

CRÓNICAS

JUAN GRIS, MARÍA BLANCHARD Y LOS CUBISMOS (1916-1927)

Málaga: Museo Carmen Thyssen, 6-X-2017 a 25-II-2018

Guitarras, botellas, pipas, periódicos y fruteros inundan, al igual que lo hicieron durante los primeros años de existencia, los lienzos de esta *segunda vida* del cubismo, en la que los motivos viajan de unos artistas a otros. Esto puede apreciarse en los cuadros de Juan Gris, María Blanchard y otros artistas que compartían amistad, como es el caso de los pintores Albert Gleizes y Jean Metzinger, el escultor Jacques Lipchitz y el poeta Vicente Huidobro.

Estamos ante una exposición que abarca once años de vida del cubismo y que presenta un discurso inédito definido por dos titanes del citado movimiento, Juan Gris y María Blanchard, a través de más de 60 piezas —algunas de la propia colección Carmen Thyssen-Bornemisza, como *Mujer sentada* (1917) de Juan Gris, y otras provenientes de colección particular o prestadas por entidades tan prestigiosas como los parisinos Centre Pompidou o Musée National Picasso, las fundaciones Juan March y Mapfre o el Museo de Bellas Artes de Bilbao, entre otras. La muestra arranca en el año 1916, clave éste en las biografías de ambos artistas, pues tanto uno como otro tuvieron un contrato con el marchante de arte Léonce Rosenberg hasta aproximadamente 1920, incluyendo sus primeras exposiciones individuales en la galería l'Effort Moderne en 1919. El año 1927 coincide con el fallecimiento de Gris y con la inclinación de Blanchard por la pintura figurativa y espiritual.

Asimismo, la exposición se articula en tres secciones en las que queda patente este discurso y en las que se incluyen las obras más relevantes de ambos artistas durante este período. En la primera sección, “Juan Gris/ María Blanchard”, se presentan algunas obras cubistas de estos pintores de forma paralela evidenciando referencias formales mutuas. Tales son los casos de *Frutero y copa* (1916) o *Guitarra y frutero* (1918), ambos de Juan Gris, y de *Composición cubista con botella* (1918) o de *Naturaleza muerta con guitarra* (1918), de María Blanchard, en las que se reflejan esa cercanía en el tiempo. Estos bodegones muestran dos aspectos. Por una parte, la evasión de la realidad que lleva a cabo el cubismo durante la guerra, que deriva en un proceso de depuración formal y estilístico puesto en práctica a partir de este género pictórico y, por otra, revela el fecundo diálogo existente entre Gris y Blanchard que justifica el porqué de la estrecha similitud entre la producción pictórica de ambos.

El catálogo de la exposición comienza: “en la bibliografía histórica sobre el cubismo, la figura y la obra de Juan Gris se han visto reducidas, en ocasiones, a un capítulo. María Blanchard es una ausencia”. Y es que esta muestra pone en valor tanto la figura de Gris —estimada a partir de 1977 y de quien el MNCARS ha realizado distintas exposiciones monográficas entre 2001 y 2005— como la de Blanchard —que ha sido rescatada de la sombra de la Historia del Arte en los últimos años mediante retrospectivas como la organizada por la Fundación Botín y el MNCARS en 2012. María Blanchard se sumó al cubismo al mismo tiempo que sus compañeros. Éstos la vieron como un igual, probablemente porque su imagen era distinta a la habitual femenina, y su obra tuvo un gran respaldo por la crítica. Es inevitable hablar de mujeres de vanguardia y dejar de lado la cuestión de género. En la exposición ésta se manifiesta en dos puntos. Uno, la pluma de Maurice Raynald, que califica la pintura de Blanchard de “generosa temeridad” para destacar su singularidad y valía, y dos, el cuadro de la artista *Sé buena o Juana de Arco* (1917).

En la segunda sección, “Cubismos”, se da cuenta de la multiplicidad y flexibilidad que asumió el cubismo bajo la perspectiva personal de cada artista. De este modo, *Composición con dos personajes* (c.1920) o *Bailarina española* (1916) de Albert Gleizes, *Naturaleza muerta* (1919) de Jean Metzinger, las esculturas de instrumentos musicales de Jacques Lipchitz o los *Poemas Árticos* (1918) y aquellos pintados como

Couchant y Piano (1920-1922) de Vicente Huidobro ponen de manifiesto la unidad del cubismo pero también su diversidad.

