

GEORGES
PEREC

El gabinete de un aficionado

Historia de un cuadro



Lectulandia

En Pittsburgh, Ohio, se expone en 1913, por primera y única vez, la legendaria colección de pintura de Hermann Raffke. La obra central es un lienzo de Heinrich Kürz, precisamente el titulado «El gabinete de un aficionado», que muestra al coleccionista sentado entre sus cuadros.

El detalle sobresaliente del lienzo reside en que éste también aparece reproducido en el cuadro como parte de la colección, de modo que el vertiginoso juego del cuadro dentro del cuadro, a su vez dentro del cuadro, se va repitiendo hasta que «El gabinete de un aficionado» ya sólo es un puntito. Pero aún resultan más maravillosas las transformaciones que se producen en los cuadros dentro del cuadro. Así, de una reducción a otra, en un Longhi la piazza inicialmente vacía aparece de repente poblada de máscaras; de un paisaje marroquí desaparecen paulatinamente asnos, mujeres embozadas, luego un dromedario; un boxeador recibe, en un cuadro, un uppercut y en el último yace derribado en la lona.

Y ocurre algo terrible: el tan admirado lienzo es objeto de un atentado; poco después muere Raffke, que es enterrado en la pose que adopta en el lienzo (sentado) junto con el cuadro.

Al final, los cuadros de la colección son subastados, y los Tiepolo, Holbein y Cranach alcanzan cotizaciones sensacionales. Mas el secreto del cuadro que engloba a todos los demás no se revela hasta las dos últimas páginas...

Perec, el «acróbata de la literatura», ensalzado como uno de los más extraordinarios autores contemporáneos desde la publicación de *La vida instrucciones de uso*, nos ofrece con esta novela una obra maestra de humor y elegancia. Sorprendido y hechizado, el lector se pierde en este libro como en una sala de espejos que refleja infinitas facetas, porque al igual que Heinrich Kürz, el pintor, también Perec, el escritor, no sólo es un copista de primera fila, sino ante todo un prestidigitador y un maestro de la ilusión.

Lectulandia

Georges Perec

El gabinete de un aficionado

Historia de un cuadro

ePub r1.0

Titivillus 02.08.17

Título original: *Un cabinet d'amateur*
Georges Perec, 1979
Traducción: Menene Gras Balaguer

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Antoinette y Michel Binet

«Vi allí telas de gran valor y que, en su mayoría, había admirado en colecciones particulares de Europa y en exposiciones de pintura. Las diversas escuelas de los antiguos maestros estaban representadas por una Madona de Rafael, una Virgen de Leonardo da Vinci, una ninfa de Correggio, una mujer de Tiziano, una Adoración de Veronese, una Asunción de Murillo, un retrato de Holbein, un monje de Velázquez, un mártir de Ribera, una kermesse de Rubens, dos paisajes flamencos de Teniers, tres pequeños cuadros de género de Gérard Dow, Metsu y Paul Potter, dos telas de Géricault y de Proudhon y algunas marinas de Backuysen y Venut. Entre las obras de pintura moderna aparecían cuadros firmados por Delacroix, Ingres, Decamps, Troyon, Meissonier, Daubigny, etc.»

Julio Verne
Veinte mil leguas de viaje submarino

El gabinete de un aficionado, del pintor americano de origen alemán Heinrich Kürz, se mostró al público por primera vez en 1913, en Pittsburgh, Pensilvania, en el marco de la serie de manifestaciones culturales organizada por la comunidad alemana de la ciudad, con motivo de los veinticinco años de reinado del emperador Guillermo II. Durante varios meses, y bajo los triples auspicios del periódico *Das Vaterland*, de la *Amerikanische Kunst Gesellschaft*, y de la cámara de comercio germano-americana, se sucedieron ininterrumpidamente *ballets*, conciertos, desfiles de moda, semanas comerciales y gastronómicas, ferias industriales, demostraciones atléticas, exposiciones artísticas, obras de teatro, óperas, operetas, revistas espectaculares, conferencias, grandes bailes y banquetes, ofreciendo a los germanófilos que habían acudido expresamente de los cuatro confines del continente americano la primicia de varios espectáculos, a cual más ambicioso, entre los que sobresalieron especialmente tres: una integral al aire libre del Segundo Fausto (que la lluvia por desgracia interrumpió al cabo de siete horas y media), la creación mundial del oratorio de Manfred B. Gottlieb, *Amerika*, cuya interpretación exigía doscientos veinticinco músicos, once solistas y ochocientos coristas, y el estreno en Pittsburgh de *Das Gelingen*, una opereta fascinante especialmente importada de Munich con sus dos célebres creadores, Theo Schuppen y Maritza Schellenbube.

En medio de estas producciones colosales, cuya estrepitosa publicidad llenaba páginas enteras de revistas, faltó poco para que la exposición de pintura que tuvo lugar de abril a octubre en los salones del hotel Bavaria pasara desapercibida. Los periódicos de Pittsburgh hablaron mucho menos de los cuadros y de los artistas que de las personalidades presentes el día de la inauguración: el senador Lindemann, el juez Taviello, el magnate del acero Kellogg O'Brien, el riquísimo Barry O. Fugger, propietario y director de los grandes almacenes Fugger y los cuarenta y tres miembros de la delegación alemana, capitaneados por el doctor Ulrich Schultze, primer subsecretario de la Cancillería Imperial y enviado extraordinario de Su Majestad. Los críticos de arte de los periódicos americanos en lengua alemana se contentaron en su mayoría con juntar algunos nombres de artistas y los títulos de algunos cuadros, añadiéndoles a veces breves comentarios de esos que valen para todo: «En la sección “Naturalezas muertas”, hemos podido admirar La tetera sobre la mesa de Garten, cuya paleta domina admirablemente todos los matices del azul, una Compotera muy refinada que debemos al robusto pincel del llorado Sigmund Becker, y El banco de trabajo, de James Zapfen, quien parece haber logrado temperar con secreta ternura su realismo un tanto pesado», etc.

En este contexto poco propicio, la obra de Kürz no recibió un trato mucho mejor que las demás, aunque, con el paso del tiempo, hoy pueda apreciarse que se benefició de observaciones más bien halagadoras; Antón Zweig, en el *Chicago Tagblatt*, la describió como «una obra extraña, edgard-poesca, que ha hecho correr mucha tinta»; Walther Bannerträger, en la breve nota que entregó al *New York Zeitung*, lamentó «no poder mencionar más que de pasada (este) retrato de un simbolismo tan sutil,

cuya inspiración altamente metafísica pone, por cierto, en tela de juicio numerosas ideas comúnmente aceptadas acerca de lo Bello en el Arte»; Christian von Muschelsohn, del Morgenstem de Milwaukee, vio en él «una sorda exaltación de los nuevos valores nietzscheanos revistiendo la totalidad del mundo visible e invisible»; en cuanto al artículo del Vaterland, cuyo autor, Thadeus Doppelgleisner, era uno de los responsables de la exposición, estaba claramente más desarrollado (tal vez porque el propietario del cuadro, Hermann Raffke, de las cervecerías Raffke, había prestado varias obras y financiado generosamente la exposición), pero se ceñía deliberadamente a las generalidades y anécdotas:

«Nuestro eminente conciudadano Hermann Raffke, de Lübeck, no sólo se ha hecho famoso por la excelente calidad de la cerveza que fabrica con éxito entre nuestros muros desde hace casi cincuenta años, sino que además es un aficionado al arte, ilustrado y dinámico, bien conocido por salas de arte y estudios de los dos lados del océano. En el transcurso de sus numerosos viajes a Europa, Hermann Raffke ha sabido reunir con ecléctico y seguro discernimiento todo un conjunto de obras de arte antiguas y modernas, que muchos museos del Viejo Continente habrían envidiado, y que en el momento actual carece de equivalente en nuestra joven tierra, sin ofender a los señores Mellon, Kress, Duveen y demás Johnson. Para colmo, Hermann Raffke siempre ha tenido empeño en favorecer el desarrollo de la pintura americana, y muchos son los que, hoy reconocidos —los Thomas Harrison, los Kitzenjammer, los Wyckoff, los Betkowski y tantos otros—, recibieron en sus inicios la ayuda de este benévolo y discreto mecenas. Pero ha sido precisamente con motivo de esta exposición cuando Hermann Raffke ha sabido darnos la prueba más deslumbrante de su triple apego a la pintura, a nuestra ciudad y a Alemania, al encargar al joven pintor Heinrich Kürz, del que nos enorgullece precisar que nació en Pittsburgh, de padres wurtemburgueses, el retrato donde figura sentado en su gabinete de coleccionista, ante sus cuadros preferidos. Y ni que decir tiene que muchos de ellos proceden de nuestro bello país, etc.»

Tan sólo unos días después de la inauguración, y pese a los pronósticos más bien pesimistas de los organizadores, la exposición empezó a tener un éxito que sería imparable, debido, claro está, al cuadro de Heinrich Kürz. Sin duda, esta consagración de la obra —y a través de ella de toda la exposición— se produjo como consecuencia de haber andado, no se sabe muy bien cómo, de boca en boca, sistema cuyos efectos son siempre difíciles de medir con exactitud, aunque tal vez sea posible encontrar un principio de explicación a semejante encaprichamiento en la extensa reseña anónima publicada en el catálogo:

«La tela representa una amplia habitación rectangular, sin puertas ni ventanas a la vista, y cuyas tres paredes visibles están cubiertas enteramente de

cuadros.

»En primer plano, a la izquierda, junto a un pequeño velador con un tapete de encaje sobre el que se hallan colocadas una botella de cristal tallado y una copa, hay un hombre sentado en un sillón acolchado de cuero verde oscuro, casi de espaldas en relación con el espectador. Es un anciano con una cabellera blanca abundante, nariz delgada y lentes con montura de acero. En realidad, los rasgos de su rostro, sus pómulos estriados de capilares, el espeso bigote que le desborda el labio superior y su mentón huesudo y voluntarioso, más que verse se adivinan. Lleva un batín gris, cuyo cuello cruzado va ribeteado con un fino cordoncillo rojo. Un gran perro color canela, de pelo corto, parcialmente oculto por el brazo del sillón y por el velador, se halla tumbado a sus pies, aparentemente dormido.

»Más de cien cuadros se encuentran reunidos en esta sola tela, reproducidos con tal fidelidad y meticulosidad que podríamos describirlos todos con absoluta precisión. La mera enumeración de los títulos y de los autores no sólo sería enojosa sino que rebasaría ampliamente el marco de esta reseña. Basta con decir que todos los géneros y todas las escuelas del arte europeo y de la joven pintura americana están aquí admirablemente representados, tanto los temas religiosos como las escenas de género, tanto los retratos como las naturalezas muertas, los paisajes, las marinas, etc., y dejemos a los visitantes el placer de descubrir, de reconocer, de identificar el Longhi, o el Delacroix, el Della Notte o el Vernet, el Holbein o el Mattei, y otras obras maestras dignas de los museos europeos más importantes que el aficionado Raffke, inteligentemente aconsejado por eminentes expertos, ha sabido descubrir a raíz de sus viajes.

»No obstante, sin entrar en más detalles, quisiéramos llamar la atención del visitante a propósito de tres obras que, a nuestro parecer, demuestran tanto el acierto de que ha dado prueba Raffke en sus elecciones como el talento con el que Heinrich Kürz ha sabido hacérselo ver.

»La primera, en la pared de la izquierda, sobre la cabeza del coleccionista, es una Visitación que, por nuestra parte, atribuiríamos de buena gana a un Paris Bordone, un Lorenzo Lotto o un Sebastiano del Piombo: en el centro de una pequeña plaza bordeada de altas columnas entre las que cuelgan ropajes ricamente bordados, la Virgen, vestida con un traje verde oscuro cubierto en parte con un largo velo rojo, se arrodilla ante santa Elisabeth, que ha ido a verla, vieja y medio vacilante, sostenida por dos sirvientas. En primer plano, a la derecha, hay tres ancianos vestidos de negro, de arriba abajo; dos están de pie, casi mirándose de frente; el primero sostiene ante sí una hoja de pergamino a medio desenrollar sobre la que se perfila con un fino trazo azul el plano de la ciudad fortificada, a la que el segundo apunta con un dedo descarnado; el tercero está sentado en un taburete de madera dorada y patas cruzadas, con un cojín verde encima; casi da por completo la espalda a sus compañeros y parece estar

mirando el fondo de la escena: una vasta explanada donde aguarda el séquito de María: una litera cerrada con cortinas de cuero, llevada por caballos blancos, cuyas riendas sujetan dos pajes vestidos con libreas rojas y grises, y un caballero con armadura cuya lanza se adorna con una larga banderola dorada. En el horizonte se descubre un paisaje de colinas y de bosquecillos, con las torres brumosas de una ciudad a lo lejos.

»El segundo cuadro está colgado en la pared de la derecha. Es una pequeña naturaleza muerta de Chardin titulada Los preparativos del almuerzo: sobre una mesa de piedra, entre diversos utensilios domésticos, un mortero, un cucharón y una espumadera, se hallan dispuestos un jamón cubierto con un trapo blanco, una escudilla llena de leche, un cuenco con melocotones de viña, y una rodaja ancha de salmón colocada sobre un plato vuelto del revés. Encima hay un pato muerto colgado de la pared mediante un cordón fino pasado por su pata derecha. Raras veces, a nuestro parecer, el frescor, la simplicidad y la naturalidad de Chardin se nos han mostrado con tanto acierto, y uno podrá preguntarse mucho rato qué es más admirable, si el genio del pintor francés, o el impecable “rendu” que Kürz ha conseguido hacer.

