

CARL JUSTI  
y el arte español

• • •

Dirigido por  
ANTONIO BONET CORREA  
HENRIK KARGE  
JORGE MAIER ALLENDE

CEEH  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica

Carl Justi  
y el arte español



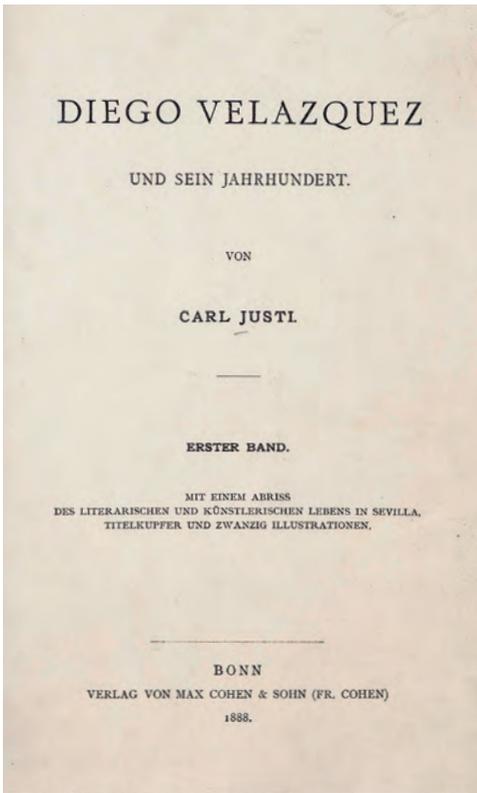
Gisela Puetter-Zitelmann, *Carl Justi*. 1911. Bronze, 66,5 x 54 cm.  
Kunsthistorisches Institut Universität Bonn.

# Carl Justi desde una perspectiva española

La figura del profesor Carl Justi (1832-1912) es la de una egregia personalidad de la Universidad alemana, la cual, durante la segunda mitad del siglo XIX, inició una importante y eficiente escuela de hispanistas dedicados al estudio y análisis de la cultura del Siglo de Oro español. El ejemplo modélico de los escritos de Justi sobre el arte en España de los siglos XV, XVI y XVII, al igual que las pautas de su magisterio y método heurístico, fueron determinantes para la formación de una selecta pléyade de catedráticos, investigadores, expertos y conservadores de museos dedicados al conocimiento y la difusión de los estilos artísticos del pasado en la Península Ibérica. A partir de la obras de Carl Justi se incorporaron al haber y al concierto artístico internacional el rigor y la exigencia metodológica propios de los países germánicos, conocedores del pasado artístico español.

En 1912, hace ahora exactamente ciento tres años, fallecía en Bonn Carl Justi. Desde entonces hasta nuestros días, tanto en Alemania como en España, el arte español ha sido objeto de nuevas investigaciones que han enriquecido el panorama de una disciplina de interés universal, en la cual las obras escritas por Justi todavía mantienen una total vigencia. El estudio de la valoración de las aportaciones del sabio alemán –que son aún de imprescindible conocimiento– sigue interesando a los especialistas. Nuestra afirmación se corrobora con la lectura de los artículos presentados en este volumen, fruto del Encuentro Hispano-Alemán *Carl Justi y el arte español*, celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid durante los días 12 y 13 de febrero de 2014.

Dicho encuentro sobre la personalidad y la obra de Carl Justi se pudo celebrar gracias a la colaboración de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando quiere aquí de una manera expresa dar las gracias a la eficaz contribución dada al Encuentro por la Ilma. Sra. Dña. Itziar Taboada, Directora General de AECID; sin ella no habría podido tener lugar tan feliz celebración. También



