

Miró mirando un graffiti. Legado Brassai. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Las donaciones y los legados testamentarios contribuyen a aumentar y enriquecer los fondos de los museos estatales.

A través de esta vía, los museos ven complementadas algunas de sus colecciones y, en ocasiones, incorporan a sus fondos piezas fuera de su alcance presupuestario dados los actuales precios del mercado. Y aunque todavía estamos lejos de las cifras de los países anglosajones, el número de donaciones —particulares y corporativas— sigue creciendo.

# La donación de obras de arte

La aceptación de las donaciones de bienes culturales está supeditada al requisito previo de su inclusión en alguna de la categorías de bienes contemplados en la ley de Patrimonio Histórico Español, es decir, que revistan un especial interés histórico, artístico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico y que sirvan para completar las colecciones o fondos museográficos que alberga el museo. Pero incluso las obras de menor calidad artística pueden tener un valor documental de interés para los fondos históricos de un museo, por los datos que pueden aportar al estudio de autores, técnicas y estilos.

Lejos de pedir ser enterrados en nichos en las capillas o cincelar su nombre en una placa conmemorativa, los donantes se benefician hoy, además de la notoriedad y el reconocimiento público, de ciertas ventajas fiscales.

Es obvio que cuantos más incentivos se den, más donativos habrá. En eso la ley española es bastante avanzada. En sus ocho

años de vigencia ha propiciado la proliferación de entidades sin ánimo de lucro que actúan en diversos campos y el aumento de patrocinios. Y hay instrumentos como la dación en pago de impuestos en los que España ha ido más lejos que el modelo francés que lo inspiró. Con todo, aún estamos lejos de nuestros vecinos: Francia dedica el 1,1% del presupuesto estatal a la cultura porque la considera una cuestión de Estado.

## UNA TRADICIÓN RECIENTE

La paulatina modernización de nuestro país ha traído la consolidación de la figura del donante.

En 1912, siendo director José Villegas, se creó el Patronato del Museo del Prado que trató de remediar el efecto de una situación generalizada en el país: la falta de una tradición sólida de coleccionismo y mecenazgo.

En el Prado la gran mayoría de obras ingresadas como donaciones son pinturas, seguidas de dibujos y grabados. La colec-

## “NO, GRACIAS”

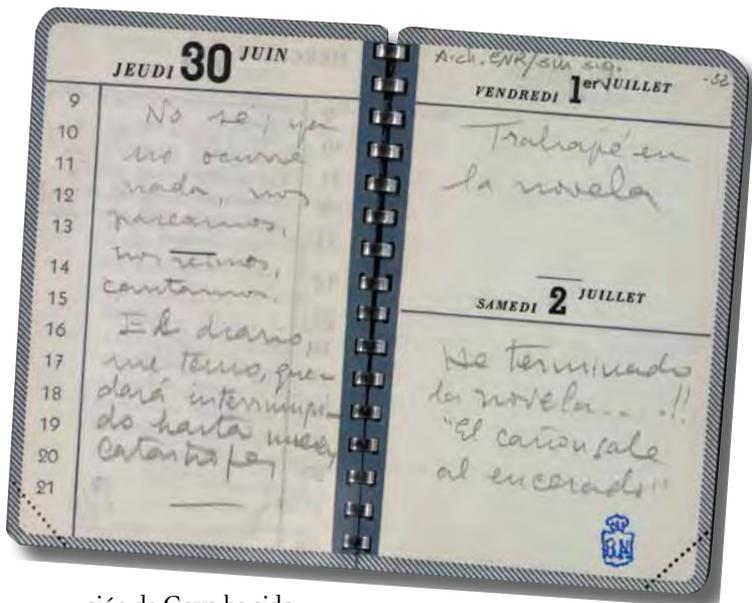
Es habitual que algunos donantes pongan como condición previa el que la obra vaya a ser expuesta permanentemente. Algo que naturalmente los museos no garantizan en todos los supuestos. Un caso sonado fue el del constructor y filántropo americano Eli Broad, que se retractó de su intención inicial de donar su fabulosa colección de arte moderno y contemporáneo (2.000 obras) al Museo del Condado de Los Angeles (LACMA), por miedo a que terminara en el limbo del sótano. Al final, Renzo Piano diseñó un museo a su medida.

La realidad es que no todas las donaciones son bienvenidas. A veces hay que declinar las ofertas con un elegante “no, gracias”. Y, sobre todo, nunca hay que perder la cautela. En los años 70, un particular residente en Florida contactó con el Museo de Cleveland para ofrecer un supuesto Rembrandt. El conservador del museo, que sabía que la obra en cuestión no era del maestro holandés, declinó gentilmente la oportunidad de quedarse con “el cuadro de Rembrandt” (sic). Lo que el experto no sabía era que el dueño repetiría estas mismas palabras para proclamar ante el mundo que la pintura era auténtica. El especialista tuvo que “desfazer el entuerto” ante sus colegas durante años.

El Museo Nacional de Artes Decorativas reitera que: “No aceptamos directamente donaciones. Recibimos la solicitud y se redacta un informe que se eleva al Ministerio de Cultura. Éste acepta o no la donación.

En nuestro caso las donaciones suponen un porcentaje pequeño con respecto al volumen total de adquisiciones. Nuestra principal fuente de ingresos es la adquisición en subasta o por venta irrevocable”.

Desde el Reina Sofía confirman que: “No todas las ofertas de donación que recibe el Museo llegan a formalizarse. El objetivo es incorporar obras que se adecuan a la naturaleza de la colección y que complementan el discurso museográfico”.



ción de Goya ha sido la que, probablemente, se ha visto más favorecida por las donaciones y los legados, tanto de pinturas como de dibujos y grabados. Las donaciones de obras escultóricas han sido, sin embargo, escasas. También han formado parte de donaciones o legados objetos de artes decorativas (numerosos en el legado Fernández Durán), así como medallas, monedas (las principales, legadas por Pablo Bosch) y libros destinados a sus fondos bibliográficos (entre los que destaca la biblioteca de José María Cervelló, realizada en 2003, formada por cerca de nueve mil libros y documentos sobre historia y teoría del arte, de los cuales dos mil son piezas antiguas.

Archivo personal de Edgar Neville.  
Biblioteca Nacional de España

ACÉRCATE A LAS MÁS DE 70 GALERÍAS, MUSEOS Y CENTROS CULTURALES DE TODO CATALUÑA DONDE OBRAS DE ARTE CREADAS A PARTIR DE DISCOS DE VINILO FUSIONARAN MÚSICA Y ARTE.

## DEL 7 AL 30 DE OCTUBRE ES TIEMPO DE GALERIAS

# TARDOR ART 2010 VINIL

**Barcelona Ciudad:** 3 Punts, ADN, A-FAD, Àmbit Galeria d'Art, Art & Design Barcelona, Art Centre, Art Petrixol, Art Window, Atelier, Beaskoa, Carme Espinet, Contrast, Crisolart, Ego Gallery, Elephant Showroom de Arte, Espai (B) Galeria, Esther Arias, Fidel Balaguer, Galeria A. Cortina, Galeria Alonso Vidal, Galeria Artestas, Galeria Carles Tache, Galeria Comas, Galeria H2o, Galeria Joan Gaspar, Galeria Maragall, Galeria Mito, Galeria Safia, Galeria Senda, Galeria Trama, Galeria Tuset, Galeria Valid Foto BCN, Galeria Zero, Hangar, Il Mondo-Asociació Fotogràfica, Imaginart Gallery, Jordi Barnadas, Kowasa Gallery, La Fruteria, MACBA, Marlborough, masART, Miquel Alzueta, Montcada, Montserrat Costa Art, N2, Niu. Espai Artístic Contemporani, Piramidón, Raiña Lupa, Sala Dalmau, Sala Parés, Setba Zona d'Art, Silvia Sennacheribbo, Tatiana Kourochkina. **Barcelona provincia:** AB Galeria d'Art, Agora, Canals Galeria d'Art, El Quatre, Espai G d'Art, Galeria Paqui Delgado, Galeria Roser Noguera, Galeria Vila d'Art, Ismes Galeria d'Art, Sala Rusiñol, Traç d'Art, Vernissage Galeria d'Art. **Gerona:** Joan Planellas, Marges-U. **Lérida:** Cal Talavero, Espai Cavallers 31/33. **Tarragona:** Anquin's, Antoni Pinyol, Art Dama.

[www.tardorart.com](http://www.tardorart.com)

Con el apoyo de:



Empresas colaboradoras



Los 80 resultaron una década prodigiosa para el Prado, en cuanto a donaciones se refiere.

Junto al legado Picasso, destacó la donación y el legado del coleccionista e historiador del arte Douglas Cooper (obras de Picasso y Juan Gris) y la donación de dos pinturas de Miró realizada por Pilar Juncosa, su viuda, en 1986.

Fundada en 1980, la Fundación Amigos del Museo del Prado ha contribuido de forma esencial, en los últimos 25 años, al enriquecimiento de la pinacoteca a través de la entrega de 10 millones de euros en concepto de ayudas directas e indirectas. Entre las donaciones más significativas recibidas de la Fundación, algunas en colaboración con otras instituciones, destacan el retrato de *La condesa de Santovenia «la niña rosa»*, de Rosales, en 1982, el *Retrato de enano*, de Juan van der Hamen, el *Retrato de Aureliano de Beruete y Moret*, de Sorolla, dibujos de Murillo, Herrera el Viejo, Goya, José del Castillo y Fortuny.

#### GRANDES MECENAS

Manuel Villaescusa, fallecido en 1991, hizo al Prado heredero de un patrimonio valorado en varios miles de millones de pesetas para el enriquecimiento de sus colecciones. El Museo adquirió grabados, dibujos y pinturas entre los que destacan obras de Goya (un *Autorretrato*, el *Cuaderno italiano*, *Vuelo de brujas*, *La condesa de Chinchón*), *Fábula*, de El Greco, *Bodegón*, de Sánchez Cotán, obras de Morales, dibujos de maestros españoles del siglo XVII (Carducho, Murillo, Ribera, Carreño) y algunas obras de autores extranjeros, como *Ciego tocando la zanfónia*, pieza importante de la producción del tenebrista Georges de La Tour. En 2002, la marquesa de Balboa regaló al Prado obras de José y Federico de Madrazo y dos excelentes cuadros de pequeño formato de Tiepolo.

#### EL ARTISTA DONANTE

“Desde mediados de 2008, se han recibido un total de 222 obras por la vía de la donación y el legado testamentario-puntualizan desde el **Museo Reina Sofía**-. Desde 2008, los ingresos por donación representan cerca de un 6%”. En relación con el perfil del donante, el museo hace hincapié en las recientes donaciones efectuadas por los propios artistas: “Nancy Spero, Robert Breer, Philip Guston, Richard Hamilton, Carl Andre, Oyvind Fahlström, Roy Lichtenstein, Leon Ferrari, Raymond Hains, o Fischli & Weiss han donado obras recientemente.

Entre los españoles destacan Elena Asins, Luis Gordillo, Francesc Abad, Esther Ferrer y Muntadas. También hemos recibido un conjunto de 67 obras fotográficas de fotógrafos españoles, fechadas entre 1970 y 1990”.

En el mes de septiembre se clausuraba en el **Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)** la exposición *Donaciones* argumentada a través de 500 obras donadas al museo en sus 25 años de existencia.

“Las donaciones deben estar relaciona-

más de 4.000 donativos particulares de libros y documentos recibidos, recibió el archivo personal de Edgar Neville valorado en 87.000 euros.

#### POR AMOR AL ARTE

Cuando se trata de obra gráfica original donada por artistas contemporáneos, el criterio de la Biblioteca Nacional es el de conformar una colección representativa del panorama actual de nuestro país.

“Es más beneficioso para nuestras colecciones que los artistas donen una selección de sus trabajos más representativos de forma periódica a que, por ejemplo, donen en un mismo momento muchas obras parecidas o de una misma etapa -matizan-. En el caso de las donaciones de obra gráfica los donantes suelen ser artistas, talleres de estampación o editores. En los últimos tiempos ha habido un ligero repunte en las donaciones de obra gráfica contemporánea. Por lo general son personas que de forma altruista quieren contribuir al incremento del patrimonio cultural español”.

#### PUNZONES Y CERÁMICAS

En los últimos años el **Museo Nacional de Cerámica y Artes Decorativas y Artes Suntuarias González Martí** de Valencia, ha recibido singulares donaciones particulares de cerámica contemporánea. Entre los regalos más valiosos figuran los del patrimonio holandés Knecht-Drenth (más de 600 piezas de cerámica oriental) y el del alemán Adolf Egner (1.500 piezas de cerámica de 600 artistas).

