

## CRÓNICAS

LA ESPAÑA ROMÁNTICA. DAVID ROBERTS Y GENARO PÉREZ VILLAAMIL

Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 07-X-2021 a 16-I-2022

Si repasamos las imágenes de España que tanto viajeros extranjeros como nacionales han ofrecido a lo largo de los siglos descubriremos la pluralidad de las miradas con que se han aproximado. Desde los grabados de ciudades españolas que ilustran los tratados renacentistas de geografía hasta las fotografías de la Guerra Civil, pasando por las impresiones de la *España negra* de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos, creadores de diversa procedencia y campos artísticos han encontrado en España una sugerente fuente de inspiración. La muestra *La España romántica*, coorganizada por el Centro de Estudios Europa Hispánica, el Instituto Ceán Bermúdez y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en las salas de esta última institución, aborda las versiones que sobre este tema ofrecieron el pintor escocés David Roberts (Edimburgo, 1796-Londres, 1864) y el artista gallego Genaro Pérez Villaamil (Ferrol, 1807-Madrid, 1854) en la primera mitad del siglo XIX. Comisariada por Claudia Hopkins, catedrática de la Universidad de Durham, la exposición hace dialogar las obras de ambos artistas y subraya tanto las continuidades estéticas como sus sensibles diferencias.

El relato expositivo se inicia con el encuentro entre Roberts y Villaamil en Sevilla, en el verano de 1833. Las ideas románticas de lo pintoresco y lo sublime impregnan unos paisajes naturales y urbanos cuya contemplación revela las complicidades pictóricas de los dos pintores. A menudo escogen los mismos puntos de vista en sus representaciones, en las que la monumentalidad de la arquitectura sevillana empequeñece a los tipos populares. En la difusión de esta mirada hacia lo español no solo tuvo un papel central el éxito de las imágenes que Roberts realizara en su viaje por Andalucía, como queda atestiguado en la siguiente sección de la exposición. Este proceso se realizó a través de diferentes medios: litografías que ilustraban la gran cantidad de libros de viaje escritos en estas fechas, platos cerámicos o, incluso, figuras de personajes populares que los visitantes adquirirían y llevaban a sus países de origen. Entre estas últimas, destacan en la muestra los «barros malagueños» de Antonio Gutiérrez de León y Martínez, cuyas figuras de bandoleros y gitanos remiten a algunos de los tópicos de lo español más difundidos durante el siglo XIX.

Del mismo modo que Washington Irving encontraba en 1832 «algo del carácter árabe» en el país y sus costumbres, tanto Roberts como Villaamil produjeron visiones orientalistas y exóticas del sur de España. No sorprende, por tanto, la cantidad de imágenes de monumentos como la Alhambra de Granada o la Mezquita de Córdoba. Ahora bien, la exposición subraya aquí las diferencias en el tratamiento del tema. Para el pintor escocés, el legado andalusí era un puente hacia el «otro» oriental del norte de África —en sintonía con lo que el propio Irving observaba en el prólogo de los *Cuentos de la Alhambra*. Sin embargo, para Villaamil, así como para algunos intelectuales liberales del momento, esta temática permitía reflexionar acerca del pasado histórico español con cierta nostalgia romántica. Aquí quedan manifestadas las mayores divergencias entre los artistas que protagonizan la exposición. Aunque Roberts también se interesa por otras regiones del país, será la fascinación por los paisajes y la historia del norte de España lo que motivará a Villaamil a viajar por estos lugares y plasmarlos en lienzos como el dedicado a la *Procesión en Covadonga* (1851).

La exposición concluye con la transformación que el paisaje sufrió durante el segundo cuarto del siglo XIX. Y es que, mientras que los pintores estaban trabajando la imagen del pasado —entre la atemporalidad orientalista de Roberts y la nostalgia historicista de Villaamil—, el paisaje del presente se estaba viendo modificado por la arquitectura del hierro y por ferrocarriles como el pintado por Villaamil en Langreo en 1852, una de las primeras representaciones pictóricas en España de este revolucionario medio de transporte.

