

CRÓNICAS

VELÁZQUEZ AND THE CELEBRATION OF PAINTING: THE GOLDEN AGE IN THE MUSEO DEL PRADO

Tokyo: The National Museum of Western Art, 24-II a 27-V-2018

Kobe: Hyogo Prefectural Museum of Art, 13-VI a 14-X2018

Hasta el próximo mes de octubre se celebra en Japón una nueva exposición del Museo del Prado. Desde que en 2002 el National Museum of Western Art de Tokio celebró la exposición “Obras maestras del Museo del Prado” se han presentado varias muestras igualmente compuestas de sus colecciones: “From Titian to Goya. Masterpieces of the Museo del Prado” (Tokyo Metropolitan Art Museum y Osaka Municipal Museum of Art, 2006), “Goya: Luces y Sombras. Obras Maestras del Museo del Prado” (National Museum of Western Art, 2011) y “Captive Beauty. Treasures from the Prado Museum” (Mitsubishi Ichigokan Museum, 2015). Todas estas exposiciones consiguieron hacer pública la existencia de un destacado grupo de pintores españoles.

La exposición consiste fundamentalmente en 61 pinturas realizadas por artistas europeos de los siglos XVI y XVII, en las que se incluyen siete obras de Velázquez: *Adoración de los Reyes Magos*, *Felipe IV cazador*, *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*, *Juan Martínez Montañés*, *El Niño de Vallecas*, *Marte y Menipo*. Para acompañar al sevillano se han elegido no sólo piezas de sus compatriotas, sino también de varios pintores extranjeros. De los últimos se destacan 2 franceses (Lorrain y Lemaire), 6 de Países Bajos (Mor, Jan Brueghel el Viejo, Alslout, Rubens, De Vos y Van Dyck) y 10 italianos (Tiziano, Bril, Gentileschi, Reni, Lanfranco, Stanzione, Rosa, Giordano, etc.). Esta mezcla de nacionalidades diferencia esta exposición de otras realizadas en Japón, que intentaron historiar el arte español desde su perspectiva exclusivamente endógena. En esta ocasión, con un nuevo criterio, se muestra lo muy rico que era el panorama artístico en el que vivió Velázquez, quien desde su llegada a la corte madrileña trabajó al servicio del monarca Felipe IV, uno de los coleccionistas más entusiastas en el siglo XVII aficionado a obras de arte producidas tanto dentro como fuera de España.

Este enfoque se ha visualizado mediante la agrupación de obras en secciones temáticas. La estructuración sobre la base de asuntos tiene varias ventajas, como explica Javier Portús, comisario español de la exposición. Por un lado, “el visitante de la exposición no se enfrenta solo a problemas estilísticos o de lenguaje pictórico, sino que se va introduciendo también al ambiente político, científico e intelectual de la época, y reconoce a algunos de los personajes y escenarios vinculados con Velázquez”. Sin embargo, lo que nos parece más novedoso es la integración de obras velazqueñas en secciones temáticas, lo cual nos permita compararlas a la vez con obras de otros pintores, españoles y extranjeros. Cuando se situaba a Velázquez en un contexto exclusivamente español, comprenderíamos la extraordinaria versatilidad temática de sus obras, que abarcan géneros pictóricos poco cultivados por sus compatriotas, pero con más frecuencia por artistas renacentistas o barrocos foráneos. Lo mismo pasaba con la pintura mitológica, las escenas costumbristas o el paisaje. Gracias a la selección y la disposición temática de las obras, comprobamos que el pintor formaba parte de un ambiente internacional de la corte madrileña bajo el reinado de Felipe IV y estaba guiado por intereses parecidos a los que movían a numerosos artistas europeos, y que su afán de originalidad narrativa le llevó a plantear alternativas singulares a las propuestas de artistas foráneos en los campos del retrato, el paisaje o la pintura mitológica.

En la exposición se han establecido siete capítulos presididos en general por uno o dos cuadros de Velázquez: “El arte” (*Juan Martínez Montañés*), “El saber” (*Menipo*), “La mitología” (*Marte*), “La corte” (*Felipe IV, cazador* y *El Niño de Vallecas*), “El paisaje” (*El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*), “El bo-

degón” (excepcionalmente carente de piezas de Velázquez) y “La religión” (*Adoración de los Reyes Magos*). Entre esas secciones se han intercalado también nueve libros artísticos, que consisten en tratados de pintura como el Arte de la pintura de Pacheco, descripciones de monumentos como la de El Escorial por la mano de Francisco de los Santos, o un relato minucioso sobre la gran fiesta conmemorativa de la canonización del rey Fernando III de Castilla por el sacerdote sevillano Fernando de la Torre Farfán. A través de ellos, en palabras de Portús, “el visitante entra en contacto con varios de los principales instrumentos del Siglo de Oro para la reflexión y la difusión de temas de carácter artístico”.

