

# MURILLO Y LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL EN CALIFORNIA: LAS COLECCIONES PUTNAM & TIMKEN Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE SAN DIEGO DE 1935

## MURILLO AND THE GOLDEN AGE OF SPANISH PAINTING IN CALIFORNIA: THE PUTNAM & TIMKEN COLLECTIONS AND THE SAN DIEGO CALIFORNIA-PACIFIC INTERNATIONAL EXPOSITION OF 1935

MANUEL VIERA DE MIGUEL

Universidad Complutense de Madrid (UCM), España.

[mviera@ucm.es](mailto:mviera@ucm.es)

**Resumen:** A partir de 1851 el fenómeno de las Exposiciones Universales se difunde internacionalmente. Entre sus múltiples manifestaciones destaca la organización de exhibiciones artísticas, como las basadas en préstamos de coleccionistas particulares, véase la *Loan Collection* de Chicago 1893. Dado el auge del coleccionismo y mecenazgo en EEUU, no sorprende que las cesiones temporales sigan constituyendo la base de muestras posteriores, como la *California-Pacific International Exposition* de 1935, donde la pintura española adquiere una notable presencia. Este artículo propone el estudio de dicha exposición, centrándose en el Siglo de Oro, la figura de Murillo y atendiendo especialmente a las colecciones Putnam y Timken, de las que se nutren tanto el SDMART como el Timken Museum, dos de las grandes pinacotecas californianas.

**Palabras clave:** Bartolomé Esteban Murillo, Pintura del Siglo de Oro, Colección Putnam, Colección Timken, Exposición Internacional California-Pacífico de San Diego 1935.

**Abstract:** From 1851 onwards, World's Fairs have been held across the planet. Among its multiple displays, it must be emphasized the organization of a wide range of art exhibitions, as those based on loans of private collectors (e.g., the so-called *Loan Collection* at the Columbian Exposition of 1893). Considering the rise of art collecting and patronage in the USA, it is not surprising that this kind of display continued to be subsequently held. At the *San Diego California-Pacific International Exposition* of 1935, loans of Spanish painting were truly remarkable. This proposal focuses on that exhibition, paying attention to Murillo and the origin of the Putnam & Timken collections, which

generously contributed to the SDMART and gave birth to the Timken Museum.

**Keywords:** Bartolomé E. Murillo, Spanish Golden Age Painting, Putnam Collection, Timken Collection, San Diego California-Pacific International Exposition (1935).

## 1. ARTE Y EXPOSICIONES INTERNACIONALES

A partir de 1851, el fenómeno de las Exposiciones Universales se difunde de forma progresiva por todo el planeta. En líneas generales, este tipo de certamen se convierte desde un primer momento en un escaparate internacional donde el principal objetivo de cada participante, colectivo o individual, será la proyección de una determinada identidad y la adquisición de un prestigio internacional, tanto en el ámbito político, como en el económico o cultural. No obstante, este interés se disimulaba tras un ideal filantrópico de raíces sansimonianas que confiaba en la mejora de las condiciones de vida de la humanidad gracias a la extrapolación al resto del mundo de la civilización e ideales occidentales, es decir, positivismo, revolución tecnológica, producción masiva, librecambio y dominación colonial. Los concursos internacionales se convertirían así en el medio más eficaz para salvar “*los escollos en que aquellos [otros países] navegan, encaminando el movimiento y la acción de las fuerzas colectivas hacia el gran resultado (utópico aún en las naciones ahora más civilizadas) que haga compatibles, el progreso material con la felicidad del pueblo y la LIBERTAD INDIVIDUAL CON EL ORDEN en las sociedades [sic]*”, tal y como afirmaba Ramón de la Sagra (1798-1871), comisario español en la Exposición Universal de Londres de 1851<sup>1</sup>.

En este contexto, la expresión artística va a jugar un papel fundamental, contribuyendo al reconocimiento internacional del grado de desarrollo intelectual de un pueblo (nuevamente de acuerdo con los cánones del Arte occidental). De este modo, serán cada vez más las muestras (contemporáneas, decenales, centenales, arqueológicas y de arte retrospectivo, etc.) que se organicen en el marco de las Exposiciones Universales. Y, consecuentemente, a pesar de los múltiples prejuicios que se dieron y de la utilización del Arte como medio propagandístico, es innegable que, cuando menos, este fenómeno ayudó a incentivar la fundación de nuevos museos, creando una corriente de opinión

---

<sup>1</sup> DE LA SAGRA, Ramón: *Memoria sobre los objetos estudiados en la Exposición Universal de Londres y fuera de ella, bajo el punto de vista del adelanto futuro de la agricultura é industria españolas [sic]*. Madrid. 1853, pp. xxviii-xxix.

favorable al desarrollo de las artes que vinculaba estrechamente su cultivo con el progreso y la felicidad de un pueblo -en sintonía con el citado testimonio de Ramón de la Sagra-. A este respecto, el archivero e historiador del arte Josep Puiggarí (1821-1903) sentenciaba que:

*“(…) otras naciones celebran grandiosos certámenes para glorificar al ingenio y á las artes, y (...) nuestros propios gobiernos han hecho algun esfuerzo de reglamentacion, viendo la necesidad de impulsar tantos conocimientos como nos faltan, sin los cuales no cabe civilizacion, ni legitimo progreso, ni sólidas bases dirigidas á labrar la riqueza, y por consiguiente, la dicha de los pueblos [sic]”<sup>2</sup>.*

## 2. LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES LLEGAN A LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

Muy pronto los concursos internacionales se convirtieron en sinónimo de poder y grandeza de la nación anfitriona. No todos los estados podían permitirse la organización de una feria de semejante magnitud y las principales potencias comenzaron a rivalizar entre ellas mediante la celebración de unos certámenes que adquirirían cada vez mayores proporciones<sup>3</sup>. En este sentido, no es de extrañar que la necesidad de consolidar la posición hegemónica que paulatinamente habían ido alcanzando los Estados Unidos de América en el plano político y económico mundial, influyera decisivamente en la convocatoria de una nueva exposición que acogería la ciudad de Filadelfia (importante centro de desarrollo industrial) en 1876 (coincidiendo con el centenario de la Declaración de Independencia de la Unión). Si a esto se añade el interés por superar