*La España romántica* ofrece una lectura rica en matices de las obras de Villaamil y Roberts, intentando huir de comparaciones fáciles como las que han conducido a considerar al pintor gallego como un mero copista del escocés. En el extenso catálogo, Hopkins advierte contra el uso del término «influencia», «pues tiende a menoscabar la originalidad y la *agencia* de la obra de un artista». Nos encontramos, por tanto, ante una cuidada muestra que profundiza en un proceso tan complejo como fue la conformación del ideal romántico de España. Los dos modelos presentados divergen y convergen en las relaciones que establecen entre lo europeo y la otredad oriental, entre el interior y el exterior y, en definitiva, entre el presente y el pasado.

ADRIÁN RIOJA HERRERO  
Instituto de Historia, CSIC

### PICASSO L'ÉTRANGER

París: Musée National de l'Histoire de l'Immigration, 04-XI-2021 a 13-II-2022

Desde su legitimación internacional en la década de 1930, la nacionalidad de Picasso, español de nacimiento pero cuya trayectoria y muerte acontecieron en Francia, ha estado en el candelero de los debates con que ambos países lo reclamaban como propio. La identidad del artista, teñida de implicaciones políticas, respondía, sin embargo, a un sincretismo acertadamente definido por el catedrático Francisco Calvo Serraller, quien lo consideraba «demasiado francés para ser español y viceversa, aunque, en cualquier caso, demasiado cosmopolita para tener una nacionalidad». Ante la incapacidad manifiesta de encajar al artista en un casillero nacional inamovible —una meta que nos atrevemos a juzgar ya exangüe—, Annie Cohen-Solal, comisaria de la muestra celebrada, paradójicamente, en el Museo Nacional de la Historia de la Inmigración de París, propone una alternativa más sugerente con la que construye un discurso que trasciende la polémica disputa y que analiza la influencia del estatuto de extranjero en el desarrollo creativo de Picasso. Este planteamiento permite abordar al personaje desde una óptica diferente y promueve un análisis de mayor envergadura en el que se problematizan los mecanismos con que el país galo, importante crisol cultural e identitario en la Europa del siglo xx, asumió aquella diversidad. Con ello, la autora revisa la propia historia política, social y cultural de la, a veces, incómoda realidad del inmigrante.

Para perfilar su discurso Cohen-Solal crea una cartografía de la producción y evolución de Picasso, cuya génesis sitúa en torno a sus primeros escauceos con el anarquismo catalán. Esta aproximación metodológica, que se mantiene como un *continuum* a lo largo del recorrido expositivo, se traduce en la lectura del artista y su trayectoria plástica como, respectivamente, sujeto y objeto político. Todo ello resulta en una suerte de mapeado integrado por dos rutas que se complementan: las fuentes documentales y los ejemplos de *ephemera* por un lado, y la producción plástica de Picasso por otro. El uso de poemas y obras en papel, óleos, esculturas, fotografías, cerámicas, máscaras, trajes para danza, material audiovisual, documentación institucional, registros policiales, correspondencia, postales, hemerografía, e incluso piezas *sui generis*, como un foulard decorado con la famosa *Colombe de la paix* (1951), son reflejo de la complejidad y envergadura que residen en la concepción de *Picasso l'étranger*. Un «extranjero» que llegó a París al calor de la Exposición Universal de 1900, a la capital artística del momento, pero absolutamente ajena al malagueño, tanto en costumbres como en el propio idioma, que desconocía. Acompañado por sus colegas catalanes, afines en signo y profesión, e imbuido por las resonancias plásticas parisinas, la producción picassiana quedó marcada entonces por el imaginario de las prostitutas, de la absentia y de sus famosos *Saltimbanquis*, marginados sociales que, como él, sobrevivían al ritmo de la ciudad y configuraban el retrato de la pobreza y la miseria de principios de siglo. Una visión que denota cierto compromiso social, y que la comisaria refuerza al poner en paralelo con la documentación conservada, entre otros, en los Archivos de la Prefectura de Policía de París, de los que se deduce que las filiaciones y amistades de este «*anarchiste surveillé*» eran motivo de preocupación.