»Por último, nos parecería una lástima evocar este grupo de obras de arte único sin mencionar un cuadro colocado no ya en una de las paredes, sino sobre un caballete puesto en la esquina derecha del gabinete. Se trata del Retrato de Bronco McGinnis, aquel que pretendió ser “el Hombre más tatuado del mundo”, y se exhibió como tal en la Exposición Internacional de Chicago (tras su muerte, en 1902, se supo que era un bretón llamado ‘Le Marech’, y que sólo eran auténticos los tatuajes de su pecho). El retrato es obra de uno de nuestros compatriotas, Adolphus Kleidröst, cuya carrera, iniciada en Colonia, prosiguió brillantemente en Cleveland. Por tal motivo, figura en nuestra exposición (cf. n.º 95), así como otras obras de la escuela germano-americana pertenecientes a la colección de Hermann Raffke y prestadas por él al mismo tiempo que ésta. Muchos serán sin duda los visitantes que se empeñarán en comparar las obras originales y las reducciones tan escrupulosas que ha proporcionado Heinrich Kürz. Y aquí se llevarán una maravillosa sorpresa: porque el pintor ha metido su cuadro en el cuadro, y el coleccionista sentado en su gabinete ve en la pared del fondo, dentro del eje de su mirada, el cuadro que le representa mirando su colección de cuadros, y todos estos cuadros reproducidos de nuevo, y así sucesivamente sin perder nada de precisión ni en la primera ni en la segunda ni en la tercera reflexión, hasta no ser sobre la tela más que ínfimas pinceladas: El gabinete de un aficionado no es sólo la representación anecdótica de un museo particular; por el juego de estos reflejos sucesivos, y por el encanto casi mágico que operan estas repeticiones cada vez más minúsculas, es una obra que se mece en un universo propiamente onírico donde su poder de seducción se amplía al infinito, y donde la precisión exacerbada de la materia pictórica, lejos de ser su

propio fin, desemboca de pronto en la Espiritualidad vertiginosa del Eterno Retorno».

A partir de la segunda semana, en la sala donde estaba colgado el cuadro de Heinrich Kürz se produjo una afluencia tal que los organizadores se vieron obligados a no permitir la entrada a más de veinticinco visitantes por vez y a hacerlos salir al cabo de un cuarto de hora. A modo de refinamiento suplementario, la sala se había arreglado para reproducir lo más fielmente posible el gabinete de Hermann Raffke. El gabinete de un aficionado ocupaba toda la pared del fondo, y el Retrato de Bronco McGinnis estaba colocado sobre su caballete en la esquina de la derecha; las únicas obras restantes que se hallaban expuestas en la sala procedían igualmente de la colección de Raffke, y se distribuían por las paredes ocupando los mismos sitios que en el cuadro de Kürz.

Nadie pareció hartarse jamás de comparar los originales y las reducciones cada vez más pequeñas de Heinrich Kürz. La gente en seguida empezó a divertirse calculando que el formato de la tela era algo menos de tres metros por algo más de dos, que el primer «cuadro en el cuadro» todavía medía casi un metro de largo por setenta centímetros de alto, que el tercero sólo era de once centímetros por ocho, que el quinto ni siquiera alcanzaba a tener el formato de un sello de correos, y que el sexto apenas hacía cinco milímetros por tres. Un tipo que se había provisto de una lupa de joyero y se había hecho alzar por dos compinches, afirmó que se distinguía con mucha precisión al hombre sentado, el caballete con el retrato del hombre tatuado, y una vez más el cuadro con una vez más el hombre sentado y todavía una última vez el cuadro convertido en un fino trazo de medio milímetro de largo, y al día siguiente varias decenas de visitantes se presentaron con toda clase de lupas y de cuentahilos, inaugurando una moda que, durante varios meses, enriqueció a todos los ópticos de la ciudad.

El juego favorito de estos observadores maníacos, que acudían varias veces al día para examinar sistemáticamente cada centímetro cuadrado del cuadro, y que desplegaban tesoros de ingenio (o de audaz acrobacia) para poder ver mejor las partes superiores de la tela, era descubrir las diferencias entre las sucesivas versiones de cada una de las obras representadas, por lo menos respecto a sus tres primeras repeticiones, ya que la mayoría de los detalles evidentemente dejaban de ser claramente discernibles después. Se habría podido pensar que el pintor se había esforzado en ejecutar copias cada vez lo más fieles posible, y que las únicas modificaciones perceptibles le habían sido impuestas por los propios límites de su técnica pictórica. Pero la gente no tardó en darse cuenta de que, por el contrario, se había empeñado en no recopiar nunca estrictamente sus modelos, y que parecía haber tenido un placer maligno en introducir cada vez una variación minúscula: de una copia a otra, personajes y detalles desaparecían o cambiaban de sitio, o eran sustituidos por otros: la tetera del cuadro de Garten se convertía en una cafetera de

esmalte azul; un campeón de boxeo, que aún se mantenía erguido en la primera copia, recibía un terrible uppercut en la segunda, y yacía sobre la lona en la tercera; unas máscaras de carnaval (Una fiesta en el palacio Quarli, de Longhi) llenaban una piazzetta al principio desierta; una mujer cubierta con un velo, un borrico y un dromedario desaparecían uno tras otro de un paisaje de Marruecos; un cuadro que representaba a unos Esquimales bajando por el río Hamilton, de Schönbraun, era sucesivamente sustituido por Los pescadores de perlas, de Dietrich Hermannstahl, y luego por el Retrato de la novia, de R. Mutt; un pastor recogiendo sus ovejas (La lección de pintura, escuela holandesa) habría contado una decena en la primera copia, una veintena en la segunda y ninguna en la tercera; un intérprete de laúd se convertía en flautista (Escena de *cabaret*, escuela flamenca); tres hombres por un sendero pasaban de una robustez rozando la obesidad a una esbeltez casi inquietante, *etc.*

Estas modificaciones imponderables e imprevisibles que solían la mayoría de las veces afectar a detalles ínfimos —la pluma un poco deteriorada de un sombrero, dos hileras de perlas en lugar de tres, el color de una cinta, la forma de una escudilla, el puño de una espada, el diseño de una araña— excitaban al más alto grado la curiosidad de los visitantes que intentaban, en vano, tanto hacer una enumeración precisa como comprender su justificación original. Pese a las estrictas reglas impuestas por los organizadores para tratar de regularizar un poco la duración de las visitas, grupos cada vez más compactos, provistos de pases y permisos de todas clases, forzaban la vigilancia de los guardas, y se quedaban con la nariz pegada al cuadro durante horas enteras, tomando notas febrilmente y rehaciendo diez veces los mismos cálculos imprecisos. Cuanto más se acercaba el fin de la exposición más costaba hacer que se movieran siquiera un centímetro, y no tardaron en estallar altercados y riñas. Tanto es así, que la noche del 24 de octubre, cuando faltaba menos de una semana para el cierre, lo inevitable acabó produciéndose: un visitante exasperado, que había esperado todo el día sin poder entrar en la sala, hizo repentinamente irrupción y arrojó contra el cuadro el contenido de una botella grande de tinta china, logrando emprender la huida antes de que lo lincharan.

Al día siguiente, por la mañana, un letrado clavado en el lugar del cuadro explicaba que, a petición expresa del señor Hermann Raffke, El gabinete de un aficionado y todas las demás telas de su colección habían sido retiradas de la exposición.

Unas semanas después de este incidente que la prensa, unánime, calificó de grotesco, pero que ensombreció considerablemente los últimos días de la exposición (la mayoría de los artistas retiraron sus telas en señal de solidaridad con el «coleccionista y el artista escarnecidos», y la ceremonia de la entrega de premios hubo de anularse), apareció un extenso estudio sobre el cuadro de Kürz en una revista de estética un tanto confidencial, el Bulletin of the Ohio School of Arts. El autor, un tal Lester K. Nowak, titulaba su artículo «Art and Reflection». «Toda obra es el espejo de otra», adelantaba en su preámbulo: un número considerable de cuadros, si

no todos, sólo adquieren su verdadero significado en función de obras anteriores que se encuentran en él, sea simplemente reproducidas integral o parcialmente, o, de una manera mucho más alusiva, encriptadas. Desde esta perspectiva, convenía conceder una atención particular a este tipo de pinturas que comúnmente se llamaban «gabinetes de aficionado» (Kunstkammer) y cuya tradición, nacida en Amberes a finales del siglo XVI, se perpetúa sin decaer a través de las principales escuelas europeas hasta mediados del siglo XIX. Juntamente a la noción misma de museo y, por supuesto, de cuadro como valor mercantil, el principio inicial de los «gabinetes de aficionado» fundaba el acto de pintar en una «dinámica reflexiva», que sacaba sus fuerzas de la pintura ajena.

En apoyo de su teoría, enunciada más bien pesadamente en las seis páginas de su introducción, el autor describía algunos de los «gabinetes de aficionado» más célebres: El Cristo en casa de Marta y María, de Abel Grimmer, donde se ve una Torre de Babel de Pedro Bruegel el Viejo, las series llamadas «de los cinco sentidos», de Juan Bruegel de Velours, donde se encuentran Rubens, Van Noorts, Snyders, Seghers y Bruegels de Velours; los innumerables gabinetes de la dinastía de los Francken, donde se hallan representadas todas las especialidades de los pintores de Amberes, los interiores de iglesia de Peter Neefs, los paisajes alpestres de Josse de Momper, los incendios de Mostaert, las marinas de Adam Willaerts, los ramos de Bruegel de Velours, las escenas de *cabaret* de Brouwer, las naturalezas muertas de Snyders, los trofeos de caza de Jan Fyt, etc.; El gabinete de aficionado de Comelis van der Geest durante la visita de los archiduques Alberto e Isabel, de Guillermo van Haecht, donde entre los personajes se encuentran el rey de Polonia Ladislao Sigismond, el burgomaestre Nicolás Rockox, Rubens, Van Dyck, Pedro Stevens, Jean Wildens, François Snyders, y el propio Guillermo van Haecht, un hombre joven, de rostro melancólico, subiendo unos escalones en dirección a la galería del mecenas, de la que reprodujo unos cuarenta cuadros, entre los cuales se encuentran una Mujer aseándose, de Juan van Eyck, hoy desaparecido; la serie de las Galerías archiduciales de Leopoldo-Guillermo, por David Teniers el Joven, cuya mayoría de cuadros se hallan hoy en Viena; las Galerías de pintura de Gian Paolo Pannini, La insignia de Gersaint, donde Watteau, consciente de que este cuadro sería su «testamento artístico», quiso reproducir las obras que más admiraba; El coleccionista Jan Gildemeester en su galería de cuadros, de Adrien de Lelie, etc.

Lester Nowak emprendía después un análisis detallado del cuadro de Heinrich Kürz, mostrando cómo el joven pintor, para responder al encargo particular de Hermann Raffke, había elaborado una obra que era en sí misma una «verdadera historia de la pintura», «de Pisanello a Tumer, de Cranach a Corot, y de Rubens a Cézanne»; cómo había opuesto a esta continuidad de la tradición europea su propio itinerario haciendo figurar sobre la tela diversas obras de la escuela americana (y germano-americana) de la que procedía directamente; y cómo, al fin y sobre todo, había puesto de manifiesto doblemente la importancia estética de este proceso

reflexivo sobre su situación de pintor, por una parte, representando en el centro de la tela el propio cuadro que se le había encargado (como si Hermann Raffke, mirando su colección, viera el cuadro que le representaba mirando su colección, o más bien como si él, Heinrich Kürz, pintando un cuadro que representaba una colección de cuadros, viera el cuadro que estaba pintando, a la vez fin y principio, cuadro en el cuadro y cuadro del cuadro), «trabajo de espejo al infinito donde, como en las Meninas o en el Autorretrato de Rigaud conservado en el museo de Perpignan, el mirado y el que mira no cesan de enfrentarse y confundirse»; y, por otra parte, incorporando en el interior de estos reflejos en el segundo, en el tercero y en los enésimos grados, dos de sus propios cuadros, uno, obra de juventud, que Raffke le había comprado hacía unos años, el otro, un trabajo en proyecto desde hacía mucho tiempo pero aún en estado de esbozo, y cuya «reproducción ficticia» era «en pequeño» como la anticipación de su futuro «resultado».

Mucho más que la sola habilidad técnica del pintor, era esta puesta en perspectiva, no sólo espacial, sino temporal, la que había suscitado la fascinación casi morbosa de la que esta obra había sido objeto. Pues, según concluía Lester Nowak, no había que engañarse: esta obra era una imagen de la muerte del arte, una reflexión especular sobre este mundo condenado a la repetición infinita de sus propios modelos. Y estas variaciones minúsculas de copia a copia, que había exacerbado tanto a los visitantes, tal vez eran la expresión última de la melancolía del artista: como si, al pintar la propia historia de sus obras a través de la historia de las obras de los demás, hubiera podido, por un instante, parecer que perturbaba el «orden establecido» del arte, y reencontrar la invención más allá de la enumeración, el chorro más allá de la cita, y la libertad más allá de la memoria. Y tal vez no había nada más punzante ni más risible en esta obra que el retrato de ese hombre monstruosamente tatuado, ese cuerpo pintado que parecía montar guardia ante cada repetición minuciosa del cuadro: hombre convertido en pintura bajo la mirada del coleccionista, símbolo nostálgico e irrisorio, irónico y desengañado de este «creador» desposeído del derecho de pintar, dedicado en lo sucesivo a mirar y a ofrecer como espectáculo la mera proeza de una superficie integralmente pintada.