3. Portada de *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, de Carl Justi (Bonn, 1888).

En el siglo xx, de acuerdo con las nuevas coordenadas de las vanguardias históricas, no faltó la censura de la obra de Justi, llevada a cabo por el historiador y crítico de arte italiano Lionello Venturi, autor de la mundialmente conocida *Storia della critica d'arte*, obra que ha sido traducida a todas las lenguas cultas y ha influido poderosamente en los ámbitos universitarios e intelectuales de la segunda mitad de la centuria pasada<sup>8</sup>. Aunque Venturi reconoce la enorme altura intelectual de Justi, no obstante le reprocha el incurrir en una, en su opinión, evidente contradicción respecto a la teoría del arte. Para Venturi, «se hace difícil imaginar un contraste más fuerte entre las ideas de Winckelmann, que han encontrado en Justi a su máximo representante, y las necesarias para comprender a Velázquez. Sin embargo no parece que Justi fuera plenamente consciente de tal contraste». Con excesiva severidad el italiano pensaba que dicha antinomia de Justi se debía a una «insuficiencia crítica» basada

en «su total incomprensión del arte del siglo xix». Contrariamente a Manet y a los impresionistas, que veían en Velázquez un antecesor del arte nuevo, Justi juzgaba que Velázquez, pintor único e irrepetible, era un «pintor antiguo» español, un genio «más pintor que ningún otro», enraizado en la mentalidad española del siglo xvii.

La recepción en España de diversos escritos de Justi sobre el arte español se llevó a cabo a principios del siglo xx. La famosa y ya citada monografía *Velázquez y su siglo*, en su segunda y definitiva edición de 1903, apareció en una versión española en las páginas de la madrileña revista *La España Moderna* a partir del número de julio de 1906 y hasta el de octubre de 1908<sup>9</sup>. Poco tiempo después, en la Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia de la editorial de *La España Moderna* —en cuya sección Arte y Estética figuran obras de Ruskin, Taine, Fromentin y Lemcke—, aparecieron los dos volúmenes misceláneos en los cuales Justi reunió una serie de artículos sueltos que, sobre tres siglos de arte español, hubieran sido antes publicados en diferentes revistas



1a-b. Anteportada con la efigie del autor y portada del primer volumen de las *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, de Carl Justi (Berlín, 1908).

primeras investigaciones alemanas sobre el Greco, y resultaron cruciales en la intensa recepción del pintor que tuvo lugar en Alemania a comienzos del siglo xx, a pesar de la negativa opinión mostrada, como sabemos, ante la obra tardía del cretense<sup>5</sup>. Justi se concentró de manera ejemplar en las transformaciones e interferencias de diversas culturas artísticas en Europa que pueden observarse en los viajes del joven Greco desde la isla de Creta hasta Toledo, pasando por Venecia y Roma.

Los fenómenos de transculturalidad constituyen también el tema central de los estudios sobre el arte español de los siglos xv y xvi reunidos en el primer tomo de las *Misceláneas*. En unos casos se trata de comitentes viajeros –como el obispo de Burgos Alonso de Cartagena, que participó en el Concilio de Basilea–, pero en la mayoría de los casos se trata de artistas viajeros que transfirieron temas, estilos y técnicas artísticos del ámbito germano-neerlandés o de Italia a España y que se asimilaron más tarde a la sociedad española<sup>6</sup>. Así, se formó un complejo cuadro con los movimientos de artistas y su influencia artística que, no obstante, contiene también un punto oscuro: las importantes contribuciones de los artistas franceses al desarrollo de las artes en España, que quedaron suprimidas por completo. En cualquier caso, lo que cabe destacar



5. Diego Velázquez, *El papa Inocencio X*. 1650. Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm. Roma, Galleria Doria Pamphili.

Cerramos este periodo con el primer viaje de Carl Justi a España en el invierno de 1872-1873, tras haber terminado de editar su primera gran contribución historiográfica: la biografía de Johann Joachim Winckelmann, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (Leipzig, 1866-1872), que no tuvo ningún eco en España y lamentablemente continúa sin ser traducida al castellano. Durante su estancia en Italia con motivo de sus estudios winckelmannianos, fue donde Justi se sintió fascinado por el arte español –conocía ya entonces muy bien su literatura– al contemplar, según su propio testimonio, el retrato del papa Inocencio X de Velázquez en Roma (fig. 5).

para publicarla en mi libro,  
pues me ha de ser de suma  
utilidad.

En cuanto empiece a  
imprimir el libro iré en-  
viando a V. pliegos para que  
de él tenga V. conocimiento  
antes que nadie, y me haga  
V. el favor de hacer de él una  
revista para en periódico.

