

CRÓNICAS

LA OTRA CORTE: MUJERES DE LA CASA DE AUSTRIA EN LOS MONASTERIOS REALES DE LAS DESCALZAS Y LA ENCARNACIÓN

Madrid: Palacio Real de Madrid, 5-XII-2019 a 15-IX-2020

Tras casi medio siglo de investigaciones dedicadas al arte de la Casa de Austria en España, el catedrático Fernando Checa Cremades —en colaboración con Patrimonio Nacional y la Fundación Banco Santander— presenta *La Otra Corte: Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. La riqueza conceptual y material, en términos de continente y contenido, que emana de la muestra, recupera y resitúa en un primer plano la actividad desarrollada en los Monasterios Reales de la capital madrileña, relegados hasta ahora a un espacio liminar de la historia artística de los siglos XVI y XVII.

Más de un centenar de obras, repartidas a lo largo de once salas dispuestas en las dependencias del Palacio Real de Madrid, acercan al público a una colección hasta ahora dispersa y difícilmente accesible en su localización original, procedente de los monasterios de Las Descalzas y La Encarnación, así como de instituciones como el Museo Nacional del Prado. Una selección de piezas cuyo sentido de la privacidad y recogimiento entronca con el concepto sobre el que pivota el discurso expositivo, esto es, la *Pietas Austriaca*. Así, la defensa incuestionable de la religión católica —rasgo inmanente al imperio de los Habsburgo— se materializa a través de un recorrido cronológico erigido sobre la labor de quienes fueron militantes devotas de la causa: las mujeres de la Casa de Austria. Juana de Austria, hija del emperador Carlos V y fundadora del Monasterio de las Descalzas Reales; Margarita de Austria, esposa del rey Felipe III, por cuya iniciativa se construyó el Real Monasterio de La Encarnación; la emperatriz María de Austria o su hermana, Juana de Portugal, son las voces de esa «otra corte» cuyo eco resuena con fuerza en el hegemónico poder dinástico y las intensas relaciones internacionales que caracterizaron las políticas de los Habsburgo durante las épocas renacentista y barroca.

La variedad de materiales, técnicas y objetos presentados, de minuciosa y exquisita opulencia, así como la procedencia geográfica de las piezas —obsequios, en su mayoría, de casas reales extranjeras—, son síntoma de la relevancia política de estos espacios conventuales, reflejo, a pequeña escala, de la autoridad de los Austrias a nivel internacional. No en vano las obras aquí expuestas responden al virtuosismo de una nómina de artistas considerados de lo más selecto de la época: desde los magníficos óleos de Alonso Sánchez Coello, pasando por Vicente Carducho, Antonio Moro, José de Ribera, Anton van Dyck o Juan Pantoja de la Cruz, hasta las imponentes y descarnadas esculturas de Pedro de Mena o Gregorio Fernández. De asombrosa factura son también los tapices del taller de tejedores de Jan Raes II, Jan Vervoert y Jacques Fobert, cuyo diseño fue encargado a Rubens por la infanta Isabel Clara Eugenia, basados en la iconografía del triunfo de la Eucaristía frente el paganismo.

El resplandor de estas manufacturas encuentra su correlato en un conjunto muy numeroso de relicarios y otros objetos sacros, entre los que destaca el *Arca de San Víctor* (1557). Trabajos en marfil, mármol, ébano o plata, embellecidos con oro, cristal de roca, esmaltes y un sinfín de piedras preciosas, recogen, además, las claves de un contexto marcado por la lucha contra el protestantismo y la defensa del valor de la imagen religiosa, lo que explica la profusión de temas como la Dolorosa o el Cordero Místico, entre otros. La referencia al dogma católico es jalonada por un exuberante aparato de retratos que nos descubren el complejo linaje de las protagonistas de la muestra.