También con un tono político se analiza la deriva cubista con la que continúa el discurso, y cuyo germen localiza Cohen-Solal de forma, cuando menos, original, en las redes creadas en torno a los círculos de la intelectualidad cultural expatriada y afincada en París, nutrida por nombres ya imperecederos como Gertrude Stein, Wilhelm Uhde o Daniel Henry Kahnweiler. Todos ellos, y muchos otros, motivaron la elevación de Picasso a la categoría de mito, una condición que se exportó más allá de Francia, pero que también importó una nueva y provechosa coyuntura: coleccionistas, artistas y críticos en su mayoría extranjeros acudieron a París para nutrirse del cubismo picassiano. En contrapartida, la destrucción formal propuesta por el movimiento fue leída como una amenaza por ciertos sectores de la Francia más conservadora, que inundaron los medios de masas con titulares que gritaban a la insensatez, a aquel delirio de signo español, una *folie* cuyo

eco resonó, incluso, en la locura más grande de todas: la Primera Guerra Mundial. La producción del artista devino entonces asunto de estado y ganó en sentido crítico y militante durante el período de entreguerras. Las décadas de 1920 y 1930 son paradigma del creciente compromiso picassiano, especialmente visible a partir del estallido de la Guerra Civil en España en 1936, y alimentado por movimientos artísticos fuertemente politizados, como el surrealismo parisino. Su crítica abierta al franquismo con obras icónicas, como *Sueño y mentira de Franco* o *Guernica*, se unían a su creciente conciencia de extranjero o, más bien, de exiliado, similar a la de muchos de sus compatriotas republicanos. Estos últimos, y tras huir de la península ibérica a través del Pirineo francés, fueron objeto del reavivamiento de la xenofobia en una Francia socialmente dividida que asistía a la radicalización progresiva de una Europa sumida en el totalitarismo fascista. Su desenlace, por todos conocido, fue preconizado por obras como *Chat saisissant un oiseau* (1939).

El estricto silencio creativo al que dio paso la Ocupación alemana es reemplazado en la exposición por un copioso trabajo de investigación documental, tanto administrativa como privada, con la que Cohen-Solal retrata la preocupación y experiencias vitales de quienes, como Picasso, permanecieron en la capital, y cuyas vidas personales y profesionales se veían amenazadas de manera constante, máxime por su estatuto de extranjeros. Es aquí donde se inserta y cobra sentido el intento de solicitud de naturalización del artista como ciudadano francés que, sin embargo, le fue negado. El canto del cisne de la labor militante realizada por Picasso en los años previos al delirio nazi llegó con la liberación francesa y su adhesión al Partido Comunista en 1944. Todo ello seguido de numerosas campañas de naturaleza variopinta, en las que el artista colaboró con diferentes organismos nacionales e internacionales por la paz y en ayuda a los refugiados y damnificados de guerra, y cuya huella se recoge en la muestra a través de fotografías y piezas donadas por el artista, entre otros ejemplos. Fue así como Picasso obtuvo el régimen de «résident privilégié», al tiempo que las principales instituciones museísticas del país reclamaban sus obras y proyectaban exposiciones e infinidad de homenajes. Con todo, *Picasso l'étranger* podría resumirse como un juego constante entre el fondo de archivo —capaz de activar la fuerza gráfica y visual del documento— y la obra de arte, sugerente y provocativa. Las piezas seleccionadas reconstruyen las particularidades de la experiencia picassiana, y recuperan la memoria de una realidad social en la que la inmigración, desde sus diferentes espacios, tuvo gran peso en la Francia del siglo xx. Para aquellos interesados en nuevos enfoques y relecturas de la figura del malagueño, *Picasso l'étranger*, así como la investigación de la que esta exposición es consecuencia, publicada bajo el título *Un étranger nommé Picasso*, de la pluma de Cohen-Solal, son, a nuestro juicio, altamente recomendables.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ  
Instituto de Historia, CSIC

JORGE OTEIZA Y EDUARDO CHILLIDA. DIÁLOGO EN LOS AÑOS 50 Y 60.