El museo traza dos perfiles básicos: “Coleccionistas, amantes y especialistas de cerámica, ya sea antigua o moderna y contemporánea. Suele donar un número de piezas importante que corresponden a sus intereses personales. También están los ceramistas contemporáneos que donan una pieza propia al museo, muchas veces tras haber expuesto en el museo.” Por su parte **Patrimonio Nacional** considera que no existe ningún perfil determinado de donante. Y aunque éstos no reciban ninguna contrapartida siguen efectuando valiosas entregas; las más recientes: un conjunto de punzones empleados por los arcabuceros para marcar sus piezas y un libro de cuentas del Real Monasterio de Las Huelgas.

Para más información consultar: [www.mcu.es/museos/CE/Colecciones/Incremento](http://www.mcu.es/museos/CE/Colecciones/Incremento). [www.mcu.es/museos/CE/Patrocinio](http://www.mcu.es/museos/CE/Patrocinio)



Plato de porcelana, China, siglo XVI, donación Knecht-Drenth, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia.

## No todas las ofertas son aceptadas. Las obras deben complementar el discurso museográfico

das con los ejes de la colección: Fotografía, Fotomontaje, Instalaciones y Nuevos Medios, Abstracción, Pop Art, Escultura y Obra sobre papel y, luego, ser aceptadas por el Consejo Rector del IVAM”, nos explica su directora, Consuelo Císcar, que especifica que: “Constituyen un 61% de las obras de la colección (10.643). Enriquecen el museo y sirven para medir su valoración por artistas, herederos y coleccionistas. Llenan lagunas, pero, sobre todo, van configurando la personalidad del museo.”

En esa misma idea inciden desde la **Biblioteca Nacional** que, en 2088, entre los

FRANCISCO  
LEIRO

“Soy muy tímido y compulsivo”



**C**asi sin darme cuenta, llego al taller del escultor gallego **Francisco Leiro** (Cambados, Pontevedra, 1957). Me encuentro con una puerta estrecha, sin número y me cuesta creer que he llegado por fin a mi destino. ¿Me habré equivocado de dirección? De repente vislumbro una pegatina con el nombre de Leiro. Llamo, pero el timbre no funciona. Grito, pero nadie me contesta. Doy golpes en la puerta hasta que veo llegar a su mujer por la calle. “Leiro está trabajando, no oye a nadie. Espera, ya te abro la puerta”. Y tras ella, me quedo sin aliento. La presencia majestuosa de unos soldados de bronce negro me dan la bienvenida. Como si fueran a hacerme la famosa pregunta de la Esfinge, me miran pasar con elegancia, templanza y presencia. *Caracalla* y *Silencio I, II, III, IV*, parecen los guardaespaldas del compromiso del escultor, que divide el tiempo entre sus estudios de Nueva York, Madrid y Pontevedra. Al fondo de la entrada, descubrimos a *Centaurrato*, la talla en madera del centauro con orejas casi de Mickey Mouse según la interpretación de su amigo Antonio Muñoz Molina. Y, a la izquierda, las formas sensuales de una sirena tumbada en la roca, nos acaricia con la mirada al pasar.

El taller es alto, espacioso, luminoso. Con tantas inmensas esculturas, parece la vivienda protegida de unos gigantes escondidos en la ciudad de los hombres. De la pared cuelga un cartel inmenso de un paisaje. ¿Estaremos en un bosque encantado? Figuras de madera por hacer, por tallar, por policromar. Y un pensador a camino entre el Arte Pop y el Clasicismo de Auguste Rodin, sueña, desde lo alto de una columna.

Mientras Francisco Leiro se cambia de ropa, su mujer me conduce a una sala de cristal donde hay una silla, una mesa, un sofá y un microondas. Varios bocetos en folios blancos cuelgan con chinchetas de la pared. Una escultura de una enfermera de madera inacabada con cuerpo de modelo, derecha, imponente y bata blanca, tiene pegada en su pecho la foto con la que se guía el escultor.

*Como se dice en estos casos, le he pillado con las manos en la masa y sus pantalones azules de trabajo llenos de polvo. ¿No deja usted nunca de trabajar? Cuéntenos como se desarrolla una jornada laboral para Francisco Leiro.*

No todos los días son iguales. Yo trabajo en tres talleres diferentes, en Nueva York, en Madrid y en Galicia. Normalmente, estoy en el taller entre ocho y diez horas al día. Cuando llego por la mañana, me gusta a primera hora leer un poco y dibujar, incluso si no tengo que hacer nada en concreto. Dibujo a diario, como

quien escribe un diario. Acumulo ideas que, al cabo de unos días, van mandando sobre el papel que es, al fin y al cabo, de donde salen las esculturas. Si me gusta, acabo ampliando el dibujo, le doy nombre y lo llevo a tres dimensiones.

*Para sus esculturas, nos dice que encuentra la idea en los dibujos. La elección del material viene a posteriori. Desde el bronce, hasta los alambres, el bormigón, el hierro, el granito, el mármol, etc., es con la madera con lo que se siente más a gusto, o más libre. Maderas de diferentes tipos,*



**“En Nueva York me gusta quedar con colegas. Los que realmente entienden de pintura son los pintores”**

*roble, castaño, a las que da color. ¿Le ha marcado en esto su origen gallego?*

Yo soy gallego y de la costa y está claro que el sitio donde uno se crió, marca. Por eso policromo siempre mis esculturas. Yo lo viví desde pequeño. En el pueblo donde yo nací, se le pone color a todo, a los barcos, a las casas.

*¿Dónde, cómo y cuándo se descubrió usted escultor?*

Pues no lo sé exactamente. Se me daba bien el dibujo en el colegio, ayudaba a los demás compañeros. A la escultura llegué por el amor al material físico que conlleva. Por la materia. Me sentía más a gusto modelando en barro, tallando o construyendo cosas que dibujando. Yo hice mis pinitos en pintura pero me aburría. Necesitaba más el contacto directo con los materiales.

*Para la realización de sus personajes se guía por modelos, utiliza a seres humanos, se inspira de la televisión, de lo que ve a su alrededor. ¿De dónde surge esa población ‘leironiana’ de astronautas, esquiadores, enfermeras, buzos, etc?*

En algunos casos sí, trabajo con modelos naturales. Pero en otros lo que utilizo es la fotografía. A veces incluso, me fotografía a mí mismo en diferentes secuencias, sobre todo para ver y analizar la postura que me interesa realizar en la obra. Esto me ayuda a solucionar problemas de encaje o soluciones anatómicas de difícil

alcance, aunque luego, por supuesto, el resultado no tenga porque recordar al modelo original.

*En ese caso, ¿cuál es el factor que desencadena la idea de un nuevo proyecto? ¿De dónde surge su creación?*

En mi caso, bebo de muchas partes. Depende del proyecto. Si hago unas obras para un espacio determinado, a veces tienes una idea global de lo que quieres decir en la exposición y haces unas piezas alrededor de esa idea. Montones de cosas surgen del dibujo automático y me interesan mucho también las noticias internacionales. Existe una línea en mi obra que, de alguna manera, tiene un mensaje sociopolítico aunque normalmente está camuflado. Hice varias esculturas, por ejemplo, cuando ocurrió la tragedia del Prestige.

*En su arte, mezcla varios estilos y resulta muy ecléctico. Sus personajes aparecen muchas veces inacabados. Incluso en una obra como El Sireno que se puede ver en lo alto de una columna de 13 metros, en la Puerta del Sol en Vigo, o el Centaurrato que tiene usted aquí mismo, en su estudio, no dejan de ser figuras mitológicas. ¿Se considera usted un escultor imaginativo?*

Más que imaginativo, me considero un escultor “imaginero”, en el sentido de que trabajo con imágenes. Imágenes de figuras. Ahora, no deja de estar dentro del mundo de lo imaginario. Tengo un sustrato surrealista que me da libertad para interpretar la figura tal y como se me antoja.

*Por el tamaño que tienen sus obras, me estaba preguntando quiénes eran los compradores de sus esculturas. ¿Son individuos particulares o, por lo que hemos visto en las ciudades donde se instalan sus esculturas o en la Estación de la RENFE en Vigo, las compran los ayuntamientos?*

Hay de todo. Pero no se equivoque, es curioso la cantidad de piezas que van a parar a casas, compradas por particulares. Siempre hay un lugar donde colocar una escultura cuando uno la quiere.

*En 1988, llega usted a Nueva York con una beca Fulbright. Al poco tiempo, la galería Marlborough le ofrece un contrato y ya lleva muchos años viviendo en la Gran Manzana. ¿Qué significó la entrada en la Marlborough?*

Ellos conocían mi trabajo de haberlo visto en España, se interesaron y me ofrecieron hacer una exposición en Nueva York. Trabajar con la Marlborough de Nueva York hizo que me quedara en esa ciudad durante veinte años. La escultura de gran tamaño, que es la que yo trabajo, tiene una logística muy complicada y el apoyo de una galería potente, te ayuda muchísimo.

*¿Qué le ofrece la alternancia de España con Nueva York para su mundo creativo?*

Cuando llego a Estados Unidos, después de estar unos meses en España, es como empezar de cero. Si no, nunca te crees realmente lo que estás haciendo en esta ciudad tan poderosa. La fuente artística es tan cambiante que te tienes que reafirmar en tu trabajo y creértelo bien, si no, lo abandonas. Y en eso, Nueva York me ha dado fuerza. Esa escala de ciudad te produce siempre un impulso para crear.

*¿Visita las demás galerías de la ciudad?*

Por supuesto. Yo soy consumidor habitual de otras exposiciones, me encanta ver arte y, además, me gusta todo, desde el arte más primitivo hasta el más contemporáneo.

Se puede ver en mi trabajo que hay componentes de todo tipo, desde la escultura precolombina y egipcia hasta elementos constructivistas más propios del siglo XX, o una visión más desacralizada del ser humano que podría ser más actual.

En Nueva York somos una comunidad bastante grande de artistas españoles. No sólo visito las galerías, sino que nos reunimos con frecuencia entre artistas. En los años 90, éramos muchísimos artistas,



“Cuando estudiaba Bellas Artes, las clases estaban hechas para destruir al artista”

“Disfruto con todo el arte, desde el más primitivo al más contemporáneo”

pintores, escultores y gente que trabajaba en la fotografía. A mí me encanta el mundo gremial. Salir a cenar con colegas que, al final, es cuando te sientes en tu mundo y comentas las cosas. Para mí, los que realmente entienden de pintura son los pintores.

*Su escultura recoge la realidad que le rodea y ofrece una imagen del ser humano que resulta a veces divertida, otras chocante y también aterradora. ¿Pueden sus esculturas cambiar en un espectador la percepción de la realidad?*

La pregunta es buena. Me encantaría!. Yo juego con esto. Un escultor figurativo como yo, si hace figuras toscas, o figuras inacabadas lo que pretende es ofrecer una interpretación de la figura y dejar siempre un espacio libre al espectador.

Que el espectador sepa también viajar con eso que no está terminado. Que él lo termine de ver y crear.

*¿Qué consejos daría un escultor que abandonó los estudios académicos como usted, a los jóvenes que quieren ser artistas hoy en día? ¿Cuál es el papel de la formación académica en el arte contemporáneo?*

En estos momentos desconozco el funcionamiento de las escuelas de arte. Mi época académica fue un momento bastante triste. Cuando yo vine a Madrid a estudiar Bellas Artes no tenía ningún interés lo que nos enseñaban. Lo que sí fue importante para mí fue el contacto con otros artistas. Estoy hablando de los años 70. Enseguada, a finales de los 70, entró una nueva hornada de profesores que cambiaron la escuela. Pero cuando yo estudiaba, las clases estaban hechas para destruir al artista. Aunque, efectivamente, me he convertido en un escultor con una obra en la que se descubre una educación clásica.

*¿Dentro de la escultura qué artistas admira más usted y han podido influenciar su obra?*

Admiro todo tipo de arte y obras. No existe ningún artista en particular sino que depende del momento. Se puede apreciar en mi trabajo, que es muy ecléctico.

*Cada dos o tres años expone en Nueva York y en Madrid. Ha expuesto usted en el IVAM de Valencia, en el Reina Sofía de Madrid, en la Galería Ad Hoc de Vigo, en el Museo MARTE de El Salvador y en el Museo Recoleta de Buenos Aires, etc. ¿Cada cuánto tiempo expone?*

La verdad, es que soy bastante perezoso para las exposiciones. Además, me gusta exponer cada vez obra nueva. Me gusta hacer una exposición potente cada dos años.

*¿Qué siente al enfrentarse al público?*

Soy muy tímido y, en el momento de la inauguración, sientes miedo escénico. Por otro lado, como soy compulsivo, a veces estoy estresado.

*¿Piensa usted como dicen muchos artistas que la obra es el espejo del alma del creador?*

En mi caso, sin duda. Yo soy un artista visceral y siempre expreso lo que me pasa por dentro.