En suma, *La Otra Corte* resulta una escenificación idiosincrásica y fidedigna del entorno conventual y monástico de la España de los siglos XVI y XVII, un ambiente que reproduce las múltiples ramificaciones

del omnímodo poder dinástico de la Casa de Austria. Así, arte, política y devoción se dan cita en una exposición que supone un primer acercamiento a la labor e influencia de quienes hasta ahora habían permanecido en los márgenes del relato. Esperamos que sea la primera de muchas en las que el papel de la mujer recupera la significación de la que un día fue dueña. Por el momento podemos asegurar que la espectacularidad y loable primicia de esta exposición no dejarán indiferentes.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ
Instituto de Historia, CSIC

NUEVAS OBRAS, DISTINTAS MIRADAS

Valladolid: Museo Nacional de Escultura. Rincón rojo, 3-VII a 1-XI-2020

Hace poco más de un año se presentaba en el MNE *Almacén. El lugar de los invisibles*, una muestra que invitaba a recorrer bodegas oscuras “sin las muletas de la erudición”. Al tiempo que tronaban las voces corales de ese espectáculo se iba consolidando un pequeño recinto denominado *el salón rojo*, un simple descansadero que comenzó a tener entidad propia hace un lustro. En los últimos tres años se han sucedido una serie de exquisitas microexposiciones que han servido para mostrar a ilustres visitantes de intercambio como el malagueño bulto funerario de Guglielmo della Porta (2019) o las esculturas del retablo de Diego de la Haya, una oportunidad única e irrepetible –confinamiento mediante– para descubrir esta obra clave de Alonso Berruguete. Pero el *Rincón rojo* se ha convertido también en la doméstica salita de presentación de los que llegan para quedarse. Por ella han pasado obras de Alejandro Carnicero, Pedro de Mena (2019) o un pequeño grupo de la *Cabalgata de los Reyes Magos* de Luisa Roldán (2018), ansiada irrupción del arte de la sevillana y de la primera mujer escultora en sus colecciones.

La muestra que ahora ofrece, con tan sencillo título como profundo significado, permite contemplar cinco nuevas e inteligentes adquisiciones barrocas. Todas ellas presentan temas marianos y vienen a remediar algunas de las lagunas existentes en la institución desde (y fruto) de sus orígenes. Y no se trata solo de ausencias de nombres destacados o de escuelas geográficas; hablamos de discursos y de contextos que ahora pueden ampliarse y tomar nuevo desarrollo.

Es el caso del magnífico barro policromado que representa a la *Virgen con el Niño y San Juanito* de Luisa Roldán (ca. 1689-1706). Unido a la *Cabalgata* citada se posee ahora un selecto muestrario de su pequeña escultura cortesana, tan diseminada como escasa en las colecciones públicas; una obra resguardada para el patrimonio español que procede de un mercado de arte ávido de tales alhajas escultóricas. Su equilibrio y dulzura podrán ponerse en parangón con el grupo de José Risueño. Además, entre tantos dolores, éxtasis barrocos y poses declamatorias brillará por fin una franca y elegante sonrisa, un gesto que abre otros mundos persuasivos paralelos.

Le sigue otra obra de la Roldana atribuida por Marcos Villán en 2017: el relieve en terracota sin policromar de la Virgen de Atocha, un trampantojo a lo divino escultórico producido en esa misma etapa. Al interés de su paternidad/maternidad o de sus valores estéticos se añaden otras muchas lecturas que hablan de usos devocionales domésticos, procesos de ejecución material, interrelaciones entre las artes, copia e invención, etc.

Las tres esculturas restantes son tres glosas ejecutadas por grandes maestros sobre el tema de la Inmaculada. La de Juan de Mesa supone una valiosa aportación por ampliar la escasa presencia de este puntal de la escultura andaluza, por su temprana cronología y relación con los fastos sevillanos de comienzos del XVII, por los débitos con Martínez Montañés o por su repolicromado dieciochesco, que tanto dice de actualizaciones y usos de la imagen sagrada.