El jueves 2 de abril de 1914, por la mañana, Hermann Raffke fue hallado muerto. Sus exequias tuvieron lugar ocho días más tarde según un protocolo que él había descrito con mucha precisión en su testamento, y que prolonga de una manera un poco macabra ciertos análisis de Lester Nowak. Su cuerpo, embalsamado por el mejor taxidermista de la época, a quien se hizo acudir adrede de México, fue cubierto con la bata gris ribeteada de rojo que llevaba en el cuadro de Kürz, e instalado en el mismo sillón en el que había posado. Sillón y cadáver fueron bajados a una cueva que reproducía fielmente, aunque en una escala sensiblemente reducida, la sala en la que Raffke había colgado sus telas preferidas. El gran cuadro de Heinrich Kürz ocupaba toda la pared del fondo. El muerto fue colocado en frente del cuadro en una posición muy semejante a la que ocupaba. A la derecha del cuadro, en el lugar correspondiente

al retrato de Bronco McGinnis, se colocó sobre un caballete un retrato de pie que representaba al propio Hermann Raffke, un retrato ejecutado unos cuarenta años antes, cuando el cervecero vivía en Egipto, y que le mostraba sobre un oasis de fondo, luciendo un traje de franela impecablemente blanco, con las pantorrillas embutidas en polainas de tela gris, y con un gorro colonial. Luego se precintó la cueva.

La primera Subasta Raffke tuvo lugar unos meses después de la muerte del coleccionista en la galería Sudelwerk de Pittsburgh. Los aficionados acudieron en multitud, impacientes por ver en la realidad unas obras que, salvo algunas telas germano-americanas igualmente presentes en la exposición, sólo conocían por las copias minuciosas del Gabinete de un aficionado de Heinrich Kürz. Pero su decepción fue inmediata: ninguna de las telas reproducidas en el cuadro de Kürz figuraba en el catálogo de venta. La mayoría de las obras presentadas pertenecían a la escuela americana, y aunque todas fueran de buena calidad en relación con lo que se encontraba habitualmente en el mercado, sólo suscitaron a medias el entusiasmo de los compradores, manifiestamente demasiado acostumbrados a este tipo de pinturas y decididamente frustrados por no poder disputarse con aspereza tal o cual obra maestra de un pintor antiguo. De los doscientos dieciséis números inscritos en el catálogo, sólo ocho sobrepasaron los mil dólares. Y cinco de ellos eran cuadros americanos:

N.º 35: Suboficiales durante la guerra de Secesión, de Daisy Burroughs; el precio relativamente elevado (1250 \$) pagado por esta tela, de un naturalismo bastante insípido, se explica sin duda por el pequeño número de obras dejado por esta pintora, una de las raras mujeres a las que se les ha ocurrido dedicarse a pintar hechos históricos. Nacida en 1840, alumna de Henry Stringbean de 1856 a 1861, se encontraba en 1865 en Richmond, entonces asediada por las tropas del general Grant. Murió al caerle encima una chimenea, a causa de un huracán, la noche del 19 al 20 de marzo.

N.º 62: Pozo de petróleo cerca de Forel's Fields, de Russell Johnson; un cuadro completamente convencional, pero cuyo tema atraía siempre a una numerosa clientela. Fue comprado por 1175 \$, por cuenta de un vicepresidente de la Amoco Motor Oil Company.

N.º 72: Indígenas en las Islas Salomon, de Thomas Corbett. Enviado a la misión etnográfica de los hermanos Squirrel, Thomas Corbett trajo de las islas Salomon unos cincuenta dibujos y acuarelas que utilizó después para componer uno de los doce grandes cuadros que regaló a la Fundación Flora Vierkoffer, la cual había financiado generosamente la expedición; en el incendio que asoló la Fundación en 1896, once de estos cuadros fueron enteramente destruidos; el duodécimo, gravemente dañado, pasó

a la colección Hermann Raffke en condiciones que jamás se explicitaron con precisión; estas circunstancias permiten sin duda comprender por qué esta obra de hechura torpe y dispuesta simétricamente encontró dueño por el precio totalmente injustificado de 7200 \$.

N.º 73: Charles M. Murphy tratando de superar el récord de la milla el 30 de junio de 1899, de Bernie Bickford. Nacido en Buffalo, donde su padre ejercía la profesión de grabador, Bernie Bickford destacó por su extrema precocidad; sólo tenía dieciséis años cuando pintó este cuadro. Durante la época de la venta, se hallaba en Europa, y trabajaba en el estudio de Bonnat. Unos años más tarde, en el paquebote que le transportaba de regreso a los Estados Unidos, conoció a un bandido notorio, Angelo Merisi, que lo tomó bajo su protección, y no tardó en convertirse en el retratista titular del hampa neoyorquina. Dos de sus retratos rarísimos se pueden ver hoy en la Pólice Academy Museum de Brooklyn: el de Bunny Salvatori y el de uno de los tenientes de Al Capone, Silvano Fiorentini.

N.º 76: La Squaw, de Walter Greentale. De las veinticinco obras aproximadamente que trataban de temas indios en la colección de Hermann Raffke, ésta era la única que tenía un verdadero valor artístico. Puesta a la venta en 300 dólares, alcanzó con gran rapidez los 1200 dólares, confirmando la cota fuertemente alcista del pintor. El cuadro representaba a una joven viuda india sentada al pie del poste donde se hallaban colgados todos los trofeos de guerra de su esposo, y no dejaba de presentar varias semejanzas con la célebre tela de Joseph Wright of Derby sobre el mismo tema.

Las otras tres obras eran las únicas que procedían de Europa y fueron objeto de pujas mucho más animadas.

La primera —la n.º 8 del catálogo— era más un objeto curioso que una obra de arte. Se trataba de un paisaje giratorio, que sin duda había sido pintado para servir de tela de fondo en un teatro de marionetas. Era como un bastidor de madera rectangular, de unos sesenta y cinco centímetros por cuarenta, provisto a cada lado de tambores sobre los que se enroscaba la tela pintada.

En primer lugar, uno se hallaba a la orilla de un canal bordeado de álamos, pasaba junto a una esclusa, unas gabarras cargadas de grava y unas hileras de pescadores, adentrándose luego en un bosque de árboles sombríos, entre los cuales se divisaba una cabaña hecha de troncos de madera y desembocando a continuación en un camino que, poco a poco, se transformaba en una calle de ciudad grande, con edificios de varios pisos y tiendas de porcelana y mayólica; después, las casas se espaciaban, el cielo se aclaraba y la calle se convertía en un pequeño camino de un país cálido, no lejos de un oasis donde un árabe con un gran sombrero de paja iba montado sobre su asno, y de un fortín donde un destacamento de espahís presentaba las armas; luego, estaba el mar, y al término de una breve travesía, se llegaba a un gran puerto, y se seguía por unos muelles cubiertos de bruma antes de ir a parar a un

pequeño café triste y frío.

Una estrecha franja blanca interrumpía entonces la continuidad del dibujo, sin duda para señalar un cambio de acto. La nueva serie de decorados empezaba por un taller de ebanista con la pared llena de sierras y limas, luego se pasaba al camarote lujosamente amueblado de un magnífico barco de recreo, y al puente, desde donde se descubría un panorama maravilloso: una noche de verano muy luminosa, con un cielo resplandeciente de estrellas y una ciudad brillantemente iluminada que centelleaba en el horizonte; luego, la ciudad se esfumaba en la lejanía, la noche clareaba, y uno se volvía a hallar en un páramo árido que en seguida cedía el sitio a un cementerio desolado.

Había de nuevo una interrupción en el paisaje, y después venía la segunda serie de decorados: una habitación casi sin muebles, luego un salón con una mesa redonda y un aparador esculpido, la terraza de un café en un país musulmán y los sirvientes vestidos con fez y chalecos cortos, rojos y con bordados dorados, el interior de un café parisino, y por último un gran jardín público en la parte baja de los Campos Elíseos, con nurses inglesas y amas alsacianas, damas en calesa, un pequeño teatro de marionetas y un picadero cuyo toldo era naranja y azul, con caballos de crines estilizadas y dos barquillas decoradas con un gran sol naranja.

La reseña del catálogo precisaba que este panorama miniatura había sido encontrado en Francia, en la tienda de un chamarillero del barrio de Belleville de París, por el propio Hermann Raffke. Al coleccionista le había seducido sobre todo el carácter un poco enigmático de los decorados representados, y había mandado hacer largas investigaciones para intentar saber a qué melodrama se referían-La hipótesis más verosímil había sido que se trataba de una serie de decorados para una de esas «charadas animadas» que hacían furor en los salones parisinos por los años 1880. Pero nadie pudo informarle más detalladamente.

La fijación del precio exigido por los herederos Raffke —2500 dólares— sobresaltó a la sala: pese a la calidad del dibujo y a la sutileza de los colores, el trabajo no estaba firmado, pertenecía al mundo de los juguetes, o en rigor, de las chucherías, antes que al mundo del arte, y carecía prácticamente de valor comercial. Pero, sin duda, el encanto extraño y casi inquietante que la obra desprendía y que había atraído a Hermann Raffke de entrada, acabó transmitiéndose a los compradores, pues tras haber bajado hasta los 400 \$, las pujas marcaron una subida vertiginosa que no se detuvo hasta llegar a los 6000 \$.

El segundo cuadro europeo era una obra de Hogarth titulada *The Upsidedown Manor* (La mansión al revés) (n.º 83 del catálogo). El pintor retomaba un tema que había abordado varias veces en una serie de grabados llamados «didácticos», donde pretendía demostrar cómo una perspectiva ligeramente falseada puede bastar para provocar ilusiones aberrantes: un palafrenero dando de comer a un caballo situado muy lejos de él, por ejemplo, o un personaje en el balcón de un primer piso estrechando la mano a otro personaje que se encuentra en la planta baja, *etc.* Aquí,

era en la gran sala de un castillo de aspecto gótico donde se producían tales fenómenos: un lacayo encendía un candelabro colocado casi al otro extremo de la habitación, otro servía la bebida a un hidalgo sentado muy por encima de él, y una mujer en lo alto de una escalera tendía la mano para que se la besara un hombre que estaba al pie de los escalones.

El prestigio de la firma y la curiosidad del tema valían sin duda más que la propia pintura, más bien torpe en cuanto al dibujo, de efectos inciertos, de colores apagados, y en un estado de conservación lamentable. De hecho, hacía pensar más en el rótulo de un mesón que en una obra de arte, pero esto no le impidió sobrepasar alegremente el tope de los 10 000 \$.

El tercer cuadro (n.º 93) sólo tenía de europeo el autor. Era un Paisaje del Tennessee pintado por el francés Auguste Hervieu durante el período que este joven pintor pasó en los Estados Unidos entre 1827 y 1831. Nacido en París en 1794 pero educado en Inglaterra, donde había trabajado bajo la dirección de *Sir Thomas Lawrence*, Auguste Hervieu acompañó a *Mrs Francés Trollope*, madre del célebre novelista, cuando ésta intentó ir a hacer fortuna a América. Hervieu fue durante un tiempo profesor de dibujo en una colonia utopista que una amiga de *Mrs Trollope*, *Mrs Wright*, había fundado en Nashoba, cerca de Memphis, y de esa época databa la tela de la colección Raffke. Un poco más tarde se instaló en Cincinnati antes de ir a Francia, donde todo induce a creer que abandonó la pintura. En la época de la primera Subasta Raffke, el conjunto de la producción conocida de Auguste Hervieu se limitaba a una treintena de litografías (que había servido para ilustrar el panfleto de Francés Trollope *Domestic manners of the Americans*), once acuarelas, tres cuadernos de bocetos y cuatro telas. Media docena de coleccionistas fanáticos se las disputaban con ferocidad y este paisaje amable aunque un poco amanerado que, según los expertos, no merecía más de 500 o 600 \$, alcanzó el precio récord de 7500 \$ al final de una pelea encarnizada entre Stephen Sirel, el agente de la *vedette* de cine Anastasia Swanson, entonces en la cumbre de su gloria, y el industrial C.B. MacFarlane, presidente director-general de la Compañía Ferroviaria del Altiplano.

Es difícil saber cuáles eran precisamente las intenciones de los herederos Raffke en lo concerniente a esta primera subasta. Un bristol que hicieron distribuir la noche del último día anunciaba una segunda subasta consagrada en su mayor parte a obras antiguas de origen europeo, en cuanto se hubieran resuelto los múltiples y complejos problemas planteados por la elaboración del catálogo, cuya primera redacción se había encargado a los señores William Fleish, profesor de historia del arte en el Carson College de Nueva York, y Gregory Feuerabends, comisario-experto de Parke and Bennett y consejero para las compras del Museo de Bellas Artes de Filadelfia.

De hecho, pasaron varios años; estalló la Primera Guerra Mundial, y tal vez los herederos Raffke juzgaron oportuno que no se hablara demasiado de ellos, dado que

la opinión americana tenía más bien tendencia a manifestar sentimientos antialemanes, particularmente en las ciudades donde las minorías de origen germánico eran fuertes y estaban organizadas. Tras la explosión del depósito de municiones de Black Tom Island, en 1916, que se atribuyó a espías alemanes, hubo manifestaciones callejeras en Cleveland, en Milwaukee, en Chicago y en Pittsburgh, y en esta última ciudad se rompieron algunos cristales de las Cervecerías Raffke; y cuando los Estados Unidos entraron en la guerra, mil ochocientos súbditos alemanes sospechosos de actividades pangermanistas fueron apresados en Ellis Island; entre ellos se encontraba el redactor jefe adjunto del Vaterland de Pittsburgh. Todo lo que, de cerca o de lejos, hubiera podido recordar las grandes festividades germanófilas de 1913 entonces no habría hecho más que suscitar la hostilidad de los pueblos, inclusive de los poderes públicos.

La segunda Subasta Raffke no tuvo lugar hasta 1924. Entretanto, los herederos Raffke, que habían tenido la inteligencia de prever la enmienda Volstead, habían transferido su cervecería a Canadá. Entretanto también habían aparecido dos obras que aportaban sobre la colección del cervecero un número considerable de informaciones nuevas, algunas de las cuales constituían además, en lo que respecta al mundo de la pintura y del mercado de la pintura, auténticas revoluciones.