Esta exposición, que conmemora el 150 aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas entre España y Japón, nos presenta una perspectiva más abierta del arte hispano. La convivencia de pinturas velazqueñas con obras de artistas contemporáneos nos revela tanto la existencia de opciones estéticas e intereses temáticos parecidos como la singularidad y riqueza de la producción del pintor de tanta invención.

YUI TOYODA
Universidad Waseda

A TEMPORA. TALAVERA DE LA REINA. SEIS MIL AÑOS DE CERÁMICA EN CASTILLA-LA MANCHA

Talavera de la Reina (Toledo): Iglesia de Santa Catalina, Museo Ruiz de Luna, Centro Cultural Rafael Morales, Claustro de La Colegial, IX-2018 a I-2019

Ninguna ciudad española tan emblemática para presentar una exposición de largo recorrido sobre cerámica como la signficada Talavera de la Reina. De manera que, en efecto, la localidad castellano-manchega ha sido en esta ocasión la acertada anfitriona de una nueva edición de la marca “aTempora”, la cual ya cobijó en 2016 la exposición del artista Ai Weiwei, *La poética de la libertad*, instalada en la Catedral de Cuenca, y la muestra —conmemorativa del cuarto centenario del doble fallecimiento— *De Cervantes a Shakespeare, 1616-2016*, exhibida en la Catedral de Sigüenza.

Como cabía esperar al acercar la temática a los intereses regionales, la nueva muestra allí inaugurada el 21 de septiembre ha estado dedicada al desarrollo del arte del barro en el ámbito castellano-manchego. Así, a través de la exhibición de más de 1200 piezas y reproducciones fotográficas, en ella se abarca un amplísimo arco cronológico que recorre desde el asentamiento de las primeras civilizaciones en este territorio hasta esa actualidad que, seis mil años después, representan los trabajos en cerámica de la Escuela de Arte de Talavera. Organizada por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, con la colaboración de diversas instancias y entidades, en su horizonte sin duda planea el servir de base al Gobierno Regional para proponer ante la UNESCO la consideración de la cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. El comisario de la exposición ha sido Alfonso Caballero —hasta su reciente jubilación director-conservador del Museo de Santa Cruz-Santa Fe de Toledo—, quien ha contado con el proyecto museográfico del equipo del arquitecto Juan Pablo Rodríguez Frade. El planteamiento y contenido de la muestra lo han repartido éstos en cuatro grandes sedes talaveranas, que dividen y estructuran temáticamente tan amplia extensión espacio-temporal.

En este sentido, el corazón y mayor recorrido cronológico de la muestra se ubica en la Iglesia de Santa Catalina, de donde arranca una revisión histórica contada a los largo de seis grandes apartados (Prehistoria y Protohistoria; la cerámica ibérica, romana y visigótica; la Edad Media cristiana e islámica; la etapa de esplendor de las cerámicas de Talavera y Puente y, finalmente, los inicios del taller de Juan Ruiz de Luna); revisión que además hace especial hincapié en el referido período de mayor brillantez e influencia de la cerámica talaverana y de Puente (los siglos XVI a XIX). De este modo, se presta especial atención a las principales series de esta cerámica: la serie azul, de las mariposas, del esponjado, de las ferronerías, la tricolor, la alcoveña, de la encomienda, la chinesca, la polícroma, del encaje de bolillos, de la línea vermiculada, del chaparro, del ramito, de las guirnaldas y pabellones, del pino, de la Virgen del Prado, de la pajarita, de la de la Guerra de la Independencia, etc. Algunos significativos espacios del edificio, como la destacable sacristía de planta octogonal y su acceso (en el que sobresalen los pioneros paneles de azulejería de Jan Floris, el panel del escudo de los Jerónimos de Santa Catalina o el frontal de altar de la iglesia de Marrupe), se convierten en núcleos privilegiados con la exhibición de varios ejemplos notables de pilas bautismales. Aunque presenta mayor interés en las vitrinas de la nave central el contraste de alfares que se fueron instalando en Talavera: La Menora, Ruiz de Luna, Guijo, Nivero, Arroyo, El Pilar, Ginestal, Montemayor, La Nueva Menora, La Purísima, El Carmen, La Talabicense, etc.