Finalmente, en la tercera sección, “Cubismos y Arte Nuevo”, se observan algunas pinturas como las de *Guitarra* (1926) de Manuel Ángeles Ortiz, *Naturaleza muerta* (1923) de Salvador Dalí, *Bodegón del sifón* (1924) de Benjamín Palencia y *El profesor inútil* (1928) de Santiago Pelegrín o las esculturas en hierro de Julio González como *Naturaleza muerta II* (1929) en las que estos artistas tanteaban el cubismo. Así, esta exposición finaliza su recorrido con algunos de los artistas españoles que se acercaron a un arte nuevo tomando como punto de partida las formas cubistas, para las cuales las figuras de Gris y Blanchard supusieron una referencia primordial en el reajuste que sufrió el Arte Moderno durante el periodo bélico.

CANDELA GAITÁN SALINAS

INTACTA MARÍA. POLÍTICA Y RELIGIOSIDAD EN LA ESPAÑA BARROCA

Valencia: Museo de Bellas Artes, 30-XI-2017 a 8-IV-2018

La doctrina de la Inmaculada Concepción de María, que no fue definida como dogma de fe católico hasta 1854, vivió en la España del siglo XVII una eclosión sin precedentes. La Península Ibérica asistió a un enfrentamiento público entre aquellos que defendían la Pureza de la Virgen, franciscanos y jesuitas, y los que rechazaban el misterio concepcionista, liderados por los dominicos. La guerra mariana alcanzó su clímax en la Sevilla de hacia 1615 y pronto trascendió a la corte para convertirse en un asunto de estado cuando la Monarquía Hispánica decidió adoptar la Limpia Concepción de la Virgen como causa.

Los partidarios del misterio desplegaron toda una serie de elementos propagandísticos, publicitarios y de adoctrinamiento a través de la imprenta, la pintura, el grabado, la escultura y demás manifestaciones susceptibles de despertar el fervor popular. Y esta es la historia, entretejida de posicionamientos de las distintas órdenes religiosas, presiones a la corona en favor de la causa, y un respaldo social creciente, que narra *Intacta María*.

Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca, exposición comisariada por Pablo González Tornel (Universitat Jaume I), nos acerca a este apasionante episodio de la historia a través del arte gracias a una cuidada selección de piezas, cedidas para la ocasión por el Museo Nacional del Prado, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo de Bellas Artes de Granada, Museo de Huesca, Biblioteca Nacional de España o Catedral de Sevilla, entre otros. Dentro de sus nuevas líneas de actuación encaminadas a la recuperación y puesta en valor del patrimonio cultural, el Museo de Bellas Artes de Valencia, institución organizadora, colabora con una importante selección de obras pertenecientes a sus colecciones, y da a conocer por primera vez la tabla de Juan Sariñena, *Virgen Tota Pulchra*, restaurada para la ocasión.

Autores como Sánchez Cotán, el Maestro de Sijena, Pedro Orrente, Zurbarán, Conchillos, Francisco Ribalta, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Juan Sariñena, Antonio Palomino, Alonso Cano o José Vergara, entre otros, conforman la muestra, formada por cincuenta y tres obras, a través de las cuales el visitante tendrá oportunidad de profundizar en el conocimiento del devenir histórico de la que fue llamada la *pía opinión*.

Organizada en cinco secciones, la exposición analiza diferentes aspectos de la historia hispánica de la Inmaculada Concepción. En primer lugar, se muestran las distintas iconografías que fueron empleadas para poder expresar plásticamente el misterio hasta conseguir una imagen singular identificable y reconocible por sí misma. En segundo lugar, la muestra analiza la eclosión de la batalla concepcionista en Sevilla y cómo desde la capital hispalense se forjó una campaña de apoyo sin precedentes en el patrocinio al culto de la Inmaculada; a continuación se desentraña el papel que desempeñó la monarquía como adalid en la defensa de la causa, para concluir con el gran triunfo de los defensores del misterio en 1661 que fue celebrado, por encima de otras ciudades, en Valencia. Por último, el recorrido muestra por qué la Inmaculada Concepción, frente a otras muchas devociones, se convirtió en la principal seña identitaria de la religiosidad hispánica del siglo XVII.

El diseño de la museografía de la exposición, con un cuidado tratamiento del color, los elementos de mediación, la luz y la escenografía, ha logrado recrear un espacio perfectamente articulado que invita al espectador tanto a la reflexión como a la contemplación de unas obras que trasladan al visitante al periodo ferviente y convulso vivido en la España del siglo XVII en el que convergieron política y religiosidad como pocas veces en la historia.

Con motivo de la muestra se ha editado un libro-catálogo, obra de referencia obligada, en el que se aborda con carácter histórico y científico el devenir de la fabricación barroca del culto de la Concepción de María. El volumen se compone de ocho estudios monográficos y un catálogo razonado, en el que participa un nutrido grupo de profesionales en el ámbito de la Historia del Arte, que a través de sus valiosas aportaciones abren nuevas vías de investigación, análisis y revisión.

