



LA DIVULGACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE ENTRE EL GRAN PÚBLICO A TRAVÉS DE UN INÉDITO DE JOSÉ PIJOAN

*THE DISSEMINATION OF ART HISTORY AMONG THE GENERAL PUBLIC
THROUGH AN UNPUBLISHED WORK BY JOSÉ PIJOAN*

José Ignacio Gómez Álvarez

Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED
Programa de doctorado en Historia del Arte EIDUNED

.....
Recibido: (10 octubre 2022)
Aceptado: (28 diciembre 2022)
Publicado (31 diciembre 2022)
.....

Cómo citar este artículo

Gómez Álvarez, José Ignacio. (2022).

La divulgación de la historia del arte entre el gran público a través de un inédito de José Pijoan.

ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales., (22), 18-32.

Recuperado de <https://revistaasri.com/article/view/5115>

Resumen

Se presenta un texto inédito de José Pijoan localizado en la Hoover Institution. Pijoan, divulgador de la historia del arte, fue autor de

una *Historia del arte* (Salvat) en tres volúmenes y de diecisiete volúmenes de *Summa Artis* (Espasa-Calpe).



También publicó una *Historia del Mundo* (Salvat) en cinco volúmenes. El texto que quedó inédito trata sobre la vida de Caravaggio e iba a ser difundido en 1955 en una serie de doce artículos dedicada a vidas de artistas a través de la agencia de prensa de Joaquín Maurín. Se aborda su análisis con metodología comparada con su producción anterior y desde un doble punto de vista: el de quienes lo editaban y el de quienes lo leerían en Latinoamérica. Se concluye que la motivación de la escritura y su tono estaban relacionados con la divulgación de la historia del arte entre un público no especializado, en la línea de la obra completa desarrollada por Pijoan. Se apunta que pudo participar en la redacción su esposa, Geneviève Bugnion.

Palabras clave

José Pijoan, Geneviève Bugnion, Summa Artis, divulgación del arte, gran público.

Abstract

An unpublished text by José Pijoan located at the Hoover Institution is introduced. Pijoan, a disseminator

of art history, was the author of a *History of Art* (Salvat) in three volumes and the seventeen volumes of *Summa Artis* (Espasa-Calpe). He also published a *History of the World* (Salvat) in five volumes. The text that remained unpublished dealt with Caravaggio's life and was intended to be published in 1955 in a series of twelve articles devoted to lives of artists through the press agency of Joaquín Maurín. Its analysis is approached from a methodology compared with his previous production and from a double point of view: from those who edited it and from those who would read it in Latin America. It is concluded that the motivation for the writing and its tone were related to the dissemination of art history among a non-specialized public, in line with the complete work developed by Pijoan. It is pointed to that his wife, Geneviève Bugnion, may have participated in the writing.

Keywords

José Pijoan, Geneviève Bugnion, Summa Artis, art dissemination, public.

1. Introducción

La figura de José Pijoan (1879-1963), según en qué aspectos o periodos de su vida, no es conocida fuera de un reducido círculo de especialistas principalmente del ámbito académico catalán en el que destaca últimamente Socías Batet (2013). El gran público está familiarizado con sus libros, pero desconoce la trayectoria que recorrió hasta convertirse en el historiador del arte más publicado en lengua castellana. La *Historia del arte* que editó en tres volúmenes con Salvat entre 1914 y 1916 y los dieciséis primeros de *Summa Artis* con Espasa-Calpe, más otro póstumo, que empezaron a publicarse en 1931, formaron a generaciones de estudiantes y profesionales de la historia del arte en España y Latinoamérica desde las bibliotecas privadas, universitarias y municipales. Hay testimonios de un uso extendido de su *Historia del arte* durante un largo periodo de tiempo. Blasco Bardas (1992) menciona sus beneficios para numerosas promociones de estudiantes en la Cataluña del primer tercio de siglo. Josep Pla (1968, p. 326) conoció la sexta edición en 1961 y calificó su repercusión de "muy visible". En Madrid, Carmen de Zulueta (2001, p. 64) la estudiaba hacia 1934 en la Facultad de Filosofía y Letras junto a los tomos de *Summa Artis* que ya habían aparecido. Valeriano Bozal (2020, p. 167) dice haber recibido la *Historia del arte* de Pijoan en los años cincuenta como



regalo de su madre, quien se sirvió de ella tal vez en Palencia para sus propios estudios. En Cuba la utilizó Manuel Pedro González (1928, p. 195), colega de docencia de Pijoan en Pomona College, antes de 1920, fecha de su graduación universitaria en la Universidad de La Habana como filólogo. Y en EE.UU. afirmaban los estudiantes de Pijoan, de forma infundada y exagerada, que era usada como manual en Princeton incluso antes de su traducción al inglés (Canary, 1923, p. 1), aunque es cierto que aparece citada en su versión americana en diferentes tesis y tesinas hasta en los años cincuenta. No es exagerado añadir más estudiantes de Inglaterra, Portugal, Francia, República Checa e India, pues se tradujo al inglés (Harper & Bros, Nueva York, 1927; B.T. Batsford Ltd, Londres, 1933), portugués (Publicações Alfa, Lisboa, 1972 y 1979), francés (Grange Batelière, París, 1975, bajo la dirección de Jean Cassou y Francesc Vicens Giralt, en representación de Salvat), checo (Odeon y Balios, Praga, 1977, 1982, 1987 y 1991) y sánscrito (mencionado en Pijoan, 1931, p. xi y Falgairolle, 1935, p. 649). Gracias a la traducción checa, un inesperado Bohumil Hrabal leyó a Pijoan. Por su parte, las reimpressiones de sus diecisiete volúmenes de *Summa Artis* suman juntas más que las de los otros cincuenta y tres historiadores del arte que le sucedieron a su muerte en la elaboración de los restantes treinta y siete tomos de esa enciclopedia, a quienes supera en reediciones por 206 frente a 140.