La segunda de las sedes de la exposición se halla en el propio Museo Ruiz de Luna. Allí sobre todo se ha querido dejar constancia del renacer de la cerámica talaverana que supuso la instalación en la ciudad del fotógrafo y emprendedor que hoy da nombre a ese espacio museístico, quien mantuvo en la ciudad entre 1907 y 1961 el trascendente taller de cerámica Ruiz de Luna. De forma epilodal, no obstante, también se hace un pequeño guiño en esta sede a la cerámica y diseños que salen hoy de la Escuela de Arte de Talavera. Sin embargo, es en la tercera de las sedes, ubicada en el antiguo Hospital de la Misericordia, hoy Centro Cultural Rafael Morales, donde se ha querido dar cabida a lo producido por los talleres que se desarrollaron en Talavera y Puente desde fines del siglo XIX hasta alcanzar a los creadores actuales. Final y complementariamente, el claustro de La Colegial, cuarta de las sedes, se ha reservado para la exhibición de la cerámica y azulejería talaverana de gran formato que, por su tamaño y características, no resultaba factible trasladarlas para su exhibición en la muestra.

Representa este largo recorrido que hoy nos presenta la llamada Ciudad de la Cerámica, en consecuencia, una loable empresa de acercamiento al ciudadano de un arte que siempre le ha sido muy cercano y que, al mismo tiempo, ha venido constituyendo desde los más remotos tiempos una de sus manifestaciones creativas más significativas y elocuentes sobre su vivir y devenir. A partir de febrero y hasta mayo de 2019, además, sucederá a la actual en la Iglesia de Santa Catalina una nueva exposición sobre cerámica popular; muestra que rema en el mismo sentido y con la misma intención de lograr el citado reconocimiento de la UNESCO. Ojalá se logre y se premien los esfuerzos institucionales, aunque más importante que ello posiblemente sea el hacer sentir al público la cerámica, su oficio, tradición y consumo como un arte propio, vivido y cercano, un arte en el que los castellano-manchegos han tendido y tienen mucho que decir.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC

PICASSO, BRAQUE, GRIS, BLANCHARD, MIRÓ, DALÍ. GRANDES FIGURAS DE LA VANGUARDIA.
COLECCIÓN MASAVEU Y COLECCIÓN PEDRO MASAVEU.

Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 25-VII-2018 a 6-I-2019

La elección de las obras que componen esta exposición de cámara constituye en primer lugar un ejercicio de decantación: ocho piezas de extraordinaria calidad, representativas del arte de vanguardia europeo hasta la Segunda Guerra Mundial y concretadas en los dos *ismos* que marcaron los extremos de este período: Cubismo y Surrealismo. En segundo término, el montaje aborda también una reflexión sobre el modelo de coleccionismo burgués que imperó en España en los siglos XIX y XX, concretado en el gusto personal de la familia Masaveu, saga de empresarios y filántropos de origen catalán afincada en Asturias en 1840.

Formada a lo largo de varias generaciones, la Colección Masaveu fue especialmente enriquecida durante los años en que Pedro Masaveu Peterson estuvo a su frente, adquiriendo entre otras obras *Tête (Personnage)*, de Picasso; *Atelier VIII*, de Braque y *Le violon*, de Gris. Tras su fallecimiento, se añadiría a la Colección otro picasso: *Tête de femme (Jacqueline)*. Las cuatro obras conforman la mitad de *Grandes figuras de la Vanguardia*. En paralelo, Masaveu Peterson fue creando su colección personal, que pasó por dación al Principado de Asturias en 1994 y en 2011 fue adscrita de manera definitiva al Museo de Bellas Artes de Asturias. De ella se exponen *Mousquetaire à l'épée et amour*, de Picasso; *Nature morte*, de Blanchard; *La Grande Écaillère*, de Miró y *Metamorfosis de ángeles en mariposa*, de Dalí.

Si bien la exhibición tiene un carácter autónomo, ubicada en la sala 23 de la primera planta del Edificio Ampliación del Museo, culmina a la vez el relato cronológico del Arte Nuevo y de vanguardia que articula toda la planta y se individualiza gracias a su diseño: tonalidad de las paredes, gráfica bilingüe e incluso una pequeña arquitectura efímera, otorgan individualidad al espacio sin interrumpir la perspectiva del recorrido histórico.