---

<sup>2</sup> Puiggarí hacía estas declaraciones acerca de la falta de inversión del estado español en la protección de las artes, poniendo como ejemplo el “malogrado” estado en el que se encontraba el museo de San Juan de Barcelona, criticando el retraso de España a la hora de organizar concursos industriales y artísticos, y exponiendo la necesidad de fomentar la instrucción pública a través de una mejora del sistema educativo y del acondicionamiento de museos e instituciones que llevaran a cabo una importante labor divulgativa. PUIGGARÍ, Josep: “Museo arqueológico de Barcelona”, *La Ilustración española y americana*, año XVII (1873), n.º XLVI, 8 de diciembre, p. 748. Las Exposiciones Universales también contribuyeron a la superación de ciertos prejuicios por parte de la Iglesia española a la hora de exponer su patrimonio artístico. El éxito alcanzado por el Arte sacro en estos certámenes puede considerarse como uno de los factores que promovieron la creación de los nuevos museos diocesanos. Cfr. CORROCHANO DE LOS SANTOS, M<sup>a</sup> Isabel: *Museos Eclesiásticos en España: génesis y subsistencia*. Logroño, 2017, pp. 36-38.

<sup>3</sup> De ahí, por ejemplo, el triunfalismo de los medios ante la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 que, aunque de categoría inferior a las de Londres o París, gozó de una importante consideración internacional. “Gracias a la Exposición de Barcelona, la única que ha tenido lugar en un puerto de mar, España se une a estas cuatro grandes potencias (Francia, Inglaterra, Austria, los Estados Unidos). Honor al pueblo catalán que, por su constancia, su actividad, su ejemplo, su perseverancia ha realizado la gran fiesta del trabajo y de la industria, que es, en este momento, orgullo de los Españoles”. AMICI, L. : “Lettre de Barcelone”, *Les matinées espagnoles. Nouvelle revue internationale européenne*, año VI (1888), I semestre, p. 320. Sobre las crecientes dimensiones de los concursos internacionales, vid. VIERA DE MIGUEL, M.: “Il ‘luogo’ dell’utopia: miraggi di civiltà e di progresso nelle esposizioni universali del XIX secolo”, en *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant’anni di studi*. Roma, 2014, vol. II, pp. 816-821.

definitivamente las heridas abiertas por la Guerra civil (1861-1865), el programa ideológico del concurso quedaría prácticamente definido en su totalidad<sup>4</sup>.

No obstante, la mayor Exposición Universal que se celebró en los Estados Unidos de América durante el último cuarto del siglo XIX tuvo lugar en Chicago en 1893, cuya ‘Ciudad Blanca’ (*White City*) –tal y como se denominó el recinto expositivo– sería imitada a menor escala en certámenes nacionales posteriores, como es el caso de la Trans-Mississippi & International Exposition organizada en Nebraska en 1898. En esta ocasión se llegaba a reconocer que la Exposición colombina había proporcionado “*el ideal de todas las futuras exposiciones*”<sup>5</sup>. Sea como fuere, Chicago supuso la consagración de la nación estadounidense como líder político y económico mundial, apropiándose del título de ‘Nuevo Mundo’ cuatrocientos un años después del ‘descubrimiento’ de América<sup>6</sup>. En este marco, la Exposición será calificada de “Universidad mundial de la democracia”, por el impacto que se pensaba pudiera provocar en el pensamiento de la población, no sólo en cuanto a los conocimientos teóricos se refiere, sino en lo concerniente a valores humanos como el gobierno del pueblo, la fraternidad universal, la igualdad de la mujer, la aplicación de la ciencia al interés público o la apreciación general de ‘lo bello’<sup>7</sup>.

### 3. THE LOAN COLLECTION EN LA EXPOSICIÓN COLOMBINA (1893)

Justamente en lo que concierne a las Bellas Artes, la Exposición Universal de Chicago merece destacarse por la apertura al público de una muestra compuesta exclusivamente de obras maestras del arte moderno cedidas por coleccionistas estadounidenses: se trata de la llamada *Loan Collection*<sup>8</sup>. Es cierto que los préstamos particulares no suponían ninguna novedad en el ámbito de los certámenes internacionales, pero no era habitual que el país anfitrión organizara una exposición integrada únicamente

---

<sup>4</sup> VIERA DE MIGUEL, M.: “Imagen, símbolo y construcción ideológica: *visualización* de España en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876”, en *Los lugares del arte: Identidad y representación*. Barcelona, 2014, vol. II, pp. 107-147.

<sup>5</sup> HAYES, James B.: *History of the Trans-Mississippi and International Exposition of 1898*. S. Luis, 1910, p. 369.

<sup>6</sup> VIERA DE MIGUEL, M.: “Cristoforo Colombo tra Italia e Spagna: poetiche di appropriazione e identità nelle arti visuali all’esposizione universale di Filadelfia del 1876”, en *Esposizioni Universali in Europa: attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie 1851-1939*, número monográfico de *Ricerche Storiche*, XLV, 1/2, 2015. Florencia, 2015, pp. 193-204.

<sup>7</sup> WALKER, J. B.: “Introductory: The World’s College of Democracy”, *The Cosmopolitan, an Illustrated Monthly Magazine*, vol. XV, nº 5 (septiembre de 1893): “A World’s Fair Number”, p. 520.

<sup>8</sup> *Loan Collection: Foreign Masterpieces Owned in the United States. World’s Columbian Exposition 1893*, Catálogo de la exposición, sd.

por obras de artistas foráneos, eso sí, que se conservaran en territorio nacional. Este hecho no solo da idea del reconocimiento del arte europeo -que era el que en su totalidad conformaba la colección (principalmente de artistas establecidos en Francia e Inglaterra: Corot, Constable, Courbet, Alma-Tadema, Monet, Puvis de Chavannes, etc.<sup>9</sup>)-, sino también y principalmente, de la creciente trascendencia del coleccionismo en los Estados Unidos de América -ligado a su imparable desarrollo económico- y del prestigio que confería la organización de una muestra del género en una Exposición Universal, al margen del concurso general de Bellas Artes que, como era habitual, se estructuraba en función de las delegaciones nacionales participantes (las cuales no siempre enviaban las obras más representativas de sus escuelas). De ahí que James Wilson Pierce afirmase que “*junto a nuestro progreso como nación productora de arte, durante la pasada década América se enriqueció en la posesión de gran parte del mejor arte foráneo de hoy en día. La propensión a comprar cuadros del millonario americano está llegando a ser proverbial en el extranjero*”, añadiendo que “*aunque (los cuadros de la Loan Collection) no dan una idea completa de todo lo que tenemos (...) nos proporcionan más elevados ejemplos del arte francés que los mismos franceses*”<sup>10</sup>.