**Jacinta Cremades**

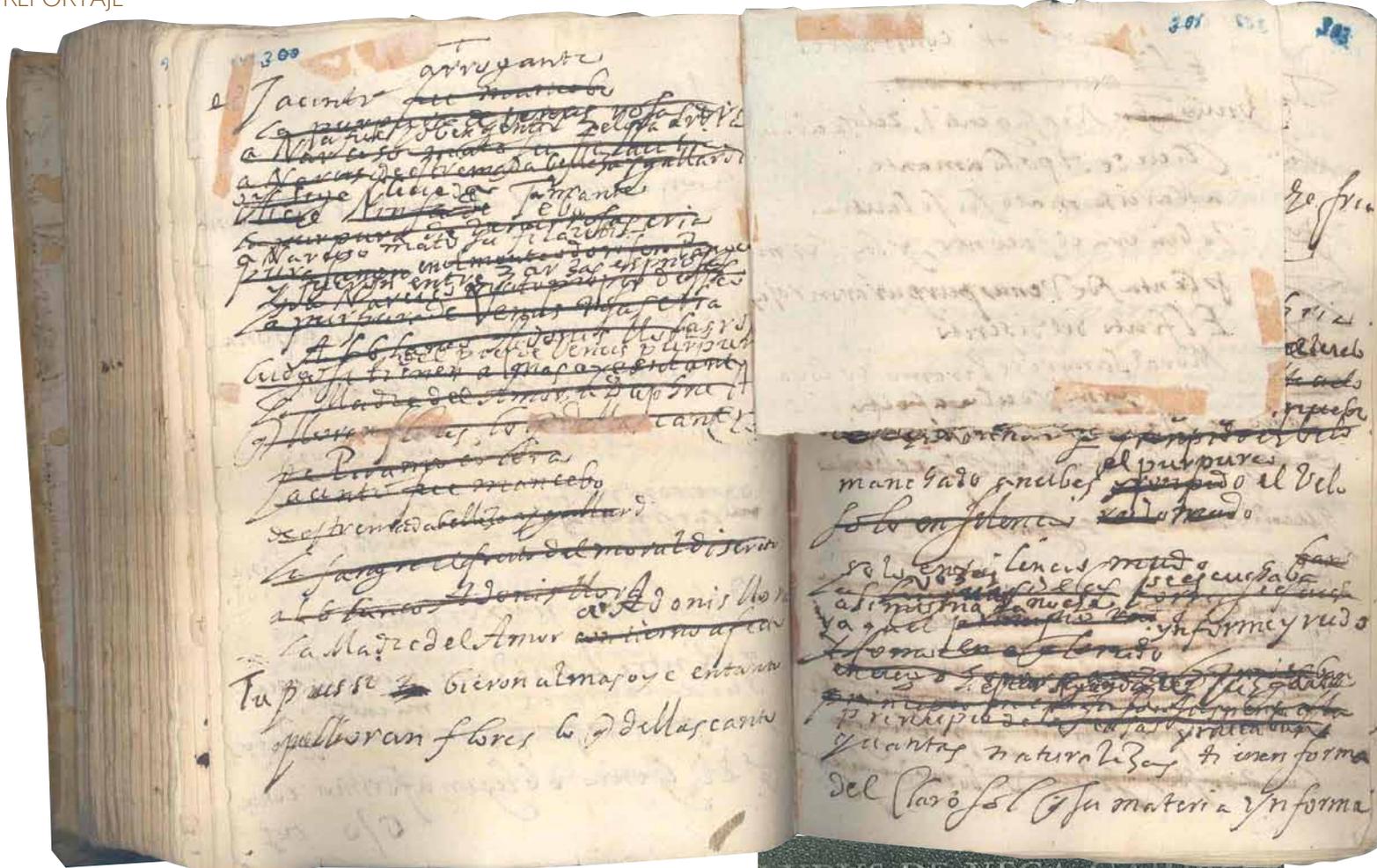
De 20.000 a 150.000 euros

Galería Marlborough

Del 21 de octubre al 20 de noviembre

Orfila, 5. 28010 Madrid

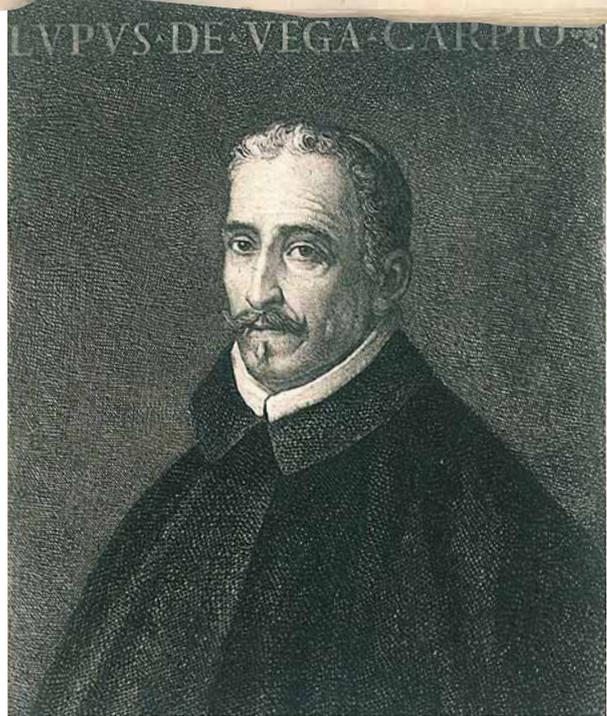
T. 91 319 14 14



El Códice Daza, de Lope de Vega. Biblioteca Nacional de España.

[Retrato de Lope de Vega] Maura Montaner, Bartolomé, 1890  
Biblioteca Digital Hispánica

# Viaje al interior de Lope



El pasado 15 de febrero, con todos los honores y en la Sala del Patronato de la Biblioteca Nacional, se presentó ante los medios de comunicación la que ha sido considerada como la mayor adquisición bibliográfica en España de los últimos cuarenta años. Después de largas e intensas negociaciones con los propietarios, que prefirieron guardar el anonimato, el Ministerio de Cultura compró, por 700.000

El 'Códice Daza' desvela por primera vez el proceso creativo del autor madrileño

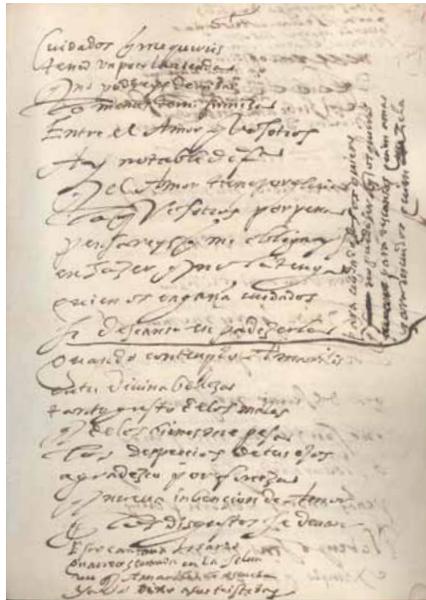
euros, el conocido como 'Códice Daza', obra de Félix Lope de Vega y Carpio que nos permitirá, a medida que los especialistas lo vayan desgranando, acercarnos al

genio del autor madrileño como nunca hasta ahora habíamos podido hacerlo.

El 'Códice Daza' es un manuscrito autógrafa de 532 páginas escrito por

Lope en los últimos años de su vida (1631 a 1634); mide 20,08 x 15,50 cm, está compuesto por diferentes cuadernos de papel verjurado y encuadernado en pergamino con restos de broches de cordel; las últimas 96 páginas están encuadernadas al revés. No contiene una obra única, o una serie, sino que es lo que se llama un "cartapacio misceláneo", y aquí es donde reside su excepcional valor.

Es sabido que Lope de Vega escribía sus obras directamente y a una velocidad de vértigo, pero redactaba manuscritos ya finales que, con tachaduras y adiciones, entregaba para su representación o para su venta. Pudo escribir unas 1.800 comedias, además de 3.000 sonetos, novelas y otras obras, de las que unas 400 han llegado hasta nosotros. Se desconocía, sin embargo, su proceso creativo. En el 'Códice Daza', Lope apunta un soneto, luego un fragmento de comedia que incorpora o no a una obra, a continuación una carta a un amigo, después un poema amoroso redactado por encargo de su protector... Hay partes de *La Dorotea*, en la que un maduro Lope evoca los celos y amores de Elena Osorio, su amor de juventud, y de *Huerto desbecho*, una de las más bellas composiciones poéticas del autor; también numerosa obra inédita, o que se cree inédita (los especialistas tie-



El Códice Daza, de Lope de Vega. Biblioteca Nacional de España

**700.000 euros**  
pagó el Ministerio  
de Cultura por este  
manuscrito autógrafo  
de Lope

nen trabajo para varias décadas), y muchas tachaduras y 'banderillas' (fragmentos de papel sobrepuesto) que desvelan la evolución de las obras.

No hay duda sobre la fecha de inicio del 'Códice Daza'. En el primer folio, con letra clara y enérgica, sin apenas correcciones, Lope escribe un soneto a la Virgen que formará parte del auto sacramental, publicado después de su muerte, *Las aventuras del hombre*, fechado el 6 de agosto de 1631. En el verano de 1631 ha dado comienzo el último acto de la vida de Lope de Vega. Camino de los setenta años, va perdiendo las ilusiones, y los amigos. Si volvemos el primer folio del códice, encontramos un elogio a la muerte de Juan Blas de Castro, músico de la Corte y tañedor de guitarra, que falleció en Madrid este mismo 6 de agosto. En su juventud, ambos habían entrado al servicio del duque de Alba en su corte renacentista. El siguiente escrito nos sumerge en su trabajo cotidiano, en las labores que desarrolla para ganarse la vida. Se trata del borrador de una carta para su amigo y protector, el duque de Sessa, en la que éste pide al rey que posponga el cobro de la dotación económica que le ha solicitado.

Y así sucesivamente, 532 páginas llenas de vida y de pulsión poética. Es su

# Sala Moyua

subastas

## brancas

### Subasta de Octubre

20 y 21 de Octubre



Exposición de piezas del 13 al 19 de Octubre

Abierta la admisión de piezas para próximas subastas

Debido al elevado precio del oro, también compramos joyas y monedas de oro

Pagos en efectivo

## JOYAS

Antiguas y Modernas  
Brillantes  
Joyería en plata

## RELOJES

Pulsera. Clásicos y modernos  
Relojes de Bolsillo

## MONEDAS

de colección en oro y plata

Plata,  
tallas de marfil antiguas,  
objetos y antigüedades



**BRANCAS**

Gran Vía 40 • 48009 - Bilbao  
94 423 96 00

[www.salamoyua.com](http://www.salamoyua.com)

Son 532 páginas  
llenas de vida y  
pulsión poética

Se sabe que existen  
otros dos cartapacios  
misceláneos de Lope

época, además, menos conocida y estudiada. Un Lope abatido y derrotado, que ha visto como su amada Marta de Nevares se queda ciega y muere loca, deambula por las calles de Madrid acarreado siempre sus papeles y cuadernos. Todavía tendrá que soportar la noticia de la muerte de su hijo Lope Félix en una oscura expedición a la isla Margarita y, sobre todo, el secuestro de su querida niña, Antonia Clara.