El primer libro, que fue publicado en 1921 por la editorial Moffat and Yard de Nueva York, era una autobiografía de Hermann Raffke escrita por dos de sus hijos a partir de notas y cuadernos personales encontrados después de su muerte. En un estilo a menudo pomposo y ampuloso, el cervecero empezaba por evocar los escasos recuerdos que había conservado de su ciudad natal, Travenmunde, una pequeña aldea cerca de Lubeck, donde su padre ejercía la profesión de tratante de caballos. A continuación, contaba cómo, colocado a los doce años de aprendiz con un tonelero de Hamburgo cuyo taller daba al puerto, se pasaba horas soñando ante los grandes veleros procedentes de las cinco partes del mundo, cargados de maderas preciosas, de telas y de artículos extraños. A los dieciséis años se embarcó como carpintero en un ballenero danés, el Filocteto, que naufragó en el mar de Islandia, y, recogido por pescadores de Terranova, acabó llegando a Portland, en el estado del Maine, donde fue contratado para ir a trabajar a los Grandes Lagos. A partir de entonces su vida fue la de un clásico self-made man: primero, sirviente en un barco de paletas del lago de Michigan por un dólar y medio a la semana, luego gerente de un bar en las cascadas del Niágara, después concesionario de ventas ambulantes en el canódromo de Kalamazoo, y más tarde distribuidor exclusivo de cervezas, gaseosas y licores de las diecisiete cantinas más grandes de Chicago, antes de fundar, con tres socios que no tardaría en eliminar, una cervecería que llegaría a ser la más importante de la ciudad y muy pronto del estado.

A los cuarenta y cinco años, en 1875, había reunido casi diez millones de dólares,

y sus dos hijos mayores ya eran lo suficientemente adultos para poder reemplazarle en lo sucesivo; poco a poco les fue dejando la dirección de sus negocios, y decidió dedicarse enteramente a su colección de cuadros.

Empezó a gustarle la pintura cuando trabajaba en las cascadas del Niágara. Había arreglado una habitación en el granero de su bar y la alquilaba por un cuarto de dólar la noche a artistas que iban a pintar las cataratas. Uno de ellos, que se había quedado casi un mes, le dejó a modo de pago un cuadro titulado *Los bebedores de whisky*; representaba un bar lleno de humo en un pequeño puerto pesquero; por la ventana enmarcada con baldosas amarillentas y sucias, se veía un paisaje cubierto de bruma, unas barcas y una hilera de marinos con impermeables que arrastraban sus redes sobre la playa: en la sala, había tres hombres rudos sentados alrededor de una mesa de madera basta, delante de tres cubiletes de cristal opaco y una botella oscura de panza abultada.

Raffke habla colgado el cuadro detrás de su mostrador. Reconocía de buena gana que no estaba muy bien dibujado, que los personajes no parecían hallarse verdaderamente sentados en sus taburetes, que sus brazos eran demasiado cortos y que al conjunto le faltaba color.

Pero cada vez que miraba el cuadro se ponía contento y se decía que el día que fuera rico tendría muchos más.

Compró cuatro al cabo de tres años, con motivo de su boda y de su traslado a Kalamazoo. Los dos primeros, que representaban respectivamente *Dos gatitos dormidos* y *Grupo de mujeres cuáqueras* en el puerto de Nantucket, habían sido escogidos por su mujer en una venta de caridad. El tercero se llamaba *La caza del tigre* y mostraba a un elefante llevando un palanquín, que se las tenía con una fiera enorme que había agarrado con la trompa. En la lucha, el palanquín se había derribado a medias tirando a un cornaca esquelético que tan sólo llevaba un trapo pasado por entre los muslos, a un europeo glabro con espesas patillas pelirrojas armado con una larga carabina y a un maharajah con unos ropajes ricamente bordados y llenos de piedras preciosas incrustadas; a cada lado del elefante, unos indígenas, aparentemente atemorizados, se habían echado al suelo.

El cuarto cuadro se llamaba *Los camareros*. Representaba a tres sirvientes de uniforme, alineados ante un mostrador con los remates de cobre relucientes, que sostenían sendas bandejas de plata con un bogavante, un flan de una traslucidez casi perfecta, y un pomposo pastel de pisos decorado con plumas de pavo. Encima del mostrador, detrás de las hileras de botellas, había unos espejos altos, en los que se reflejaba la sala del restaurante con sus dorados, sus estucos, sus molduras, sus grandes arañas, sus aparadores de diseño tortuoso y su brillante clientela de fracs, de vestidos con meriñaque y uniformes abigarrados de condecoraciones.

Era el que prefería, porque le recordaba uno de sus primeros trabajos, y combinaba a la perfección con *Los bebedores de whisky*, junto al que lo colgó en el minúsculo comedor del dos piezas al que acababan de mudarse él y su mujer.

Durante los años que siguieron, Hermann Raffke no dispuso prácticamente de un solo momento libre para aumentar su colección. En 1875 tenía en total veintitrés cuadros. Pero en lo sucesivo tendría el tiempo y el dinero necesarios para saciar esta pasión que tanto había contenido.

Las últimas sesenta páginas del libro contenían las revelaciones más interesantes desde el punto de vista de la colección. Se presentaban con el informe sucinto aunque detallado de las once temporadas que Hermann Raffke había pasado en Europa entre 1875 y 1909. Ninguna preocupación por la escritura había regido la redacción de estas notas, cuya lectura no tarda en resultar farragosa cuando enumera página tras página las ocupaciones diarias del cervecero: visitas a talleres y galerías, consultas de expertos, contactos con agentes comerciales, almuerzos con los artistas y los marchantes, citas con coleccionistas, restauradores, fabricantes de marcos, expedicionarios, banqueros, *etc.* Los dos hijos habían creído oportuno publicar íntegramente estas páginas de agendas y cuadernos de viajes, incluidos los horarios de los trenes, las cuentas cotidianas y menciones concernientes, por ejemplo, a la compra de hojas de afeitar o a la confección de doce camisas de batista en Doucet, y se habían limitado a añadirles algún que otro comentario explicativo procedente ya sea de cartas en las que su padre les informaba de sus desplazamientos, de sus adquisiciones y, siempre brevemente, de sus impresiones, o de conversaciones que habían mantenido con él a sus regresos. Diversos documentos se habían entregado a modo de anexo, por ejemplo catálogos de subastas públicas donde el coleccionista había señalado los números que le interesaban.

Hermann Raffke sabía perfectamente que no entendía gran cosa de pintura, ni antigua ni moderna. Sus gustos personales le habrían impulsado de buena gana a comprar sólo grandes pinturas de tema histórico o escenas de género con anécdotas reconfortantes, pero desconfiaba de sus gustos personales, al menos tratándose de constituir una colección que hiciera palidecer de rabia a los Tompkins y a los Dillman, y decidió hacerse aconsejar. De unos doscientos cincuenta cuadros que trajo de Europa, sólo una veintena —los que llama sus «Lieblingssünde», es decir, sus pequeños caprichos— fueron comprados directamente por él y corresponden a sus preferencias secretas. Todos los demás fueron adquiridos por mediación de sus consejeros. «Los críticos más eminentes, los expertos más escrupulosos y los historiadores de arte más circunspectos serán los responsables y garantes de mi colección y gracias a ellos será una de las más bellas de todos los Estados Unidos de América», escribió a su mujer en 1875 cuando atravesaba el Atlántico de regreso en el S.S. Kaiser Wilhelm der Grosse. Y mucho parece que siguió ciegamente sus consejos. Así, en la subasta Vianello del 17 de septiembre de 1895, en el Palazzo Sarezin, pujó hasta doscientos mil francos¹ por un San Juan Bautista del Groziaño antes de dejárselo a su competidora («una francesa gordinflona, acompañada de un

joven gomoso», anotó al margen en su catálogo) simplemente porque el experto que le acompañaba, el profesor Aldenhoven, conservador jefe del museo Wallraf-Richartz de Colonia, le había dicho que ningún coleccionista americano poseía obra de este pintor. Y no lo hubiera soltado a no ser porque Aldenhoven acabó suplicándoselo.

Unos treinta consejeros guiaron así a Hermann Raffke en sus elecciones. Los más célebres de entre ellos son sin duda Cottlieb Heringsdorf, que por entonces preparaba su monumental Historia del Arte en Italia y que acompañó en tres ocasiones al cervecero a Turín y a Milán, Emilio Zannoni, conservador del museo de Florencia, el comerciante berlinés Busching y el crítico americano Thomas Greenback, cuya monografía sobre los Carracci ponía por primera vez en evidencia el papel decisivo desempeñado por Ludovico. Otros, como Maxfield Parrisch, Frantz Ingehalt o Albert Arnkle, eran entonces jóvenes profesores y hasta muchos años más tarde no demostraron su competencia; y los había también que sólo eran lo que se da en llamar aficionados ilustrados, y si un día conocieron la celebridad, nunca se lo debieron a la crítica de arte: este es el caso de Alfred Blumenstich, que, mucho antes de hacerse banquero, viajó con Raffke a Baviera; o de Lawrence Inglesby, primer secretario de la Embajada de los Estados Unidos en Berna; o Theodor Fontane, que todavía no era el clamoroso novelista que llegaría a ser en los años ochenta; o el de Joshua Ewet, a quien Raffke conoció en Venecia cuando, como joven arquitecto, trabajaba en la restauración de Santa Maria degli Zvevi, y que cuenta en sus memorias que con motivo del crucero que hizo con el cervecero por todo el Mediterráneo concibió su proyecto de cadena hotelera, con el que al cabo de unos años se haría rico.

La mayoría de estos consejeros eran alemanes o americanos, tal vez por xenofobia o chovinismo, pero más probablemente por cuestiones de lengua; de hecho, entre ellos se encuentran algunos ingleses (como John Sparkes, que redactó el excelente catálogo de la colección de pinturas del colegio de Dulwich), tres suizos (Reinhardt Burckhardt, conservador del museo de Basilea, que no debe confundirse con Jakob, su primo lejano, el historiador de arte amigo de Nietzsche, el pintor de Berna Lengacker, y el marchante de Zurich Antón Pfann), pero sólo dos italianos (Zannoni y el director de la revista Befana, Franco Vegliani), un holandés (Ernst Moes, director de la sección de estampas en el Rijks Museum), y un francés (Henri Pontier, entonces encargado de curso en la Universidad de Aix, pero que iba a convertirse, bajo el apodo de La Flanelle, en un bufón de tropa muy conocido: de él provendría, aunque esto sea hoy muy discutido, la costumbre de acabar las canciones con «tarará tarará»).

Hay una cosa de cualquier modo cierta, y es que Hermann Raffke, por lo general, se quedó satisfecho con los consejos que se le dieron. Sólo tuvo quejas en contadas excepciones. En una carta a su hijo mayor Michael, con fecha del 4 de septiembre de 1900, expedida en París, cuando respondiendo a la invitación del comisario general de la sección de los Estados Unidos, Jeremy Woodward, fue a visitar la Exposición, considera haberse equivocado dejándose vender por veinticinco mil francos los dos

cuadros modernos (La rue de l'Aveyron de Bonnard, y La cigarrera, de Renoir) que Busching se había empeñado de todas todas en que comprara; no porque sean feos, añade, pese a que yo aprecio bastante poco esta pintura, sino porque estoy seguro de que habría podido adquirirlos por tres veces menos, incluso teniendo en cuenta los precios bastante exorbitantes que se dan en París este año. Y en otra carta, enviada desde Munich en mayo de 1904, le comunica a su sobrino Humbert, al que había confiado la custodia de su colección en Pittsburgh, que ha vuelto a poner a la venta tres cuadros de Menzel (La estación de Saint-Wendel, Paso a nivel cerca de Kissingen, El estudio del pintor), comprados una semana antes siguiendo el consejo de Blumenstich. Pero éstos son los únicos ejemplos de algún desacuerdo. Lo más frecuente era que el cervecero comprara con tal confianza que sus consejeros más bien debían frenarle que animarle. Por ejemplo, justo antes de la Gran Subasta Barrattini de 1888, en Roma, Zannoni le escribió una larga carta (reproducida íntegramente en el libro) para prevenirle contra un entusiasmo excesivo y prematuro:

«... He tenido ocasión de examinar más de cerca estas obras de las que se ha proclamado por todas partes que serían las revelaciones de la presente subasta, y puedo decirle que ello no ha contribuido a calmar las legítimas sospechas que había suscitado la sola lectura del catálogo. El Retrato del cardenal Barberini del Donnaiolo se halla en un estado de conservación muy mediocre, y por lo demás este pintor no merece en absoluto las alabanzas con las que es de buen tono colmarle desde hace unos veinte años; los dos Bellagamba también me han decepcionado; sin duda, hay grandes cualidades en su Adoración de los pastores, aunque la ubicación de los personajes se haya copiado lisa y llanamente del Perugino y la disposición de las luces sea completamente insípida; pero he encontrado su Conversión de San Pablo indigna de la reputación que Cannochiali le ha dado; es una tela que se ha reparado tanto desde que se salvó del incendio de San Pablo Extramuros que sólo tiene de Bellagamba el nombre. ¡Y ni eso! Pues estoy íntimamente persuadido de que no es de Cristofano sino de su hijo Domenico. Por cuanto al Hércules a los pies de Onfalo, que se nos quiere hacer pasar por un Guía, es una obra de estudio por la que no daría más de seiscientos francos, pero ya verá como alcanzará más de treinta mil. Manténgase apartado de tales subastas públicas y no se deje impresionar por estas prestigiosas firmas que ocultan obras a mi parecer menores. En cambio, no sabría cómo recomendarle que se interese lo máximo posible por tres cuadros cuyo valor me parece indudable. Las firmas corresponden a nombres relativamente poco conocidos pero cuya reputación empieza a establecerse sólidamente y, tranquilícese, su cotización no cesará de subir.