De especial relevancia por cuanto respecta al arte español es la inclusión entre esas obras maestras foráneas del cuadro *Playa de Portici*, que Mariano Fortuny dejó inacabado al sorprenderle la muerte en 1874 y que el citado Pierce destaca junto a otros lienzos como el *Toreador muerto*, de Édouard Manet (1832-1883)<sup>11</sup>. También el

---

<sup>9</sup> Ya lo decía Alfredo Escobar (1854-1949) en París 1878: lo expuesto en estos certámenes “forma un libro interesante del arte universal, ó mejor dicho, del arte europeo, que es el verdadero arte [*sic*]”. ESCOBAR, A.: “La Exposición Universal de París”, *La Ilustración española y americana*, año XXII (1878), n.º XX, 30 de mayo, p. 354.

<sup>10</sup> PIERCE, James Wilson: *Photographic History of the World's Fair and Sketch of the City of Chicago, also a Guide to the World's Fair and Chicago, with Information Furnished by the Department of Publicity and Promotion of the World's Fair, Profusely Illustrated, Authentic Edition*. Lennox Publishing Company, 1893, p. 409.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Trumbull White (1868-1941) y WM. Igleheart también incluyen el “último e inacabado” cuadro de Fortuny entre las obras más llamativas de la exposición. Por todas estas indicaciones parece no haber duda en que se trataría de la misma obra que se expuso en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 2004 y 2006, respectivamente, asegurándose entonces que el lienzo no se había exhibido desde 1887, cuando el público pudo contemplarlo con motivo de la subasta realizada tras la muerte de su propietaria, Cornelia M. Clinch Stewart (-1886), viuda de A. T. Stewart (1803-1876). De hecho, *Beach at Portici* fue prestado a la *Loan Collection* por la sobrina de aquella, también llamada Cornelia ‘Nellie’ Stewart Smith Butler (Mrs. Prescott Hall Butler) (1846-1915). Cfr. WHITE, Trumbull; IGLEHEART WM.: *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893, A Complete History of the Enterprise; a Full Description of the Buildings and Exhibits in all Departments; and a Short Account of Previous Expositions* (...). Filadelfia, sd., pp. 365-366. FLINN, John J.: *Official Guide to the World's Columbian Exposition in the City of Chicago, State of Illinois, May 1 to October 26, 1893*. Chicago, 1893, p. 63; *The Stewart Collection. Paintings, Sculpture and Other Objects of Art* (Compiled by Thomas E.

historiador Hubert Howe Bancroft (1832-1918) reseñaba el cuadro de Fortuny entre las obras más relevantes de la muestra, asegurando que se trataba de “*una interpretación maestra del cielo y el mar, con algodonosas y soleadas nubes revoloteando a través de una atmósfera azul cielo y, sobre un primer plano de reluciente arena, figuras de vistoso atuendo confundiendo con los brillantes tonos de flores y follaje*”<sup>12</sup>.

#### 4. SAN DIEGO, ENTRE CONTEMPORANEIDAD Y LEYENDA

*The Loan Collection* puede considerarse como un claro precedente del progresivo desarrollo que en años posteriores irán alcanzando el coleccionismo y mecenazgo artístico en los Estados Unidos de América, que a partir de entonces tomarán gradualmente el relevo del ‘Viejo Mundo’, no sólo en cuanto a la promoción de las artes se refiere, sino –como afirmaba Pierce en 1893– en lo relativo a la ‘producción artística’ propiamente dicha, acabando así con el viejo prejuicio que los tachaba de nación utilitaria carente de sentimiento estético<sup>13</sup>. En consecuencia, los préstamos particulares de obras artísticas seguirán siendo habituales en las sucesivas exposiciones nacionales o internacionales que se celebren en el país y, a este respecto, es interesante destacar el caso de San Diego, ciudad fronteriza en la costa californiana que durante la primera mitad del siglo XX se convertirá en sede de importantes certámenes<sup>14</sup>.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que en 1915 se celebran simultáneamente dos ferias, la *Panama-Pacific International Exposition* en San Francisco, y la *Panama-California International Exposition* en San Diego; ambas con el objeto de

---

Kirby, Auctionner). Nueva York, 1887, pp. 15-16, 100; HUTTO, Richard Jay: *Their Gilded Cage: The Jekyll Island Club Members*. Macon, 2006, p. 32; SERRA, Catalina: “El MNAC localiza ‘Playa de Portici’, de Fortuny, y lo incorpora a la retrospectiva del artista”, *El País*, martes 20 de enero de 2004; Museo de Bellas Artes de Bilbao, *La obra invitada*: <https://www.museobilbao.com/exposiciones/playa-de-portici-77> (Consultada el 12/09/2017).

<sup>12</sup> BANCROFT, Hubert Howe: *The Book of the Fair*. Chicago, 1893, capítulo XXI: Fine Arts, p. 694. Del cuadro de Manet dirá Howe Bancroft que “se combinan hábilmente lo pintoresco y lo repulsivo de la antigua corrida de toros española, los trajes están representados en tonos brillantes y las figuras realizadas con acentuado relieve sin elaboración del detalle y tratadas con fuerza y simplicidad”. *Ibidem*.

<sup>13</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX y en el contexto de las Exposiciones Universales es frecuente encontrar citas como la siguiente: “La anglo-americana parece la única nación a la que el amor de la decoración no es inherente; el Yankee talla una rama, pero su corte nunca adquiere una forma decorativa; su actividad se da rienda suelta a sí misma destruyendo, no adornando; es un utilitario, no un decorador; puede inventar una máquina de coser, pero no un telar de Jacquard; un telégrafo eléctrico, pero no una máquina de bordar. Con cualquier otra nación la superflua actividad del hombre encuentra un recurso y una válvula de seguridad en las artes decorativas”. MERRIFIELD, “On Design as Applied to Ladies Work”, *The Art Journal 1855*, Londres y Nueva York, p. 37.