Perdone V. tanta mole-  
sta y disponga como quiera  
de su mas aff-<sup>me</sup> amigo y ss

g. b. v. sup  
G. Cruzada Villaamil

# DIEGO VELÁZQUEZ Y SU SIGLO

## INTRODUCCIÓN

### DIEGO DE SILVA VELÁZQUEZ

Este nombre era hace cien años escasamente conocido fuera de España, y casi ignorado en Alemania. El ciclo de los grandes pintores parecía cerrado, y nadie hubiera creído que allá en el Sudoeste, en los palacios de Madrid y el Buen Retiro, se ocultase un artista que podía reclamar con pleno derecho un puesto principal entre los dioses mayores.

Velázquez erigió con su arte un monumento imperecedero en aquella Monarquía española que por vez postrera tomaba parte activa en las luchas mundiales. Como ningún otro trató el carácter español, creando á la vez las formas y el estilo peculiares de su nación. Ya durante su vida fué consagrado como el verdadero pintor nacional, juicio que confirmó después la posteridad <sup>con acierto alícuo.</sup> Como Rembrandt en Holanda y Durero en Alemania, <sup>ha conseguido todo sin disputa el</sup> le fué desde luego reservado el primer puesto: el puesto que sólo ocupan los que saben fijar el genio íntimo y el mejor espíritu de su nación. Apareció cuando la decadencia del Imperio de dos mundos se había declarado; pero, según Leopoldo Rankes, «los tiempos de Felipe IV, tan tristes por el desgobierno político y los reveses financieros, <sup>presentan un colorido más vivo y más color espacial que los anteriores.</sup> revelan quizá mejor que los anteriores el carácter español». Y <sup>en este</sup> el colorido de esta época es, en cierto modo, más

E. M.—Julio 1906.

— al menos

10

10  
diagnóstico  
manuscrito  
Es verdad que

10

7. Primera página con correcciones manuscritas de José Lázaro Galdiano a la traducción realizada por Eduardo Ovejero de *Velázquez y su siglo*, de Carl Justi (s.l., s.n. [Madrid, 1908?]). Madrid, Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

# Viajes e investigaciones de Carl Justi en España y Portugal entre 1872 y 1892

KARIN HELLWIG

Carl Justi (1832-1912) (fig. 1) le corresponde el mérito de haber incorporado el arte de la Península Ibérica como un nuevo campo de estudio a la historia del arte alemana<sup>1</sup>. En el curso de diez viajes y estancias de investigación en España entre 1872 y 1892 adquirió un conocimiento bien fundado en este terreno, mediante visitas a los monumentos artísticos, un intenso estudio y su labor de archivo. Su monumental monografía *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, que fue elogiada por Heinrich Wölfflin (véase Maier fig. 10) como la «biografía de un siglo», sitúa al pintor ante la vida intelectual y artística del Siglo de Oro como telón de fondo; todavía hoy continúa siendo una obra insuperada<sup>2</sup>. Igual que muchos historiadores del arte de su tiempo, Justi inició su carrera como teólogo y, después del examen de grado, se dedicó a la filosofía, estrenándose como historiador del arte con un trabajo sobre Winckelmann concluido en 1872<sup>3</sup>. Antes de viajar por primera vez a España, en diciembre de 1872, fue llamado para ocupar la cátedra de Historia del Arte en Bonn, como sucesor de Anton Springer.



1. Carl Justi hacia 1887. Fotografía reproducida en *Carl Justi*, de Rupprecht Leppla (Bonn, 1968). Legado Carl Justi, 69/793. Universitäts- und Landesbibliothek Bonn.



1. Joaquín Muñoz Morillejo, *Gregorio Cruzada Villaamil*. Hacia 1925.  
Óleo sobre lienzo, 71 x 54 cm. Madrid, Biblioteca del Museo Postal y Telegráfico.