No obstante, su difusión a través de las editoriales españolas, Pijoan, un hombre de un carácter “extravagante y difícil” (Maragall, 2014), se lamentaba del poco interés que su país de origen había puesto en él y de lo poco que lo recordó: “¿Por qué en nuestro país no se me ha pedido nunca nada? ¿Por qué se me ha tratado de esta manera? ¿Quién recuerda todo cuanto hice? ¡Desagradecidos!” (Corredor, 1963, p. 52). Se marchó de Cataluña en 1911 a Roma, primero, y a Canadá, después, entre azarosas circunstancias personales. Después se instaló en California ocho años, donde se nacionalizó estadounidense. Vivió otros ocho en Chicago y, tras residir en diferentes puntos de la costa noroeste de los EE. UU. (Baltimore, Nueva Jersey, Arlington, Wilksburg), se instaló hasta su final en Suiza en las inmediaciones del lago Lemán. En sus últimos años, vivió en 2, Ch. du Petit Château, Lausana, en la propiedad de los Bugnion, familia de banqueros y pastores protestantes a la que accedió por matrimonio con Geneviève Bugnion (1911-1996). Fue padre a los 74 años de la única hija de esta y tercera de Pijoan, Irene (1953-2004), artista y profesora en el San Francisco Art Institute. Pijoan conoció a Gustave Bugnion, padre de Geneviève y cercano al cuaquerismo, en 1910 (Pijoan, 1910). Destacamos el lugar de su residencia porque acogió la exposición de artistas vinculados con Barcelona (Picasso, Miró, Dalí, Julio González) que impulsó la imagen de la ciudad en su candidatura ante el Comité Olímpico Internacional, con sede en la misma ciudad de Lausana. En ella se escribe el inédito. Así mismo, también nos interesa el matrimonio con Geneviève y los cuidados que esta le dispensaba cuando Pijoan desarrolló una diabetes con la edad, porque seguramente juega una parte importante en la escritura del ensayo de Pijoan que se presenta. Irene, por su parte, atestiguó las condiciones de trabajo de su padre en sus años finales:

“Mi padre era un historiador del arte muy destacado, una figura importante de su tiempo. Español. Así que tal vez ahora entre en la parte freudiana. Yo nací cuando él tenía setenta y cinco años. Mi madre tenía cuarenta y cuatro. Se conocieron, concibieron a esta niña desde alguna especie de amor apasionado, y mi padre siguió luego con su trabajo. Los hombres así nunca dejan de trabajar. No tenía propensión a la paternidad. Era viejo y estaba enfermo. Tenía diabetes y necesitaba cuidados constantes.” (Whittaker, 2008)



El artículo inédito lo envió José Pijoan a Joaquín Maurín en 1955. Lo tituló «Caravaggio. Un rufián que fue gran artista», y es el único mecanoscrito sobre arte de Pijoan con correcciones autógrafas accesible hasta que se pueda conocer el archivo de *Summa Artis* que custodia la editorial Planeta. El texto iba a formar parte de una serie de doce artículos de 2000 palabras cada uno que Maurín se comprometía a mover entre los periódicos que recurrían a su agencia de prensa. Joaquín Maurín (1896-1973) había sido un activo político catalanista de izquierdas durante el primer tercio del siglo XX nombrado diputado por Barcelona en las elecciones de febrero de 1936, una vez integrado el POUM en el Frente Popular. En 1947, después de haber sido conmutada su pena de muerte por una cadena perpetua y luego por la libertad condicional, salió de España hacia Nueva York. Acusado por el comunismo español de haberse pasado al enemigo, trabajó como periodista despolitizado en la agencia de prensa de su propiedad, la *American Literary Agency*. Pijoan supo de ella por otro eminente exiliado, Luis Araquistáin (1886-1959), también acusado por el antifranquismo exiliado de una evolución política desafortunada y colaboracionista: “Me explico Araquistáin, que está en Ginebra, que ha creado V. una agencia de información periodística”¹. Pijoan había colaborado en su primera madurez con artículos de la actualidad política en España y en EE. UU, y no con el arte. Aparecían en *La Vanguardia* y *El Sol*, entre otros periódicos barceloneses y madrileños. No obstante, su nombre se asociaba con la historia del arte desde la edición de Salvat, razón por la que propuso su participación en *Summa Artis* Nicolás María de Urgoiti, propietario de *El Sol*, de Espasa-Calpe y de buena parte de la industria papelera española del momento, además de un buen puñado de revistas gráficas con destino al público hispanohablante de los dos hemisferios.

La propuesta de colaboración que le hizo Pijoan a Maurín en la primera de las cartas sobre el asunto consistía en publicar artículos en castellano sobre actualidad política, y no sobre arte. Lo había hecho también así entre 1927 y 1950 en *El Repertorio Americano*, de Costa Rica, editado por Joaquín García Monge (1881-1958), y en los *Quaderns de l'exili*, editados en México por Joan Sales (1912-1983) y Lluís Ferran de Pol (1911-1995) entre 1943 y 1947, un año antes de que ambos regresaran a España. Los *Quaderns* publicaban, entre otras colaboraciones de Pijoan, sus «Retazos de vida», episodios autobiográficos por entregas que no llegaron a completarse ni a aparecer bajo ese título unificador. Los editores de *Quaderns*, aunque reconocían la colosal obra de Pijoan en la primera década del siglo en pro del catalanismo y de sus instituciones (el Institut d'Estudis Catalans y su boletín, la Biblioteca de Catalunya y la Junta de Museus, origen del Museu Nacional d'Art de Catalunya), y aunque recibían los artículos de Pijoan en catalán, empezaron a dudar de su evolución política accidentada, visceral y pendular, y declinaron seguir publicando sus colaboraciones. O eso es lo que dio a entender Pijoan cuando le dijo a Maurín, empatizando con él en las tribulaciones: “yo he tenido de suspender la publicación de unas viñetas de memorias “Retazos de vida” porque no son bastante catalanistas ni bastante católicas. Yo no soy ni una cosa ni otra”. *El Repertorio Americano*, por su parte, reproducía artículos en su mayoría aparecidos en otros periódicos españoles y americanos de Gabriela Mistral, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, José de Vasconcelos, José Martí, Rosalía de

¹ La cita, y en lo sucesivo, son de su correspondencia con Maurín, referida en la bibliografía como Maurín, Pijoan (1955), salvo donde se indica otra fuente. Se conserva la grafía manuscrita poco convencional de Pijoan, y no solo su voz, para mostrar la economía de su escritura. Las cartas son: de Pijoan en Lausana a Maurín en Nueva York, 24-11-1954; de Maurín a Pijoan, 17-12-1954; de Pijoan a Maurín, 20-12-1954; de Pijoan a Maurín, 13-1-1955, la que incluye el artículo de Maurín a Pijoan, 4-2-1955. Se conserva más correspondencia anterior, la primera de Pijoan en catalán y las restantes en castellano.