<sup>14</sup> BOKOVOY, Matthew F.: *The San Diego World’s Fairs and Southwestern Memory, 1880-1940*. Albuquerque, 2005.

conmemorar la inauguración del Canal de Panamá que había tenido lugar un año antes. No obstante y más allá del aniversario, como sucede en cualquier concurso de este tipo, es preciso considerar unos intereses estratégicos propios. En lo que atañe a San Diego, no hay que olvidar su ambición comercial en cuanto puerto marítimo, la importancia del sector turístico, así como la concentración en su núcleo urbano de una serie de grandes fortunas, muchos de ellos empresarios residentes en la Costa Este que, llegado el momento de la jubilación, deciden trasladarse con sus familias a California, encontrando en San Diego un enclave de gran belleza paisajística y unas condiciones climatológicas inmejorables.

Por otra parte, el pasado de la región contaba con unas marcadas señas de identidad cuyas raíces se hundían en la legendaria llegada de los españoles en el siglo XVI y la fundación de las misiones de fray Junípero Serra (1713-1784) en California a partir del último tercio del siglo XVIII. De ahí que a la hora de establecer una leyenda fundacional San Diego se sirviera de lo hispano para establecer un vínculo directo con la cultura europea y un acontecimiento tan relevante como el ‘descubrimiento’ de América, sin dejar de recurrir por ello al estereotipo de modernidad tan característico de toda urbe estadounidense<sup>15</sup>. Al mismo tiempo, lo español y lo latinoamericano en general –en razón de su historia y su situación geográfica fronteriza con México– también le conferían un marcado exotismo que no dudó en rentabilizar económicamente convirtiéndolo en reclamo turístico –como se puede apreciar, por ejemplo, en la portada de la guía oficial de la *California-Pacific International Exposition* que tuvo lugar en San Diego años más tarde, en 1935: en ella aparecen representados una sevillana y un mariachi bailando flamenco y tocando las castañuelas<sup>16</sup>. Precisamente, este carácter hispano fue asimismo utilizado como alegato en defensa de la celebración en San Diego de la *Panama-California International Exposition* de 1915 durante los duros debates que tuvieron lugar en el Congreso a causa de la rivalidad entre las dos ciudades californianas que optaban a

---

<sup>15</sup> El panfleto *San Diego Panama-California Exposition 1915, at San Diego, California. All the year*, (2 de junio de 1914?) comienza afirmando que se trata de “Una exposición de los logros –y posibilidades– del hombre. En el país de leyenda e historia; un Exposición que arquitectónicamente pertenece a la Vieja España” pero a la vez se recuerdan los “edificios de oficinas en calles donde resuena la actividad de una ciudad moderna americana, el rumor de los tranvías, el silbido de la distante locomotora, y el sonoro toque del trasatlántico”.

<sup>16</sup> *California-Pacific International Exposition. Official Guide*. San Diego, G.F. Wolcott, c. 1935. Del mismo modo, una mujer con peineta y flor en el cabello protagoniza la portada de la guía de la misma exposición prorrogada durante 1936. Vid. *California-Pacific International Exposition. Official Guide. Souvenir Program*. San Diego, s.n., c. 1936.

albergar una exposición ese año: se justificó, pues, que si San Francisco debía presentar una apariencia de corte neoclásico en línea con la anteriormente citada ‘Ciudad Blanca’ de Chicago 1893 y las exposiciones europeas, San Diego resaltaría la importancia de la herencia española e indígena en el Sudoeste americano<sup>17</sup>.

## 5. LA PANAMA-CALIFORNIA INTERNATIONAL EXPOSITION DE 1915 Y EL ORIGEN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SAN DIEGO.

La exposición de 1915 tuvo lugar en el Parque de Balboa, pulmón verde de la ciudad de San Diego, nacido en 1868 como *City Park* y cuyo nombre decidió cambiarse por el actual en 1910, en honor de Vasco Núñez de Balboa (1475-1519), explorador español al que se atribuye el haber divisado por primera vez el océano Pacífico<sup>18</sup>.

En *Balboa Park* se construyó un conjunto de edificios de estilo neobarroco español y colonial, muchos de los cuales se han conservado hasta el día de hoy, sirviendo en su mayoría como espacio expositivo en certámenes posteriores y como museos en la actualidad. Entre estas construcciones e infraestructuras cabe destacar el que fuera Pabellón del Estado de California en 1915, hoy *San Diego Museum of Man*<sup>19</sup>; el puente Cabrillo, de cerca de 500 metros de longitud; así como el *Botanical Building* y el *Spreckels Organ Pavilion* que se contaban entre los edificios más grandes del mundo en sus respectivas categorías<sup>20</sup>.

También se incluyó dentro del programa de esta *Panama-California International Exposition* de 1915 una muestra artística, principalmente integrada por obras estadounidenses y, particularmente, californianas. Sin embargo, lo más destacado al respecto es, como había venido ocurriendo a raíz de tantos concursos anteriores, la

---

<sup>17</sup> BOKOVOY, *op. cit.*, p. 18. También Nueva Orleans entró en liza, aunque fue San Francisco quien consiguió la aprobación final del Congreso, en parte debido a la intensa campaña publicitaria que desplegó, en parte a su promesa de conseguir financiación privada para la feria. Sobre el aspecto estético de la Panama-Pacific de San Francisco, vid. FALZONE ROBINSON, Carlotta: “Designing a Unified City: The 1915 Panama-Pacific International Exposition and Its Aesthetic ideals”, *The Journal of San Diego History*, 59, n.º I y II (invierno-primavera 2013), pp. 65- 86 (70). Durante la exposición, continuó recurriéndose al mismo argumento para diferenciarla de sus precedentes. Así, frente a la tendencia *Beaux-Arts* ‘Grand-Prix’ del resto de certámenes, uno de los arquitectos de la exposición, Carleton Monroe Winslow (1876-1946), dirá que “la feria de San Diego es la apoteosis de todos los elementos de variedad y encanto que asociamos con las ciudades de Italia y España”. Cfr. WINSLOW, C. M.: *The architecture and the gardens of the San Diego Exposition: A Pictorial Survey of the Aesthetic Features of the Panama California international Exposition*. San Francisco, sd., pp. 10-11.