Caso distinto es el de la perdida y siete décadas después reencontrada *Inmaculada* firmada y fechada por Pedro de Mena en 1680, pues el museo posee un solidísimo conjunto de obras del maestro granadino, incrementado en los últimos años. La obra se muestra recién llegada después de tan largo viaje, antes de que una restauración integral sacuda el polvo y la mugre de sus sandalias. No importa. Aún con la mirada embotada de *menas* tras la exposición del año pasado en Málaga, la oportunidad de ver esta obra que solo conocíamos por viejas fotografías justifica una visita. Refrescar elogios ante tan increíble y personal técnica, sentir la presencia ensimismada y digna de lo representado a pocos pasos de su soberbia *Magdalena*, atender al discurso de su múltiple materialidad son solo algunas de las múltiples miradas posibles de una escultura caleidoscópica y sugerente. A ello se suma el interés historiográfico de haber pertenecido al prelado castellano Fr. Alonso de Salizanes y, como señaló Romero Torres, de haber participado en el concurso artístico para la capilla de la catedral cordobesa.

Para terminar, comparece por fin la Inmaculada de Francisco Salzillo adquirida en 2015, un barro exquisitamente ejecutado y policromado hacia 1766-1770 que replica en pequeño formato la desaparecida escultura para los franciscanos de Murcia, de la que pudo ser modelo o boceto.

Nada más y nada menos.

La humilde (o mejor, franca) escenografía completa los fastos de *Almacén*. Detrás de ella hay una llamada labor profesional, erudita y diaria, que ha utilizado los instrumentos legales que ofrece la legislación patrimonial y las oportunidades de compra para enriquecer los fondos museísticos públicos. Una exposición de obras, de esfuerzos colectivos y de vicisitudes que supone la arribada de fichajes sobresalientes. Sus logros son nuestro disfrute y los de las generaciones venideras.

RAMÓN PÉREZ DE CASTRO
Universidad de Valladolid

ORLANDO PELAYO: EXILIO Y MEMORIA

Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 19-VI a 6-IX-2020

El Museo de Bellas Artes de Asturias rinde homenaje a la memoria del artista gijonés Orlando Pelayo (Gijón, 1920-Oviedo, 1990). Y es que, en este inesperado 2020, se cumplen ya cien años de su nacimiento. Más de un centenar de piezas —óleos, libros y fotografías inéditas—, y varios documentales protagonizados por el pintor, nutren este recorrido marcado por el recuerdo traumático del exilio, al que el artista y su padre se vieron avocados tras el estallido de la Guerra Civil. Asimismo, la pinacoteca se sumaría a las múltiples efemérides que el pasado año nos recordaban el 80 aniversario del exilio republicano español de 1939. Fue entonces cuando nuestro protagonista partió desde Alicante a la ciudad argelina de Orán, experimentando, durante los primeros dos años de destierro, el drama de los campos de concentración. Tras el relato de aquella dura etapa como refugiado, la muestra comienza a ser jalonada por arquetipos de la producción del asturiano, articulados a través de un discurso cronológico que, sin duda, favorece el interés y mejor comprensión de su evolución plástica.

La vida en Orán dejaba atrás recuerdos y evocaciones cercanas, tertulias y amistades que marcarían como hierro incandescente la memoria del artista, como la del prestigioso novelista y dramaturgo Albert Camus. Obras de pequeño formato, con una fuerte impronta del expresionismo fauvista, tintadas de citas a un paraíso perdido, lleno de onirismo, atraviesan de manera transversal esta primera etapa (1939-1955) en la que no sobran los retratos y las figuras del imaginario español, como los toros o las majas vinculados a la tradición más nacional. Poco después de la muerte de su padre, Pelayo viajaría a París, en 1947, espacio en el que su pincelada, rápida y corta como la propia vida, fue advirtiendo el estilo característico que singularizaría su producción posterior. La celebración de su primera muestra individual en la capital gala, en 1954, fue determinante en su carrera, y cerraba aquella primera etapa como miembro de la Escuela Española de París. De aquellos artistas —diría Pelayo—, el punto de unión no era otro que su temperamento, fruto de la pérdida de las raíces y la defensa común del ideal anti-franquista.