En cuanto a su disposición interna, la exposición puede entenderse como un juego de diálogos y contraposiciones: entre colecciones, *ismos*, períodos de producción, soportes, técnicas y esquemas de color. Así, Pablo Picasso preside el bloque cubista con *Mousquetaire à l'épée et amour* (1969). Su brillante contraste de rojo, amarillo y azul se destaca de las sobrias gamas cromáticas —grises, negros, blancos y verdeazulados— con las que representó a sus dos esposas. A la derecha, Olga Khokhlova, en el sintético busto bifronte *Tête (Personnage)* (1926), en el que la bailarina parece casi presta a ser devorada por la mitad del rostro que representa al artista. A esta agresividad se contrapone, a la izquierda de *Mousquetaire*,

el sosiego del retrato de Jacqueline Roque *Tête de femme (Jacqueline)* (1962), asimismo de clara raigambre cubista, pero con reminiscencias de la época azul.

En los muros perpendiculares a este “tríptico”, se exponen las obras de Braque, Gris y Blanchard, con un lapso de cuarenta años entre su ejecución. La más tardía es el magnífico *Atelier VIII* (1954-1955) de Georges Braque, de su célebre serie *Ateliers* (1949-1956), en los que el creador reflexiona sobre su lugar de trabajo. Seleccionado para la retrospectiva de Braque celebrada en el Grand Palais entre 2013 y 2014, destaca en *Atelier VIII* la consecución de la especialidad, combinando dos y tres dimensiones, y el lirismo de la escena, sobrevolada por uno de los icónicos pájaros del creador. No en vano, en 1953 Braque había completado *Les Oiseaux*, tres paneles para el techo renacentista de la, entonces, sala etrusca del Louvre. Frente a Braque, dos obras de la década de 1910: la calidez casi monocromática del *papier collé Le violon* (1914) de Juan Gris donde se advierte, además de la del cubismo sintético, la herencia de Seurat y Signac en la miríada de pinceladas turquesas, y la riqueza de color de *Nature morte* (c. 1918) de Marie Blanchard. El bodegón de Blanchard está dispuesto en su clásico formato vertical y en él se destaca la profunda superposición de planos geométricos, frente a la maestría de Gris para colocar objetos en un espacio de escasa profundidad.

Las dos obras restantes se adscriben al Surrealismo y comparten el mismo motivo principal: la mujer. En la litografía *La Grande Écaillère* (1975) de Joan Miró, la figura, reducida a esquemáticas formas curvas, aparece rodeada de elementos propios del universo iconográfico del artista, destacándose la estrella en tres formas distintas. El cuerpo femenino compone también el eje central del *gouache* de Salvador Dalí *Metamorfosis de ángeles en mariposa* (1973), flanqueado por dos seres seráficos, anunciador y narrador, comunicándose este último, a través de su mano alzada contra la “cuarta pared”, con el espectador. La obra parece constituirse en metáfora del cledalismo, concepto que el artista definió en su novela *Rostros ocultos* como la absoluta identificación trascendente con el objeto del placer.

Con motivo de la exposición se ha editado un pequeño catálogo y se ha diseñado una programación complementaria, con conferencias, visitas guiadas y talleres educativos.

GRETEL PIQUER VINIEGRA
Fundación Museo Evaristo Valle

JOAN MIRÓ, LA COULEUR DE MES RÊVES

París: Grand Palais, 3-X-2018 a 4-II-2019

Ceci est la couleur de mes rêves es el título de uno de los cuadros de la serie pinturas-poemas que Joan Miró expuso en la galería Pierre de París en 1925. La obra, actualmente en el Met Museum de Nueva York, ha vuelto a la capital francesa para dar forma y nombre a la exposición retrospectiva que ofrece el Grand Palais. Con esta muestra, la institución también hace regresar al artista cuarenta y cuatro años después de la primera panorámica que organizó en sus salas en 1974, ahora de la mano de Jean-Louis Prat, gran conocedor del catalán, miembro del Comité Miró y comisario de la misma.