<sup>18</sup> <https://www.balboapark.org/about/history> (Consultada el 13/09/2017)

<sup>19</sup> *The Architectural Review*, vol. III, n.º 4, figura XXXI.

<sup>20</sup> Cfr. *Official Guide Book of the Panama-California Exposition. San Diego, January 1 to December 31, 1915*. San Diego, 1914.



génesis de una concienciación social que comenzó a exigir la creación de un Museo de Bellas Artes en la ciudad de San Diego.

En 1922, el empresario local Appleton S. Bridges (1849-1929) ofreció fondos para financiar la obra, que no comenzó hasta dos años después. Y más tarde, en 1925, se fundó la *Fine Arts Society* con el fin de dirigir el nuevo museo, la *San Diego Fine Arts Gallery*, que finalmente abriría sus puertas el 28 de febrero de 1926<sup>21</sup>.

Se había decidido ubicar el edificio al norte de la Plaza de Panamá, justo en el solar que había ocupado el Pabellón del Valle de Sacramento durante el certamen de 1915. Tanto el diseño arquitectónico, como el programa iconográfico de la escultura monumental que lo decora, son de especial importancia en relación con la aceptación de la tradición cultural española y su papel protagonista en la configuración de la identidad local. La fachada de la construcción, obra de uno de los más renombrados arquitectos del momento en San Diego, William Templeton Johnson (1877-1950) -en colaboración con su asociado Robert W. Snyder (1874-1955)-, remite a obras maestras del plateresco español, como son la Universidad de Salamanca y San Gregorio de Valladolid, mientras que el interior se inspira en parte en la planta del Hospital de la Santa Cruz de Toledo.

Los detalles escultóricos corrieron a cargo de Chirs Mueller, quien ya se había ocupado de la decoración de los edificios de la exposición de 1915. En este sentido y de forma coherente con el estilo neohispano que dominaba en *Balboa Park*, han de destacarse nuevas referencias a 'lo español' aún más significativas si cabe: en este caso se elige como figuras emblemáticas para ornamentar la fachada del museo a los cinco pintores del Siglo de Oro que mayor fama habían alcanzado en el extranjero: Murillo, Velázquez y Zurbarán -cuyas esculturas de cuerpo entero ocupan el centro de la portada en tres nichos yuxtapuestos sobre la puerta de acceso al museo- además de El Greco y Ribera -cuyos bustos se colocaron en medallones a ambos lados de los anteriores, respectivamente-. Por si fuera poco, los escudos de los Estados Unidos, California, San Diego y, junto a ellos, el de España, remataban el conjunto.

Desde 1926 en adelante, y bajo la dirección de Reginald Poland (1893-1975) - antiguo Director de Educación del *Detroit Institute of the Arts* propuesto por el fundador de la Hispanic Society of America (1904), Archer M. Huntington (1870-1955)-, la *Fine Arts Gallery* iniciará una interesante campaña de adquisición de obras y celebración de

---

<sup>21</sup> <https://www.sdmart.org/mission-history/> (Consultada el 13/09/2017) A partir de 1978 la galería pasa a llamarse *San Diego Museum of Art*.

exposiciones temporales que va a servirse de los préstamos y donaciones de los grandes coleccionistas privados de una u otra manera vinculados a San Diego, como lo eran los propios Huntington o Bridges, además de los Timken y las hermanas Putnam, entre muchos otros. En este marco, las obras de arte español, de acuerdo con el interés que lo hispano despierta en el lugar, desempeñarán un papel preponderante desde entonces hasta la actualidad.

## 6. EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL EN CALIFORNIA: LAS EXPOSICIONES DE 1928, 1935 Y 1936

Apenas dos años después de inaugurada la *Fine Arts Gallery* de San Diego, se organiza en sus salas una exposición de Arte español clásico y contemporáneo, que tiene lugar entre enero y febrero de 1928<sup>22</sup>. En ella se reunían pintura, escultura y artes decorativas de todas las épocas, algunas propiedad de la *Fine Arts Society*, pero muchas prestadas por coleccionistas particulares de distintas ciudades, principalmente Nueva York, pero también San Francisco, Detroit o Santa Barbara. Cabe mencionar, por ejemplo, el nombre del magnate William Randolph Hearst (1863-1951), asociado a dos retratos que en el catálogo se identifican con *Felipe III* y *la Infanta Isabel Clara Eugenia*, de Bartolomé González<sup>23</sup>.

Justamente, en lo que a la pintura se refiere, el artista español del Siglo de Oro al que más cuadros se le atribuían en la muestra era Bartolomé Esteban Murillo<sup>24</sup>, aunque también figuraban El Greco, Velázquez, José de Ribera, Valdés Leal, Juan Bautista Martínez del Mazo y, de fechas posteriores, Goya, Sorolla, Zuloaga, Martín Rico y los Zubiaurre, entre otros. Para la imagen de apertura del catálogo se eligió un retrato de *Isabel de Francia*, de Alonso Sánchez Coello, del que se decía haber sido autenticado por el historiador del arte alemán W. R. Valentiner (1880-1958) y haber sido donado al museo por las hermanas Anne, Irene y Amy Putnam, de quien se hablará más adelante<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> *Catalogue of Old and Modern Spanish Art in the Fine Arts Gallery*, San Diego, Fine Arts Gallery of San Diego, 1928. *Exhibition of Spanish Art. Fine Arts Gallery of San Diego*, Balboa Park, January 6-February 29.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> "14. The Dream of Saint Joseph. Authenticated by Dr. August L. Mayer. Lent by Paul Bottenwieser, New York. 15. Portrait (Supposed to be the Spanish poet, Quevedo) Painted during Murillo's last period. Lent by the Diemen Galleries, New York. 16. The Return from the Fields. Authenticated by Dr. August L. Mayer. Lent by Mr. and Mrs. Julius Haass, Detroit. 16a. The Christ Child Bearing a Cross. Lent by Mrs Cora T. Colby, Santa Barbara, Cal". *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Por cuanto respecta a la sección de escultura se incluían piezas de muy diversa procedencia y datación, desde un sarcófago ‘íbero-romano’ hasta un frontal de altar tallado en madera del siglo XVII. Lo mismo ocurría con las llamadas artes decorativas: allí podía encontrarse desde una silla medieval, hasta un esmalte, un jarrón, un bargueño, una bula papal y un manuscrito iluminado cuya realización se fechaban en el siglo XVI. En total, más de noventa piezas expuestas en la *Fine Arts Gallery* sin un orden museográfico aparente y tratándose en su mayoría de préstamos<sup>26</sup>.