Castro, Eugenio d'Ors, Luis de Zulueta, Luis Araquistáin, Lorenzo Luzuriaga... También publicaba extractos de la *Historia del Mundo* de Pijoan, que releían la historia griega en clave política contemporánea. El *Repertorio* era el lugar idóneo para que Pijoan diera rienda suelta a su visceralidad política y social, para lo que encontraba sus puertas siempre estaban abiertas: "A veces, me lleno hasta el punto de que reviento para decir cosas, y he utilizado para estas explosiones el *Repertorio Americano*, que no lo lleian más que los que ya piensan como yo". A su *Historia del mundo* en cinco volúmenes, Pijoan se aplicó entre 1926 y 1944. Era la obra que más le interesaba en ese periodo, más que la *Summa Artis*, cuya edición había iniciado en 1931. De hecho, la base histórica de una enciclopedia conecta con la otra, al igual que *Summa Artis* contiene imágenes y, razonablemente, contenidos de la *Historia del arte* anterior. El Pijoan político e historiador de la cultura no cedía, pues, ante el historiador del arte divulgativo, faceta por la que era más conocido. "Si algo soy, soy historiador", decía en *El Sol*, a secas, sin añadirle "del arte" (Ruiz Manent, 1928, p. 1). De las críticas que cuestionaban su faceta más popular por abarcar demasiado, se defendía desde las páginas de la *Summa Artis*, como en el prefacio titulado «Ad censores» (Pijoan, 1942: 3), o declarándose "especialista de la generalización" (Pijoan, 1946: 563).

En la tercera carta de la serie a Maurín (13-1-1955), Pijoan confesó el motivo por el que se ponía en contacto con él: "Yo tengo gusto de escribir para su agencia por tres razones. Primero, para dar ayuda a Ud. Segundo, para mantenerme en contacto con los Latinos de América, aunque no le merezcan. Tercero, porque en mi soledad y en mi especialidad, tengo miedo de enmohecerme". La tercera razón era, a todas luces, la más poderosa para un autor con tantas ediciones de las que vivir. A la repentina necesidad de publicar contribuían los escasos lectores del *Repertorio* y el prurito de historiador deseoso de promocionar su intelecto, su obra y su nombre: "Mi *Historia del Mundo* (ahora en la 4ª edición) me autoriza para hablar de temas de interés universal y actual". Y la razón por la que evitaba los temas artísticos podía deberse a la saturación producida por la vertiginosa sucesión de volúmenes de *Summa Artis* durante tres décadas. Pero ese peso no superaba el deseo de solucionar la cuestión del aislamiento y sus consecuencias y, finalmente, Pijoan aceptó, no sin renuencia, olvidarse de las cuestiones políticas en la colaboración con Maurín y se limitó al campo en el que este le reconocía autoridad: "Creo que la colaboración, caso de ensayarse, debiera ser sobre lo que es su especialidad, y ahí está usted por encima de todos: Arte".

Acordado el tema, no terminaban de ponerse de acuerdo respecto a las ilustraciones. Durante la negociación sobre los artículos políticos, Pijoan había apoyado su argumentación a favor en la dificultad de incluir fotografías. En los de arte tampoco era partidario, en contra de los proverbiales cuidados que puso en las ilustraciones de todos sus libros: "Publicar artículos ilustrados es casi imposible porque además que hay que procurar sendas fotografías, o cartones ya grabados del tamaño de las columnas de cada periódico, cartones que podrían hacerse aquí o en N York, no solo hay que tener en cuenta el gasto, sino que dado el papel poco fino saldrían mal reproducidos". Sin embargo, para Maurín las ilustraciones eran irrenunciables tratándose de arte. Fue el motivo por el que el proyecto no continuó, y el artículo enviado como muestra quedó inédito. Y también, porque no llegaron más artículos de la serie.

2. Metodología

El ensayo inédito carece de novedades para la historia del arte. En cambio, es alto su valor documental y como herramienta historiográfica que permite conocer a su autor y el mercado editorial en el que trabajaba, tanto como al público al que se destinaba ese producto de consumo mercantilizado bajo los nombres de cultura o historia del arte. La metodología para el análisis hermenéutico ha comparado la fuente con los anteriores relatos de la historia del arte de este autor, ha enmarcado la fuente en el contexto del campo editorial, en el biográfico e historiográfico, ha adoptado el punto de vista del público al que el inédito iba dirigido y, finalmente, ha recurrido superficialmente al análisis filológico para precisar en lo posible la autoría.

3. Desarrollo: Caravaggio como pretexto

En las siete páginas del artículo, Pijoan presentaba con detalle el carácter de Caravaggio, rufián y criminal que huye y muere de malaria abandonado por su barco en la playa de Porto Ercole (Figura 1). Llegaba a las 2000 palabras acordadas, aunque incluía al final una anotación ológrafa de Pijoan con una fórmula dubitativa sonoramente catalana: “¿Es que es demasiado corto? Creo que así será leíble”. En el margen de la primera página hay una cuenta errónea a lápiz ($26 \times 8 = 184$) que aparentemente calcula el número de palabras multiplicando las líneas de cada página por las hojas, realmente seis y media y no ocho. Como las cuentas no salían, Pijoan preguntaba retóricamente y se afirmaba.