### **La agitada vida de Gregorio Cruzada Villaamil**

Don Gregorio nació en Madrid en 1832, hijo de acaudalados padres originarios de Cantabria, Gregorio Cruzada y Marcela Villaamil Navajas, quienes tenían negocios mercantiles y propiedades tanto rústicas como urbanas en Santander. Vino al mundo en una casa de la Puerta del Sol, número 14, según atestiguaron Alarcón y otras fuentes consultadas<sup>6</sup>. Realizó sus únicos estudios en el célebre Colegio Masarnau, calle de Alcalá

# Justi y Beruete, con Velázquez de por medio

JAVIER PORTÚS

Los veinte años que median entre 1885 y 1905 constituyen una edad de oro de la historiografía velazqueña, y un punto de partida para la imagen del pintor que pervive hoy en día. Las obras fundamentales de Cruzada Villaamil (1885), Justi (1888), Stevenson (1895), Armstrong (1897), Jacinto Octavio Picón (1899), Michel (1895) o Beruete (1898) fueron apareciendo en esas décadas<sup>1</sup>, y con ellas se enriqueció el conocimiento de los datos positivos sobre el pintor, se amplió extraordinariamente la comprensión del contexto en el que trabajó el artista, y se avanzó de manera muy decidida en la depuración de su catálogo.

Como consecuencia de esa actividad historiográfica, Velázquez adquirió de manera definitiva su caracterización actual como un artista que produjo relativamente poco, pero siempre con un nivel de calidad extraordinariamente alto. Se trata de una imagen que ya se sugiere en Palomino, pero que se desvirtuó durante gran parte del siglo XIX, cuando le fueron atribuidas un elevado número de obras. Los dos protagonistas principales de ese proceso depurador fueron Carl Justi y Aureliano de Beruete (fig. 1), que publicaron en esos años las primeras ediciones de sus monografías sobre el pintor. En estas páginas me voy a centrar en los mismos, tratando de leer sus sucesivas ediciones en función de las de su rival, pues de rivalidad se puede hablar. En su segunda edición, Beruete es el historiador al que Justi se refiere en mayor número de ocasiones (por su nombre o indirectamente), y desde su primera edición, Justi es punto de referencia ineludible para Beruete, aunque cite y admire a otros historiadores, como Armstrong.

Los principales instrumentos para reconstruir esta historia de redefinición de Velázquez a través de la depuración de su catálogo son la primera edición del libro de Justi, que data de 1888 y conoció una traducción al inglés al año siguiente<sup>2</sup>; y su segunda



1. Diego Velázquez, *La rendición de Breda*. 1634-1635.  
Óleo sobre lienzo, 307 x 367 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Las alternativas eventualmente sopesadas y al final descartadas y que representan las dimensiones profundas con relación a las opciones manifiestas, quedan explícitas en el lado visible del texto.

Si la operación hermenéutica es una *recreación* —que, por lo demás, se comporta de forma mimética con respecto a la *poiesis* originaria del escritor estudiado—, el proceso de componer también podrá ser observado desde la propia hermenéutica. En su monografía sobre Velázquez de 1888, Carl Justi dedicó un capítulo de aproximadamente quince páginas a la única contribución del pintor a la pintura de historia, *La rendición de Breda*<sup>5</sup> (fig. 1), realizada en 1634-1635 para el Salón de Reinos del palacio madrileño del Buen Retiro<sup>6</sup>. En su comentario sobre el cuadro, Justi se refiere



7. Según Diego Velázquez, *Autorretrato*. Frontispicio de *Velazquez*, de Paul Lefort (París, 1888). Grabado según la copia del autorretrato de Velázquez conservado en la Alte Pinakothek de Múnich.

sobre Velázquez»<sup>37</sup>. Dicho sea de paso, Beruete subraya aquí la importancia del frontispicio. Comparando los retratos de Velázquez, finalmente llega «a la conclusión de que el personaje de *Las Lanzas* no es otro que el propio artista»<sup>38</sup>. La conclusión no dejó indiferente a Justi, quien en la segunda edición de su monografía optó por una formulación más imprecisa sin tomar partido: «En el hombre joven del extremo de la derecha se ha visto un autorretrato»<sup>39</sup>.