Como viene siendo habitual cuando se trata de exposiciones destacadas, el Museo de Bellas Artes de Valencia ha planificado un calendario de actividades paralelas, tales como conferencias impartidas por especialistas en el ámbito de estudio adscritos a diversos centros e instituciones de reconocido prestigio. Además, se ofrecen visitas guiadas, talleres didácticos y un ciclo de conciertos que complementan y enriquecen la experiencia del visitante.

M.^a CARMEN ZURIAGA LUCAS
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

MURILLO Y SU ESTELA EN SEVILLA

Sevilla: Espacio Santa Clara, 6-XII-2017 a 8-IV-2018

Hay exposiciones que generan distintas lecturas. Así ocurre con ésta. Nítida y satisfactoria para el espectador más sencillo, posee otras dos lecturas e impulsa además una reflexión de alcance.

En el primer nivel, la muestra es un recorrido por la cultura y tradición barrocas. No se vincula a la devoción o la piedad: sólo despierta la familiaridad con la imaginería de Murillo y sus seguidores, y eso basta para que muchos visitantes tropiecen con rasgos incorporados a su sensibilidad: a través de los cuadros regresan a las estancias de su memoria.

Hay una segunda lectura. La llamaré *fortuna crítica de Murillo* aunque, como veremos, desborda ese género. Diré por el momento que la exposición teje una poblada red que muestra (o para el inexperto, saca a la luz) la fecundidad de la obra de Murillo. De entrada, los seguidores directos (Meneses, Juan Simón Gutiérrez, Esteban Márquez, Núñez de Villavicencio) pero también contemporáneos como Cornelis Schut que, atento a las propuestas de Murillo, mantiene una contención y firmeza muy personales. Más llamativa es la analogía estructural entre el retrato de Mañara por Valdés Leal y el autorretrato de Murillo de la National Gallery. En los pintores que ya en el siglo XVIII siguen los pasos de Murillo se advierte una sutil ambivalencia. Las *Inmaculadas* de Domingo Martínez unen al valor de presencia, característico de Murillo, una sensualidad más evidente y menos contenida, que también se rastrea en la obra de Tovar. Mantienen los valores básicos (es tentador decir *el paradigma*) del maestro pero son al fin hombres de su tiempo. Los ecos de Murillo llegan hasta el siglo XIX, a Esquivel, aunque sus figuras desprenden una nueva sensibilidad. En una dirección algo diferente está la copia desde tiempos y culturas distantes (como la de Coke Smyth del *Autorretrato con golilla*) y sobre todo los sucesivos grabados, trabajos calcográficos o litográficos, y por fin la fotografía: levantan acta de la huella (¿o la fascinación?) que Murillo dejó en ciertos parajes de la cultura occidental.

Añado una tercera lectura, *la de los entusiastas de la pintura*. En la *Inmaculada de Aranjuez* y la *Virgen con el niño* del Palacio Pitti encontrarán razones suficientes para visitar la muestra: pincelada sutil —a veces dibujística—, color y textura de las telas, y una atrevida síntesis de ritmo y fortaleza en las figuras para definir el rectángulo del lienzo y hacerlo vibrar. Hay otros puntos fuertes que no escapan al buen aficionado: el bodegón, abajo a la izquierda, de la *Santa Rosa de Lima*, las telas de la *Virgen del Rosario*, la firmeza de la figura del *Venerable Fernando de Contreras* o la elaborada construcción de Núñez de Villavicencio en *Niños jugando a la argolla*. A lo dicho hay que añadir la escultura: afín por el color de la pintura, la *Asunción* de Duque Cornejo le añade además la potencia del volumen y un decidido tirón ascendente.

Pero estas tres lecturas no acaban aquí: proporcionan hilos para tramar una hipótesis más ambiciosa, concretada en dos preguntas: ¿cuál es la potencia de la imagen de Murillo? ¿qué la hace perdurar, superando al tiempo? Hay argumentos que no satisfacen: los que se limitan a celebrar la originalidad del autor o la potencia de una cultura. Imágenes de grandes maestros y de culturas de excepcional riqueza apenas cruzan la frontera de los medios profesionales. La fecundidad de Murillo hay que rastrearla en sus propias imágenes, como sugiere el profesor Navarrete, comisario de la exposición, en el catálogo de la muestra. Si he entendido bien su argumentación, la pervivencia de sus imágenes radica, de un lado, en *el rechazo del espejo*, es decir, en la negativa a la copia literal, y de otro lado (y simultáneamente), en la resistencia a la