En el breve ensayo se mencionan tres obras de Caravaggio: *La vocación de San Mateo* (aún en San Luis de los franceses, el lugar de Roma para el que fue pintada), el retrato del “General del Orden de Malta que está en el Louvre” (*Alof de Wignacourt (1547-1622), grand maître de l'Ordre de Malte de 1601 à 1622, et son page*, hoy atribuido a la escuela de Caravaggio) y *La muerte de la Virgen* (también en el Louvre). Del primero y del último se describen las figuras y la composición y se hacen referencias a los focos de luz y a la oscuridad ambiental. También se mencionan, sin concreción, “retratos de Caravaggio con cara agria” y, del mismo modo impreciso, “una decoración que ha llegado muy maltratada”, referencia probable al luneto de la concatedral de San Juan Bautista atribuido hoy a Bartolomeo Garagona (1584-c.1641). Pero no se menciona la obra mayor de Caravaggio en Malta, *La decapitación de San Juan Bautista*, única firmada (con la sangre del corte, bajo el cuello) y la de mayor tamaño entre su producción. Se compara el estilo del italiano con el de Velázquez y Rembrandt, “a los que se les injertó mucho de Caravaggio”, y dos pintores más son parangonados, pero en su caso por su personalidad, porque “han sido también desorbitados, como lo fueron recientemente Van Gogh y Gauguin”. Rubens es citado como factor de la compra de *La muerte de la Virgen* para el Duque de Mantua cuando los caballeros de Malta la rechazaron. Y el nombre del pintor Rafael aparece como referente de una consolidación académica con la que romper. Finalmente, el pintor lombardo, después de haber sido caracterizado por Pijoan como desalmado y vesánico “que requiere custodia en clínica o reformatorio”, es comparado con pensadores que vivieron en soledad concentrados exclusivamente en sus actividades, como Newton, Descartes, Pascal y los santos místicos. Con un “no podemos discutir estilos en páginas que no llevarían ilustración”, Pijoan esquivó la responsabilidad de la falta de imágenes y la ausencia de un análisis estilístico más exhaustivo. Por todo juicio crítico, al modo que estilaba cuando se adentraba en ese campo, eligió una escueta valoración exclamativa e indefinida: “¡Que grandeza! ¡Que belleza!”.

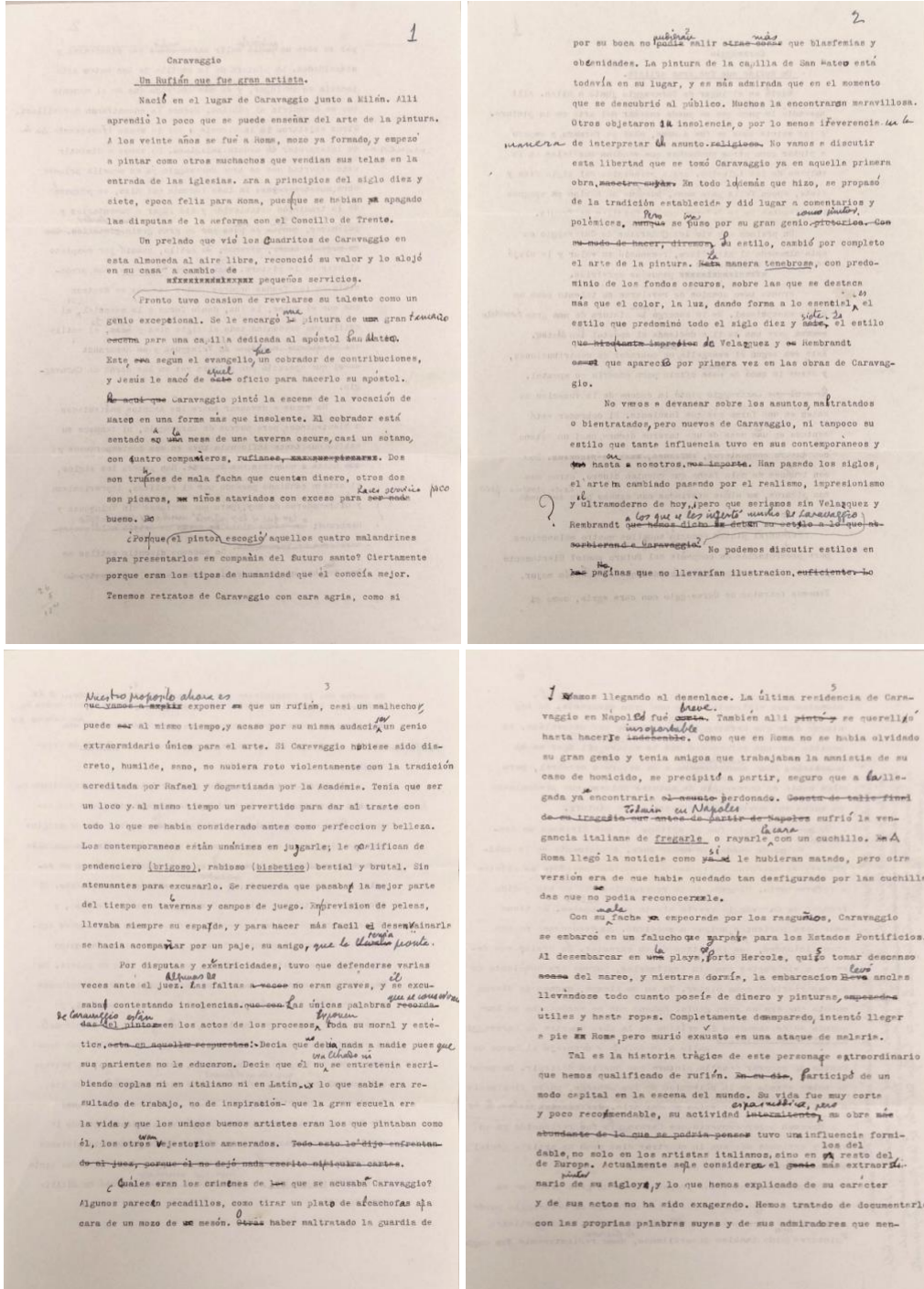


Figura 1. Artículo inédito de José Pijoan: (1955). *Caravaggio. Un rufián que fue gran artista*. Colección Joaquín Maurín Papers, Hoover Institution, Library & Archives.