### Paul Lefort (1885)

¿Qué tipo de retrato escogieron los críticos de la supuesta efigie de Velázquez incluida en *Las lanzas*? Ciertamente, Paul Lefort no lleva ninguna ilustración como portada, pero la primera figura al inicio del primer capítulo es un retrato de la Pinacoteca de Múnich (fig. 7) que todavía estaba considerado como autorretrato auténtico, por ejemplo por

No obstante, en la primera edición de su monografía Justi no compartía este parecer: «El hombre joven del extremo de la derecha seguramente no es Velázquez»<sup>35</sup>. Del mismo modo, Paul Lefort –quien publicó su libro sobre Velázquez en el mismo año que Justi– también se mostraba en desacuerdo: «Une tradition, qui n’a rien de plausible, veut que le jeune gentilhomme, placé à l’extrême droite de la toile, et qui porte emplumé, de longues bottes ajustées et un manteau gris, soit le portrait du peintre»<sup>36</sup>. Después de la publicación de la monografía de Aureliano de Beruete (1898) Justi parece haber variado de opinión. Beruete se preguntaba también: «[el] hombre del chambergo calado, que se ve a la derecha, entre el caballo de Spínola y el borde del cuadro, ¿es el propio Velázquez, como sostienen algunos? M. Lefort lo niega, pero Cruzada Villaamil está convencido de ello, y escoge este retrato para ilustrar el pórtico de su obra



3. Diego Velázquez, *Las hilanderas*. 1655-1660. Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm.  
Madrid, Museo Nacional del Prado.

Rubens, Rembrandt y Murillo un cambio de estilo comparable al de Velázquez, desde un claroscuro «táctil» y en primer plano a una «manera amplia» en segundo plano que disuelve los contornos. Pero fue Velázquez quien consiguió «la máxima perfección» con este modo «pictórico»<sup>27</sup>. En este empeño, «de los grandes coloristas de su época» son los protestantes «holandeses más allegados [...] que Rubens, y de todos ellos, el más cercano es Frans Hals»<sup>28</sup>. La pregunta central para Riegl es: ¿cómo es posible que una pintura tan moderna en su esencia y con una «visión del mundo científica» naciera precisamente en un país como España, «cuyos dirigentes se esforzaron en mantener con el fuego y la espada la unidad de la fe y el conocimiento a cualquier precio?»<sup>29</sup> Riegl buscó la solución a este enigma en esas categorías nacionales que en 1897-1898 –justamente entre las dos series de clases magistrales sobre el arte español– desarrolló en su proyecto de libro *Historische Grammatik der bildenden Künste* (Gramática histórica de las artes visuales), que el autor pronto abandonó y que sólo llegó a ver la luz póstumamente en 1966<sup>30</sup>. Por imponente que sea la pretensión sistemática de esta vasta construcción histórico-filosófica, no dejan



3. Charles Clifford, *Vista de El Escorial desde la villa del Real Sitio de San Lorenzo*. Hacia 1855. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio.

estas escenas, ya que los paisajes de cierto recuerdo castellano se elaboraron a su gusto, y «su manera de sentir en la severa sencillez» se deja ver en la proyección de la indumentaria de sus personajes y en las arquitecturas insertadas de fondo<sup>29</sup>. En cuanto a la autoría, Justi aprecia la uniformidad estilística de las tablitas y la presencia de una sola mano, que identifica concretamente con la de Juan de Flandes –pintor al servicio de la reina a partir de 1496–, algo que como él bien indica ya habían sugerido Crowe y Cavalcaselle<sup>30</sup>. Dicha atribución se basaba en razones biográficas y fundamentalmente estilísticas, al establecerse claras conexiones de estas escenas con obras seguras del artista, como con las tablas del altar mayor de la catedral de Palencia, que fueron pintadas después de la muerte de Isabel, entre 1509 y 1518. Como dice Justi, presentan «el mismo carácter en los países y edificios, en los gestos y expresiones, en invención y ordenación; y el mismo tono claro»<sup>31</sup>.