El paisaje conformado por la memoria de este «transterrado» —citando al filósofo español, exiliado en México, José Gaos, y parafraseando al propio artista—, se confirma en las piezas de su «etapa solar» (1955-1958), que mantiene el fuerte colorido de sus obras figurativas a través de una pincelada descompuesta y matérica, convirtiendo cada lienzo en un mapa de su itinerario íntimo y familiar, con evocaciones al paisaje de Orán, sus costumbres y sus gentes. Estos caminos, cuyo relato avanzaba lleno de luz, acabarían por tornarse crípticos e inciertos, concluyendo en uno de los grandes proyectos del artista: sus *Cartografías de la ausencia* (1959-1962), una suerte de elegía al Atlas warburiano, en el que sus recuerdos de España se traducen en composiciones aéreas de la orografía peninsular, donde la significación de los caminos sugiere el aspecto de las cicatrices, las grietas o las heridas producidas por el dolor de lo perdido. Alejarse de su país natal le hizo, así, manifestar la necesidad de creación de un paisaje ausente, con ánimo de soportar un exilio que fue al tiempo físico, moral y poético.

El desasosiego y la nostalgia nos conducen al final de esta azarosa travesía, en lo que resulta una revisión de lo vivido y de España a través de los personajes de su historia. Así, sus *Retratos apócrifos* (1963-1990) recuperan las sombras y los fantasmas del pasado, los míticos, los heroicos, los icónicos, y los suyos propios. Obras como *Averroes* (1963), sus ilustraciones para *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1975), sus lienzos de temática goyesca y velazqueña, sucesos como *Épisode de*

l'histoire espagnole (1964) o *Autorretrato con mi hermana Paz* —muy próximo a la estética desgarradora de las figuras del idiosincrásico pintor dublinés Francis Bacon—, marcan el cénit de su trayectoria.

La vida de Orlando Pelayo llegó a su fin un mes de marzo de 1990, veintitrés años después de su primer regreso a España. Su obra, reconocida a nivel internacional, fue para él una «geografía ideal en la que poner a caminar mis sueños», correlato de sus fuertes y coherentes convicciones morales y políticas. «Soñar pintando» o «pintar lo soñado» fue el consuelo del artista en un contexto fracturado por el dolor y la muerte. En suma, *Orlando Pelayo: Exilio y memoria*, se erige como una magnífica consecuencia, al tiempo que revisión necesaria, de la producción de un artista que, aunque herido de gravedad por el trauma del exilio y la dictadura, luchó, como tantos otros, por recuperar lo perdido en su pintura.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ
Instituto de Historia, CSIC

BARROCO ITALIANO EN EL GABINETE DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Burgos: Cultural Cordón, Fundación Caja de Burgos, 13-II a 30-VIII-2020

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid posee una de las mejores colecciones de dibujo de Europa y de España integrada por un número superior a veintitrés mil obras repartidas entre el Archivo-Biblioteca, la Calcografía Nacional y el Gabinete de Dibujos del Museo. Este último atesora dos colecciones fundamentales: la del pintor Carlo Maratti (Camerano, 1625-Roma, 1713) adquirida en 1775 y los cuatro volúmenes de dibujos hallados en el monasterio cisterciense de Santa María de Valparaíso (Zamora) por el oscense Valentín Carderera, académico comisionado en 1836 en Zamora para inspeccionar los fondos procedentes de la Desamortización y una de las águilas del coleccionismo de dibujo español al que recientemente ha dedicado una exposición monográfica la Biblioteca Nacional de España con el patrocinio del Centro de Estudios Europa Hispánica.