En realidad, por aquel entonces las obras españolas propiedad del museo, aún gozando de una gran consideración, eran todavía poco representativas, baste para ello echar una ojeada al catálogo de la colección permanente fechado en diciembre de 1927, poco antes de la mencionada exposición<sup>27</sup>. En sus páginas, la institución californiana manifiesta su intención de fomentar la ampliación de sus fondos de Arte español y americano. Se indica que ‘la sección española, en pintura, nos lleva de vuelta al siglo XVI’ y vuelve a destacar entre sus obras la citada *Isabel de Francia* de Coello y un *San Francisco de Asís* de El Greco, ofreciéndose además la reproducción gráfica de ambos lienzos<sup>28</sup>. Según el texto, cada uno de ellos representaba un aspecto de la gran potencia que España fue antaño: si el cuadro de El Greco aludía a ‘*la simplicidad monástica, extática, espiritual y primitiva*’, su tándem proporcionaba una “*historia rica*” y “*objetiva, incluso fotográfica*”, de la corte que junto a la Iglesia había dominado el país. Los dos eran “*sorprendentes y reales en su expresión, como lo son los propios españoles*”<sup>29</sup>.

Sea como fuere, el catálogo reconocía la carencia de obras del siglo XVII, “*cuando quizás el arte español había llegado más alto que en ninguna otra época*”, y se centraba en las pinturas contemporáneas: como es lógico, pues comprendían cinco de los siete cuadros que en total integraban la colección. Para justificar la falta de representación de obras de otros estilos –salvo en el caso del XVII– se alegaba que eran períodos de aletargamiento del arte en España. De entre las modernas cabe destacar el lienzo de

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> *Catalogue of the Paintings and Tapestries in the Permanent Collection*. San Diego, 28 de diciembre de 1927, vol. II, n.º I.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 8-9, 37 y 39. Del cuadro de El Greco se dice que había sido autenticado por Valentiner y Mayer (1885-1944?) entre otros. Había sido donado anónimamente en 1926. En el caso del de Coello, a la citada autenticación de Valentiner, se suma la de C. R. Post (1881-1959), y se dice provenir de las colecciones del Conde Avogli; Trotti & Co. París; y Heilbuth, Copenhague. Cfr. HILTON, Ronald: *Handbook of Hispanic Source Materials and Research Organizations in the United States*. Stanford, 1956, p. 38.

<sup>29</sup> *Catalogue of the Paintings and Tapestries...*, *op. cit.*, p. 8.

Sorolla legado por Archer M. Huntington en memoria de su madre Arabella, *Girl in White*, hoy titulada *María at La Granja*, aún hoy una de las piezas estrella del museo<sup>30</sup>.

Pocos años después, la situación habría cambiado. En 1935 se celebra un nuevo concurso internacional en San Diego, la *California-Pacific International Exposition*, prorrogada en 1936 y con la que la ciudad intentaba superar las consecuencias de la Gran Depresión que, iniciada con el crack del 1929, se estaba dejando sentir durante la entera década de los años treinta.

El certamen volvió a ubicarse en *Balboa Park*, aprovechando muchos de los edificios que se habían levantado para la edición de 1915, así como los que posteriormente se habían ido añadiendo al conjunto, como la *Fine Arts Gallery*. Ya se ha hecho referencia al ‘sabor’ hispano de las portadas de las guías oficiales de la exposición. Para la ocasión se construyó, además, un pueblo español; se estableció una colonia nudista en el *Zorro Garden* –solo para ser visitada por adultos–; y se ofreció al público la posibilidad de montar en burro, entre otras atracciones que continúan demostrando el peso de la cultura hispana –a medio camino entre leyenda y exotismo– en el Sur de California. Precisamente la Plaza de Panamá del Parque de Balboa contaba desde 1930 con un nuevo atractivo: la estatua del *Cid Campeador*, una de las réplicas del modelo diseñado por Anna Hyatt Huntington –esposa del ya citado hispanista Archer Huntington–, que también puede admirarse en otras ciudades como Nueva York, San Francisco o Sevilla.

Por cuanto respecta a las Bellas Artes, el montaje de la exposición oficial de 1935 y la subsiguiente de 1936 tuvo lugar, obviamente, en la *Fine Arts Gallery* que presidía dicha Plaza de Panamá<sup>31</sup>. En esta ocasión, la pintura española contará con un mayor número de ejemplos, algunos de los cuales continúan hoy en día formando parte de los fondos del *San Diego Museum of Art*, como es el caso, por ejemplo de la *Crucifixión de Martín Bernat* (c. 1490)<sup>32</sup>, el *San Pedro* de Berruguete, hoy atribuido al Maestro de

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 8 y 36. Las otras obras correspondían a los hermanos Zubiaurre, Zuloaga y Viladrich. Se ofrecía reproducción fotográfica del lienzo *Antonia la Gallega*, de Zuloaga; de *Abuelos*, de Valentín de Zubiaurre; y de *El Príncipe*, de Miguel Viladrich. *Ibid.*, pp. 36, 38, 40-42. Sobre la ficha técnica del cuadro de Sorolla vid. <http://collection.sdmart.org/Obj10484?sid=8&x=76> (Consultada el 14/09/2017).

<sup>31</sup> *Catalogue of the Official Art Exhibition of the California-Pacific International Exposition* (catálogo de exposición), The Palace of Fine Arts, Balboa park, San Diego, California, from May 29<sup>th</sup> to November 11<sup>th</sup>, 1935.

<sup>32</sup> Según la información que figura en el catálogo: “Tomas Giner (Attributed). Aragonese, XV C. 580. THE CRUCIFIXION. Gift of Mr. Samuel H. Kress, New York. (A replica of this work exists in the Mila Collection at Barcelona, Spain.) [sic]”. *Ibidem*. Acerca de la procedencia e historial expositivo de la obra véase <http://collection.sdmart.org/Obj828?sid=8&x=1835> (consultada el 14/09/2017).