Además de estas visitas a El Escorial, otro contacto evidente con las obras de la colección escurialense de Felipe II se produjo en 1892, cuando estuvo por última vez en España, viendo en Madrid la Exposición Histórico-Europea, de la que formaron parte obras tan importantes de los primitivos flamencos como el *Calvario* de Rogier van der Weyden o el *San Cristóbal* de Patinir del monasterio<sup>32</sup>.

Aunque Justi era consciente de la importancia del mecenazgo artístico del rey, se dejó llevar por la visión romántica de la España de Felipe II a través de la Leyenda Negra.

## Los iniciadores de la idea

Por suerte para nosotros, Manuel Bartolomé Cossío, al escribir su magnífico libro *El Greco*, publicado en Madrid en 1908, dedicó un breve capítulo, titulado precisamente «El bizantinismo», a tratar este tema, y se tomó el trabajo de mencionar a quienes habían escrito hasta entonces sobre él. Por tanto, podemos, en principio, tomarlo como guía para poner en orden los primeros estudios, que son los que aquí vamos a analizar<sup>4</sup>.

Cossío comienza señalando que el bizantinismo del pintor –en el que él no cree, como veremos más adelante– «se ha hecho notar desde época reciente, procede del campo erudito y de él aún no ha salido». Y, sin embargo, «lo extraño es que se haya tardado tanto en ello», dado que el propio origen del pintor, bien conocido por sus firmas, invitaba a una aproximación de esta índole. No necesita Cossío mayores preámbulos: «Hasta donde conozco, Madrazo (*Almanaque*) es el primero que hizo observar semejante carácter, aplicándolo al color».

Veamos qué dijo en concreto Pedro de Madrazo y Kuntz en su breve artículo «Dominico Theotocopuli (El Greco)», publicado, efectivamente, en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* de 1880<sup>5</sup>. Evocó tanto el «suelo helénico» como el «hermoso sol que baña las lagunas de Venecia», y señaló que el Greco «largos años conservó como depositada en su retina la atmósfera de azul y oro que sus ojos habían bebido a raudales en el país nativo». El artista llegó a España «con esa sutil amalgama de recuerdos infantiles de Grecia, de impresiones del arte veneciano y de instintos particulares en la esfera de la belleza».

Para concretar esas primeras impresiones, Madrazo repasó la obra del Greco, dividiéndola, como era normal por entonces, en dos «maneras» o «estilos». Al hablar de la «primera manera», vio en ella una mezcla del estilo veneciano con el de

la Grecia degradada, sierva del turco, que, aunque evocada por su pincel ríe y canta, ha perdido la clásica pureza de sus líneas y retiene sólo los esmaltes de su espléndida vestidura. Día vendrá en que no deje en la paleta de Theotocópuli más huella que la cárdena tinta bizantina: que eso tiene de excepcional la historia del arte de Grecia, bello y alegre en los tiempos de su gloriosa supremacía intelectual, desabrido y triste en los siglos de su larga y dolorosa postración.

A la misma idea vuelve nuestro escritor cuando habla del «segundo estilo» del artista, que daría comienzo en el *San Mauricio*: «el tal cuadro es duro, desabrido, extravagante [...]; de esa triste manera que hemos procurado caracterizar poco ha diciendo que recuerda el color cárdeno y el aspecto triste de la pintura bizantina o neo-griega».

¡Curiosas ideas las de Madrazo! En su visión apresurada, parece oponer en unos momentos, pero confundir en otros, la pintura del Imperio bizantino y la realizada bajo el dominio turco –en el monte Athos o los Meteora, por ejemplo–, que el Greco no



2. El Greco, *La curación del ciego*. 1570-1575. Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm.  
Parma, Pinacoteca Nazionale.

Con estas palabras, Justi da un paso decisivo: afirma, como Francisco Alcántara, el trasfondo bizantino del *El Expolio*, pero lo justifica analizando de forma mucho más minuciosa su composición. Además, busca ya un paralelo concreto: el mosaico con el tema de *Cristo llevado ante la cruz* que puede contemplarse en la catedral de Monreale, en Sicilia (fig. 3). Y, sin embargo, no queda satisfecho con su hallazgo: acaba alabando la obra del Greco, «cualquiera que sea la fuente de donde naciera la idea». En efecto, sabe que es muy forzado acudir a una obra que el pintor no pudo conocer.