Como en aquella ocasión, el público tiene la oportunidad de contemplar el reencuentro de campesinos catalanes con paisajes de su Montroig natal, de *La casa de la palmera* (1918) o *La masía* (1921-1922), dispersos por museos de todo el mundo y varias colecciones privadas. Hombres y mujeres que pasan de la plenitud de sus formas, tan visibles en *Nu debout* (1918), al planismo de unos trazos que también configuran estrellas y pájaros. Más animales que habitan paisajes, *Paysage au coq* o *Paysage [Le lièvre]* (1927)... *Un Perro ladrando a la luna* (1926) o el del *Intérieur hollandais I* (1928). *Constelaciones* que hacen abundar el negro a partir de 1939. El marrón de los cuadros pintados sobre masonita el verano que estallaba la guerra civil española o el azul de los sueños, también dueño de la superficie del tríptico de 1961. El blanco de *La esperanza del condenado a muerte* (1974) con el que denunciaba la sentencia al último ejecutado de la Dictadura Franquista, Puig Antich. “Miró ne peint jamais bleu-ciel, rose-amor, ni noir-chagri”, apuntaba Hans Arp en 1933.

Las dieciséis zonas en las que se subdivide el discurso expositivo también recogen los trabajos en escultura y cerámica. La presentación de esta última, con una museografía casi arqueológica, pone de manifiesto la esmerada escenografía que firma el Atelier Maciej Fiszer, blanca y de geometrías equilibradas, con una evocación mediterránea a la que se puede añadir la de la arquitectura de Josep Lluís Sert para la sede de la Fundación Miró en Barcelona. A la cita al mundo mediterráneo se une la de la propia ciudad de acogida: el París de las vanguardias, preconizado en sus años formación por la evidencia del influjo cubista o

favuista. París de amigos, poetas y escritores, cuya presencia en la muestra, mediada por paneles y fotografías, funciona como bisagra literal del camino a su vertiente surrealista. Finalmente, París también como sede de la Exposición Internacional de 1937 en la que Miró tomó partido con su colaboración en el Pabellón de la República Española, recogida con otro interesante juego de espacios en comunicación con las pinturas más afectadas por la situación de la Europa de los fascismos y los conflictos bélicos.

En general, la relación de Miró con la Francia de principios de siglo se mantiene en toda la exposición a través de la reproducción de fragmentos audiovisuales, de entrevistas o su incesante colaboración en la ilustración de poemarios, como los de Paul Eluard (1958) o Tristan Tzara (1948-1950). La poesía, indisociable de su concepción artística, subraya el carácter interdisciplinar de una producción que, a pesar de la ausencia en esta cita, también abarcó la escenografía. Las 150 obras recopiladas para la ocasión permiten, no obstante, una inmersión profunda en ese mundo mironiano que, como el propio encabezamiento de la exposición indica, se antoja siempre onírico. Tras hacerlo, retornan también las palabras que le dedicó Pierre Alechinsky: “Les deux pieds dans le rêve, Terre de tableau” (*Ad Miro*, 1971).

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Instituto de Historia, CSIC

BARTOLOMÉ BERMEJO

Madrid: Museo Nacional del Prado, 9-X-2018 a 27-I-2019

Miguel Ángel y Lutero se equivocaron al ignorar el arte más allá de Italia y Flandes. Inmersos como estaban en el fracaso de las utopías y el surgimiento de los nacionalismos, no llegaron a comprender que asistían a la génesis de la primera globalización de la historia. Un panorama cosmopolita que hoy comienza a comprenderse a través de historias imbricadas, redes y nodos, de nuevos puntos de vista que cuestionan las coordenadas de centro-periferia y el discurso jerárquico tradicional. Una realidad en la que los viejos y los nuevos mundos tensionaron e hibridaron, fluyendo en constante transformación de horizontes culturales.

Bartolomé de Cárdenas vivió este juego de espejos en el que un artista castellano trabajaba para clientes aragoneses e italianos, sabía adaptarse a sus gustos sin menoscabo de un modo de hacer personal, vivía a caballo del cristianismo y de las prácticas judaizantes o coqueteaba con la élite y con la clandestinidad. Sin duda, ingredientes para la novela histórica, pero que Joan Molina, comisario de la exposición, ha sabido reconducir hacia un ponderado equilibrio entre divulgación y rigor científico. Molina combina parámetros como maestría técnica, genio indómito, fascinación y creatividad, con las últimas tendencias en el estudio. De tal modo la exposición refleja la realidad de un artista itinerante y en interacción con la cultura cosmopolita de su época, las tensiones políticas o religiosas, los cambios en la espiritualidad y las necesidades de oferta-demanda de un mercado artístico competitivo.