Tras la muerte de Lope, en 1635, heredó (y encuadernó) sus papeles su protector, el duque de Sessa. Pasaron después por varios propietarios, como Valentín Carderera y los Madrazo, hasta que el catedrático de literatu-



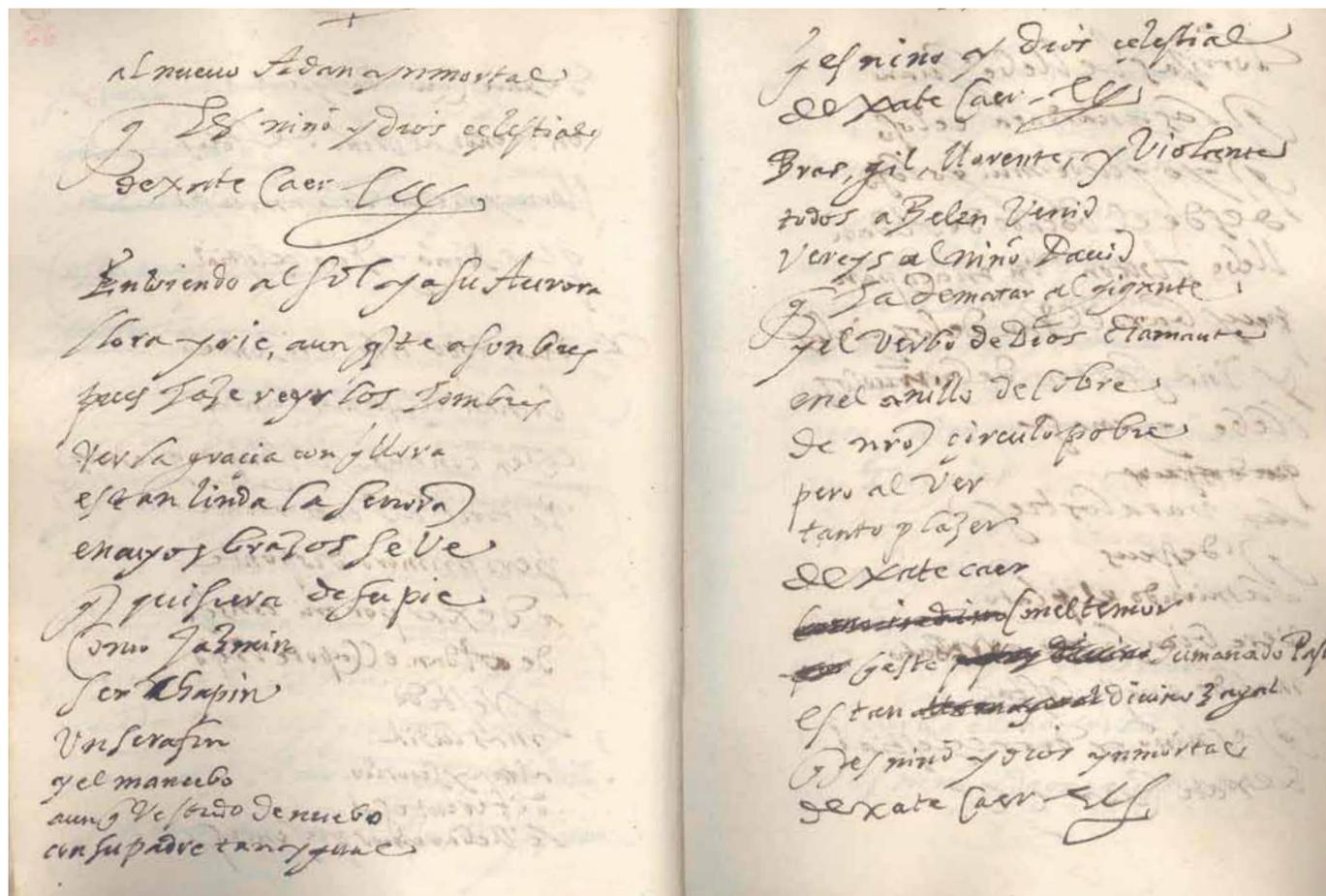
[Retrato de Lope de Vega]  
Selma, Fernando, 1791  
Biblioteca Digital Hispánica

ra Joaquín de Entrambasaguas, logró verlos en los años cuarenta del siglo XX; en 1970 publicó un extenso artículo describiendo su contenido. En honor a su propietario, Mario Daza, casado con una hija del pintor Luis de Madrazo, bautizó el catedrático el códice. Pero nadie más logró acceder al mismo hasta que ciertas maniobras para su exportación en 2005, alertaron a la jefa de Patrimonio Bibliográfico de la BNE, Teresa Mezquita. El Estado lo declaró inexportable y entabló una larga negociación con los herederos que culminó en febrero de este año.

Se sabe que hay otros dos cartapacios misceláneos de Lope, conocidos como Durán y Pidal. El primero fue descrito por Manuel Machado en 1924 y adquirido por Ramón Menéndez Pidal en 1928, quien lo vendió a Masaveu, en cuya colección puede permanecer hoy. El segundo se ha visto solo una vez, precisamente en una exposición en la BNE, en 1935, en conmemoración del tercer centenario de la muerte de Lope. Ambos están en paradero desconocido. La Biblioteca Nacional les sigue la pista.

**Carlos García Santa-Cecilia**

Acceso al 'Códice Daza' a través de la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE  
<http://bdh.bne.es/bne/search/>



El Códice Daza, de Lope de Vega. Biblioteca Nacional de España



Antonio Miralda en *Banauete Patriótico*.

## “Como artista aspiro a que la gente reaccione”

**A**ntoni Miralda (Terrassa, Barcelona, 1942), que actualmente vive entre Miami y Barcelona, ha reabierto el Palacio de Velázquez con una retrospectiva organizada por el Reina Sofía (*De gustibus non disputandum*) que recorre el conjunto de su producción, en la que siempre está presente el contexto histórico y artístico en un momento y situación determinados; su obra se caracteriza por su interés por lo social y lo popular, con una especial atención por la comida como hecho cultural, en la que se unen lo ceremonial, lo festivo, los intereses... Una de sus obras conocidas más popularmente es *Honeymoon* (1986-1992), el noviazgo y la boda de la estatua de la Libertad de Nueva York con la de Colón de Barcelona. Otro proyecto importante es el

*FoodCulturaMuseum* (2000-2010) que de momento es “un museo sin paredes”, aunque la *Fundació Food Cultura* tiene su sede en el Espai Moritz, en Barcelona, donde Miralda colecciona alguna de sus obras, y objetos de todo el mundo relacionados con la cultura de la comida, que conviven en vitrinas. Y en todo esto no podía faltar el último paso del proceso digestivo, y una de las vitrinas más curiosas está en el baño de la Fundación: es la dedicada a la colección de la figura del “caganer”, una figura popular catalana muy antigua siempre presente en los pesebres. Los platos de su serie *Sabores y Lenguas* cubren las paredes de una de las salas, donde Miralda nos habla de su obra, bajo una curiosa lámpara de cuyos brazos cuelgan jamones y chorizos... [reproducciones!].

*¿Puede hablarnos de su experiencia en la exposición del Palacio de Velázquez?*

Tiene carácter retrospectivo, y aunque este tipo de exposiciones no me estimulan mucho, sí me parece interesante reunir un trabajo y poder hacer una relectura. El Palacio es un espacio muy grande -1.500 metros- y por eso he hecho un trabajo con Enric Franch para jugar con el espacio, sus columnas y su estructura, y olvidarnos de la “caja” y recrear dentro de ella la exposición. Evidentemente, reconstituir una obra no es fácil, porque es algo ligado a la experiencia, a momentos vividos... y recrear piezas de los años 70 y 80 no es fácil para conseguir que los mensajes lleguen a término y evitar el museo de cera.

*¿Qué es lo que le atrae de la comida como*



Santa comida, 1984-2002.

*becho cultural para haberle dedicado tantos años de trabajo?*

El interés por la comida surge de una necesidad casi inevitable de poder comunicar. A mediados de los 60 empecé a realizar obras con pan, arroz y azúcar, era muy estimulante, era obra efímera, y tenía la fuerza de algo que se digería, desaparecía y al mismo tiempo se integraba en las personas. Y así se fue creando un *feedback*, como parte de una experiencia; por otro lado, las obras efímeras no cogen tanto polvo como las que se cuelgan en la pared... [dice sonriendo]. A partir de ahí se fueron estructurando los intereses por lo ceremonial, lo ritual, lo festivo, por el espacio público, por compartir acciones y por la obra como proceso, fue algo inevitable. Entonces uno se da cuenta de que lo importante no es la obra acabada sino la experiencia, que se involucra con distinta gente y de distinta manera, para descubrir que finalmente la obra se enriquece cuando es colectiva, cuando es de más de un autor; entonces es como una experiencia vivida que se quiere dar a vivir.

**“Me interesa la cultura popular y los contrastes”**

*Cuando se trata de una obra colectiva, ¿es como si usted fuera el director?*

Bueno, se fusionan los papeles con la intención de compartir el trabajo, pero sí, hace falta un director de orquesta, un productor...

*¿Recuerda en especial alguna de estas colaboraciones?*

Por ejemplo, el llamado grupo Catalanes de París, en los años 60 y principios de los 70, que éramos Rabascall, Xifra, Dorothée Selz -ella no era catalana, pero estaba conmigo y formaba parte del grupo- para nosotros era una forma de expresar las cosas en aquellos años. Recordando la colaboración de Louise Bourgeois, con un huevo, para el *Egg Dream Museum*, que se presentó en la Expo 2000 de Hannover; estas colaboraciones son muy interesantes, aunque no es algo fácil porque hace falta una infraestructura, un patrocinador, un comisariado... como por ejemplo, las calaveras de azúcar que se presentaron también en Hannover; me invitaron como escenógrafo, yo no soy nutricionista pero mi traba-

**“Lo importante no es la obra acabada sino la experiencia”**

jo trata sobre la comida, y acabé siendo director artístico; en estas situaciones hay que trabajar con los ojos muy abiertos para estar pendiente de cómo el patrocinador controla todo para su imagen...

yo he llegado a retirarme de un proyecto el penúltimo día...! la obra es un cúmulo de situaciones y diálogo, y siempre hay que llegar a un equilibrio entre el respeto y la censura.

*Este punto de diálogo y compromiso para realizar una obra me recuerda el trabajo de Cristo...*

Él es un ejemplo perfecto, y también hay otros. Si hay interés por mi trabajo hay que enfocarlo desde el respeto. Hay situaciones, como el macropatrocinador, las exposiciones universales, los juegos olímpicos... en las que inevitablemente hay un interés comercial y nada más, y uno se pregunta ¿qué hace el artista en medio de todo eso? Está muy bien que el artista esté pero, como decía, siempre que se pueda llegar al diálogo.

*¿De cuáles de sus proyectos está más satisfecho?*



Banquete patriótico, 1972-2010.

Más que proyectos, yo diría que hay épocas, experiencias más enriquecedoras, como una parte de los 70 y 80 en Nueva York... fueron intereses y coincidencias... como el restaurante El Internacional, en Nueva York; el París de los 60 también fue muy interesante, con la llegada del Pop; mi estancia en Berlín con la beca DAAD... son situaciones con una energía que se puede vivir y de la que se puede tomar conciencia, pero que ya no vuelve a encontrarse otra vez porque los contextos son otros.

*En el París de los 60 usted fue fotógrafo de moda de la revista Elle...*

También fue una etapa muy importante; en ese momento acababa de llegar a París, y poder trabajar en una revista de prestigio deja una marca, pero no quise continuar siendo fotógrafo de moda. La moda va al ritmo de los iconos y del marketing; y esta etapa está ligada de nuevo a un espacio, como el París de aquellos años; esto hubiera sido distinto en otra ciudad y época; yo

ya hacía de fotógrafo y poder mostrar prêt-à-porter o vestidos de noche de un gran modisto era tratar de mejorar la calidad de la fotografía.

*Con la perspectiva de todos estos años, en los que ha orientado su trabajo en otro sentido, ¿cree ahora que la moda y su mundo son algo frívolo?*

Creo que hay otros aspectos más frívolos, como la cultura que nos rodea para promocionar una ciudad o un cargo público. Hay que tener siempre una visión creativa de las cosas cuando uno se encuentra en una situación determinada ligada a un contexto urbano, como el París de los 60 o el Nueva York de los 80. Siempre me ha interesado la cultura popular y los contrastes, como la botella de Tío Pepe junto a un jarrón tallado en madera de Mauritania [están en las vitrinas de objetos muy curiosos de distintos países y culturas que Miralda colecciona en su Fundación], cada uno con su carga cultural y

su misión... Mauritania: los camellos, la leche, el frío, la tierra... son iconos muy cargados de situaciones, como el mundo de la moda, que es superfluo, pero muy vivo, mueve mucho dinero...

*Su proyecto del FoodCultura Museum, ¿quedará como un museo sin paredes?*

El Ayuntamiento de Barcelona cedió un espacio, la Casa de la Prensa, un edificio del arquitecto hijo de Domènech i Montaner, todavía abandonado, para recuperarlo como sede del *FoodCultura Museum*, pero la palabra ceder no es clara y el proyecto no pudo llegar a término. El *FoodCultura Museum* hubiera tenido proyectos colectivos sobre la alimentación; comer tiene que ver con la fiesta, la violencia, la necesidad, la creatividad... y tenía que ser un lugar de encuentro para actividades colectivas con trabajos de artistas, que podían ir desde el *tortell* del domingo [un tipo de roscón típico de Cataluña] hasta la hostia sagrada... pero quedó como *Museo sin paredes*, como un archivo y espacio de consulta, un núcleo que permita seguir adelante el desarrollo del concepto "food cultura" con acciones y proyectos sin una institución.

*¿Qué proyectos tiene ahora?*

Están conectados con cosas que se han hecho anteriormente, como la obra-archivo en la que estamos trabajando, *Stomak-digital*, que es un primer ensayo, para concretar digital y electrónicamente la documentación para dar la posibilidad a la persona de experimentar con una interacción entre lo lúdico, la ironía y la reflexión... y establecer conexiones para que se vea que muchas cosas no van separadas -del dinero y del business, por ejemplo- porque todo se reconecta.