Es lástima que nuestro escritor no afinara más en este punto: justo al lado del mosaico que menciona se encuentra la escena del *Prendimiento de Cristo* (fig. 4), mucho más próxima por su composición a *El Expolio* del Greco. Y nuestra observación no es ociosa: este último pasaje de la Pasión es bastante común en las decoraciones murales bizantinas –aunque no en los iconos–, y Theotocópulos pudo contemplarlo, con una estructura casi igual, entre los mosaicos de «San Marcos, el más grande monumento de



3. La Alte Nationalgalerie de Berlín hacia 1930.

resto de los historiadores y críticos por otro –con Wilhelm von Bode (1845-1929), el todopoderoso director de los museos de Berlín, a la cabeza–, que instaban al rechazo de todo el arte francés y a la promoción y difusión del alemán, incluido el moderno.

Finalmente, el káiser se vio obligado a intervenir. Tras pedir explicaciones a Tschudi, ordenó volver a la ordenación tradicional y relegar (¡no guardar!) las nuevas adquisiciones de pintura no alemana a la planta tercera del museo. Tschudi –no está claro si obligado o no– dejó la dirección de la Galería, tras tres años de gestión marcada por sus desavenencias con los estamentos oficiales.

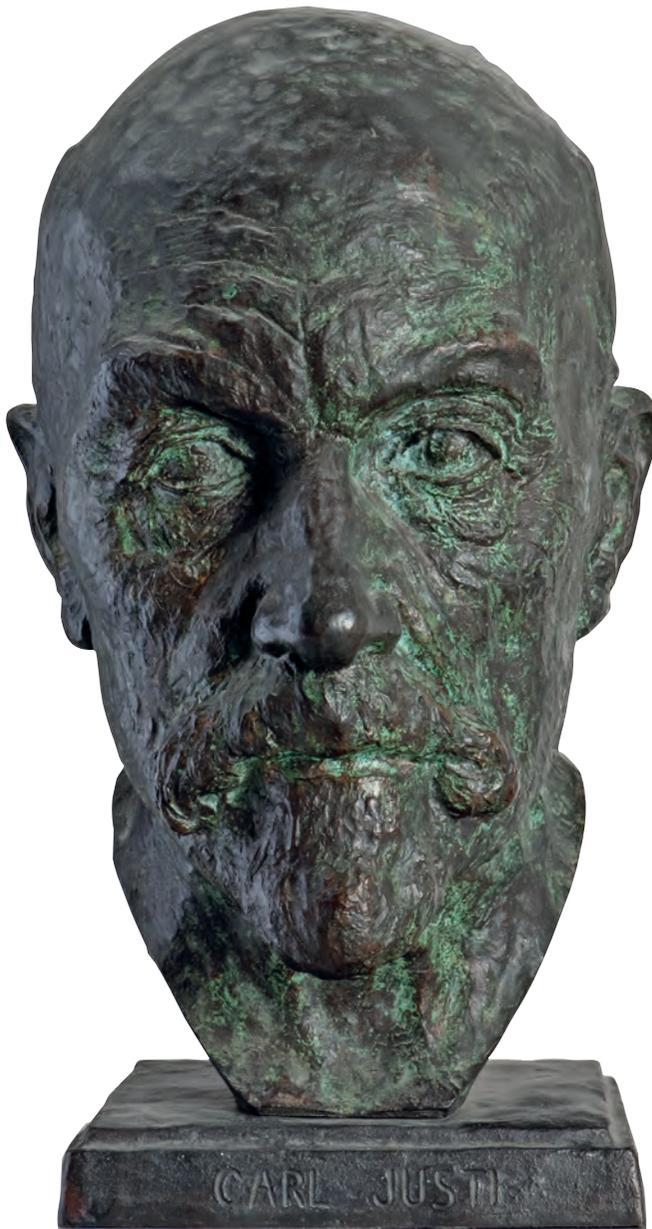
Pero la disputa no sólo no amainó, sino que además surgió un nuevo foco, Múnich, ya que Tschudi, nombrado a renglón seguido director general de las colecciones bávaras, intentó materializar ese mismo ideario artístico en la Alte Pinakothek. En consecuencia, su gestión allí estuvo también marcada por el conflicto continuo<sup>8</sup>.