La muestra del Prado supone un hito sobre Bermejo y el arte del siglo XV hispano desde *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època* (MNAC, 2003). Ahora la novedad es la presencia de la recién restaurada *Piedad Desplà*, culmen del recorrido expositivo y obra que ha determinado la viabilidad del evento. Ello hace al cabildo catedral de Barcelona merecedor de un agradecimiento particular, máxime cuando el cuadro se acompaña de la *Piedad* de Michael Lochner. Tal circunstancia bastaría para que la exposición del Prado fuera una ocasión única, pero incluso se ha completado la visión de conjunto con la *Piedad* de Fernando Gallego (Prado) y con un clasicista relieve italiano inserto en nicho gòtico del antiguo lapidario de Desplà (MNAC). Así, se manifiesta la pluralidad artística de la época y sus convergentes intereses anticuarios, humanistas y devocionales. Por otro lado, la restauración de la *Piedad Desplà* ha demostrado que la inscripción del marco es original, con lo que se confirma el gentilicio cordobés de Bermejo.

Los iconos de esta muestra son, además de la *Piedad Desplà*, el —también restaurado recientemente— *San Miguel* (National Gallery), el *Santo Domingo de Silos* (Prado) y la *Virgen de Montserrat* (Acqui Terme), sin olvidar los temas cristológicos del MNAC, Instituto Amatller y Peralada. Estas obras permiten recrearse en los efectos ilusionistas y refinamientos ópticos de la técnica al óleo que Bermejo manejó de modo semejante a los pintores flamencos coetáneos, lo cual invita a preguntarnos si pudo formarse en Flandes o si bien aprendió tales recursos en el cosmopolita puerto de Valencia, como sugiere Molina.

La exposición permite asimismo pivotar entre el mundo judío y la Granada andalusí a través de las inscripciones hebraicas y los objetos nazaries recogidos en varias obras de Bermejo. A este respecto, des-

tacamos la inclusión en el discurso expositivo de una seda y de un arnés de caballo nazaries (IVDJ), así como azulejos de Manises (MAN), que permiten una mejor comprensión del paisaje artístico del pintor, con significados polisémicos. El carácter híbrido de la producción de Bermejo se refleja también a través de sus relaciones con Italia, particularmente en el tríptico de Acqui Terme y su colaboración con Rodrigo de Osona.

Estas múltiples relaciones nos introducen en el mundo del taller, subrayando las colaboraciones con artistas como Martín Bernat, así como el uso de libros de modelos y estrategias publicitarias o de reafirmación como la firma. La pluralidad de enfoques relacionados con la producción artística es patente a lo largo de la muestra, que pone el acento en la capacidad de Bermejo para reinventar iconografías. Por otro lado, destaca la valoración de los mercaderes no sólo como intermediarios, sino como mecenas y árbitros del gusto, así como la importancia del comitente-iconógrafo. Lejos de sobreinterpretaciones, Molina invita a la comprensión de la experiencia ecrástica contemplativa patente en las obras de Bermejo. Sin duda, hemos de reflexionar sobre las corrientes hispanas de espiritualidad de los siglos XV-XVI y su impacto internacional en el contexto de la *devotio moderna*, panorama que aún ofrece amplias posibilidades. Este hecho se explora en la muestra, de visita obligada, que el Prado dedica paralelamente a la *Fuente de la Gracia*.

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
Instituto de Historia, CSIC

ESPAÑA. VANGUARDIA ARTÍSTICA Y REALIDAD SOCIAL. 1936-1976

Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 13-IX-2018 a 14-I-2019

Pocas exposiciones han supuesto tanto para el relato sobre la historiografía del arte del pasado siglo como la Bienal de Venecia celebrada en 1976 y dirigida por Carlo Ripa di Meana. Y pocas han ocasionado polémicas de tal magnitud. A estas dos caras presta atención *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, un proyecto comisariado por Sergio Rubira para el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) que rememora la aportación española al evento italiano tras la muerte de Franco.

Lo significativo provino no tanto de lo que esta empresa pudo decir, como contra qué o contra quién: la colección de obras que en ella se expusieron supuso un alegato contra la concepción del arte vanguardista defendida por los sectores próximos al régimen. Frente a un abstraccionismo reduccionista que soslayaba la realidad histórico-política de la que partía como manifestación principal, se procedió a la mostración de un arte antifascista que coonestaba con la decisión de los organizadores italianos de no invitar a España de manera oficial durante los últimos estertores dictatoriales. En su lugar, encomendaron la organización de la sala a un comité compuesto por Valeriano Bozal, Tomás Llorens, Antoni Tàpies, Josep Renau o el Equipo Crónica, entre otros.