Astorga (c. 1495)<sup>33</sup> o el *Retrato de un joven de la corte española*, de Sofonisba Anguissola (c. 1565-70), regalo de Anne y Amy Putnam en 1936 y, consecuentemente, expuesto únicamente en la exposición de ese año<sup>34</sup>.

De las obras del Siglo de Oro que pudieron verse entonces y que hoy siguen integrando la colección del museo de San Diego es preciso mencionar un grabado de Ribera, *San Jerónimo en el desierto*, que fue regalado al museo por el University Women's Club, en 1931<sup>35</sup>; otro *San Jerónimo*, en este caso óleo sobre lienzo de Zurbarán (c. 1640-1645), comprado nuevamente con fondos de las citadas hermanas Putnam en noviembre de 1929<sup>36</sup>; y un segundo Zurbarán, *Virgen con el niño y San Juan*, de 1658, que también había estado en posesión de las Putnam y que provenía de la colección del Conde de Altamira en el siglo XVIII<sup>37</sup>. Especial relevancia posee el lienzo de la *Magdalena penitente* de Bartolomé Esteban Murillo (c. 1665-1670), cuadro de gran belleza, tanto por la intensidad del sentimiento que expresan los ojos lacrimosos de la santa y sus manos entrelazadas sobre el pecho, como por la luminosidad mística que enfatiza la emoción de su rostro y acentúa la delicada tonalidad sonrosada de la túnica. El cuadro integró la colección de Luis Felipe de Orleans (1773-1850), de donde pasó a Inglaterra, a manos de William Wells (1818-1889), político liberal y coleccionista de arte. Ya en el siglo XX, dejó de pertenecer a las F. Kleinberger Galleries de Nueva York en 1931 para formar parte de la colección de los hermanos William R. y Henry H. Timken, quien lo donó al museo ese mismo año<sup>38</sup>.

## 7. LAS COLECCIONES PUTNAM, TIMKEN Y EL NACIMIENTO DE LA TIMKEN GALLERY

Como ha podido apreciarse, en prácticamente una década desde su inauguración, el Museo de Arte de San Diego había aumentado considerablemente sus fondos de arte hispano, gracias en buena parte a las donaciones de particulares y pudiéndose destacar el nombre de las hermanas Putnam o los Timken entre sus principales contribuyentes.

---

<sup>33</sup> <http://collection.sdmart.org/Obj524?sid=8&x=3809> (consultada el 14/09/2017).

<sup>34</sup> <http://collection.sdmart.org/Obj852?sid=8&x=4018> (consultada el 14/09/2017).

<sup>35</sup> <http://collection.sdmart.org/Obj658?sid=8&x=4477> (consultada el 14/09/2017).

<sup>36</sup> Procedente de la colección de Mr. y Mrs. Heystesbury (Wiltshire, Inglaterra; 1823-27 de abril de 1926), fue vendido en Christie's, de donde pasó a la Galería Böhler & Steimmeyer de Munich (1 de mayo de 1926-c. 1929) y a las F. Kleinberger Galleries, Inc. de New York (hasta el 19 de noviembre, 1929). <http://collection.sdmart.org/Obj615?sid=8&x=4610> (consultada el 14/09/2017).

<sup>37</sup> <http://collection.sdmart.org/Obj824?sid=2531&x=16156> (consultada el 14/09/2017).

<sup>38</sup> <http://collection.sdmart.org/Obj648?sid=2531&x=16210> (consultada el 14/09/2017).

Estas dos familias merecen especial atención, al constituir el origen del actual *Timken Museum of Art*, conocido como el 'joyero' de San Diego.

Irene (-1936), Anne (1867-1962) y Amy Putnam (1874-1958), fueron la sobrinas de Henry William Putnam (1825-1915), empresario de origen neoyorkino que pudo reunir una gran fortuna gracias a la comercialización de un tipo de tapón de cierre metálico para botellas (*Lightning fastener*) y que finalmente decidió retirarse a San Diego en 1898<sup>39</sup>, a donde le siguió la familia de su hermano Elbert Putnam en 1913. El hijo de Henry W. Putnam Sr., Henry William Putnam Jr., murió soltero en 1938, legando una cuantiosa herencia a sus primas Anne y Amy Putnam (Irene había fallecido dos años antes)<sup>40</sup>.

Según cuentan las crónicas, las hermanas Putnam no debían ser muy sociables, pero contaban con una gran formación humanística y donaban importantes sumas de dinero a actividades benéficas y culturales locales. Al parecer, durante los primeros años de andadura de la *Fine Arts Gallery*, su director Reginal Poland se ganó el favor de Amy Putnam y hasta finales de la década de los años cuarenta el museo pudo realizar grandes adquisiciones gracias a sus donativos<sup>41</sup>. En lo que respecta al arte español del Siglo de Oro, es este el momento -una vez celebradas las exposiciones de 1935 y 1936- cuando entran a formar parte de las colecciones de la institución californiana el *San Pedro penitente* de El Greco (c. 1590-1595), que había estado en posesión de Jacob Hirsch hasta 1940 y había sido exhibido en la muestra *Masterpieces of Art* de la Exposición Universal de Nueva York en 1939 y en la Golden Gate International Exposition de 1940<sup>42</sup>; el bodegón *Membrillo, col, melón y pepino*, de Juan Sánchez Cotán (c. 1602), que tras pertenecer a Jacob M. Heimann había pasado a manos de las hermanas Putnam en 1945<sup>43</sup> y que en la actualidad se cuenta entre las obras maestras del museo; y, por último, un *Agnus Dei* de Zurbarán (c. 1635-1640), que también había pertenecido a Heimann antes de hacerse

---

<sup>39</sup> LOCKHART, Bill; SCHRIEVER, Beau; LINDSEY, Bill; SERR, Carol: "Henry W. Putnam and the Lightning Fastener", en *Encyclopedia of Manufacturers Marks on Glass Containers*, vol. H-I, pp. 161-182.