Una selección de medio centenar de dibujos italianos procedente principalmente de estos dos fondos forma la exposición *Barroco italiano en el Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* organizada por Javier del Campo (Fundación Caja de Burgos), director de la exposición con la curaduría de Ascensión Ciruelos Gonzalo y Jorge Maier Allende, conservadores de la Academia de San Fernando, de Madrid, y producida por Fundación Caja de Burgos en la Casa del Cordón. Esta institución burgalesa ha manifestado su interés por el dibujo anteriormente, una especialidad no muy popular en España, exhibiendo los fondos de los museos de bellas artes de Córdoba (*Dibujar la mirada*, 2006) y de Valencia (*Líneas maestras*, 2010) así como la colección particular de Manuel Cabello de Alba (*El papel del dibujo*, 2016).

La muestra está vertebrada en cinco ámbitos. «El ideal continúa. Melancólicos e intelectuales» intitución del primero de ellos, repasa la influencia de los maestros boloñeses en la escena barroca romana; desarrollan la idea unas caricaturas y el borrón para una pechina por *Il Domenichino* y cuatro estudios de ropajes (nótese que la colección la formó un pintor y no un «connaisseur») a lápiz realzados con toques de clarión del genial Guido Reni junto con un retrato de éste por Sempronio Subissati (artista italiano muerto en Madrid, en 1758). La siguiente parte («Una puerta hacia el pleno barroco. Apasionados y emotivos») gira en torno a los máximos representantes del barroco en la Roma papal como *Il Guercino*, Lanfranco, Algardi, Mola y Cortona, y en su centro, Gian Lorenzo Bernini de quien los álbumes de Valparaíso guardan un estudio para una de sus esculturas cardinales e imagen icónica del arte barroco, el emperador Constantino a caballo del Vaticano (hacia 1654), una pequeña obra maestra que por sí sola justificaría la visita de esta exposición. El apartado tercero «Un nuevo clasicismo. Sobrios y mesurados» explica la importancia de Carlo Maratti y sus depurados ideales de belleza y clasicismo en la evolución del barroco del Seicento mostrados a través del dibujo. Varios estudios y entre ellos uno de Andrea Sacchi (*Sacrificio a pan*, 1626-1629), maestro de Maratti, enseñan esta nueva manera de entender el dibujo. Pero la cumbre del ámbito son los retratos: un portentoso perfil del cardenal Antonio Barberini (h. 1669) realizado con la técnica de los tres lápices (negro, rojo y clarión) y el autorretrato del propio Maratti (h.1704); y no desmerece el busto femenino (Faustina Maratti) por su discípulo Andrea Procaccini —quien conservó los álbumes de dibujo y, posteriormente, tasó e influyó en la compra de la colección de pinturas de su maestro adquiridos para la colección real, hoy parte en el Prado-. «La experiencia de dibujar. La alargada sombra de Maratti» describe la funcionalidad de los álbumes de Maratti en la enseñanza académica y el papel desempeñado

por éstos en la institución madrileña, fundada una generación antes (1752) de la compra de los dibujos a la viuda de Procaccini (1775). Estudios a lápiz rojo o carboncillo de manos, pies, ropajes, copias de vaciados en yeso, modelos desnudos, etcétera, del maestro y de su discípulo Procaccini cuentan el alma del taller y el basamento de la enseñanza académica. «El lugar del dibujo. Autoridad y enseñanza» finaliza la exposición mostrando la autoridad de ciertos maestros antiguos como Rafael (uno de los grandes modelos de Sacchi y Maratti) del que la Academia compró una serie de copias de la Farnesina, verdaderas «'academias' de 'academia'» como arguyen los comisarios.

Varios de los dibujos han sido restaurados ex profeso para la exposición con el patrocinio del organizador. Destaca la hoja compuesta por cinco caricaturas femeninas realizadas por *Il Domenichino* hacia 1632 que integraba uno de los álbumes de Maratti, autor también de otras notables caricaturas en el mismo volumen. La restauración desprendió los dibujos sueltos del soporte original antiguo mostrando los reversos, acción que ha ayudado a precisar la catalogación.