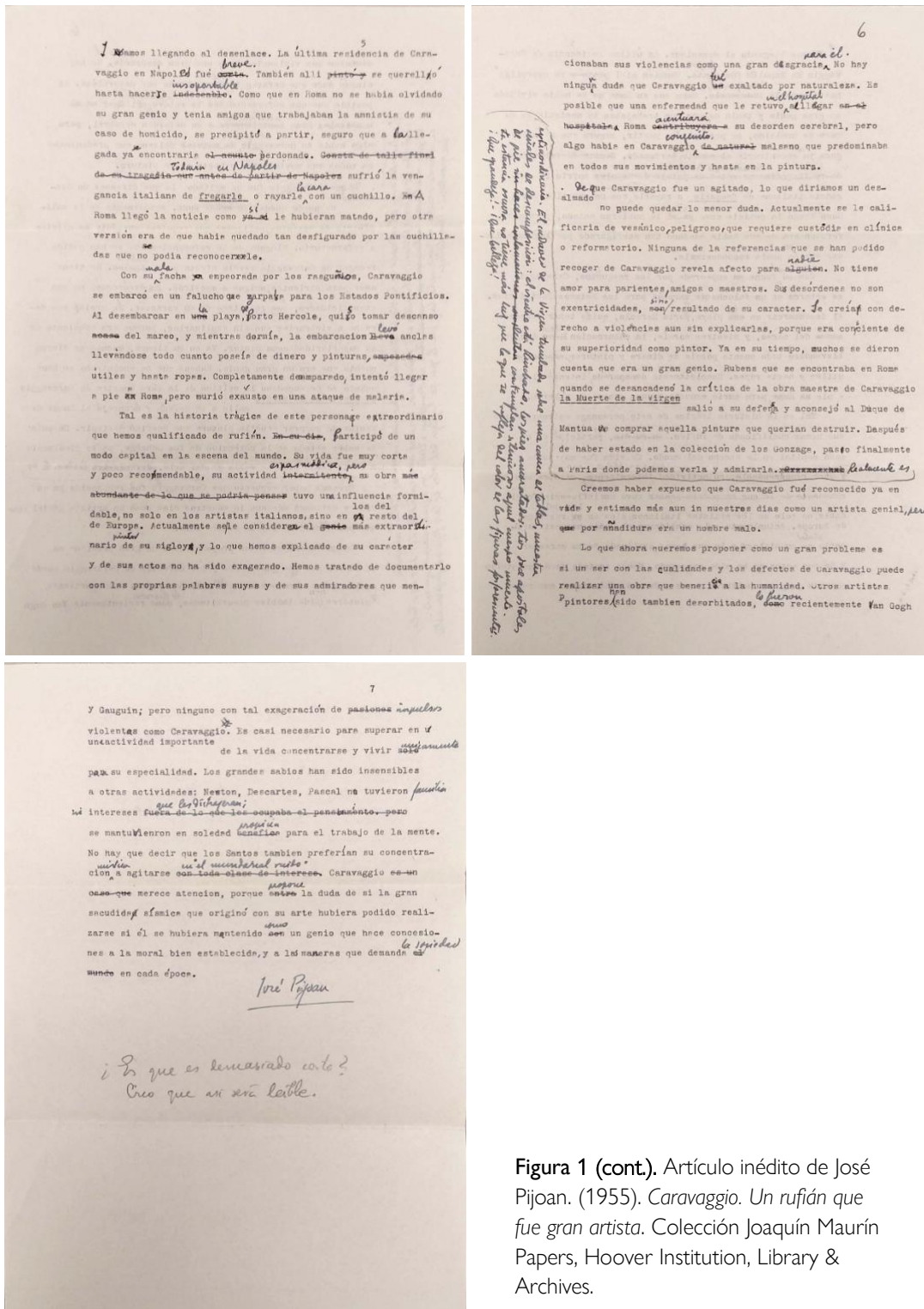


Figura 1 (cont.). Artículo inédito de José Pijoan. (1955). *Caravaggio. Un rufián que fue gran artista*. Colección Joaquín Maurín Papers, Hoover Institution, Library & Archives.

Se justificaba la elección del tema de Caravaggio porque era “la novedad de los últimos meses. Después de olvido o desdén he aquí que ahora nos parece el loco Caravaggio el artista más importante de principios del siglo XVII. Sin el no habría ni Rubens ni Velázquez”. La fortuna crítica de Caravaggio quedó consolidada en

la exposición *Caravaggio e i caravaggeschi* (Milán, 1951) comisariada por Roberto Longhi, historiador del arte que recuperó al pintor para el siglo XX desde su tesis doctoral en 1911, aunque se defiende que hubo algún breve estudio previo de su colega Lionello Venturi, hijo del historiador Adolfo Venturi. El tercer historiador del arte italiano que dedicó al lombardo un estudio detenido fue Bernard Berenson (*Caravaggio, His Incongruity and His Fame*, 1953), en el que se mostraba muy crítico con la imagen ofrecida por los vieneses de la escuela de Warburg que calaba entre el público.

“Berenson sostenía que la reputación histórica de Caravaggio dependía de un impúdico interés por su sórdida vida, fomentado por los eruditos “de mentalidad alemana” que hacían afirmaciones exageradas sobre la posibilidad de acceder a la vida y la personalidad de Caravaggio a través de sus imágenes. Explicó la “incongruencia” de Caravaggio como el simple deseo de “épater le bourgeois” [...] tanto porque le disgustaba la obra del artista como porque despreciaba rotundamente el aparato histórico y crítico que había elevado a Caravaggio a la categoría de profeta artístico.” (Calo, 1994, p. 147).