»El primero es el n.º 37: Los músicos dormidos, de Arrigo Mattei, uno de los mejores alumnos de Crespi, y su manera de tratar el claroscuro no difiere nada de la de su maestro. Desconfíe por el contrario de sus Jugadores de dados (n.º 37

bis), del que todo me induce a creer que se le ha atribuido abusivamente; es por lo demás un artificio clásico en las subastas públicas; bajo el pretexto de que las dos telas tienen el mismo formato y el mismo marco, los herederos tratan de hacer creer que estaban emparejados y seguramente intentarán venderlos juntos; pero usted no tiene ningún motivo para dejarse convencer.

»El segundo cuadro que quería recomendarle lleva el n.º 52: El saqueo de Troya, de Otto Reder, un óleo sobre papel encolado. En su origen era un proyecto de decorado para el prólogo de la Eneida de Racquet en la Opera de Lisboa. Sin duda, sabe que Reder apenas acababa de ser nombrado decorador titular cuando murió en el gran terremoto de 1755. La obra ha sido restaurada, aunque con gran delicadeza, por su alumno Moraes-Salgado; sé que ya posee varios incendios, en particular el Van den Eeckhout, pero estoy convencido de que éste le gustará de verdad.

»El tercer cuadro, el n.º 78, debería importarle muy especialmente, porque concierne a dos de sus compatriotas: es el Retrato de Guillermo de Humboldt pintado por Pierre de Cornelius en 1806; Humboldt entonces era encargado de negocios de Prusia en Roma, donde Cornelius trabajaba en la decoración del Palacio Barrattini; no tengo gran estima por el neoclasicismo de Cornelius que encuentro siempre un poco “contrahecho”, pero debo reconocer que este retrato es admirable. Le señalo por lo demás que es su único retrato conocido. Sin duda, tendrá como contrincante a Strudellhoff, quien, según me enteré ayer durante la velada ofrecida por la Schwanzleben, tenía la misión de hacer volver el cuadro a la Embajada. Pero seguramente no pasará de los mil quinientos o de los dos mil dólares. Es una obra que tiene un lugar en su colección: casará admirablemente con el Bassano que le hice comprar hace cinco años y con la pequeña Princesa que le vendió el gran majadero de Vegliani; etc.»

Raffke respetó punto por punto las consignas de Zannoni. Exigió que los dos Mattei se subastaran por separado y obtuvo sentencia favorable; dejó que los compradores se encarnizaran con el Guide, el Donnaiolo y los dos Bellagamba, que ascendieron cada uno a más de doscientos mil francos, mientras se llevaba sus tres cuadros por menos de cien mil. Hoy figuran en El gabinete de un aficionado de Heinrich Kürz, entre las cien obras más bellas de su colección, cuya lista completa refiere en las últimas páginas de su libro, precisando en cada caso la fecha y las circunstancias de la adquisición, e incluso a veces el precio pagado. Aquí nos limitaremos a citar los que describe en primer lugar, y a propósito de los cuales dice: «Estos quince cuadros son las quince joyas que, como alemán de nacimiento, americano de corazón y coleccionista de vocación, más me enorgullece haber reunido»:

Escuela holandesa: Retrato de niña, conocido como «del portulano», y también

llamado Retrato Cuijper, por haber formado parte durante mucho tiempo de la colección del historiador de arte belga Emil Cuijper. Por lo general, atribuido a Carel Fabritius de Delft. Comprado en marzo de 1896 al marchante Adolf Kieseritzky, en Berlín.

Hans Holbein el Joven: Retrato del comerciante Martin Baumgarten. Tras haber recorrido Egipto, Arabia y Siria a principios del siglo XVI, Baumgarten se instaló en Colonia, donde trabajó para los hermanos Imstenraedt. Entre 1529 y 1536 dirigió la factoría de los dos hermanos en la Stalhof de Londres. Es uno de los primeros retratos ejecutados por Holbein en Inglaterra, puesto que data del mismo año de su llegada a Londres (1532). Comprado en Londres en 1909 (Subasta Wyndham).

Escuela flamenca: El sitio de Tiro. Ante las murallas almenadas de una ciudad rodeada, centenares de hombres disparan desde gigantescas plataformas que aguantan estrechas torres sobrecargadas de arqueros, catapultas y máquinas de guerra. El cielo está estriado de tizones ardientes. Efectos espectaculares de un incendio tiñen de púrpura el horizonte. Comprado en Saint-Gall en 1901 (las circunstancias de la subasta no se precisan).

Gaspard Ten Broek: Paisaje de Picardía. Comprado en un anticuario de la rue de Lille en 1875.

Escuela italiana: Retrato de un caballero, también llamado El caballero en el baño. Comprado en Venecia en octubre de 1896 al conde Fadengelb. El cuadro pertenecía a principios del siglo XIX a la familia Sostegno, de Turín, que lo vendió al coleccionista berlinés Redern, el cual se lo cedió al príncipe Lichnowsky a cuya muerte lo heredó el conde Fadengelb. El caballero está representado de espaldas, desnudo, ante una fuente en la que se dispone a bañarse y que le devuelve la imagen perfecta de su cuerpo desnudo visto de frente. A la derecha del cuadro hay una coraza de acero bruñido apoyada contra un tronco de árbol muerto y el perfil derecho del caballero se refleja en ella con todos sus detalles, mientras que, del otro lado, una mujer vestida con un largo traje blanco ondulante presenta al caballero un gran yelmo redondo en el que se refleja su perfil izquierdo, apenas deformado por la convexidad brillante del yelmo. Se suscitaban vivas controversias respecto al autor de este cuadro, cuya perfección formal desprende un sentimiento de serenidad casi insoportable. Generalmente, se atribuye a un pintor de la escuela de Brescia, ya sea a Girolamo Romanino, Moretto da Brescia, o a Girolamo Savoldo il Bresciano. Pero algunos críticos se inclinan más a favor de un pintor de Ferrara.

Escuela italiana: La Anunciación en las rocas. Un paisaje escarpado y atormentado forma en su centro una especie de gruta donde está sentada la Virgen, con un libro abierto sobre las rodillas. Parece no ver al arcángel Gabriel que, con un lirio en la mano, se inclina a unos pasos de ella. A lo lejos, unos cazadores y su cuadrilla acorralan a un ciervo. Pertenecía a la colección del doctor Heidekind, de Hamburgo. Comprado en 1891 por dos mil marcos gracias a la mediación del negociante de vinos James Tienappel.

Chardin: Los preparativos del almuerzo. Firmado y fechado sobre el pretil de piedra: J.S. Chardin 17(32?). Comprado por seis mil quinientos francos el 9 de mayo de 1881 en la Subasta Beurnonville. El barón de Beurnonville, que lo tenía de Laurent Laperlier, lo titulaba La comida rosa, por todos los matices de rosa de los alimentos representados (el salmón, los melocotones de viña, el jamón, etc.).

Gerbrand van den Eeckhout: Eneas huyendo de las ruinas de Troya. Hay una gran composición sobre el mismo tema que se guarda en Munich. Esta, de un formato más restringido (80 x 50 cm), se centra más en el incendio de la ciudad que en los personajes. Bajo un cielo violento y crepuscular, atravesado por los resplandores de un incendio, se erigen las ruinas humeantes de la ciudad troyana, en medio de las cuales el gran Caballo destripado parece un monstruo fabuloso. Eneas y Anquises sólo son siluetas blanquecinas que se hunden en la lejanía (las circunstancias de la adquisición no se precisan).

Lucas Cranach: Retrato de Jakob Ziegler. Reencontrada en los sótanos de la cervecería Zum Sängershaus, en Estrasburgo, la obra fue estudiada y autenticada por el profesor Jérôme Adrien. En Wittenberg el pintor tuvo ocasión de reencontrarse con Ziegler, que había ido allí para ver a Lutero, antes de presentarse en Estrasburgo, donde su Theatrum Orbis Terrarum apareció en 1532. Comprado en Zurich a Antón Pfann en 1901.

Escuela holandesa: Niña leyendo una carta. Comprado en Bruselas, en 1904, a la viuda del pintor de historia Stallaert. El interés de esta pequeña composición reside en el modo en que se trata la luz que penetra en la habitación donde se halla la niña por una ventana alta y estrecha, apenas entreabierta. Stallaert consideraba que era una obra de juventud de Metsu, pero semejante atribución no estaba lo suficientemente documentada para poderse sostener.

Escuela de Pisanello (?): Retrato de una princesa de la Casa de Este. El cuadro fue encontrado en 1877 por Vegliani en casa de un prestamista de Milán que se declaró incapaz de precisar su origen. Vegliani se lo mostró al vizconde Tauzia, que reconoció uno de los cuadros robados hacía ocho años en casa del doctor Bernasconi de Verona (cuya rica colección al cabo de un tiempo constituyó la base del museo de la ciudad). Bernasconi lo tenía por un Pisanello auténtico, pero Tauzia demostró que era imposible, ya que la princesa en cuestión (Lauredana d'Este, futura esposa de Aimeri de Gonzaga) ni siquiera tenía tres años a la muerte del pintor.

Escuela italiana: La Visitación. Uno de los pocos cuadros europeos comprados en los Estados Unidos (Boston, Subasta Sherwood, febrero de 1900), donde se presentó como «atribuido a Paris Bordone». Fue examinado pericialmente por Thomas Greenback, que señaló que las libreas de los pajes correspondían a las armas del cardenal de Amboise, y que por consiguiente el pintor sólo podía ser Andréa Solano, a quien Chaumont d'Amboise había llamado a Francia para la decoración de la capilla de su castillo de Gaillon (desgraciadamente destruida en 1793).

Leandro Bassano: Retrato de un embajador. Se trata de Angelo da Campad,

enviado plenipotenciario de la República de Venecia al *sha* de Persia Abbás I el Grande, y luego al rey de Suecia Gustavo II Adolfo. Comprado por 4000 francos en 1883, en Roma, al último descendiente del modelo, el poeta Gianbattista Doganieri.

Jean Vermeer de Delft: El billete sustraído. Célebre desde la descripción que hizo Ruskin de ella, esta obra contribuyó sin duda más que ninguna otra al redescubrimiento del pintor. Comprada por treinta guineas en 1875 al marchante londinense William Jensen, que la anunciaba como un «Van der Meer de Haarlem, alumno de Berghem», antes se encontraba en la colección del arqueólogo Simón Frehude.

Degas: Bailarinas. Comprado al artista por 60 000 francos en enero de 1896. El encuentro entre el pintor y el aficionado fue organizado por el cónsul general de los Estados Unidos en París, señor Gawdy. Los señores Gawdy y Raffke llegaron al 37 de la rue Victor-Macé hacia las once de la mañana, visitaron el estudio y a continuación llevaron a Degas a comer ostras de Colchester a la Maison Dorée.

La segunda obra, publicada en 1923 en las Prensas Universitarias de Bennington, era una tesis consagrada a la obra de Heinrich Kürz: Heinrich Kürz, an american Artist, 1884-1914. Su autor no era otro que Lester Nowak. Mientras trabajaba en su artículo del Bulletin of the Ohio School of Arts, Nowak había conocido a Kürz y los dos hombres se habían hecho amigos. Tras la brutal desaparición del pintor (fue una de las veintitrés víctimas del accidente ferroviario de Long Island, el 12 de agosto de 1914), su hermana pidió a Nowak que le ayudara a clasificar las innumerables notas, esbozos, borradores y estudios preparatorios que había encontrado en su estudio, y a redactar un catálogo razonado. Este catálogo, acompañado de un aparato crítico considerable, constituye lo esencial de la tesis, dado que el autor, como explica en una corta introducción, «no se permite ningún juicio de orden estético, para considerar sólo los problemas técnicos asociados a una obra que, por su misma brevedad, tiene algo de único y ejemplar».

No fue la muerte la que interrumpió la obra de Heinrich Kürz. Dejó de pintar por voluntad propia, a finales del año 1912, al acabar El gabinete de un aficionado que le había encargado Hermann Raffke y para cuya ejecución había necesitado casi tres años y medio. De hecho, toda su obra consiste en seis telas: dos Paisajes a orillas del mar, pintados durante unas vacaciones pasadas en Watermill, en julio de 1901; el Retrato de la señorita Fanny Bentham en el papel de Camila de Con el amor no se juega, en el gran teatro de Pittsburgh; un Autorretrato con efectos de anamorfosis, dejado inacabado; un cuadro de género, titulado Central Pacific, que representa a unos indios a caballo que miran cómo pasa una formidable locomotora; y El gabinete de un aficionado. Aunque para este solo cuadro no había menos de 1397 dibujos, borradores y bosquejos diversos, y Lester Nowak necesitaba casi trescientas páginas para analizar este prodigioso material.

Nowak evidentemente no había podido volver a ver el cuadro, inhumado para la eternidad a la vez que su propietario, y la sola reproducción de conjunto que podía ofrecer de él procedía de una fotografía mediocre, tomada clandestinamente por uno de los vigilantes de la sala donde el cuadro había sido expuesto. La publicación de varios esbozos donde Kürz había indicado sistemáticamente la disposición del modelo, del caballete, del perro, la colocación de los principales cuadros y del propio cuadro en abime, permitía una reconstrucción casi completa de la obra a la vez que ponía en evidencia su ardua génesis, como si la ubicación de estos diferentes elementos, su juego respectivo y su interacción sólo se hubieran impuesto al espíritu del pintor al término de un paciente trabajo mental: en los primeros bosquejos, por ejemplo, el gabinete estaba tratado de una manera mucho más verista: una vasta sala con puertas y ventanas que daban a una terraza decorada con árboles en pots, una gran araña veneciana, muebles, vitrinas con algunos objetos y curiosidades (nautilus, esferas armillares, tiorba y bandola, loro disecado), una decena de personas, y sólo algunos cuadros; únicamente a través de los sucesivos esbozos podía verse cómo la escena se concentraba, se rarificaba, se hacía densa y compacta hasta no admitir más que «los propios cuadros, su amo y sus reflejos».