*Usted ha hecho una obra dedicada a los alimentos transgénicos...*

Se trata de tomar conciencia de la situación. Ya en el Food Pavilion de la Expo de Hannover surgió este tema y llegamos a un punto de compromiso con los científicos... se habló de la relación del arroz transgénico con la ceguera, por ejemplo; como grupo, no se pudo

**"La obra se enriquece cuando es colectiva"**

adoptar una posición radical porque en la Expo había muchos intereses. Desde Food Cultura se realizó una obra, *Oda a la Papa*, un homenaje a la patata, viendo la patata transgénica como un icono ligado al dólar. Pero como artista, mi deseo sería que la gente reaccionara.

**Marga Perera**

Hasta el 11 de octubre  
Palacio de Velázquez. Parque del Retiro  
28009 Madrid. [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)

# Érase una vez América

## La Colección del Museo Nelson-Atkins

**R**econocido internacionalmente como uno de los más prestigiosos museos de Estados Unidos, los excepcionales fondos que atesora el Nelson-Atkins (que debe su nombre a sus dos principales impulsores: el magnate de prensa William R. Nelson, y Mary Atkins, una antigua maestra de escuela aficionada al arte) comprenden 33.500 obras de arte que abarcan desde la antigüedad hasta los tiempos modernos. Solo en su primer año de vida, en 1933, más de 100.000 personas visitaron sus instalaciones, y ahora, muy reciente el 75° aniversario de esta exquisita institución que tiene su sede en Kansas City (ciudad hermanada con Sevilla!), en el estado de Misuri, **Keith Davis**, conservador-jefe del departamento de fotografía, nos habla sobre la interesante historia y prometedora actualidad de este museo.

### *¿Cómo nació su interés por la fotografía?*

Durante mis años de bachillerato, a finales de los 60. Era la época del "hágalo usted mismo", y yo empecé con una cámara de cine de 8mm, aunque muy pronto me hice con otra de 35mm. Al final, la imagen fija atrapó casi toda mi atención, y así empecé a hacer fotos para el periódico y el anuario de mi instituto. Pasé mis dos primeros años de universidad en la Drew University, en Nueva Jersey, muy cerca de Nueva York; en el otoño de 1970, visitaba con regularidad el Museo de Arte Moderno y las galerías de fotografía. Fue una época tremendamente sugestiva –justo al principio del boom de la fotografía en la década de los 70. Un recurso siempre estimulante era la instalación de la colección permanente del MoMA, seleccionada por John Szarkowski.

En 1972, me trasladé a la Universidad del Sur de Illinois para estudiar oficialmente fotografía –y ahí es donde mi interés por la historia del arte empezó a desarrollarse seriamente. En aquellos dos años, 1972-74, acudí a muchas de las emblemáticas exposiciones del Art Institute de Chicago. Y aunque disfrutaba haciendo fotografías (40 años des-

pués me sigue gustando!), lo que más me atraía era la historia de la fotografía. Finalmente, en el verano de 1979, llegué a Kansas City para hacerme cargo de la Colección Hallmark.

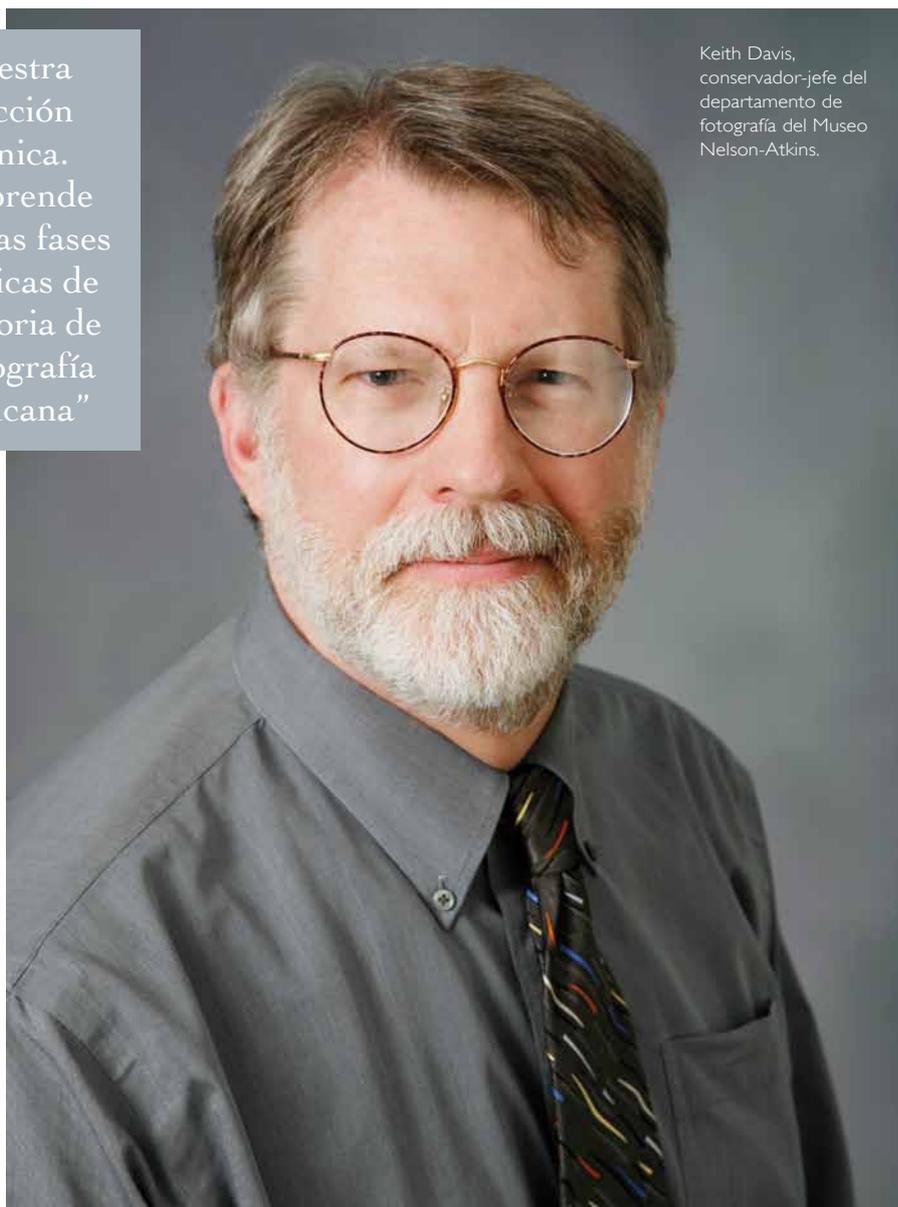
### *¿Cuál fue la génesis de la Colección Hallmark?*

La Colección Hallmark fue una de las primeras colecciones corporativas de fotografía. Se inició en 1964, con el apoyo de los propietarios de la empresa –J.C. Hall y su hijo, Donald J. Hall– y bajo la dirección de David Strout, vicepresidente de la compañía que, además, acreditaba una

rigurosa formación en arte (no en vano había sido decano del Kansas City Art Institute y de la Rhode Island School of Design). El señor Strout había conocido al fotógrafo Harry Callahan a finales de los años 40, y la colección se había inaugurado con la compra al propio Callahan de 141 fotografías. Este grupo de obras fueron mostradas en una exposición individual, en el otoño de 1964, en la recién inaugurada galería del Grupo Hallmark, en el número 720 de la Quinta Avenida de Nueva York. Las fotografías no estaban a la venta pues la galería operaba como una fundación sin ánimo de lucro.

“Nuestra colección es única. Comprende todas las fases históricas de la historia de la fotografía americana”

Keith Davis, conservador-jefe del departamento de fotografía del Museo Nelson-Atkins.





Robert y Shana ParkeHarrison. *Manto de luto*. Donación de Fundación Familia Hall.

En la década siguiente, otras obras fueron adquiridas para su exhibición en este espacio –piezas de André Kertész, y Henri Cartier-Bresson, por ejemplo. Además de impresiones individuales de artistas como Laszlo Moholy-Nagy, Edward Steichen, Imogen Cunningham, Paul Strand y Ed-

ward Weston- compradas con el objetivo de desarrollar una colección sobre los grandes fotógrafos del siglo XX. Esto era algo extraordinario pues el mercado de la fotografía –tal como lo concebimos hoy- estaba en sus comienzos.

Conocí a Dave Strout en 1979 en la

Eastman House, de la que era miembro del Consejo de Administración. Me trasladaron a Kansas City, de forma temporal, para encargarme de la catalogación de la colección pero, a los dos o tres meses, se creó el puesto de comisario y me animaron a quedarme para impulsar la colección y gestionar nuevas incorporaciones. Tras unos primeros pasos muy prudentes, desde mediados de los años 80, la colección creció de forma sostenida gracias al enorme apoyo del director ejecutivo, Donald J. Hall. Cuando llegué, en 1979, englobaba 650 grabados de 35 artistas; mientras que en 2005, ya había crecido hasta las 6.500 obras de 900 artistas. Estas obras habían sido adquiridas de muchas maneras: en subastas, en galerías, a coleccionistas privados o directamente a los artistas.

Si bien la colección había tenido siempre una dimensión internacional, comenzó a centrarse en la fotografía americana. El resultado fueron unos fondos excepcionalmente enjundiosos sobre fotografía americana desde 1885 hasta hoy. El siguiente paso, tomado en 1995, fue el de profundizar volviendo al nacimiento de la fotografía y, en concreto, al campo, completamente nuevo, del coleccionismo de daguerrotipos.

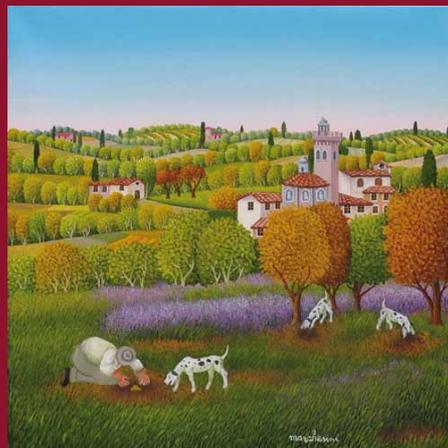
A mi me había interesado la fotografía

## El Mundo Naïf de: Juan Borrás II y Cesare Marchesini

**EBOLI**  
GALERIA DE ARTE



Juan Borrás II *Puerto en Mayo* Oleo 50x60



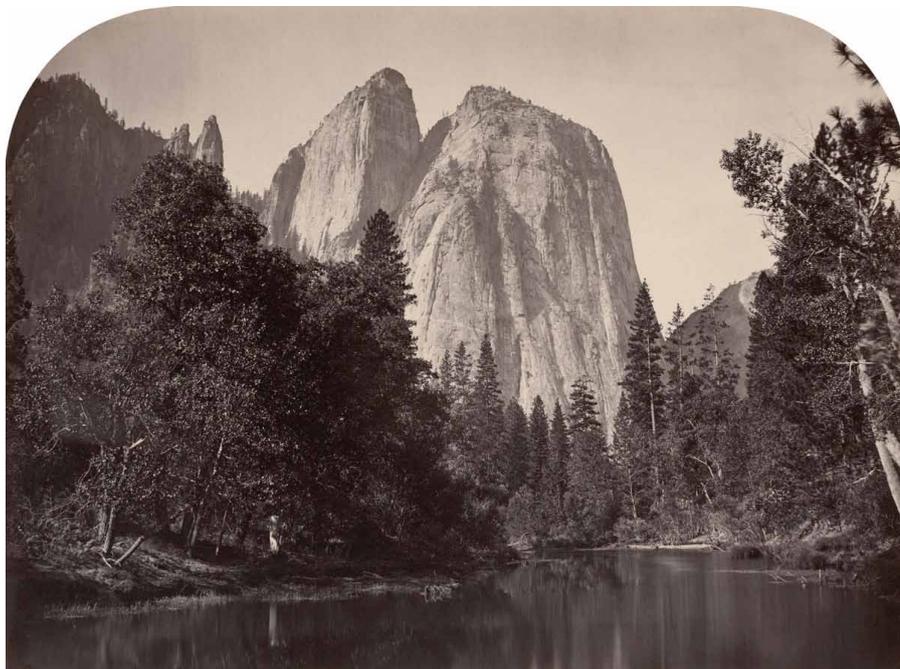
Cesare Marchesini *Cercatore di tartufi* Oleo 40x40

Exposición en la Galería de Arte Eboli – Plza de Ramales s/n- 28013 Madrid

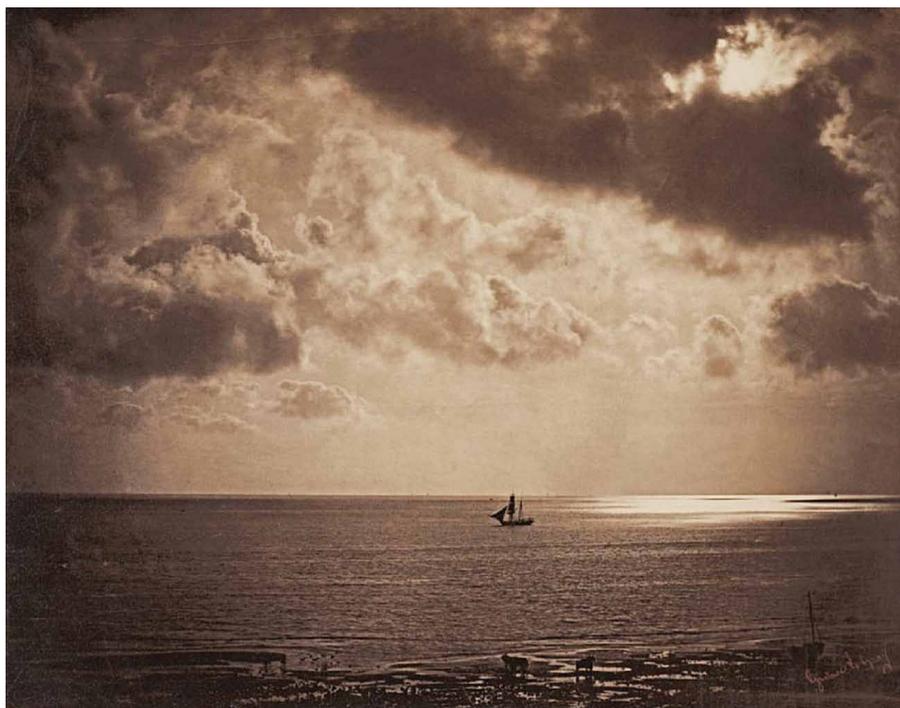
**22 Octubre – 12 Noviembre 2010**

Horario de Martes a Viernes : 11.00 a 14.00 y 17.00 a 21.00, Sábados mañanas.

Telf: 91 547 14 80 - [www.galeriaeboli.com](http://www.galeriaeboli.com)



Carleton E. Watkins. *Cathedral Rocks, Yosemite*, 1861. Donación de la Fundación Familia Hall.



Gustave LeGray. *Bergantín sobre las aguas*, 1856. Donación de la Fundación Familia Hall.

del siglo XIX desde hacía mucho tiempo, y me parecía el momento idóneo para hacer un audaz giro hacia este, relativamente poco desarrollado, sector del mercado. Esta iniciativa monopolizó nuestra actividad coleccionista durante diez años, entre 1995 y 2005. Como resultado, hemos adquirido una selección muy valiosa de daguerrotipos y otras obras tempranas realizadas en América. Nuestra colección es, quizás, única. Es muy completa en todas las fases históricas de la historia de la fotografía americana.

*En 2005, el Museo Nelson-Atkins adquirió la Colección Hallmark cuyos fondos abarcan toda la historia de la fotografía, desde el nacimiento del medio en 1839 hasta el presente. ¿Cómo se produjo su*

#### *incorporación en los fondos del Museo Nelson-Atkins?*

Hallmark ha sido un sostén esencial del Museo Nelson-Atkins, y Donald J. Hall colaboró durante muchos años como administrador. En 2005, cuando el museo estaba en medio de un importante programa de expansión, que implicaba la construcción de una nueva ala para el edificio Bloch, diseñado por el arquitecto Steven Holl, la colección completa fue trasladada al museo. Si bien el procedimiento oficial fue una operación combinada de donación y compra, en realidad fue un acto de inmensa generosidad por parte de Hallmark. El museo ya poseía cerca de 1.000 fotografías, así que con esta sustanciosa incorporación, la colección dio un salto hasta las más de 7.500 obras. Me convertí

en conservador-jefe del departamento de fotografía, e inmediatamente me puse a trabajar para crear un departamento de conservación en toda regla.

#### *¿Cuál es la filosofía del departamento de fotografía?*

La fortaleza de la colección está, en términos generales, en los fotógrafos americanos, pero también miramos más allá de nuestras fronteras. Una de nuestras iniciativas más importantes de los últimos años ha tenido que ver con el siglo XIX europeo. En un plazo relativamente breve, hemos pasado de no tener nada, a atesorar una selección poderosa y creciente de obras de William Henry Fox Talbot, Julia Margaret Cameron, JB. Greene, Felix Teynard, Gustave LeGray, Charles Negre, Eugene Cuvelier, entre otros. También buscamos obras contemporáneas internacionales, pero aquí nuestras compras se hacen a un ritmo más lento.

#### *¿Sigue creciendo la Colección Hallmark?*

Sí, y lo hace a un ritmo constante. En los últimos tres años hemos adquirido centenares de obras: (137 entre 2007 y 2008), (179 de 2008 a 2009), (y 210 en el bienio 2009-2010). Algunas de estas nuevas incorporaciones son donaciones, tanto de mecenas locales como de coleccionistas de otras ciudades que están entusiasmados con nuestro programa. Nuestras compras son financiadas generosamente por la Fundación Familiar Hall. Su contribución nos ha permitido adquirir obras raras que jamás hubiéramos podido recibir como donación, y lógicamente también nos permite dirigir el crecimiento global de la colección. Tratamos de que sea un crecimiento sistemático, pero también estamos abiertos a oportunidades inesperadas. Nuestra máxima prioridad ahora es la fotografía europea del siglo XIX, pero de vez en cuando encontramos una gran pieza para nuestro fondo de fotografía norteamericana de los siglos XIX y XX. Últimamente, de hecho, hemos llenado algunas lagunas de los años 60 y 70.

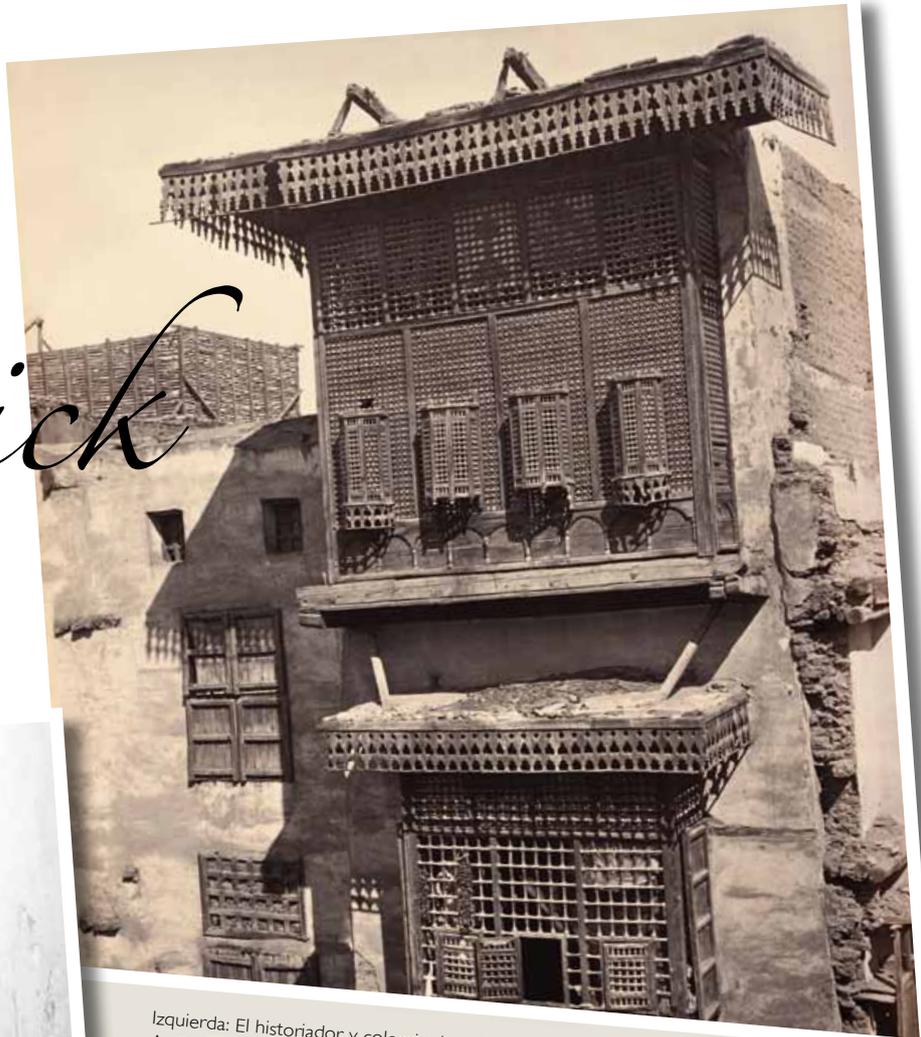
#### *¿Qué importancia tienen las donaciones?*

Evidentemente son fundamentales y, con el tiempo, serán el oxígeno de la colección. Agradecemos todas las donaciones particulares, y nos esforzamos, año tras año, por incentivar las de más alto nivel así como que se desarrolle una relación permanente con la institución. Intentamos que los donantes se impliquen activamente y sientan que tienen una relación directa en el éxito del programa. Aunque tienen intereses muy distintos, a todos nuestros donantes les mueve el deseo de contribuir a un proyecto más ambicioso.

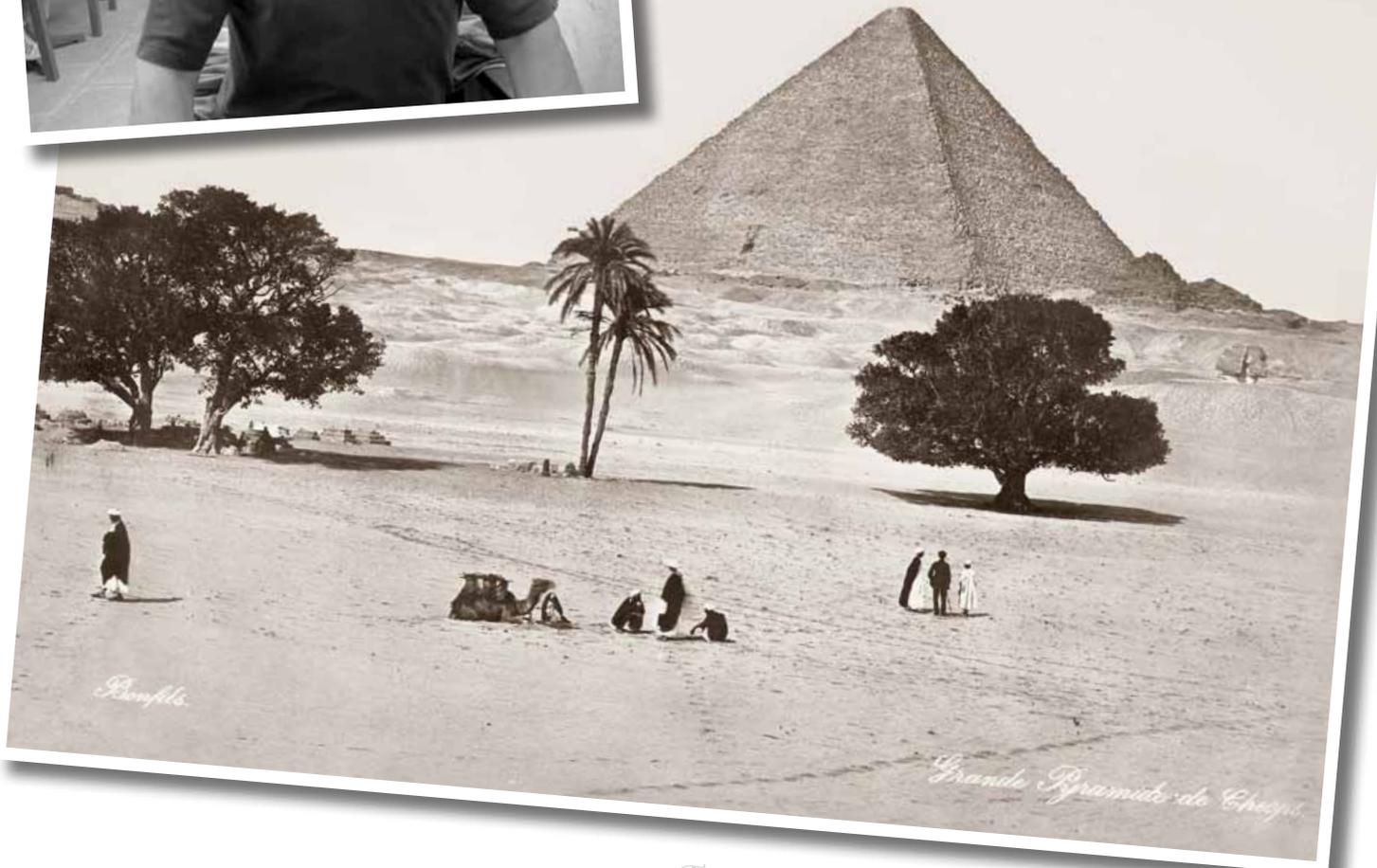
**Rosalind Williams**

# Clark Worswick

El embrujo  
de Oriente



Izquierda: El historiador y coleccionista Clark Worswick.  
Arriba: Frank Mason Good. Casa con mashrabiya El Cairo, 1868-1869.  
Debajo: Félix Bonfils, Gran pirámide de Keops, El Cairo, c. 1860.