Además de un tablón de madera con escritos antifascistas como indicio de la actitud defendida que ya pudo verse en 1976, respeta el IVAM la organización de las diferentes secciones originales: las tres primeras, "I. Imágenes de la Guerra Civil", "II. El pabellón de 1937" y "III. La derrota y el exilio", las constituyen obras de claro sesgo propagandístico como *Aidez l'Espagne*, de Joan Miró, y *Sueño y mentira de Franco*, de Pablo Picasso, junto con esculturas como *Tête de Montserrat criant*, de Julio González y una selección de carteles de Josep Renau, entre los que se encuentran *Subvención al infierno* y *Conversaciones Truman-Hitler*; "Entre testimonio y libertad: 1954-1964" alberga algunas de las producciones de Equipo 57 y de Antoni Tàpies; protagoniza "Zona del realismo: 1959-1964" la *Crucifixión* informalista de Saura; en "Arte y compromiso político (límites del sentido): 1964-1972" se incluyen autores como Joan Brossa y muestras de Estampa popular de València; "Pintura, crítica, significación: 1967-1976" pone el acento sobre *Pintura 264* de Jordi Teixidor; "Hors texte" da fin a la exposición con *El día que aprendí a escribir con tinta*, de Equipo Crónica, y la *Sama de Langreo*, de Eduardo Arroyo, acompañadas de portadas de *ABC* de los días 1 de abril y 18 de julio entre 1939 y 1949 sustentando las elucubraciones teóricas de Bozal contra el realismo pretendidamente objetivo de la fotografía.

La presencia de textos teóricos, críticos —fundamentalmente, de Bozal y Llorens— e históricos ya desde la entrada de la galería 3 del IVAM facilita y orienta la interpretación del espectador al tiempo que evidencia una voluntad manifiesta por reconstruir el ambiente de la Bienal, una actitud que sirve de hilo de Ariadna para la comprensión conjunta de propuestas estéticas tan disímiles y casa con las pretensiones éticas del proyecto: entender las obras expuestas en unas coordenadas históricas concretas y delimitadas,

una intencionalidad reforzada por una proyección en bucle con imágenes del Pabellón de 1937 y de la época. Esto llega hasta el punto de que se ha optado por situar en el centro de la sala, significativamente, tres vitrinas con numerosos documentos relativos a la conocida polémica. En ellas se encuentran cartas como la de Julián Pacheco ordenando la retirada de sus obras por la presencia de artistas patrocinados en su momento por el régimen o declaraciones de Vicente Aguilera Cerni y José María Moreno Galván acerca del breve conato de proyecto alternativo al de “los diez”.

De esta forma, la propuesta actual revive no solo la sala de la bienal veneciana, sino su agitada recepción —motivo por el que algunos de sus organizadores, como el propio Llorens, se vieron obligados a reconocer el fracaso de la empresa, tal y como recuerda Rosalía Torrent en el catálogo de la exposición—, mostrando cómo ambas dimensiones del acontecimiento han resultado indisociables para su devenir histórico.

El proyecto se acompaña, precisamente, de un catálogo compuesto, además del ya mencionado, por artículos como el de Paula Barreiro López, acerca de los referentes de los que parte la sala española, “Documentos para una cronología”, de Valeriano Bozal, y el texto del comisario de la exposición, Sergio Rubira, “Instalando la vanguardia”. Finaliza con una relación de las obras de las que consta el proyecto y una excelente bibliografía aducida por Manuel García. En definitiva, dos fenómenos imprescindibles, la exposición y su consiguiente polémica, que dan forma a uno de los grandes hitos de la historiografía del arte del siglo XX.

ALAIN ÑIGUEZ EGIDO
Instituto de Historia, CSIC

COLECCIÓN SANTAMARCA. ESPLENDOR BARROCO: DE LUCA GIORDANO A GOYA
Y LA PINTURA ROMÁNTICA

Zaragoza: Palacio de Sástago, 10-X-2018 a 6-I-2019

La Diputación Provincial de Zaragoza ha presentado en el Palacio de Sástago de la capital aragonesa una exposición antológica de la pintura de la Colección Santamarca de Madrid, propiedad de la Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio (FUSARA).