<sup>40</sup> MOORE, Judith: "The Mystery of Putnam Sisters", *San Diego Reader*, 31 de enero de 1985.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> <http://collection.sdmart.org/Obj1090?sid=2922&x=19390> (consultada el 14/09/2017). Cfr. *Masterpieces of art; exhibition at the New York World's fair, 1939; official souvenir guide and picture book; with a foreword by William R. Valentiner and an introduction to the exhibition by Alfred M. Frankfurter...*, New York, The Art News, 1939, p. 12.

<sup>43</sup> <http://collection.sdmart.org/Obj1358?sid=2922&x=21325> (consultada el 14/09/2017). Previamente, el bodegón había integrado la colección real española hasta 1809, cuando se hace con él José Bonaparte, quien lo llevará consigo a los Estados Unidos, conservándolo hasta su muerte en 1844.

con él las Putnam en 1947<sup>44</sup>.

A partir de 1951, Walter Ames, abogado amigo de las Putnam, convence a Anne y Amy para instituir la *Putnam Foundation*, de modo que todo su patrimonio artístico adquirido pasase a integrar los fondos de la *Putnam Foundation Collection*. Con la intención de dotar a la fundación de una sede, Ames consigue que la familia Timken proporcione los fondos necesarios para construir un edificio donde albergar la obras<sup>45</sup>.

Por su parte, Henry H. Timken (1831-1909) fue un inmigrante alemán cuya familia se había establecido en Missouri cuando él tenía tan solo siete años. Se convirtió en aprendiz de constructor de carruajes y vagones. Tras la ‘fiebre del oro’ y la guerra civil fundó su propia compañía e inventó un cojinete de rodillos que patentó en 1898, creando un año después la *Timken Roller Bearing Axle Company* en St. Louis,. Desde 1887 poseía una casa en San Diego, a donde se retirará definitivamente comenzado el nuevo siglo y donde residirá hasta su muerte en 1909<sup>46</sup>. De sus tres hijas, Amelia había casado con Appleton Bridges, a quien ya se ha citado como promotor de la construcción de la *Fine Arts Gallery* de San Diego. Ella misma fue quien financió el sueldo del director del museo hasta su fallecimiento en 1940. Por su parte, Georgia y Cora Timken llegaron a ser reputadas artistas<sup>47</sup>; mientras que los hijos varones de Henry Timken, William R. y Henry H. continuaron el negocio familiar abriendo distintas sucursales y atesorando una importante colección de arte, algunas de cuyas obras fueron cedidas a la *Fine Arts Gallery*, como la referida *Magdalena penitente* de Murillo, presentada en una muestra especial junto a otras dos pinturas donadas por los Timken en 1931<sup>48</sup>.

El Museo de Arte Timken, inicialmente *Timken Gallery of Art*, ocupó el solar del *Home Economy Building* de 1915, derribado en 1963. Junto con el *Salk Institute* de La Jolla, diseñado por Louis Kahn (1901-1974) constituye la obra más significativa de mediados del siglo XX en San Diego. Una vez comprometida la financiación de los

---

<sup>44</sup> <http://collection.sdmart.org/Obj1440?sid=2922&x=21876> (consultada el 14/09/2017) En el siglo XIX perteneció a la colección del ingeniero de caminos Alphonse Oudry (1819-1869) hasta su muerte, cuando sus cuadros fueron vendidos en la casa de subastas Hôtel Drouot.

<sup>45</sup> Walter Ames será el primer director del museo. <http://www.timkenmuseum.org/art/architecture/> (consultada el 15/09/2017).

<sup>46</sup> [http://www.timkenmuseum.org/static/media/uploads/About/collection\\_history.pdf](http://www.timkenmuseum.org/static/media/uploads/About/collection_history.pdf)

<sup>47</sup> LUBINSKI, Christina: “Fighting Friction: Henry Timken and the Tapered Roller Bearing (1831-1909)”, en *Immigrant Entrepreneurship: German-American Business Biographies, 1720 to the Present*. German Historical Institute, vol. 2. Última modificación 19 de junio de 2012. <http://www.immigrantentrepreneurship.org/entry.php?rec=28> (consultada el 15/09/2017).

<sup>48</sup> Junto a ella se expusieron una *Sagrada Familia*, de Rubens, y una *Sibila*, de Ribera (1640). *The Fine Arts Gallery of San Diego: First Exhibition of Three Old Master Paintings Given to the Fine Arts Society... by Mr. and Mrs. H. H. Timken. Commencing January 17, 1931*. San Diego, Fine Arts Gallery.

Timken, se contrató al estudio *Frank L. Hope and Associates* para ejecutar la obra, siendo John Mock, arquitecto encargado del diseño contemporáneo de la firma, quien concibió la idea de un edificio que, a diferencia del resto en *Balboa Park*, ni era un *revival* ni quedaba aislado del entorno centrándose únicamente en sus propios fondos, sino que rompía con el historicismo circundante y establecía una relación visual directa entre las obras y el exterior gracias a un alzado que se abría al parque recurriendo al empleo de *travertino*, vidrio y bronce<sup>49</sup>. Aunque con gran polémica por su estética vanguardista, el museo abrió finalmente sus puertas en octubre de 1965 y ha celebrado sus cincuenta años en 2015 con la adquisición de un nuevo Zurbarán, *San Francisco en meditación*<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Entre los colaboradores de Mock se encontraban el iluminador Richard Kelly, que había trabajado con prestigiosos arquitectos como Phillip Johnson, Mies van der Rohe o el propio Louis Kahn, y Howard Shaw, quien se ocupó del diseño del enrejado exterior y las placas de bronce. <http://www.timkenmuseum.org/art/architecture/> (consultada el 15/09/2017).

<sup>50</sup> <http://www.timkenmuseum.org/collection/saint-francis-in-meditation/> (consultada el 15/09/2017). Según David Bull, investigador, conservador y director interino del museo que promovió la adquisición, el nuevo Zurbarán venía a completar la colección ya existente en el vecino *San Diego Museum of Art*, dada la importancia de la pintura española en San Diego. CHUTE, James: "Timken Museum Purchases Zurbarán Masterwork", *San Diego Union Tribune*, 30 de octubre de 2015. Este Zurbarán forma actualmente tándem con un *Cristo en la cruz* de Murillo en el *Timken Museum of Art*.