La imagen psicosocial de Caravaggio que epataba al burgués era precisamente la que explotaba Pijoan en su breve estudio. Llegaba a preguntarse si el pintor habría sido un genio de haberse ajustado a las normas morales de la sociedad bien pensante. Se lo exponía en carta a Maurín: “¿Es que un loco malandrín puede ser un genio que saca provecho a la humanidad? Tal es el caso de Caravaggio. Ya ve que no hacen falta grabados para discutir esto”. En sintonía, tenía previsto que los otros artículos de la serie trataran también temas artísticos estimulantes y de controversia psicosocial antes que estética: “A este seguirían otros artículos: ¿Puede un Santo ser gran Artista?: Fra Angelico. ¿Puede un burgués ser gran Artista?: George Latour. etc”. Coincidió Pijoan así con la actual discusión sobre las interferencias de la vida y la obra que pueden llevar a la cancelación, una discusión que ya fue planteada desde ambos bandos desde las guerras mundiales. Y coincidía con los historiadores de la escuela de Warburg, salvando las distancias de la diferente profundidad de los estudios que convierte a uno en periodístico y divulgativo y a los otros en referentes historiográficos de la historia social y de la aplicación del psicoanálisis a los artistas, al arte y a su historia. Los primeros en escribir sobre arte y psicoanálisis fueron los discípulos de Julius von Schlosser: Ernst Kris, Otto Kurz y Ernst Gombrich. Kris era médico psicoanalista cercano a Freud. Con Kurz escribió en 1934 *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch* sobre los mitos y las leyendas asociadas al temperamento creativo por la sociedad en la que vivieron los artistas y que reaparecen recurrentes e intercambiables. En los cincuenta y sesenta los autores de esa corriente historiográfica publicaron una serie de libros que relacionaba psique, comportamiento social y arte: Gombrich (*Psycho-Analysis and the History of Art*, 1954), Rudolf y Margot Wittkower (*Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, 1963) y Klibansky, Panofsky y Saxl (*Saturn and Melancholy*, 1964).

Pijoan había tenido relación tanto con los Venturi como con Berenson, aunque quizá no tan estrecha como manifestaba. Dijo haber llegado “a ser una especie de secretario” de Adolfo Venturi, sin que haya más documentación conservada al respecto que la correspondencia de padre e hijo con el Institut d’Estudis Catalans cuando Pijoan era su secretario, y alguna coincidencia en ciclos de conferencias. La vida de Pijoan está llena de mitos y leyendas que él mismo propaló y que exacerbaban la cautela de quien la estudia (Eberenz-Greoles, 2015). Su paso por la universidad de Roma en la que enseñaba Adolfo Venturi fue tan magnificada,

junto con otros datos biográficos, académicos y profesionales, que su presencia en las aulas durante un solo curso, forzosamente intermitente debido a otros viajes internos de hasta un mes (Florencia, Nápoles, Sicilia...), se convirtió con el correr del tiempo en un título de doctor en Filosofía que nunca recibió (Carew, 1930, p. 32). Con Berenson coincidió trabajando a un lado y otro del océano para los más importantes galeristas de arte, quienes contaban con ambos para la localización y valoración de obras.

Sorprendentemente, aun con esas amistades, Pijoan se alineaba con los warburianos y no con los italianos en la forma de acercarse a Caravaggio, y en general, en la forma de acercarse al origen del arte. Inició la *Historia del arte* de Salvat y la *Summa Artis* con sendos capítulos sobre arte infantil, una opción arriesgada y pionera cuyo valor reconoció el crítico de arte de *La Vanguardia* Benjamín Jarnés: “¿Cuándo una historia —monumental— del arte fue comenzada con garabatos, con «monigotes» de niños?”. El arte infantil, el de los “alienados” y el de los “aborígenes” estaban conectados entre sí por una profunda sintonía espiritual primaria, que, en el plano teórico, Pijoan sintetizaba de textos de Sigmund Freud y de Benedetto Croce, tomando de este, por ejemplo, la relación de las emociones con la estética, como la de la grandeza con la belleza a la que apelaba en su inédito.

Pero el verdadero objetivo de Pijoan desde su primera *Historia del arte*, y allí lo expuso en estos términos, era “vulgarizar” el arte, es decir, hacer atractiva y accesible al público general la posibilidad de ser transformado por el arte. En 1940, Pijoan presentaba así sus tres volúmenes adaptados al público norteamericano dentro de un conjunto titulado con intención popular *University of Knowledge*:

“Muchos artistas importantes se mencionan solo por su nombre. De otros no se hace ninguna mención en absoluto, porque queríamos poner énfasis en los más grandes. De estos, a veces ofrecemos algunos chismorreos sobre sus vidas [*gossipy details*] —quizá incluso algún comentario informal y anecdótico sobre sus obras [*informal and chatty comment*]— porque queríamos crear un sentimiento de contacto personal con el artista. Si nuestras palabras estimulan al lector a buscar más allá en el campo del arte y a emitir juicios por sí mismo, nos alegrará.” (Pijoan, 1940, p. 4).

De la cultura de masas se puede postular, según en qué nivel, pero también en su conjunto, que siente atracción por temas tratados con ese tono (Rodríguez Ferrándiz, 2012). Pero no es así en este caso, o no solo. Aunque por momentos no lo parezca, en la intención de Pijoan para optar por ese tipo de público subyace una amalgama muy personal elaborada con tres ingredientes principales: la histórica lucha pedagógica de la Institución Libre de Enseñanza (de cuyos principios Pijoan hizo una adaptación muy libre, tanto como lo fue la relación de los institucionistas con él), la adopción del credo cuáquero (la Sociedad de los Amigos: los que se estremecen con el Espíritu, de la que envió a Maurín folleto explicativo) y sus intereses comerciales (Salvat, Espasa-Calpe y Harper’s no eran editoriales desdeñables).

En la *Historia del arte* de 1914 había apenas nueve líneas dedicadas a Caravaggio (sic), aparte de alguna mención como artista al que se abrazaron otros, como Ribera. En cambio, el tomo de *Summa Artis* aparecido en 1957, dos años después de este intercambio epistolar, incluyó 16 páginas ilustradas con 20 figuras y tres láminas en color, una de ellas repitiendo un detalle de una de las figuras. Llamativamente, aunque Caravaggio abra el tomo dedicado al arte barroco en Francia, Italia y Alemania (el dedicado “Ad IRENE. Pulchra, bona, sana”),

su nombre no aparece en el prólogo en el que se explica qué es lo que identifica al barroco según Burckhardt, Wölfflin, Reymond, Focillon y D'Ors. Según esta nueva historia del arte, la muerte de Caravaggio ya no se debe a la malaria ni ocurre en Porto Ercole, sino por fatiga y hambre caminando por la costa hacia Roma.