*Bonfils*

*Grande Pyramide de Cheops*

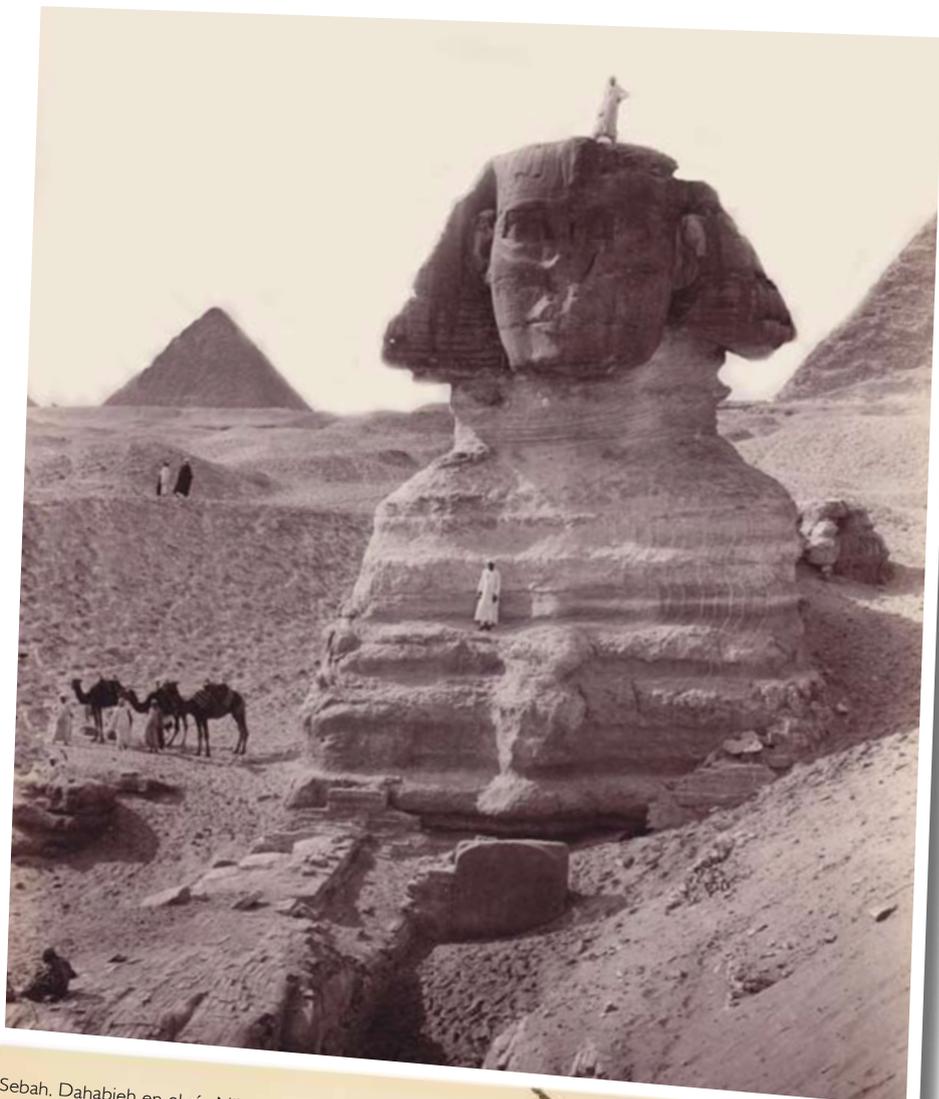
**C**lark Worswick es historiador de la fotografía, conservador de museo, coleccionista entusiasta y gran conocedor de la fotografía asiática antigua, además de haber sido el primer receptor de la beca de investigación de Cine y Fotografía de la Universidad de Harvard.

Sus inmersiones en la cultura fotográfica de China, India o Japón han sido recogidas en seis libros y otras tantas exposiciones. En 1975 inició una serie de exposiciones antológicas sobre la fotografía oriental y del siglo XIX que se complementaban con una serie de volúmenes. La editorial Turner publica ahora el último de ellos *Jardines de Arena*, escrito en colaboración con Issam Nassar y Patricia Almárcegui, que recoge el trabajo de los fotógrafos comerciales activos en Oriente Próximo en el siglo XIX y que nos invita a ver con nuevos ojos la eterna fascinación por la condición humana en Oriente Próximo.

En el siglo XIX, Oriente Próximo era uno de los lugares más fotografiados del mundo. Centenares de fotógrafos europeos y americanos llegaron a la región a principios de la década de 1880. Desde 1860, por ejemplo, el sultán otomano contaba con fotógrafos oficiales en la Corte. Pero la fotografía comercial del siglo XIX apenas duró quince años. Sobre los gajes del oficio, Worswick cuenta que: "Los fotógrafos tenían que enfrentarse a ayudantes poco colaboradores, lidiar con las mulas y camellos que transportaban los aparatos y sustancias químicas, además de tribus recalcitrantes, insolaciones, escasez de agua potable y difíciles condiciones de viaje por los desiertos más calurosos del mundo".

Con la aparición de la primera cámara Kodak portátil en la década de 1890, todo el mundo se pasó a la fotografía 'instantánea'. Las grandes empresas fotográficas del siglo XIX desaparecieron sin dejar rastro. Poco después de empezar el siglo, los negativos en placas de vidrio de estos grandes establecimientos se vendían en los *souks* a tanto el kilo. Como dice el historiador, "si la labor de estos fotógrafos del siglo XIX era crear imágenes memorables, la del siglo XXI es rescatarlas".

**La vida y el corpus de obras de estos fotógrafos de Oriente Medio son poco conocidas. ¿Por qué?**



Pascal Sebah. Dahabieh en el río Nilo, década de 1870



## MILAGRO EN INDIA

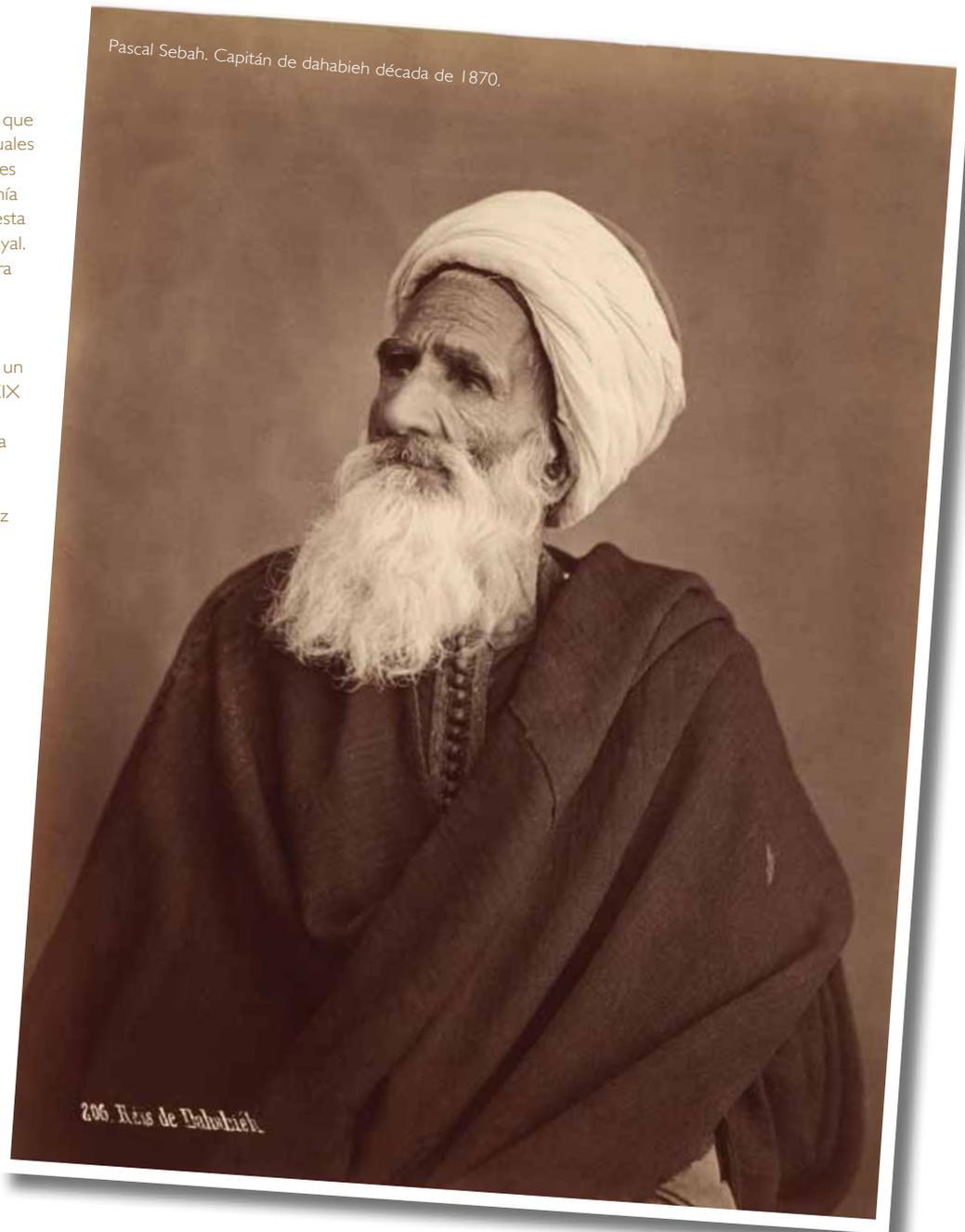
En el invierno de 1977 pasé casi un año escribiendo veintiséis cartas para una serie de direcciones que había encontrado en un directorio comercial de fotógrafos de 1890 que habían ejercido en la India británica (las actuales India, Pakistán, Ceilán y Birmania). Tras meses de espera recibí una única contestación, venía de Hyderabad, en la India central. La respuesta era escueta: "Me llamo Amichand Deen Dayal. Soy nieto de Raja Deen Dayal. Soy la tercera generación de la firma Raja Deen Dayal & Sons. Venga a Hyderabad. Le mostraré las fotografías." Para apreciar el significado completo de esta carta, es preciso conocer un poco más acerca de la fotografía del siglo XIX en la India.

El fotógrafo más célebre de la India británica era Raja Deen Dayal. Era el único fotógrafo del Imperio indio que había logrado una Cédula Real de Su Alteza Real, la emperatriz de la India la Reina Victoria. Mi problema era muy simple: "¿Cómo llegar a la India?". Mi dinero ya estaba invertido en un largometraje que estaba rodando. Supe que un mes después el Gobierno de la India celebraría un festival de cine internacional en Nueva Delhi. ¿Sería mi subterfugio para llegar?

Le pregunté a un amigo mío de Nueva York, distribuidor de películas de terror, si podría presentar sus películas en el mercado indio durante este festival. Apenas un mes después de haber recibido la misiva de Amichand Deen Dayal me hallaba cómodamente instalado en un 747 de la compañía Indian Airlines, como representante oficial de esta productora para el mercado internacional. Lamento confesar que no conseguí que ningún subdistribuidor del norte de Tailandia, ni siquiera de Brunei, se interesara en adquirir mis películas de terror producidas en Carolina del Norte. Partí hacia Hyderabad, y me presenté en el estudio de Amichand Deen Dayal. Éste era un hombre delgado con un respetable sentido del humor. Era también un devoto de la cocina francesa. Y parecía sorprendido de que me hubiera desplazado hasta allí para ver las fotos de su abuelo, a quien el mundo parecía haber olvidado.

El estudio había sido construido en 1893 cuando Raja Deen Dayal era fotógrafo de la Corte del Nizam de Hyderabad, el Primer Príncipe de la India. Además de poseer las minas de diamantes de Golconda, el Nizam era el hombre más rico del mundo y dirigía su propio ejército de quince mil soldados que incluía un contingente de regulares árabes. Sus dominios eran más grandes que Inglaterra y Escocia juntas.