En 1902, así pues, en pleno fragor de la batalla Carl Justi aceptó pronunciar una conferencia en Bonn con el fin de reunir fondos para socorrer a las víctimas de unas

Carl Justi (Marburgo, 1832 – Bonn, 1912) fue uno de los pocos historiadores del arte europeos que durante el siglo XIX dedicaron atención a la Península Ibérica (fig. 1). Quizá por tradición familiar –su padre era pastor protestante– empezó estudios de teología en su ciudad natal antes de ir a cursar filosofía en Berlín, donde definió su interés por la estética y completó su formación con conocimientos de paleografía, lenguas y literatura. En 1859 se graduó con una tesis sobre la estética platónica en Marburgo y allí comenzó a enseñar filosofía en 1867. Tras largos viajes de estudio por Italia, a partir de 1872 se dedicó exclusivamente a la historia del arte y ocupó la cátedra de esta disciplina en la Universidad de Bonn hasta 1901.

Más que como historiador, a Justi le gustaba considerarse «Un simple escritor que a la vez es amante del arte» (1889), heredero de esa tradición de grandes ensayistas que recorre la literatura europea de Montaigne a Goethe. Fueron precisamente la lectura de los escritos de éste y su genuino interés por la teoría de la belleza los que llevaron a Justi a entusiasmarse por la obra de Johann Joachim Winckelmann, sobre quien publicó en 1866 un monumental estudio monográfico, aún hoy insuperado. Al mismo enfoque –una biografía situada en un rico contexto histórico– responden sus estudios posteriores sobre Velázquez (1888) y Murillo (1892), pioneros en la ambición de abarcar y explicar la totalidad de sus respectivas obras, por él entendidas como fruto de una creación individual –no de un estilo o una escuela– en la que forma y contenido se compenetran.

En uno de sus periplos italianos tras las huellas de Winckelmann, Justi visitó el Palazzo Doria Pamphili en Roma y allí pudo contemplar el retrato de Inocencio X por Velázquez. Aquel encuentro marcó el resto de su trayectoria intelectual, desde entonces en gran parte dedicada a España: hasta aquí viajó en diez ocasiones entre 1872 y 1892, interesado por la historia y el arte de nuestro país, pero sobre todo por Velázquez, al que Manet había descubierto en el Prado pocos años antes, y a quien él dedicó su segundo libro en 1888: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. Combinando relato e investigación, quiso «explicar el hombre y su obra mediante conceptos temporales y nexos causales». Aunque atendió al modo de vida y las costumbres de la época, no los consideraba determinantes; en sintonía con Schopenhauer –al que trató y cuya obra conoció a fondo– afirmaba que «el entorno no hace a un gran hombre, sino que actúa junto con el talento, el destino, la voluntad, siendo ésta la fuerza más importante». En su libro Justi borró los límites entre literatura e historia, hasta llegar a inventar un «Diálogo sobre la pintura» entre Velázquez y Pacheco en Sevilla; tampoco dudó en evocar el entorno del pintor en Roma a través de una carta supuestamente autógrafa, pero en realidad ficticia. No advertir de tales licencias a sus lectores le acarreó numerosas críticas y acusaciones de fraude en aquellos tiempos de positivismo triunfante. Tan conseguidas resultaron sus «falsificaciones» que luego confundirían a no pocos estudiosos del pintor de *Las meninas*.



Gisela Puetter-Zitelmann, *Carl Justi*. 1936. Bronze,  
40,5 x 22,5 cm. Kunsthistorisches Institut Universität Bonn.

A handwritten signature in black ink, reading 'C. Justi'. The signature is written in a cursive style with a large initial 'C' and a long, sweeping tail on the 'J'.

Este libro se terminó de imprimir en Madrid en 2015, cien años después de que viera la luz el segundo volumen de *Estudios de arte español*, de Carl Justi, traducido por Rafael Cansinos Assens.