(Se observará, sin embargo, que Raffke había pedido en un principio a Kürz que le representara con toda su familia, es decir con su mujer, sus cinco hijos, su hija, sus tres nueras, su yerno, sus siete nietos y su sobrino Humbert [al que había adoptado a la muerte de su hermano]. Cuando Kürz decidió no colocar más que un ser humano frente a la colección de cuadros, imaginó, para respetar el deseo del cervecero, transformar ciertas copias de los retratos de la colección en retratos de miembros de la familia Raffke: la señora Raffke, algo idealizada, sustituye así el Retrato de Clara Schumann de Ludwig Steinbruck; los cinco hijos [el mayor con su magnífica barba negra, el benjamín, tuerto de nacimiento, con un parche negro sobre el ojo] y el yerno figuran en la réplica del Autorretrato con máscaras de James Ensor [bastante parecido en su fuente de inspiración al de la colección Lambotte], comprado en Bruselas en 1904 en la exposición de la Estética Libre por insistencia de Albert Arnkle; Anna, la única hija del cervecero, está representada con los rasgos de la Niña del portulano, de Fabritius; las tres nueras son las Tres Parcas de un anónimo italiano del siglo xvi; los siete nietos aparecen en un cuadro de Boucher titulado El enigma; y el robusto Mefistófeles de Larry Gibson [Escuela americana] cede el sitio al plácido Humbert Raffke, cuyos pequeños ojos sonrientes se fruncen complacidos detrás de unas gafas con montura de acero).

Pero el principal interés de la tesis no estaba allí. Al publicar por primera vez uno al lado del otro los dibujos preparatorios de Kürz y los originales de la colección Raffke (cuya reproducción los herederos habían autorizado excepcionalmente), Nowak elucidaba al fin el enigma de estas minúsculas variaciones que tanto había intrigado a los visitantes de la exposición:

«No se trata, como yo había anticipado hace diez años en mi primera aproximación a la obra, de un comportamiento irónico tendente a reinstaurar la idea, ciertamente seductora aunque en sí misma sin salida, de una “libertad del artista” frente al mundo que mercantilmente está encargado de reproducir, ni tampoco de una perspectiva histórico-crítica que asigne al pintor la imposible herencia de no se sabe muy bien qué “edad de oro” o “Paraíso perdido”, sino, muy al contrario, de un proceso de incorporación, de un acaparamiento: al mismo tiempo proyección hacia el Otro, y Robo, en el sentido prometeico del término. Sin duda, esta andadura más psicológica que estética es lo bastante consciente de sus límites para poder, llegado el caso, convertirse en irrisión y revelarse como ilusión, como simple exacerbadura de una mirada sin producir más que “trompe-l’oeil”, aunque sobre todo conviene ver en ello el término lógico de la maquinaria puramente mental que define precisamente el trabajo del pintor: entre el *Anch’io son’ pittore* del Correggio y el *Aprendo a mirar* de Poussin, se trazan las frágiles fronteras que constituyen el estrecho campo de toda creación, y cuyo desarrollo último sólo puede ser el Silencio, este silencio voluntario y autodestructor que Kürz se impuso tras haber acabado esta obra».

La demostración de esta teoría iba acompañada de un trabajo de erudición excepcional relativo a los cuadros de la colección Raffke, como si Nowak se hubiera empeñado en persuadir a sus lectores de que lo que estaba en juego en *El gabinete de un aficionado* remitía tanto a las obras originales como a las réplicas ligeramente falseadas que había dado de ellas Heinrich Kürz. Gracias a la complacencia de Humbert Raffke, que desde la muerte de su tío continuaba velando por la colección, Nowak había tenido acceso a todos los documentos concernientes a las adquisiciones europeas del cervecero, y pudo además, con una paciencia, una ingeniosidad y un olfato sorprendentes, reconstruir exactamente la historia de casi todos los cuadros y en no pocos casos precisar su atribución. Así, pudo confirmar la hipótesis de Greenback sobre la *Visitación* de Andrea Solario, estableciendo la lista de todos sus propietarios, desde el cardenal d’Amboise hasta James Sherwood: regalada por el cardenal a Maximiliano con motivo de la constitución de la Liga de Cambrai, la *Visitación del Gobbo* (aunque fuera su hermano, Cristoforo, el jorobado, a Andrea también se le llamaba *Del Gobbo*) permaneció más de un siglo en las colecciones de Carlos V, y luego de Felipe II, que se la dio a Alberto el Piadoso cuando pasó a ser su yerno. El cuadro se encuentra a continuación, sin duda gracias a la mediación de la dama de honor de Isabelle, Geneviève d’Urfé, marquesa de Croy, en la colección de Charles de Croy, duque de Arschot, y figura en calidad de tal en el inventario establecido por el pintor Salomon Noveliers tras la muerte del duque, así como en el anuncio de la subasta de esta insigne colección:

«Se pone en conocimiento de todos que entre los bienes muebles del difunto Señor duque de Arschot se cuentan alrededor de unas dos mil piezas de pintura

de todo tipo de colores, de diversos y excelentes maestros, como Alberto Durero, Lucas de Leyde, Jean de Maubeuge, Jerónimo Bosco, Floras Dayck, Longue Pierre, Titian Urban, André de Gobbe, Pablo Veronese y otros. Unas dieciocho mil medallas, una biblioteca de seis mil volúmenes, muchos de ellos manuscritos, mucha plata blanca y dorada, vasos tanto de cristal de roca como de serpentinas, ágatas, ámbar, jaspe, heliotropos u otras piedras talladas, rarezas de todas clases, tapicerías. En resumen, tantos muebles exquisitos que difícil sería inclusive hallarlos en casa de algún príncipe, y cuya subasta empezará a cargo de los Señores Testamentarios y ejecutores del testamento del susodicho Señor Duque al mejor postor, en la ciudad de Bruselas, el próximo quince de julio y se prolongará los días siguientes hasta que ésta finalice».

En dicha subasta, que no tuvo lugar en Bruselas sino en Amberes, el cuadro fue comprado por el marchante Jean Wildens, que mandó hacer dos pequeñas copias a Erasme Quellyn, el cual expidió una a Londres y la otra a Viena (una de estas copias forma parte hoy de la colección de la princesa Carlota en el Palacio de Miramar cerca de Trieste) antes de cederlo por sesenta florines a Boyer d'Arguille, consejero en el Parlamento de Provenza; la subasta tuvo lugar por mediación de Coelmans, a quien Boyer d'Arguille había hecho ir a Aix para grabar su colección de cuadros, y el grabado que representa el Solario se conserva todavía hoy en la sección de Estampas del museo de Aix. La presencia del cuadro queda testimoniada hasta 1790 en la capilla del castillo de Arguille. Desaparece durante el período revolucionario y es reencontrado en 1824, en casa de un comerciante de vinos de Moncoutant, por un notario de Loches, Charles Maurepas, que lo describe muy hermosamente en el *Bulletin des Sociétés Savantes d'Indre-et-Loire* (1828, XVII, 43) aunque lo atribuye equivocadamente a Paris Bordone. La obra pasa a subasta en Angulema, en 1851 (Venta Coignières, n.º 1 del catálogo: La Visitación, Escuela italiana, siglo XVI. Atribuido a Paris Bordone), y es adquirida por doscientos francos por un anticuario de la ciudad que se lo llevará consigo a los Estados Unidos en 1885 y lo venderá el mismo año a James Sherwood.

Precisiones igualmente completas se daban a propósito de La mezquita de los Ummayades, de Devéria, del Loing en Montargis, que Nowak autentificaba como uno de los raros paisajes dejados por Girodet, de los Caballeros árabes, cuya atribución a Delacroix se fundaba en una bibliografía impecable, y del muy extraño Interior con peluca (al lado de un pesado sillón de madera dorada con tapicería de Beauvais, se encuentra un velador sobre el que hay un sombrero de tres picos adornado con una pluma negra junto a una voluminosa peluca rubia colocada sobre un soporte de madera esculpido en forma de cabeza), que Nowak identificó perentoriamente como «el letrado» encargado en 1681 a Rigaud por Binet, el peluquero del rey Luis XIV, y cuya existencia se sospechaba debido a un mediocre

epigrama atribuido a Bachaumont:

Binet, de los Reyes Peluquero,
a Rigaud pide un letrado.
Rigaud disgustado está, creo,
su pincel nada quiere saber de peines.
¡Pero, Rigaud, si tus modelos
no llevaran peluca,
carecerían de todo atractivo,
y te lamentarías a más y mejor!

Las dos revelaciones capitales de este estudio concernían a la Anunciación en las Rocas y al Caballero en el baño. Fundándose en las numerosas similitudes existentes entre la Anunciación y ciertos detalles de la Visión de San Eustaquio de la National Gallery (el ciervo, el perro jaspeado, el pequeño lebel), de la Leyenda de San Jorge de Santa Anastasia (los dos perros junto a San Jorge), y de la Anunciación de San Fermo de Verona (las alas del ángel y el paisaje recortado encima suyo), Nowak demostraba en efecto que la obra podía atribuirse casi con absoluta certidumbre a Pisanello.

En cuanto al Caballero en el baño, Nowak lo comparaba luminosamente con una obra perdida del Giorgione descrita en las Vite de Vasari:

«Para convencer a unos escultores de la superioridad de su arte frente al de ellos, él (Giorgione) les propuso mostrarles en pintura la parte delantera, la espalda y los dos lados de perfil de una sola figura. Cosa que volvió sus cerebros del revés. Véase cómo la hizo: colocó ante sí un desnudo girado de espaldas que había en el suelo, una fuente de agua muy clara en la que Giorgione pintó el reflejo del desnudo de cara; en uno de los lados había una ligera coraza donde se veía el perfil izquierdo, pues en lo pulido del metal se descubrían todos los detalles; en el otro lado, había un espejo que reflejaba el otro lado del desnudo. Era algo de una invención y de una fantasía maravillosas que probaba, en efecto, que la pintura requiere más talento y trabajo, y que muestra más en una sola panorámica pintada del natural de lo que puede hacerlo la escultura...»

Estos mismos efectos de superficies reflectoras se reencontraban en otra obra perdida, un San Jorge descrito por Paolo Pino. Pero no existía ningún otro testimonio preciso de estas obréis y, por lo demás, varios pintores de Venecia, de Ferrara y de Brescia habían utilizado con diversa suerte tales procedimientos (en particular el Retrato de pie, llamado de Gastón de Foix, de Savoldo, hoy conservado en el Louvre). Tratando de saber cómo había entrado esta obra en la colección Sostegno, Nowak hizo el descubrimiento capital que debía conducirle a afirmar que el cuadro era de Giorgione. En efecto, había reencontrado la huella de un cuadro donde lo descriptivo correspondía en todos los puntos al Caballero en el baño de la colección

Sostegno. Este cuadro, titulado Venus ofreciendo a Eneas las armas de Vulcano, había sido dejado en herencia por un cierto Nicolo Renieri y había pasado a subasta en Venecia a principios del siglo XVII. Ahora bien, otro lienzo de este patrimonio —«un pequeño cuadro con dos figuras de la mano de Zorzon de Castelfranco»— constaba en el Camerino delle Antigaglie de Gabriele Vendramin de 1567. Sin duda, esta Venus no figuraba en el catálogo de dicho coleccionista, que había poseído varios Giorgione (La tempestad, el Cristo muerto sostenido por un ángel, y el pequeño Flautista de la galería Borghese), ni tampoco en las preciosas descripciones que había hecho Marcantonio Michiel, pero la conjunción de la descripción de Vasari y de la presencia de la obra en un conjunto de obras parcial o completamente heredado de un coleccionista notorio de Giorgiones, constituía un indicio demasiado preciso para que alguien pudiera negarse a considerar una atribución a la que no se oponía ningún argumento iconográfico ni estético.

La pintura americana ocupa poco lugar en el estudio de Lester Nowak. De los veintiún cuadros de origen americano representados en El gabinete de un aficionado, sólo cinco son objeto de una descripción un tanto detallada. Los tres primeros son cuadros históricos, donde el tema, el interés documental y la personalidad de los protagonistas cuentan mucho más que el valor artístico o la notoriedad del pintor. El primero se titula La llegada de Charles Wilkes a San Francisco el 17 de junio de 1842. Su autor, Arthur Stoessel, es uno de los oficiales que participó en la expedición. Tras abandonar Nueva York en 1838, con la misión de explorar el continente austral, Wilkes descubrió las tierras a las que dio su nombre (pero que Dumont d'Urville ya había bautizado parcialmente con el nombre de tierra Adelia), subió hasta Borneo, visitó las islas Sandwich y volvió recorriendo las costas de Oregon y de California.

Sus descubrimientos fueron puestos en duda casi de inmediato por el capitán inglés Ross, el cual pretendió que no había nada en las latitudes y longitudes que había indicado, y hasta muy recientemente, tras los viajes de Sir Douglas Mawson entre 1911 y 1914, no se confirmó la existencia de las tierras de Wilkes.