La colección debe su nombre a su fundador, Bartolomé de Santamarca y Donato (1806-1874), conde de Santamarca desde 1863 (título pontificio luego convertido en título del reino), hombre de negocios y rico propietario, consejero del Banco de España y senador. Hacia mediados de siglo comenzó a coleccionar tanto pintura antigua como contemporánea, de los paisajistas Vicente Camarón, los hermanos Antonio y José Brugada, y Jenaro Pérez Villaamil. A la muerte del I conde de Santamarca, heredó su hija Carlota (1849-1914) el título, la fortuna y el palacio familiar de la calle de Alcalá, en el que se encontraba la colección. Como su padre, incrementó la colección adquiriendo cuadros a otros artistas contemporáneos como la pareja de *Escenas de galanteo* de Dióscoro de la Puebla, entre otros. Por su matrimonio, en 1870, con el futuro duque de Nájera, también heredó la serie de cuadros de gabinete formada por 6 escenas de *Juegos de niños* pintadas por Francisco de Goya, hacia 1785-1786, las obras más valiosas y raras de la colección. A la muerte de la condesa, viuda y sin hijos, y por disposición testamentaria, todos sus bienes —la colección incluida— se destinaron a la creación de un asilo para huérfanos de padre y madre hijos de Madrid, institución todavía hoy en activo.

La exposición, comisariada por el Dr. Wifredo Rincón García y Ricardo Centellas Salamero, muestra una selección de casi un centenar de pinturas de la colección, además del busto en mármol de Carrara del I conde de Santamarca ejecutado en París por Anthony-Samuel Adam-Salomon, *Adama* (1876), dos años después del fallecimiento del retratado. También se ha elegido una mesa italiana del ochocientos de estilo neobarroco tallada en palo santo y dorada con tablero de mármol y *scagliola* con una exuberante decoración de flores y pájaros, muestra eficaz de la colección de artes decorativas. La elección realizada pone de manifiesto la calidad de la colección integrada principalmente por pinturas de la escuela española de los siglos XVII a XIX con una importante representación de las escuelas italiana y flamenca barrocas. También destaca la variedad de asuntos donde descuellan el paisaje, el bodegón y la pintura de género y religiosa, así como los retratos familiares ejecutados por artistas destacados de la época como Bernardo López, Ricardo de Madrazo o José Moreno Carbonero.

La escuela española es la mejor representada en la exposición integrada por pintura barroca de iconografía cristiana obra de los italianos afincados en la Corte los hermanos Bartolomé y Vicente Carducho, y

Lucas Jordán así como de los madrileños o activos en la Villa: Bartolomé Román, José Leonardo, Francisco Collantes, Francisco Camilo y los hermanos José y Francisco Antolínez; también sobresalen los bodegones de Alejandro de Loarte (firmado y fechado en 1623) y Andrés Deleito, y la pareja de floreros de Arellano. Del setecientos además de la serie de Goya mencionada resalta un gran cuadro de tema eucarístico firmado por Clemente Rodil, yerno del escultor José de Churriguera. La pintura romántica está magníficamente representada por los paisajes de los hermanos Brugada y los cuatro óleos de J. Pérez Villamil, verdaderas obras maestras, dos de ellas de tema orientalista.

De la italiana sobresalen una pareja de grandes floreros de Margherita Caffi o la interesante obra anónima (h. 1671-1676) que representa la *Cabalgata de caballeros de la embajada de obediencia de Pedro Antonio de Aragón al papa Clemente X en 1671 en Roma* de casi 3,5 metros de longitud. También resalta la escuela flamenca con la *Jauría acosando a un ciervo* y *Jauría acosando a un jabalí* de Frans Snyders, los dos sobresalientes bodegones y el *León atacado por una jauría* de su discípulo Paul de Vos y el país de Jan Wildens, el gran paisajista colaborador de Rubens y Snyders. Aparecen firmados un par de cobres de batallas navales de Guiliam Forchondt y una pareja de guirnaldas Jan Philip van Thielen.

La exposición se acompaña de una monografía que describe la historia de la colección y la biografía de sus propietarios a cargo de Wifredo Rincón García, editor de la publicación, y las fichas catalográficas de las mejores pinturas (un total de 104) a cargo de Ismael Gutiérrez Pastor (escuelas españolas e italiana), Ricardo Centellas (escuela española), Arturo Ansón Navarro (Goya), Enrique Arias Anglés (pintura española del siglo XIX) y Matías Díaz Padrón (escuelas flamenca y holandesa). Cierra el libro el inventario completo de la colección compuesto en la actualidad por 230 pinturas.

IGNACIO PEIRÓ MARTÍN
Universidad de Zaragoza