Cotejando la redacción primera mecanoscrita del breve ensayo sobre Caravaggio con las correcciones ológrafas que se le superponen, caben dos suposiciones: o bien Pijoan escribía en una primera fase con la libertad anárquica que empleaba en sus cartas, a vuelapluma, y luego se centraba en la corrección siguiendo alguna normativa académica –un método poco habitual en quienes escriben y que suelen hacer a la vez–, o bien alguien mecanografiaba lo que él dictaba, alguien que confundía la grafía castellana con la francesa (*prison*, *possession*, *pardon*), que luego Pijoan corregía. Alguien que cambiaba la c inicial por una q como se hace en francés (*quatro*, *qualidades*, *quadritos*, *qualifican*), o la g por la j (*personage*, *ingertó*), o que unificaba el uso temporal del verbo *estar* con el permanente del verbo *ser*. La discreta y muy cultivada Geneviève Bugnion, diplomada por el Instituto Jacques-Dalcroze de Ginebra, profesora de rítmica en la Universidad MacGill de Montreal (Eberenz-Greoles, 2015, p. 43), casada con Pijoan desde 1950 y abnegada cuidadora desde que enfermó de diabetes, reunía esas condiciones.

Hay un detalle interesante en la correspondencia con Maurín que no guarda relación directa con el inédito en cuestión, pero sí con una práctica habitual en las ediciones de libros ilustrados de historia del arte como en las que participó Pijoan. Para ilustrarlos, tomaba imágenes de diferentes lugares: del Bildarchiv Foto Marburg, del que fue usuario principal según el informe de salvamento de reproducciones fotográficas que llevaron a cabo los *Monument Men* a su llegada a Alemania; de miscelánea reunida durante sus viajes por América y Europa; o de los coleccionistas, a quienes les pedía una fotografía de alguna de sus obras de arte para introducir estratégicamente otro tema secundario más beneficioso, tales como una ofrecimiento como mediador en operaciones del mercado del arte –así a Lázaro Galdiano o a los galeristas de la elite social Duveen y Schaeffer–, una solicitud de ayuda económica para sufragar sus viajes –como a Gregorio y Jaime del Amo–, o un puesto de trabajo en la universidad de Berkeley –como a Herbert E. Bolton. A Maurín le envió orgulloso una fotografía familiar con su hija Irene de un año y otra de Geneviève Bugnion de 45 con la niña. Realmente, son dos imágenes en una. Pijoan tomó él mismo o encargó una fotografía sobre un único papel de dos fotografías previas. El tenue sombreado de los bordes de las fotografías aparenta un relieve inexistente en la final (Figura 2). Y el resultado despreocupado apunta a que no fue debida a un profesional. Tal vez Pijoan hizo varias copias para la distribución de la imagen familiar, restringida al ámbito privado, pero a fin de cuentas multiplicada. Lo que interesa es que en la *Historia del arte* y en *Summa Artis* hay ilustraciones reproducidas con el mismo procedimiento. Ahora podremos añadir un candidato más y otra fuente cuando nos preguntemos quién las proporcionaba a las editoriales.

4. Conclusiones

Pijoan se dirigió a lo largo de su extensa obra a un público medianamente instruido en las cuestiones del arte y, a veces, como apunta su corto ensayo, medianamente instruido en general. El nivel de conocimientos de este era el propio de la enseñanza media. Al pasar a la universidad era cuando ese público recurría a los



escritos de Pijoan, como en los casos con nombre propio que vimos al principio. En cualquier caso, se le invitaba desde ellos a aspirar a una cultura más elevada. Puntualmente, el tono se ajustaba con condescendencia al origen geográfico, tenido por indicador del grado de opulencia y de cultura: “Si Ud. no cree que hay espacio para mí en estos periódicos sudamericanos con papel barato y textos ínfimos, dígamelo sin temor, que yo me sentiré liberado”. Papel barato e imágenes impresas con poca calidad eran características del *Repertorio Americano*.

En el prólogo de su *Historia del Mundo*, émula de la de H. G. Wells (*The Outline of History. The Whole Story of Man*, 1920), Pijoan decía que la suya estaba escrita para un público hispanoamericano, porque ninguna de las otras historias de la humanidad respondía a estas necesidades e idiosincrasia: “Nuestro modo de ser requiere algo más metódico y ordenado que los compendios alemanes y anglosajones sobre esta clase de conocimientos”. De ahí derivaría la reducción de la Historia a la medida del público hispano, según se explicaba en el prólogo, y la conversión de acontecimientos selectos “en una serie de cuadros de acción intensa [...]. Pero, aunque incompleta, [el público] tendrá una idea de ella, tendrá la base para rectificar lo que acaso es demasiado exacto para ser la verdad histórica”. Ese tipo de historia que la tutela adaptaba a sus lectores, supuestamente incapaces de interpretar el texto exacto de otras tradiciones historiográficas, lo asimilaba el crítico literario de *El Sol* E. Gómez de Baquero (Andrenio) con las historias *ad usum Delphini*, los textos pedagógicos de origen clásico retocados con sesgo político que recibía el Delfín de Francia. Andrenio no veía la necesidad de reducir la historia a cuadros de acción intensa y cinematográfica ni a hacerlo en función del origen geográfico del público lector, y menos aún con la pretensión de rechazar la exactitud sospechosa de la verdad histórica, pues nunca podía ser excesiva en su voluntad de alcance. Citaba al historiador Ernest Renán: “los libros de historia deberían imprimirse con una estampación policroma, de modo que los colores marcasen el grado de probabilidad, desde la tinta más negra que señalaría la certeza, hasta los matices pálidos y desvanecidos correspondientes a los grados de la duda” (Gómez de Baquero, 1926, p. 1).