Dentro de su estudio Amichand empezó a desenterrar fotografías de las cajas en las habían sido colocadas por las generaciones anteriores. Ante mis ojos surgió una visión absolutamente prodigiosa del mundo indio de finales del siglo XIX. Raja Deen Dayal había documentado todo: virreyes británicos, duques y príncipes europeos, Nawabs, Marajás y Maharanis. También cacerías reales y gigantescas maniobras militares. Como coleccionista estaba fuera de mi. Una oportunidad así se presenta una vez en la vida teniendo mucha, mucha suerte. Con delicadeza e incertidumbre le pregunté tímidamente si alguna de estas fotos podría estar en venta. Amichand me miró y asintió lentamente. En los días siguientes analicé cientos, miles de fotos. Por la noche, acostado en la cama del



“Reuní 30.000 fotografías del siglo XIX,  
que he regalado a universidades y museos americanos”

hotel, las imágenes de Deen Dayal se arremolinaban en mi cerebro. Pero ¿qué hacer? Yo estaba arruinado. Todo mi dinero estaba ya comprometido. Me sentía acosado por la peor pesadilla que se le puede plantear a un coleccionista. Había descubierto cientos de obras maestras pero no tenía ni idea de cómo podría pagarlas. Era una agonía total!

Vací mis bolsillos de cada dólar y rupia que pude encontrar. Entregué a Amichand este dinero como señal junto con dos Leicas M2 y una Rollicflex 2.8.

Fui al bazar de Hyderabad y vendí mis camisas Brooks Brothers, mis corbatas, mis dos chaquetas y dos de mis tres pares de pantalones para conseguir efectivo con el que pagarme un billete a Nueva York. Una vez en casa logré financiación para adquirir la colección Deen Dayal. Y le envié a Amichand Deen Dayal todos los libros de cocina francesa que pude encontrar. Mi intención al comprar la Colección Dayal había sido siempre la de mantenerla intacta. Era única, insustituible. Años más tarde entregué 4.500 fotografías de Deen Dayal a un museo americano.

Tanto los estudiosos como los coleccionistas contemporáneos han puesto en una "lista negra" a esta fotografía comercial tildándola de mera "fotografía turística". Como coleccionista y comisario, me parece increíble que nadie se tome en serio el trabajo de estos fotógrafos que realizaron viajes, hoy olvidados, a través del tiempo y la topografía humana de Oriente Próximo...

*¿Cuál es la mayor dificultad a la que ha tenido que hacer frente como estudioso?*

Cuando empecé mi proyecto como historiador, a mediados de los 70, no existía ni un solo libro sobre la historia de la fotografía del siglo XIX en Asia y Oriente Medio. Imagínese un período sobre el que no exista nada, literalmente nada! escrito sobre un tema cuya área abarca el 65% de la población mundial.

Figúrese, además, lo que significa haber sido el autor de todos los textos de referencia. Y lo que supone, como coleccionista poder comprar cualquier fotografía que desee de este campo que acababa de inventar!

Durante diez años tuve la inmensa suerte de poder comprar cada imagen importante que salió a la venta. En aquel momento – entre 1970 y 1980- los álbumes y las colecciones eran a menudo separadas

y desperdigadas entre galerías y salas de subastas. Mi objetivo pasó a ser el de tratar de preservar las imágenes que necesitaban, literalmente, ser rescatadas de las fauces del mercado.

*En Jardines de Arena usted apunta a que la culpa de que sea tan difícil encontrar fotos de buena calidad de la época pudieron tenerla los primeros viajes turísticos a Egipto y Tierra Santa organizados por Thomas Cook, que inventó los paquetes turísticos: "Manadas de turistas, ansiosos por hacerse retratar por los fotógrafos locales, les encargaban sus recuerdos de viaje en forma de álbumes de fotos..."*

El 98% de las fotografías del siglo XIX que están a la venta estuvieron pegadas durante años a páginas de álbumes de papel sumamente ácido. El proceso de destrucción ha sido desolador. En el transcurso de 110 a 150 años se ha destruido entre el 90 y el 95% de la fotografía del siglo XIX de Oriente Medio.

*Háblenos de su colección particular...*

Empecé mi colección de arte indio en Bombay, hacia 1959. Aquel mismo año adquirí mi primera fotografía de la In-

dia, del siglo XIX. El principal obstáculo fue debido a que, a mediados de 1960, el gobierno hizo virtualmente imposible coleccionar arte indio imponiendo prohibiciones draconianas a la exportación. Eso

me empujó a cambiar radicalmente mis intereses centrándome en la fotografía del siglo XIX de Asia y Oriente Medio. Fue un giro total!. La fotografía me ofreció una segunda vida como coleccionista. Gracias a mis colecciones de arte indio había aprendido algunas lecciones duras y caras. Acabé reuniendo 30.000 fotografías del siglo XIX, que

posteriormente regalé, en su mayor parte a universidades y museos americanos, con el objetivo de crear valiosas colecciones.

*¿Qué es lo que más le emociona?*

Lo maravilloso de la fotografía del siglo XIX en el Lejano Oriente y Oriente Medio es que estas imágenes suponen una dualidad prodigiosa. Existen como documentos humanistas de enorme importancia. En demasiados casos estas fotos constituyen, lamentablemente, el único testimonio que nos queda de monumentos arquitectónicos milenarios, pero también de paisajes urbanos en plena transforma-

**“Durante diez años pude comprar cada foto importante que salió a la venta”**



## EXPOSICIONES



# CENTRE CULTURAL LA NAU

UNIVERSITAT ID' VALÈNCIA

**Lo que pudo ser y no fue**  
El arte gráfico en la colección Martínez Guerricabeitia 1975-1976  
Del 19 de julio al 12 de octubre de 2010  
Sala Martínez Guerricabeitia

UNIVERSITAT ID' VALÈNCIA ... FUNDACIÓ BARRIA ... Santander Heineken España fesard



**Comarcas Valencianas**  
Diálogos con el territorio  
Del 6 de septiembre al 17 de octubre de 2010  
Sala oberta

UNIVERSITAT ID' VALÈNCIA ... FUNDACIÓ BARRIA ... S ... BARRIA ...



**Cartografías silenciadas**  
Espacios de represión franquista  
Del 28 de septiembre al 17 de octubre de 2010  
Sala Thesaurus

UNIVERSITAT ID' VALÈNCIA ... FUNDACIÓ BARRIA ...



**Uniendo puntos**  
Diseño latinoamericano y diseño español  
Del 28 de septiembre al 24 de octubre de 2010  
Sala Estudi General

UNIVERSITAT ID' VALÈNCIA ... FUNDACIÓ BARRIA ...

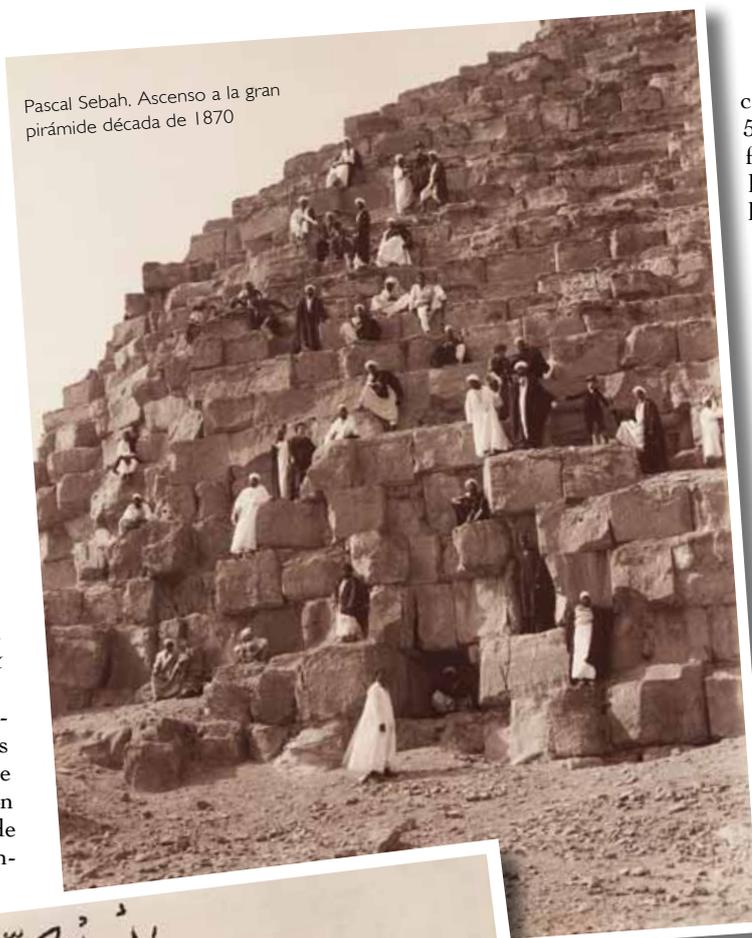
ción por el “progreso” y la revolución industrial. Estas fotos muestran lugares que hoy sólo pueden visitarse a través de estas imágenes. Los trabajos de los “exóticos” fotógrafos del siglo XIX, nos ofrecen una de las visiones artísticas más vibrantes de los últimos doscientos años.

### ¿Como ha cambiado el mercado en los últimos años?

Hoy en día la fotografía del siglo XIX tiene un mercado con dos niveles. En un extremo se hallan las fotografías de los artistas más reconocidos como Felix Beato (Oriente Medio (1856-1857), India (1858-1859), China (1860), Japón (1863-1880) y Birmania (1890), o Raja Deen Dayal & Sons, India (1880-1910).

En la otra punta están las fotografías mal conservadas de los “grandes” fotógrafos, u obras de fotógrafos menos conocidos. En el mercado actual, el estado de conservación tiene una importancia capital. Los pre-

Pascal Sebah. Ascenso a la gran pirámide década de 1870



Abd Al-Ghaffar y Pascal Sebah, La Kaaba, La Meca, Estambul antes de 1889

المعالم  
الملكوتية



### De tejemanejes y presagios

“En 1976 puse en contacto al que por entonces era el más importante marchante de fotografía, Harry Lunn, con un grupo de interesados en adquirir todas las fotografías y negativos del fotógrafo Robert Frank. La idea era promocionar a Frank y vender ediciones limitadas de sus obras más icónicas. Nada más cerrar el trato me enteré de que estos compradores planeaban destruir todas las copias de época (*vintage prints*) de Frank con el objetivo de provocar escasez en el mercado. Una vez que las copias se hubieran realizado proyectaban, además, deshacerse de los negativos. En aquel momento no existía un mercado real para estas ‘vintage prints’ que se consideraban impresiones sucias, defectuosas y anticuadas. Insinué a los propietarios de algunas de estas copias de época que: “Algún día, quién sabe, en un mundo mejor, tal vez estas impresiones podrían tener algún valor... Y quién sabe si estos negativos también tendrán algún valor.” Treinta años más tarde, y justo a diez manzanas de donde yo mantuve esta conversación, una de estas impresiones “salvadas” se vendía recientemente en Sotheby’s Nueva York por más de 450.000 dólares”.

cios pueden ir desde los 50.000 dólares por las fotos de ese primer nivel, hasta los 25 dólares por las de la cota inferior. Un aspecto esencial que pasan por alto los actuales coleccionistas, es que en los últimos 35 años, unos 125.000 lotes de fotografías -que comprenden, literalmente, millones de fotografías- han salido a subasta en América y Europa.

Estas subastas se llevan a cabo regularmente en Sotheby’s, Christies, Drouot, Tajan y Swann Galleries. Lo que yo me digo es: “ Oh cielos!, ¿dónde han ido a parar estos millones de imágenes en los últimos tres decenios y medio?”.

Uno de los grandes secretos del mercado de la fotografía es que la mayoría de estas fotos han terminado

en colecciones institucionales de América debido a la generosa política de incentivos fiscales que se aplica a los coleccionistas. Estas imágenes se han retirado del mercado de manera más o menos permanente a consecuencia de la política museística americana. Han desaparecido!. La fotografía coleccionable del siglo XIX es mucho más escasa de lo que nadie pueda pensar.

Esto es especialmente evidente para la mayor parte de la “exótica” fotografía de Asia y Oriente Medio. Prueba de ello es que en los últimos tres años, casi ninguna fotografía china, del siglo XIX, de calidad meritoria, ha salido al mercado.

Según una investigación que yo mismo llevé a cabo en Hong Kong y Shanghai hace tres décadas, algunas fotos del siglo XIX han sobrevivido a la Segunda Guerra Mundial. En Europa y América parece que los armarios y almacenes se han vaciado en los últimos años. El gran período de descubrimiento se ha acabado- aparentemente. He esperado casi un tercio de siglo para ver esto. Ahora los precios subirán. Al igual que cualquier otro objeto en el mundo del arte, los precios de la fotografía del siglo XIX subirán de acuerdo a su valor artístico, condición y rareza.

**Vanessa García-Osuna**



Jardines de Arena  
(Ed. Turner)  
148 pps. PVP: 35 €