idea canónica: la que modela la forma correcta, se apodera por ello de la imagen para enaltecerla pero al apropiársela, la debilita. ¿Qué logran esas negaciones? Al separarse de la réplica, la imagen apunta a una realidad *otra*: la copia pasa a ser símbolo o mejor, metáfora de un mundo diferente. Un mundo que también escapa a la idea canónica que, al fin, está anclada en el pasado, mientras la imagen está grávida de futuro. Si la imagen nos toca, no es por similitud con lo real sino porque proviene de un cuerpo, el nuestro, que lleva escrita en sí su historia de gozos, dolores y deseos. Por eso anuncia un mundo distinto. Pero si buscamos ese mundo, es porque la imagen no se amolda a la idea sino que incita a ella.

Esta es la fuerza de la *Inmaculada de Aranjuez*, de la *Virgen con el Niño* del Palacio Pitti o de *La Virgen de la faja*. Qué mundo anuncien, qué ideas susciten o cuál sea su proveniencia en el cuerpo inteligente y deseante es algo a lo que no es posible responder desde estas líneas.

JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA
Universidad de Sevilla

ARNICHES Y DOMÍNGUEZ. LA ARQUITECTURA Y LA VIDA

Madrid: Museo ICO, 4-X-2017 a 21-I-2018

“La arquitectura y la vida” era el título de la sección semanal que Carlos Arniches Moltó (1895-1958) y Martín Domínguez Esteban (1897-1970) mantuvieron en *El Sol* entre 1926 y 1928 para acercar a la sociedad los últimos progresos de su ámbito de conocimiento específico, tal cual propugnaban los nuevos preceptos de la Institución Libre de Enseñanza y su Junta para Ampliación de Estudios; arquitectura y vida, vida y arquitectura, que los *arquitectos residentes* articulaban convencidos de su conjunción copulativa y nunca disyuntiva. No podrían haber elegido un título más apropiado ni más significativo los comisarios, Pablo Rabasco Pozuelo y Martín Domínguez Ruz, para una exposición tan heredera de aquel espíritu, hasta la fecha el más ambicioso proyecto sobre la sociedad Arniches y Domínguez, en general, y la figura de Martín Domínguez, en particular.

Arranca la primera parte, la de la vida, precisamente con una introducción contextual a la España de esos años: la configuración del complejo de la Colina de los Chopos, la confluencia en ella de grandes científicos, el contacto con los principales referentes europeos, la consolidación de lo que se ha dado en llamar Generación del 25...; pero también, en concreto, la amistad de los dos protagonistas y su colaboración hasta la Guerra Civil. A partir de entonces, sus trayectorias profesionales debieron correr separadas: Arniches, sancionado durante cinco años, experimentó un largo insilio y tuvo una producción muy condicionada; Domínguez, inhabilitado de por vida, sufrió un doble exilio, primero en La Habana y, tras la Revolución cubana, en Nueva York, aunque ello no le impidió seguir creando espacios memorables o desarrollar una reputada carrera docente. Una gran línea del tiempo al comienzo de la segunda parte, la de la arquitectura, lo refleja visualmente con claridad para ordenar los contenidos que se muestran en sala: más acá de la bifurcación, “Primeras obras, la definición de un camino”, “Arquitectura y turismo. Los albergues de carretera”, “Arquitectura para una nueva educación” e “Hipódromo de la Zarzuela”; más allá, por un lado, “Poblados de colonización” y, por otro, “Edificios multifuncionales”, “Edificio Focsa”, “La vivienda”, “Edificio Libertad. El Pontón” y “Profesor Domínguez en Cornell”.

Los dispositivos expográficos, de ambientación histórica, así como una decidida vocación didáctica, contribuyen con mucho a transmitir ese complejo discurso, elaborado mediante un proceso de documentación concienzudo y de largo recorrido. Y es que la cantidad de material recopilado, en su mayoría inédito por la dispersión internacional y la dificultad de acceso, resulta abrumadora: maquetas reconstruidas, planos, esculturas, dibujos, mobiliario, fragmentos de películas, documentales de época, fotografías, libros, catálogos, revistas, recortes de prensa, conferencias manuscritas, cuadernos de notas, correspondencia personal, tarjetas postales, pasaportes... todo lo cual, además, ha quedado recogido en una publicación editada por los propios comisarios en colaboración con expertos de reconocido prestigio. Material, cabe suponer, más que suficiente para contrarrestar por fin la desfavorable posición crítica e historiográfica que venían ocupando ambos arquitectos durante décadas de olvido, y para valorar en su justa medida una obra por lo general poco conocida, mal atribuida y peor juzgada.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC