

CRÓNICAS

REENCUENTRO

Madrid: Museo Nacional del Prado, 06-VI-2020 a 25-VII-2021

Según el Instituto Cervantes, el famoso refrán que dice *a grandes males, grandes remedios*, se hizo especialmente popular a partir de la dura recesión que sacudió a España en 2008. Y aunque ya en *La Celestina*, por seguir con los clásicos, se nos pone sobre aviso que toda comparación es odiosa, también creemos que no hay mejor slogan para describir la exposición con que el Museo Nacional del Prado reabría sus puertas el pasado junio de 2020. Porque la actual crisis sanitaria, que cumple nada menos que un año de su natalicio, ha obligado a las instituciones culturales españolas a adoptar sus particulares medidas de supervivencia, favoreciendo aquello que hemos convenido en describir como “la nueva normalidad”. Pues bien, con una afluencia de visitantes igual a un tercio de su capacidad, y más de una veintena de salas clausuradas, el Prado ha aprovechado uno de sus espacios más representativos —la Galería Central y estancias anejas— con ánimo de facilitar una visita única, inédita y, ante todo, segura ante los efectos de la COVID-19. Paralelamente, con esta reubicación de más de 190 piezas, el museo ha hecho un guiño a la historia que lo sustenta al recuperar la museografía con la que, en 1819, abrió por primera vez sus puertas al gran público.

Aunque clásica en cuanto a la instalación de las obras, que mantienen una narración cronológica pronunciada, el relato de *Reencuentro* prioriza la aparición de nuevos discursos entre autores que, hasta ahora, no habíamos visto dialogar. Así, tras ser recibidos por *Carlos V y el Furor*, asistimos de inmediato a la agonal confrontación entre dos piezas de titánica relevancia: *El descendimiento*, de Van der Weyden, y *La Anunciación*, de Fra Angelico, enmarcadas, además, por la pareja del pecado, Adán y Eva, de Alberto Durero; su retrato y el de Tiziano custodian con la mirada el itinerario de la muestra. Las paredes de la Galería Central resumen, de manera autorreferencial, y desplazándose de lo particular a lo general, la propia trayectoria del museo, la historia política y cultural del país —marcada, en este caso, por la presencia de los Habsburgo, retratados por autores como Tiziano, Rubens o Velázquez, en obras de gran significancia histórica, como *La rendición de Breda* o *Carlos V en la batalla de Mühlberg*—, y la evolución plástica y técnica de los estilos que perfilaron la carrera por la modernidad en el contexto occidental.

Junto a la recuperación de los artistas más representativos de los siglos XV, XVI y XVII, la elección del museo evidencia tanto las relaciones diplomáticas de la España imperial como el cambio epocal en el gusto y la influencia en tal empresa de factores como el geográfico. No hay más que atender a las diferencias que se desprenden de la construcción cromática de pincelada rápida y vaporosa de *La Gloria* tizianesca, y la precisión milimétrica del dibujo lineal de *El triunfo de la muerte*, de Pieter Brueghel el Viejo, separadas por apenas diez años y más de mil kilómetros de distancia. Este doble juego de influjos y contrastes señala el hilo conductor del relato que propone *Reencuentro*, como refleja el tándem de *Saturno devorando a sus hijos* conformado por Rubens y Goya: la alianza entre tradición y modernidad en un golpe de vista. Un binomio que también recuerda la recurrencia de la mitología clásica, cuyo influjo simbólico en las cortes europeas del siglo XVII no excluía la convivencia armónica con otros ejemplos de la más devota religiosidad católica, que entonces afrontaba una lucha abierta contra el protestantismo, como aquella que personifican *San Jorge y el dragón*, de Rubens.

El discurso de la muestra fomenta una lectura no lineal en la que todo intento de catalogación pictórica se diluye a favor de la narración y, en especial, de la espectacularidad y singularidad de cada pieza. Ello no ha impedido, sin embargo, que en la selección aparezcan representadas las escuelas que caracterizaron el desarrollo plástico de la Edad Moderna. A la Galería Central, que condensa buena parte de las corrientes italiana y flamenca, y que reúne nombres como Rafael, Tintoretto, Caravaggio o Juan de Flandes, han de

sumarse una serie de salas anejas en las que están presentes desde el paisajismo del francés Claudio de Lorena, pasando por la renovación de la tradición retratística flamenca de Van Dyck, al Siglo de Oro español, jalonado por la trayectoria de la que fue una de sus últimas generaciones, con autores como Murillo, José Antolínez o Alonso Cano.

Prorrogada hasta mediados del verano, la muestra ha tenido un éxito indiscutible, ya no solo por lo espectacular del espacio o lo emblemático de las piezas seleccionadas, sino también por lo novedoso de su disposición, que ha dado pie a un diálogo en el que las voces del visitante vuelven por fin a llenar un silencio prolongado durante meses. En consecuencia, la reacción ante esta propuesta resuena por encima de la compleja realidad que aguarda fuera de los muros del Prado, y construye un espacio para el *Reencuentro* con el arte, inmutable a pesar de las crisis, al tiempo que vacío sin un público que lo confronte.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ
Instituto de Historia, CSIC

EL INGENIO AL SERVICIO DEL PODER. LOS CÓDICES DE LEONARDO DA VINCI
EN LA CORTE DE LOS AUSTRIAS.

Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 16-II-2021 a 16-V-2021

La figura de Leonardo da Vinci irrumpió en el Renacimiento y aportó una serie de avances científicos y artísticos que revolucionaron el panorama europeo. Sin embargo, su aplicación práctica en el contexto madrileño, así como la utilización de sus códices como punto de partida para el progreso técnico español, no habían sido tratados hasta el momento. Utilizando la presencia y devenir de sus textos en la corte española como hilo conductor, la exposición nos traslada al Madrid renacentista, un centro intelectual donde la ciencia, técnica e ingeniería se subordinaron al servicio del Imperio e hicieron de la capital madrileña el gran foco cultural de la época.

El comisariado de la exposición está compuesto por Daniel Crespo Delgado, Mariano Esteban Piñeiro, Nicolás García Tapia, Carlos Jiménez Muñoz, Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, Elisa Ruiz García y Magoga Piñas, quien también ejerce de coordinadora. Dividida en seis bloques temáticos, presenta una gran variedad multidisciplinar en cuanto a obras expuestas: pintura, escultura, dibujos, libros, objetos astronómicos y audiovisuales dirigidos por la propia Magoga Piñas. Es importante recalcar que la presencia de estos últimos no se limita al típico vídeo introductorio, sino que son una parte activa de la visita y se intercalan con el resto de obras, mostrando las piezas que no han podido trasladarse a la exposición e ilustrando el funcionamiento de varios de los mecanismos presentados a través de una cuidada recreación virtual.

Tras iniciar la visita con un cortometraje a modo de introducción, el primer bloque temático se titula “Madrid, centro de una red de transferencia del saber. Ciencia y técnica al servicio del poder”. En él se muestra la ebullición cultural que supuso el traslado de la corte de Felipe II a Madrid, lo que propició la llegada de astrónomos, científicos, matemáticos... no solo a la capital, sino también a otros puntos cercanos como Alcalá de Henares, Aranjuez y El Escorial. Fruto de ello son los objetos exhibidos, entre los que se encuentran varios elementos astronómicos, traducciones de los tratados más importantes del momento y publicaciones de la época. Todo ello para mostrar el Madrid de ciencia y libros que trajo el arribo del monarca.

El recorrido continúa con “Los manuscritos de Leonardo da Vinci en Madrid”, bloque que documenta la llegada de los códices a España junto al escultor italiano Pompeo Leoni, que los trajo cuando se trasladó a la corte de los Austrias, tal y como muestran su inventario y tasación de bienes, aquí expuestos. Estos documentos también reflejan la partida de los mismos, ya que a su muerte varios de esos textos todavía estaban en su poder, lo que llevó a que volvieran a Italia una vez regresaron sus hijos.

El tercer bloque, “La conexión con Milán. Los artífices de El Escorial: Pompeo Leoni, Juan de Herrera, Jacopo da Trezzo”, pone de manifiesto cómo toda aquella eclosión técnica cristalizó en la construcción, en un tiempo record, del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en cuyos principales artífices hace hincapié.

“Agua para la vida. Ingeniería civil e hidráulica”, aborda cómo se explotó este bien tan preciado, desarrollando varias teorías hidráulicas iniciadas por Leonardo, lo que puso a la corte española en un lugar privilegiado en lo que a la realización de proyectos de esta naturaleza se refiere, gracias al papel que jugaron ingenieros como Juanelo Turriano, entre otros.

En “De la técnica popular a la técnica imperial. Los casos de Francisco Lobato, Pedro Juan de Lastanosa y Jerónimo de Ayanz” se muestra la obra teórica de estos ingenieros españoles. Toda una serie de patentes

y tratados, ejemplo del alto nivel intelectual de la corte madrileña, pero también presente en otras partes del reino más aisladas.

Por último, el bloque “Las maravillas de Juan de Espina y el legado de Leonardo” ahonda en su faceta artística, centrándose en cómo su creación terminó convirtiéndose en material de colección. En el panorama español, jugó un papel fundamental Juan de Espina y su gabinete de las maravillas, donde conservó los dos códices de da Vinci que permanecieron en España, un espacio al que nos transmite una magnífica pintura expuesta: *La vanidad mundana* de Jan Brueghel de Velours. De esta última sala también sorprenden las copias de la obra Leonardo conservadas en la propia Academia de San Fernando.

En definitiva, la exposición llama la atención por su innovación a la hora de tratar el tema y el argumento utilizado, sendos elementos a la altura del material expuesto, consistente en objetos artísticos, antigüedades, documentos y material audiovisual que ilustran una investigación de máximo nivel. A través de piezas muy diversas se ha sabido crear un discurso curatorial único, muy atractivo y con un alto nivel de evocación y pedagógico, este último aspecto reforzado por unos audiovisuales de gran calidad.

FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ BERNAL
Instituto de Historia, CSIC

ARTE DE ÉPOCAS INCIERTAS. MARÍA LUISA CATURLA

Valladolid: Museo Nacional de Escultura (Exposición digital: artedeepocasinciertas.com).

En línea desde el 4-III-2021 y, en salas, hasta el 27-VI-2021.

Hay dos maneras de abarcar la crítica a una exposición e, igualmente, hay dos maneras de enfocar los cambios de cánones metodológicos. De esto pretende ir nuestra reseña.

Una exposición se puede mirar y desentrañar con *ojo crítico* señalando lo que se echa de menos o lo que nosotros hubiéramos expuesto o lo que consideramos necesario/imprescindible a la hora de analizar un proyecto expositivo. Es un enfoque metodológicamente muy sedimentado en nuestra disciplina, pero cada vez tenemos más dudas respecto a su eficacia y su pertinencia. Por el contrario, consideramos que quizás la mejor manera de acercarse a una exposición es intentar devolver al lector los nuevos conocimientos que con motivo de la visita a la exposición o por la lectura de su catálogo se han generado. No se trata de hablar bien de la exposición en términos absolutos.

En este sentido la exposición digital *Arte de épocas inciertas. María Luisa Caturla*, plantea, por lo menos en nuestra forma de ver las cosas, nuestras cosas, diferentes cuestiones en las que merece la pena detenernos. Y de verdad merece la pena.

Desde el Museo Nacional de Escultura se ha planteado un proyecto diferente, una experimentación valiente en la que forma y contenidos se han ido dimensionando a un formato desconocido y, objetivamente, muy poco frecuentado por nuestra disciplina. No estamos ante la, ya conocida, fórmula que convierte al formato digital una exposición de formato clásico por medio de más o menos eficaces procesos de elaboración de las imágenes o mecanismos similares. Desde el portal artedeepocasinciertas.com tenemos la precepción inmediata de estar en otra cosa, algo que nos requiere una participación, ni mejor ni peor, sencillamente diferente respecto a las que estamos acostumbrados a desplegar cuando visitamos una exposición. Hay que leer. Hay que ver. Hay que decidir tu propio camino. El recorrido deja paso a los recorridos. Estamos solos ante el proceso de aprendizaje y pensamiento crítico que quiere ofrecer la exposición ideada por María Bolaños y su equipo. Textos, documentos, fotos, obras de arte todos se encuentran desplegados al mismo nivel de alcance para el visitante digital. Como si estuviéramos dentro de las “capas” de un programa de diseño gráfico, podemos movernos con agilidad (o con torpeza) creando nuestro propio universo warburiano relacionado con la biografía, el cariz intelectual y los escritos de María Luisa Caturla.

Un personaje cuya complejidad se empieza a vislumbrar ya desde los apartados dedicados a definir el comienzo de su formación vinculada con la metodología de algunos de los mayores pensadores e historiadores del arte de comienzos del siglo XX, de Heinrich Wölflin a Alois Riegl, de Wihlem Worringer a Max Dvrák o a los mecanismos sinérgicos de los modelos representados por Aby Warburg o Johan Huizinga. Todos ellos presentes en su biblioteca multilingüe, fiel reflejo de una mujer cosmopolita, políglota y, como la definió Ortega, “errante”. Un término que no solo recoge lo positivo de los rasgos vitales y del carácter vanguardista de la protagonista, sino que abre la posibilidad de percibir cierto desajuste entre su condición de historiadora del arte y, probablemente/seguramente, de mujer emancipada y adelantada, en muchos aspectos, a su época.

Una mujer a cuya, obvia, condición de género se sumaban otras peculiaridades propias, como sus raíces judío-alemanas, que le otorgaron una posición única en el panorama de la historia del arte de comienzos del siglo XX. Una mujer que seguramente, y la exposición lo documenta de una forma exhaustiva y fascinante, tuvo la percepción de vivir unos tiempos insólitos e inciertos donde, quizás, fue capaz de discernir entre las nuevas dimensiones que se iban abriendo delante de sus ojos y el vértigo que eso generaba.

Una mujer. Una historiadora del arte que, quizás por su misma condición de género, quedó excluida de los mecanismos de promoción propios del sistema académico de la dictadura franquista. Un horizonte cultural en el que, además, un texto como aquel *Arte de épocas inciertas* (1944) no podía tener aliento alguno. Un modelo de escritura y reflexión que iba enhebrando a los artistas, a las formas y a los contenidos por medio de mecanismos ajenos a los cánones y estructuras propias de una disciplina, a veces (entonces como ahora) muy poco dada a asimilar recorridos alternativos, ni mejores ni peores, sencillamente alternativos. Visionaria resulta ser, por ejemplo, su capacidad de prefigurar en la *Piedad Rondanini* (1552-1554) de Miguel Ángel aquellas tensiones hacia el *non finito* como lenguaje de la crisis frente a la normalización. La semántica del color convertido en instrumento al servicio de la creación artística se puede apreciar en las páginas dedicadas a comparar el *Descendimiento de la cruz* (1526-1528) de Pontormo con los *Grandes caballos azules* (1911) de Franz Marc. En ambos casos María Luisa Caturla comprueba la existencia de algo difícil de explicar o de articular en una obra de arte, como lo enigmático, lo suspendido, lo incierto. No se trata, aquí, de justificar lo anacrónico, al contrario, nos fascinan los mecanismos de comprensión a posteriori de contextos históricos diferentes por medio de nexos formales en los que la reflexión sobre el arte se retroalimenta de lenguaje ya utilizado anteriormente. Una mujer que fue capaz, por escrito, de desentrañar la complejidad de las revolucionarias tensiones arquitectónicas de su época centrando la atención del lector moderno en la función de la tradición clásica y de su interpretación en la actualidad. Un concepto ejemplificado en el uso ideológico del cristal que, superada su dimensión propia, alcanza, como señala avispadamente María Luisa, el instrumento de ruptura entre el espacio interior y el exterior, entre artefacto y naturaleza.

Una exposición de contenidos, una exposición de lenguajes, una exposición que trata en términos sustanciales las cuestiones de género. Una exposición con ideas.

MATTEO MANCINI
Universidad Complutense de Madrid