El público que veía con los mismos ojos una película de cine que una enciclopedia como *Summa Artis*, “tan deslumbrante para los que miran el arte como si fuese una película de cine, que son la gran mayoría” (Gudiol Ricart en carta de 1946 a Pijoan, citada en Socias Batet, 2013, p. 566), era el mismo al que atraía Malraux desde sus museos imaginarios con los medios del cine y del *star system* (Didi-Huberman, 2013). Se suponía que el público del ámbito hispano, y en concreto el de América Latina, a quien iba dirigido el ensayo sobre Caravaggio, estaría interesado en las circunstancias vitales de los artistas más anecdóticas y discutibles en sociedad, en las de acción más intensa, narrativa y fílmica. En el ensayo que analizamos, la falta de ilustraciones contribuía a focalizar la atención en las circunstancias biográficas de Caravaggio, y a hacerlo en las más vívidas. Con lo anecdótico, pensaban Pijoan y las casas editoriales, era como podía cautivarse la atención del público para llevarla a niveles superiores del conocimiento, del arte, de la cultura y del espíritu, aunque fuesen conscientes de que no siempre se conseguía ese resultado. Subyacía la idea institucionista que identificaba la contemplación estética con la automática elevación espiritual, proceso que no podía desaprovechar la pedagogía. Pero en el caso del inédito, no había contemplación estética porque no había ilustraciones, ni tampoco resultaba fácil para el público medio hispanoamericano acceder al Louvre, a Roma, a Malta. No contaba tampoco con el apoyo del museo mental o recordado. Que Pijoan obviara ese evidente obstáculo hace pensar, con poca probabilidad de acierto –tono desvanecido–, que confiaba en la difusión y

accesibilidad de obras editoriales suficientes que permitieran la consulta de la representación vicaria, o, más probablemente, que su intención fuera recluir en la biografía de Caravaggio la interpretación de su arte, como temía Berenson. Pero no olvidemos que la intención primera de Pijoan era escribir de nuevo en la prensa sobre el tema que fuera para conjurar el moho. Tan bueno como otro cualquiera, Caravaggio se constituía como tema de actualidad que se podía tratar con independencia de la localización en el mundo de quienes le leyeran: “Cada año se descubren cosas o se rectifican juicios que son de interés general, hasta para la América Latina”. Con bastante probabilidad de acierto –tono oscuro–, aunque solo se apoye esta conclusión en un único documento, esto es, en un único acto, puede aventurarse que Geneviève participó en la redacción de este texto. Si solo como mecanógrafa o también o parcialmente como autora, es difícil establecerlo.



Figura 2. José Pijoan y Geneviève Bungion con su hija Irene. Dos copias reproducidas sobre el mismo papel fotográfico. Colección Joaquín Maurín Papers, Hoover Institution, Library & Archives.

La última conclusión, esta de certeza firme –negro Renán–, es que en el origen del interés hacia la historia del arte y la cultura visual de quien haya leído estas líneas desde un entorno castellanoparlante, con la formación educativa o cultural que sea, hay un componente, aunque sea de proporción mínima, que introdujo hace tiempo en el circuito editorial José Pijoan.

5. Referencias bibliográficas

- Blasco Bardas, A. M. (1992). *Joan Maragall i Josep Pijoan: edició i estudi de l'epistolari*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bozal, V. (2020). *Crónica de una década y cambios de lugar*. Antonio Machado Libros.
- Calo, M. A. (1994). *Bernard Berenson and the twentieth century*. Temple University Press.
- Canary, R. (1923). «Introducing», en *The Southern California Trojan*, 10 de Agosto.
- Carew, H. D. (1930). El Obispo of Pomona, en *Touring Topics*, 3 (22), marzo.
- Corredor, J. M. (1963). «José Pijoan. El cosmopolita nostálgico», en *Destino*, 29 de junio. Barcelona.
- Didi-Huberman, G. (2013). *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*. Hazan.
- Eberenz-Greoles, C. (2015). «Josep Pla "Vida i miracles de Josep Pijoan". La biografia com a retrat i autoretrat. Presències, al·lusions i omissions», en Espinós, J., Maestre, A., Marcillas, I. (eds.). *La biografia a examen*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Falgairolle, A. de (1935). «Lettres espagnoles», en *Mercure de France*, serie moderna, 879, 1-15 de febrero. París.
- Gómez de Baquero, E. (1926). «Una "Historia del mundo"», en *El Sol*, 1 de junio.
- González, M. P. (1928): «José Pijoán. Hombres representativos», en *Repertorio Americano*, 13 (XVII), 6 octubre. San José.
- Maragall i Noble, J. (2014): «Apunts biogràfics de Josep Pijoan», pp. 213-282, en Pijoan, P., y Maragall, P. Josep Pijoan. *La vida errant d'un català universal*. Cabrera de Mar: Galerada.
- Maurín, J., Pijoan, J. (1955): Correspondence with José Pijoan (including an essay of his on Caravaggio), 1930-1955, Joaquin Maurin papers, Box 8, Folder Pijoan, José, Hoover Institution Library & Archives.
- Pijoan, J. (1910): *Carta a Francisco Giner de los Ríos*, 1 de abril, Real Academia de la Historia, Fondo ILE-Giner de los Ríos, 18-451.1, Madrid.
- (1931): *Arte de los pueblos aborígenes. Summa Artis* (I). Madrid: Espasa-Calpe.
- (1940): «Au Revoir», en *Art In The Modern World. European Renaissance, Baroque, Modern Art*. Chicago: University of Knowledge.
- (1942): *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000. Summa Artis* (VIII). Madrid: Espasa-Calpe.
- (1946): *Arte precolombiano, mexicano y maya. Summa Artis* (X). Madrid: Espasa-Calpe.
- Pla, J. (1968). «Vida i miracles de Josep Pijoan», en *Tres biografies. Obra completa* (X). Barcelona: Destino.
- Rodríguez Ferrándiz, R. (coord.) (2012). *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Ruiz Manent, J. M. (1928). «Ideas para un apéndice a la historia del arte. Pijoan en Madrid», en *El Sol*, 14 noviembre. Madrid.
- Whittaker, R.: «Lucidity: A Conversation with Irene Pijoan», en *Hidden Dimensions, Works&Conversations*, 14, 2008. Recuperado de: <http://www.conversations.org/story.php?sid=147> (Fecha de consulta: 24-08-2022).
- Zulueta, C. de (2001). *Compañeros de paseo*. Renacimiento.



BIO



José Ignacio Gómez Álvarez es profesor de Historia del arte en enseñanza secundaria en Toledo, España. Prepara su tesis doctoral en la UNED en la línea de investigación «Usos de la imagen» sobre los volúmenes de José Pijoan de *Summa Artis* en relación con el gran público y con la tradición de los libros ilustrados con reproducciones fotomecánicas de obras de arte, agrupados bajo el nombre de museos de papel o museos imaginarios. Ha publicado un artículo y un podcast sobre este tipo de museos y una tesina sobre la historia de la enseñanza de la historia del arte en enseñanzas medias.