El segundo cuadro se titula Perdidos en el mar de Weddell (anónimo, Escuela americana, siglo XIX) y recuerda un episodio dramático de otra expedición americana, la de Benjamín Morrell. Entre 1823 y 1839, Benjamín Morrell dio la vuelta al mundo cuatro veces, acabando trágicamente la última de ellas en las costas de Mozambique. El episodio que se describe sobre el lienzo (reencontrado en los baúles de Morrell tras su muerte, aunque éste no sea necesariamente su autor) se cuenta en el tomo VII de su diario: al regresar de su segundo viaje, que le había llevado sucesivamente a Nueva Guinea, Nueva Caledonia, Nueva Zelanda, Tasmania, islas Kerguelen, islas Crozet, islas del Príncipe Eduardo, su navío se extravió entre las brumas heladas del mar de

Weddell, donde, bajo la amenaza de los bancos de hielo, erró durante varias semanas. El lienzo, cuyas grisalias blanquecinas tendrían una violencia casi turneriana si la ingenuidad del trazo no destruyera sus efectos, muestra el minúsculo edificio confrontado a unos icebergs gigantescos.

El tercer cuadro lleva como título *La muerte de Juan Díaz de Solís asesinado por los indios*, y como autor a Arnold Hosenträger. Tras haber descubierto el Yucatán con Pinzón, Juan Díaz de Solís intentó penetrar en la bahía de Río de Janeiro, pero cayó en manos de indios antropófagos que lo devoraron como a sus compañeros. El cuadro, cuyo historicismo puntilloso no consigue disimular un pompierismo complaciente, muestra a un grupo de indios medio desnudos, reunidos en un claro que bordea una exuberante vegetación a pedir de boca. En el centro, hay un gran calderón colgado de tres troncos de árboles dispuestos en forma de haz; en derredor, los desventurados europeos se hallan atados a unos postes, salvo un sacerdote con sotana, el cual, arrodillado en el extremo derecho del cuadro, con las manos juntas, es masacrado a hachazos por dos salvajes. La obra obtuvo una medalla de plata en el Salón de Louisville de 1888.

Las otras dos obras de origen americano son las que hizo el propio Heinrich Kürz, quien se empeñó en hacerlas figurar en *El gabinete de un aficionado* como huella de su trabajo pasado y futuro.

La primera, *Un pequeño puerto de recreo cerca de Amagansett*, muestra una larga playa blanca cubierta por un cielo casi transparente. El mar está gris, puntuado de embarcaciones con las velas deshilachadas. Un grupo de personajes, todos vestidos de negro, avanza por la playa en dirección a un gran toldo a rayas rosas y verdes bajo el cual una vieja vende sandías a cuartos. Fue mientras pintaba esta tela cuando Kürz conoció a la familia Raffke (son ellos los personajes vestidos de negro sobre la playa), y tanto le gustó a Hermann Raffke que se la compró de inmediato por doscientos dólares.

La segunda obra no existe, o más bien sólo existe bajo la forma de un pequeño rectángulo de dos centímetros de largo por un centímetro de ancho, en el que, con ayuda de una buena lupa, se llega a distinguir una treintena de hombres y mujeres precipitándose desde lo alto de un pontón en las aguas negruzcas de un lago, mientras por las orillas escarpadas una multitud armada con antorchas corre en todas direcciones. Si Heinrich Kürz, que confió un día a Nowak no haber aprendido a pintar más que para hacer un día este cuadro, no hubiera decidido renunciar a la pintura, la obra se habría llamado *Los embrujados del Lago Ontario*, y se habría inspirado en un hecho diferente ocurrido en Rochester en 1891 (Gustave Reid extrajo en 1907 una novela que alcanzó cierto éxito): en la noche del 13 al 14 de noviembre, una secta de fanáticos iconoclastas fundada seis meses antes por un empleado de la Western Union, un matador de bueyes y un agente de seguros marítimos, se puso a

saquear sistemáticamente las fábricas, depósitos y almacenes de Eastman-Kodak. Unos cuatro mil cajeros, cinco mil placas y noventa y cinco kilómetros de película de nitrocelulosa fueron destruidos antes de que las autoridades pudieran intervenir. Perseguidos encarnizadamente por media ciudad, los sectarios se arrojaron al agua para no rendirse. Entre las setenta y ocho víctimas figuraba el padre de Heinrich Kürz.

La segunda Subasta Raffke tuvo lugar del 12 al 15 de mayo de 1924 en Filadelfia, en Parke y Bennett, en presencia de una muchedumbre entre la que sobresalían los coleccionistas más famosos de la Costa Este, acompañados por sus consejeros, y la mayoría de los directores de los grandes museos americanos. Los tasadores de la moneda pública eran los señores Moulineaux y Jonathan Cheap, los dos venidos especialmente de Nueva York, asistidos por los expertos señores Rumkoff, Baldovinetti, Feuerabens y Turnpike Jr. Las trescientas cincuenta y ocho llamadas del catálogo habían sido redactadas por los señores William Fleish y Humbert Raffke, con la ayuda de los susodichos expertos y de los señores Maxwell Parrish, Franz Ingehalt, Thomas Greenback y Lester Nowak.

La primera jornada se dedicó a la pintura americana, y el primer cuadro que se presentó fue el Retrato de Bronco McGinnis, el hombre más tatuado del mundo, por Adolphus Kleidröst; fue adjudicado por 2500 \$ para el Barnum's American Museum; con un Pequeño paisaje de Florida, de John Jasper (2500 \$), el Retrato de Mark Twain, por Adam Bilston (2000 \$) y El viejo cochero, de Mary Cassat (5000 \$), fueron las pujas más bonitas de la sesión; cuatro obras superaron los quinientos dólares: El trapequista, de Jefferson Abott (825 \$), Los inmigrantes, vasta composición de William Ripley donde se veía a una multitud abigarrada, sobrecargada de bultos y alineada sobre el puente de un gran navío (750 \$), La caída de la casa Usher, de Frank Staircase (650 \$), y El desembarco de Taft y de los Marineros del coronel Waller en Cuba, en 1906, de Walker Greentale, que sólo alcanzó los 600 \$ aunque su Squaw hubiera sido uno de los éxitos de la subasta precedente; el Puerto de recreo cerca de Amagansett encontró dueño por 125 \$, La llegada de Wilkes llegó a 98 \$; Dos gatitos dormidos, Los bebedores de *whisky* y Los camareros se vendieron los tres por 10 \$; en cambio, La caza del tigre subió hasta 45 \$.

La segunda jornada estuvo reservada a la pintura moderna europea y empezó por la presentación de una veintena de obras reagrupadas bajo la etiqueta de «Escuela neoclásica»; la mayoría de los Liéblingssünde de Hermann Raffke formaban parte de ellas. Más de los dos tercios no sobrepasaron los cincuenta dólares, poniendo en evidencia con un vigor manifiesto el desfavor en que había caído este tipo de pintura desde principios de siglo. Sin embargo, siete de ellas fueron objeto de pujas mucho

más animadas y superaron ampliamente las previsiones de los expertos: El campo del Paño de Oro, de Rorret (450 \$); Retrato de M. Baudoin-Dubreuil de mosquetero, de Ferdinand Roybet (1200 \$); Lancelot, de Camile Velin-Ravel (1300 \$); El coleccionista de insectos, de Gervex (1750 \$); El boticario de Túnez, de Gérôme (2000 \$); el Retrato de un general, de Jean Gigoux (2250 \$) y un Viaje al centro de la Tierra muy sorprendente, de Eugène Riou, una de las escasas pinturas de este artista, célebre sobre todo como grabador e ilustrador (2500 \$).

La sesión de la tarde empezó de un modo muy fastidioso, cuando se presentaron tres obras que Raffke había comprado a instigación de Albert Arnkle: el Autorretrato con máscaras, de Ensor, cuya notoriedad por aquel entonces no sobrepasaba las fronteras de Bélgica, sólo obtuvo 250 \$, y los Tres hombres por un pequeño camino campestre, de August Macke, todavía desconocido casi por completo en su país de origen, aunque ya hiciera casi diez años que había muerto (Raffke le había comprado este cuadro en 1908, cuando Macke trabajaba en Berlín, en el estudio de Lovis Corinth), alcanzaron los 83 \$ después de haberse puesto a la venta en 75; en cuanto al Retrato de un oficial austríaco, de Gustav Klimt, alcanzó difícilmente los 560 \$. Pero el ambiente se volvió mucho más entusiasta cuando empezaron a llegar cuadros de escuelas francesas, cuya cotización internacional ya estaba más o menos afirmada. Casi todas las obras presentadas superaron los mil dólares (Utrillo, El mercado de las pulgas de la plaza Blanca, 1400 \$; Vuillard, Interior burgués, 2000 \$; Bonnard, La rué de l'Aveyron, 2800 \$) y cinco de ellas los diez mil: Delacroix obtuvo 11 000 \$ para Caballeros árabes llenos de fogosidad pero de hechura más bien relajada; Renoir alcanzó los 13 500 \$ con su Cigarrera; Cézanne, los 17 000 \$ con El juego de dominó, una robusta naturaleza muerta que representa una mesa de juego con un ramo de dondiegos de noche y unos dominós expuestos; en cuanto a Corot y a Degas, pulverizaron las estimaciones de los expertos, Corot con un paisaje de Italia primer estilo (una Vista de Pompeya) que alcanzó los 55 000 \$, y Degas con unas Bailarinas que llegaron al techo de 87 000 \$.

El tope de los cien mil dólares se sobrepasó al día siguiente por la mañana, cuando se pusieron a subasta las obras de la Escuela alemana; se sobrepasaría todavía en varias ocasiones en el transcurso de las sesiones de la tarde y del día siguiente, cuando, en una atmósfera cada vez más exaltada, se propusieron los cuadros de las Escuelas francesa, flamenca, holandesa e italiana.

Después de estos dos últimos días, de los cuarenta y cinco cuadros presentados, sólo seis permanecieron por debajo de los dos mil dólares. Y las cifras obtenidas por los treinta y nueve restantes constituyen muy a menudo para la época unos récords absolutos:

2100 \$: Escuela flamenca (a veces atribuido a Marinus van Reymerswaele):
El cambista y su mujer (una copia de época del célebre cuadro de Quentin

Metsys; su interés principal reside en todas las pequeñas modificaciones que el copista introdujo; de modo que nadie se refleja en el pequeño espejo de bruja en primer plano; el anciano [o la anciana] que se ve discutir al fondo por la puerta entreabierta no tiene el dedo levantado, y el hombre que la escucha no lleva sombrero; la miniatura del libro que mira la mujer del banquero no representa una Virgen con el Niño, sino un entierro, etc.).

3800 \$: Escuela alemana, siglo XVI (Hamburgo): Píramo y Tisbe (la Babilonia imaginaria que ocupa todo el fondo de la tela se cita a menudo como ejemplo de este manierismo hamburgués del que se conocen muy pocas obras).

4300 \$: Escuela flamenca: La caída de los ángeles rebeldes (la atribución al Bosco, propuesta por Cavastivali no se funda en ningún elemento serio).

5000 \$: Pietro Longhi: Fiesta en el palacio Quarli (comprado por M. William Randolph Hearst).

6500 \$: Escuela francesa: Monje orando (a veces considerado como un San Jerónimo, pese a la ausencia de león. La historia de este cuadro, tal como la contó Nowak, sólo se conoce a partir de 1793, fecha en la que, en el marco del decreto sobre los bienes del clero, fue confiscado en la iglesia Saint-Saturnin de Champigny. De subasta en subasta, fue atribuido sucesivamente al Valentín, a Honthorst, a Ter Brugghen, a Guido Reni, a Manfredi, a «un alumno de Caravaggio», a Schalken y al Españoleto).

7500 \$: Giovanni Paolo Pannini: Los arquitectos (dos arquitectos hacen visitar a un cardenal el palacio que se hace construir).

8000 \$: Louis Boilly: El callejón de los músicos (en una estrecha callejuela, un flautista, un violinista y un violoncelista se disponen a dar un concierto ante los ojos de algunos mirones). El Juego de la rana (porque en el fondo de la escena tres niños juegan a este juego de habilidad que se llama la rana o el sapo) se encuentra en el museo de Saint-Germain. Procede de la colección de *Mlle. Ursule Boulou*.

11 000 \$: Gianbattista Tiepolo: El nacimiento de Venus (antigua colección Daddi).

11 540 \$: Escuela holandesa: Los jugadores de ajedrez (a menudo se ha querido atribuir este cuadro a Karel van Mander. Nowak pudo demostrar de una manera totalmente original que era imposible, pues Mander murió en 1606 y la colocación de las piezas sobre el tablero del cuadro reproduce la situación tras el decimoquinto golpe inocente de una célebre partida disputada en 1625 por Giochino Greco llamado El Calabrés. Debe observarse que, en su copia del cuadro, Kürz ha representado la partida tras el decimoctavo golpe, es decir después del mate fallido).

12 500 \$: Arrigo Mattei: Los músicos dormidos (comprado por la Fundación Carnegie).

13 125 \$: Escuela holandesa: Niña leyendo una carta (al término de largas

deliberaciones, los expertos renunciaron a atribuir la obra a Metsu e incluso a su estudio).

13 200 \$: Gérard van Honthorst (Gherardo della Notte): Incendio de Sodoma (pertenecía a las colecciones de Pedro el Grande. Elizabetha Petrovna se lo dio a Michel Lépicié para agradecerle sus decoraciones del palacio Anitchkov de San Petersburgo).

14 000 \$: Gerbrand van den Eeckhout: Eneas huyendo de las ruinas de Troya.

14 315 \$: Joseph Vernet: La tempestad (es sabido que este cuadro, bastante parecido al del Louvre, perteneció a la colección del vizconde de Timbert, cuyo retrato por el barón Gros no ha perdido su celebridad; pero hasta entonces sólo se le conocía por un grabado de Balechou).

15 000 \$: Pierre de Cornelius: Retrato de Guillaume de Humboldt.

17 200 \$: Sir Thomas Lawrence: Retrato de Nelson (de los cuatro retratos de Nelson dejados por este pintor, éste es sin duda el más romántico, puesto que lo muestra asiendo con su única mano ya no sus habituales anteojos, sino un medallón que representa a *Lady Hamilton*).

17 500 \$: Peter Snayers: El sitio de Tito (fue al encontrar una reproducción de este cuadro en uno de los Gabinetes de aficionado de Gilíes van Tilborg, cuando Nowak pudo identificar a su autor).

17 900 \$: Otto Reder: El saqueo de Troya (comprado por la Fundación Sherburn-Boggs para el Smithsonian Athenaeum de Schenectady [Nueva York]).

18 250 \$: François Gérard: El Amor y Psique (una versión de 1796, muy diferente de la versión de 1798 conservada en el Louvre).

20 000 \$: Leandro Bassano: Retrato de un embajador (comprado por el Corcoran Institute, Providence, Rhode Island).

21 000 \$: Jean-Baptiste Perronneau: Retrato de un obispo (se trata de François de Telek, obispo de Klausenburg, que el pintor conoció a raíz de su viaje a Rusia en 1781).

22 000 \$: Gaspard Ten Broek: Paisaje de Picardía (un precio excesivamente elevado para este pintor más bien oscuro, a quien se tiende a confundir con Gérard Terborch o con Gaspard van der Brouckx).

22 000 \$: Jan Fyt: Pavo y cesta de frutas (colecciones Forcheville, y luego Settembrini).

25 000 \$: Escuela de Pisanello (?): Retrato de una princesa de la Casa de Este (la opinión de Tauzia excluyendo una atribución a Pisanello fue confirmada por Rumkoff y Baldovinetti; Maxwell Parrish consideró que la obra podía ser de Pietro de Castelaccia, llamado il Grossetto, pero su hipótesis fue recogida con demasiadas reticencias por los demás expertos para poderse sostener).

32 000 \$: Nicolás Poussin: Manlius Capitolinus (uno de los seis «temas

extraídos de la historia romana» reseñados por John Smith en su Catalogue raisonné de 1837. La obra, conocida por los grabados de Massard y de Landon, se creía perdida desde 1870. Ingehalt la volvió a encontrar en 1891, en Berlín, en un garaje de alquiler de coches).

37 500 \$: Girodet-Trioson: El Loing en Montargis (Stendhal, que vio el cuadro en Lyon en casa de su amigo Paul Brémont, en mayo de 1837, lo describió en sus Memorias de un turista).

38 000 \$: Jean-Baptiste Greuze: Orfeo y Eurídice (las escenas mitológicas son raras en Greuze, que por lo general apenas sobresalía al respecto; ésta, que constituye una feliz excepción, es contemporánea de su Danae del Salón de 1863, que fue tan criticada).

40 000 \$: François Boucher: El enigma (este cuadro, ejecutado, según se dice, a petición de Catalina II, muestra a tres niñas vestidas «a la moscovita» formando un corro alrededor de un joven. Su título, indicado por el propio pintor, nunca ha sido explicitado de una manera satisfactoria. En El gabinete de un aficionado, Kürz ha tratado este «enigma» de un modo muy particular. La primera copia reproduce muy estrictamente el modelo, salvo que el joven es aquí un esqueleto armado con una hoz. En la segunda copia, el mismo decorado acoge no ya a tres niños, sino a siete, los siete nietos de Hermann Raffke; la tercera copia representa a su vez otro cuadro de Boucher, La fiesta campestre, una pastoral donde diecisiete bailarines, bailarinas y músicos se mueven en un decorado de rocalla y vegetación forestal: una arpista junto a una fuente cuyo pilón es como una concha gigantesca de tipo bautismal y la boca una cabeza de león, tres bailarinas formando un corro, un flautista y dos chicas jóvenes medio disimuladas entre el follaje, siete bailarines y bailarinas formando un vasto arco de círculo, y entre ellos una pareja de chicas asiéndose por la cintura, un violinista malo, y una chica joven en una gruta escuchando a un guitarrista sentado a sus pies. Es una de las escasas obras que Hermann Raffke no pudo comprar: anunciada en la Subasta Meyrat-Jasse, fue vendida amigablemente por los herederos al marqués de Pibolin, y retirada de las subastas).

50 000 \$: Pierre-Paul Rubens: Midas y Apolo (procede de la antigua colección de Antoine Cornelissen, al que Van Dyck llamaba Pictoriae Artis Amator Antverpiae) (comprado por la Fundación Johnson, Connecticut).

62 500 \$: Andrea Solario: La Visitación (comprado por M. Simón Rawran, de Nueva York).

65 000 \$: Jean-Baptista Siméon Chardin: Los preparativos para el almuerzo (comprado por la Fundación Sears Roebuck, Albany).

85 000 \$: Jan Steen: Los médicos (menos célebre que La visita del médico del museo de La Haya, esta obra, que procede de las antiguas colecciones de la princesa Palatina, y cuyas réplicas se encuentran en los museos de Aarhus, de Salamanca y de Praga, presenta un interés documental excepcional: en efecto,

uno de los médicos examina a la joven enferma aplicando sobre su seno medio al descubierto una especie de corneta acústica bastante parecida a la que Laénec «inventó» bajo el nombre de estetoscopio casi un siglo y medio más tarde; esto explica sin duda que el precio de la obra, valorada por los expertos en 40 000 \$, fuera elevado a más del doble por los compradores del Museo de Historia de la Medicina de la Universidad de Dartmouth).

106 000 \$: Garel Fabritius: La niña del portulano (comprado por el museo de Hoaxville, Illinois).

112 000 \$: Antonio Pisano, llamado Pisanello: La Anunciación (comprado por la Asociación de los Museos de Florida).

120 000 \$: Hans Holbein el Joven: Retrato del comerciante Martin Baumgarten (comprado por el Instituto Budweiser de Pittsburgh).

137 000 \$: Lucas Cranach el Viejo: Retrato de Jakob Ziegler (comprado por la Vanderbilt Institution for the Development of Fine Arts, Troy).

143 000 \$: Giorgione: Venus ofreciendo a Eneas las armas de Vulcano (la presentación del cuadro bajo este título desencadenó en la sala algunos murmullos de desaprobación, y alguien se levantó para exigir que la obra se anunciara como «atribuida a Giorgione por el profesor Nowak»; esto no le impidió ser objeto de pujas extremadamente apretadas entre el Metropolitan Museum, la Fundación Leichenhalle y el Art Institute de Chicago que acabó llevándosela).

165 000 \$: Franz Hals: Retrato de Juste van Ostrack y de sus seis hijos (antigua colección del duque de Marlborough. Comprado por el comerciante Treven Stewart para un aficionado neoyorquino del que únicamente se supo que era un descendiente de la familia).

181 275 \$: Jan Vermeer de Delft: El billete sustraído (comprado por la Fundación Edgar A. Perry, de Baltimore).

Al cabo de unos años, los directores de los organismos públicos y privados que habían adquirido cuadros de la segunda Subasta Raffke recibieron una carta firmada por Humbert Raffke, informándoles que la mayoría de las obras que habían comprado eran falsas y que él era el autor.

En 1887, cuando su tío se encontraba en Europa, Humbert, entonces estudiante en la Escuela de Bellas Artes de Boston, había hecho visitar la colección a uno de sus profesores que, tras un breve examen de los cuadros que el cervecero había reunido con motivo de sus tres primeros viajes, le comunicó que eran falsos o carecían de valor.

Puesto al corriente a su regreso, Hermann Raffke había decidido vengarse. Con la ayuda de sus hijos, de su sobrino, que reveló en tal ocasión sus prodigiosos talentos

de remedador, y de algunos comparsas y cómplices, como Lester Nowak y Franz Ingehalt, puso en marcha la operación que debía permitirle, años más tarde e incluso después de su muerte, engañar a su vez a los coleccionistas, a los expertos y a los marchantes de cuadros. Sus últimos ocho viajes a Europa se habían consagrado casi por completo a reunir o a forjar las pruebas que acreditarían la autenticidad de las obras, cuya ejecución aseguraba en aquel tiempo Humbert Raffke, alias Heinrich Kürz. La clave de esta paciente puesta en escena, en la que cada etapa se había calculado con mucha exactitud, fue la realización del Gabinete de un aficionado, donde los cuadros de la colección, colgados como copias, como imitaciones y como réplicas, parecerían ser con toda naturalidad las copias, las imitaciones y las réplicas de los cuadros reales. El resto era cosa de falsario, es decir de viejas tablas y viejos lienzos, de copias de estudio, de obras menores hábilmente maquilladas, de pigmentos, barnices y grietas.

Unas comprobaciones emprendidas con diligencia no tardaron en demostrar que en efecto la mayoría de los cuadros de la colección Raffke eran falsos, como falsos son la mayoría de los detalles de este relato ficticio, concebido por el mero placer, y el mero estremecimiento, de la simulación.

NOTA DE LA ILUSTRADORA



Isabelle Vernay-Lévêque: *El gabinete de un aficionado*. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm, 1981. París, colección de la artista.

En 1981, seducida por las ingeniosas trampas de la imaginaria colección de cuadros descritos en *El gabinete de un aficionado*, de Georges Perec, ejecuté esta obra como encargo ficticio, procurando pintarla con la máxima fidelidad posible al libro, aunque sin poder evitar en su resultado final dos diferencias: tuve que limitar el número de reducciones sucesivas de los cuadros, seleccionados según la frecuencia con la que vienen citados por el propio Perec, y le añadí un espejo en el que se refleja el pintor.

Este relato, que en principio formaba parte del proyecto de *La vida instrucciones de uso*, adquirió la autonomía suficiente como para que el autor lo publicara por separado, confirmándome el propio Perec, al ver el cuadro, el sinnúmero de relaciones simbólicas y estructurales que yo había intuido que presentaba con el resto de su obra. Desde entonces he leído una y otra vez a Georges Perec, pero nunca volví a verlo.

I.V.L.

Este cuadro es una de las ilustraciones posibles (y no exhaustivas) de la novela de Georges Perec *El gabinete de un aficionado*. En la siguiente relación se halla el título de las obras representadas, que son mencionadas o descritas en el libro.

N.º 1 El enigma (Boucher)

N.º 2 El nacimiento de Venus (Tiépolo)

- N.º 3 Una fiesta en el Palacio Quarli (Longhi)
N.º 4 Interior con peluca (Rigaud)
N.º 5 La niña del portulano (Fabritius)
N.º 6 La lección de pintura (anónimo holandés)
N.º 7 Retrato de Clara Schumann (Ludwig Steinbruck)
N.º 8 La Visitación (Andrea Solario)
N.º 9 La cigarrera (Renoir)
N.º 10 La tetera sobre la mesa (Garten)
N.º 11 Grupo de mujeres cuáqueras en el puerto de Nantucket (anónimo USA)
N.º 12 Retrato del comerciante Martin Baumgarten (Holbein el Joven)
N.º 13 Los jugadores de ajedrez (anónimo holandés)
N.º 14 Retrato de un embajador (Bassano)
N.º 15 El saqueo de Troya (Otto Reder)
N.º 16 Píramo y Tisbe (anónimo Hamburgo)
N.º 17 Tres Parcas (anónimo italiano)
N.º 18 Venus ofreciendo a Eneas las armas de Vulcano (Giorgione)
N.º 19 Los arquitectos (Pannini)
N.º 20 La tempestad (J. Vernet)
N.º 21 Dos gatitos dormidos (anónimo USA)
N.º 22 Los músicos dormidos (Arrigo Mattei)
N.º 23 Retrato de Juste van Ostrack y de sus seis hijos (Hals)
N.º 24 Retrato de Bronco McGinnis (anónimo)
N.º 25 Bailarinas (Degas)
N.º 26 La caza del tigre (anónimo USA)
N.º 27 Manlius Capitolinus (Poussin)
N.º 28 Mefistófeles (Larry Gibson)
N.º 29 Tres hombres por un pequeño camino campestre (Macke)
N.º 30 Los camareros (anónimo USA)
N.º 31 Escena de *cabaret* (anónimo holandés)
N.º 32 Combate de boxeo (anónimo USA)
N.º 33 La mezquita de los Ummayyades (Devéria)
N.º 34 El Loing en Montargis (Girodet-Trioson)
N.º 35 Retrato de Jakob Ziegler (Cranach el Viejo)
N.º 36 El cambista y su mujer (copia de época, a partir de Metsys)
N.º 37 Perdidos en el mar de Weddell (anónimo USA)
N.º 38 Caballeros árabes (Delacroix)
N.º 39 Esquimales bajando por el río Hamilton (Schonbraun)
N.º 40 Vista de Pompeya (Corot)
N.º 41 Los bebedores de *whisky* (anónimo USA)
N.º 42 Los preparativos para el almuerzo (Chardin)

- N.º 43 Pavo y cesta de frutas (Jan Fyt)
- N.º 44 Autorretrato con máscaras (Ensor)
- N.º 45 Retrato de una princesa de la Casa de Este (¿escuela de Pisanello?)
- N.º 46 El gabinete de un aficionado (Heinrich Kürz)
- N.º 47 El boticario de Túnez (Gérôme)



Georges Perec nació en París en 1938 y falleció en 1982. Sociólogo de formación, colaborador de numerosas revistas literarias, obtuvo el premio Renaudot con su primera novela, *Las cosas*. Personalidad ecléctica, fue ensayista, documentalista en neurofisiología, dramaturgo, guionista de cine, poeta, experto en acrósticos, crucigramas, lipogramas y anagramas, traductor y *last but not least* miembro fundamental del OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), fundado por Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais. Su obra monumental *La vida instrucciones de uso* ganó el premio Médicis en 1978, y confirmó que Georges Perec, «el oficiante de las Mil y una noches de nuestros días» (Gilbert Lascault), era «una de las personalidades literarias más singulares del mundo, un escritor radicalmente distinto a cualquier otro» (Italo Calvino).