La exposición está documentada por un catálogo de 168 páginas que consta de dos estudios monográficos escritos por Ascensión Ciruelos («El dibujo de los maestros. Fondo antiguo de la Academia», pp. 11-39) y Jorge Maier («El maestro de los maestros: dibujo del Seicento en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», pp. 41-54) y las fichas de catalogación y fotografías de todos los dibujos.

RICARDO CENTELLAS SALAMERO
Diputación Provincial de Zaragoza

NECROLÓGICA

ANTONIO BONET CORREA (A CORUÑA, 20-X-1925 / MADRID, 22-V-2020).

En el primer capítulo del *De architectura*, Vitruvio precisó que la educación de un buen arquitecto debía ir mucho más allá de los conocimientos técnicos en Geometría, Óptica y Aritmética para incluir también la Gramática, la Historia, la Filosofía, la Música y el Derecho. Solo quien poseía esta completa formación podía alcanzar el éxito en sus obras. Antonio Bonet Correa, arquitecto del conocimiento, siempre se interesó por Vitruvio y, entre sus innumerables proyectos, estaba el de escribir un libro que se titularía *De Vitruvio a Le Corbusier* y del que ya tenía tomadas muchas notas. Fiel al espíritu del romano, no se conformó con los métodos al uso en la Historia del Arte, sino que rompió los moldes tradicionales para proyectar una mirada amplia, a vista de águila, sobre el territorio, la ciudad y los otros objetos artísticos producidos por el ser humano e imprescindibles para conocer su evolución y sus estructuras sociales. Educado en un ambiente intelectual, aprendió de sus padres el gusto por las artes y la literatura, su vocación primera, y desde joven mostró una rara curiosidad por el conocimiento bajo cualquiera de sus infinitas apariencias, así como un don para la conversación y una cordialidad inusuales, que le acercaban a su interlocutor y le distinguían de la mayoría de sus colegas. Observador atento y viajero infatigable, tras completar su formación en París con Elie Lambert y Pierre Lavedan, y tras defender en Madrid su tesis doctoral sobre la arquitectura de Galicia en el siglo XVII (1956), pasó una larga y provechosa temporada en México, donde conoció y trató a los más grandes historiadores del momento, estableciendo unos vínculos intelectuales y afectivos con América Latina que nunca se rompieron y le llevarían, andando el tiempo, a recorrer todos esos países salvo Paraguay, como siempre lamentaba. Mientras, fue catedrático en Murcia (1965), Sevilla (1967) y, por fin, en Madrid, adonde llegó en 1973, con una novedosa forma de entender el arte en conexión con la sociedad, la cultura y la ciudad, una de sus grandes pasiones intelectuales junto con el Barroco. Como los clásicos modernos, Antonio Bonet nunca puso límites a su interés y analizó por igual y con idéntico rigor todas las artes del dibujo y todos los periodos, desde la Antigüedad al Arte Contemporáneo, haciendo gala de una versatilidad y una audacia tan extraordinarias como su prodigalidad intelectual, patente asimismo en el ingente número y la diversidad de tesis doctorales que dirigió. A menudo se señala la gran cantidad de discípulos y discípulas que tuvo, y es innegable que sembró la universidad española de profesores, muchos de ellos catedráticos y catedráticas en una proporción asombrosa, que no solo se explica por esa generosidad tan suya de compartir ideas y proyectos con quienes le rodeábamos, sino también por una seguridad en sí mismo que le permitía impulsar las carreras de los más destacados sin temor a que le ensombrecieran, sino celebrando y compartiendo sus éxitos. *Rara avis*. Por eso no le importaba ponernos en contacto con sus ilustres amigos o enviarnos, en su lugar, a impartir una conferencia en un foro internacional; así pude conocer y tratar a muchos estudiosos que habían sido la bibliografía