Valencia: Fundación Bancaja: 05-XI-2021 a 06-III-2022

Ciertos movimientos astrológicos no pueden ser previstos, y tal es el caso de lo que acontece en la ciudad de Valencia desde el pasado noviembre. En la vega hermosa que el Turia acaricia pueden contemplarse dos planetas en singular conjunción: Jorge Oteiza (Gipuzkoa, 1908 - Donostia, 2003) y Eduardo Chillida (Donostia, 1924-2002), por fin juntos, frente a frente. De la mano de Javier González de Durana, comisario de la muestra, quien ha conseguido reunir en la Fundación Bancaja de Valencia casi 200 obras, presenciemos el primer *tête à tête* entre los dos titanes de la escultura vasca. Aquí, «diálogo» no es sólo un título: es una declaración de intenciones. La muestra pretende enterrar un hacha de guerra que, en principio, tanto la Fundación Museo Jorge Oteiza de Alzuza como el Chillida Leku de Gipuzkoa parecían considerar parte del legado que han de mantener. Afortunadamente, se ha impuesto la razón, logrando organizar una muestra que ya en los 90, en conversación con José Luis Merino, Oteiza calificaba como buena idea, como «un movimiento casi necesario, desde el punto de vista del conocimiento de un país, de sus escultores, de sus artistas [...] Es hacer un servicio a la gente».

*Laoconte* (1954-55) de Oteiza y *Oyarak I* (1954) de Chillida dan la bienvenida a una exposición donde se busca el equilibrio entre las partes. La narración, adaptándose a la arquitectura del espacio, arranca en «cuerpo y representación», compuesta por obras realizadas entre 1948 y 1951 y que recorren una etapa caracterizada por el estudio de la figura humana, obteniendo los artistas resultados muy distintos: mientras que la obra de Oteiza muestra un expresionismo que llega a resultar trágico en cierto punto, Chillida denota in-

fluencias clásicas reducidas a meros rasgos anatómicos. Se puede apreciar cómo las obras de Oteiza plantean una búsqueda interior que acabará por dar con lo metafísico, mientras que la escultura de Chillida manifiesta una contundencia íntimamente ligada a lo matérico. Las esculturas, protagonistas en esta exposición, se acompañan, desde las paredes, con obras realizadas en papel (es su mayor parte dibujos, bocetos y collages), soporte empleado de forma muy dispar entre los artistas: mientras que el siempre reflexivo Oteiza utilizaba el dibujo como herramienta para sus investigaciones y estudios, o para realizar bocetos preparativos, Chillida entendía el resultado de sus estudios como obra de arte en sí.

Continuando el recorrido, volvemos a la sala central, donde encontramos expuestas algunas obras realizadas para el Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, proyecto de Sáenz de Oiza y Luis Laorga donde también participaron grandes nombres de la plástica del siglo xx, como Lucio Muñoz o Néstor Basterretxea. La mitad de la sala se reserva a la obra de Chillida, mientras el resto es territorio oteiziano. Encontramos en la primera las puertas que el donostiarra ideó para el acceso, además de otras esculturas en hierro entre las que se encuentran aquellas que fueron premiadas con la Medalla de Honor en la *X Triennale di Milano* de 1954. En la zona del guipuzcoano, encontramos dos de los catorce apóstoles proyectados para la fachada del dicho Santuario, además de una pequeña réplica del apostolado completo. Aquí, elevado sobre el resto de obras, nos topamos con un estudio para la *Piedad* de Aránzazu, elevado unos metros sobre el suelo y que, a pesar de no ser tan graves sus dimensiones como las de la pieza final, resulta igualmente magistral, conjugando lo megalítico y la católica religiosidad requerida en el encargo. Flanqueando la escultura, *Andramari* (1953) a la diestra, y *Escultura para el hueco de una escalera* (1955) a la siniestra, forman una suerte de Trinidad que, dominando en el espacio, pesa sobre el que la contempla. A los pies de esta piedad de piedra, en el alma suena en saeta un sentir popular: «¿quién me presta una escalera, para subir al madero, para quitarle los calvos a Jesús el nazareno?».

La exposición continúa con «espacio y gesto», donde se puede apreciar cómo Chillida comenzaba a trabajar el hierro, cortándolo y buscando la formación de un lenguaje abstracto, cercano a la poética informalista que dominaba España por aquel entonces. Recuerdan los escritos que desde las paredes desgranán la muestra cómo Oteiza actuaba sobre la metafísica mientras Chillida buscaba someter la materia empleando en el proceso cierta violencia expresiva. Prosigue la narrativa con «racionalismo y fabulación», donde el binomio Oteiza-Chillida es planteado como una actualizada reformulación de la épica rivalidad entre los dos grandes genios del Barroco italiano: Gian Lorenzo Bernini y Francesco Borromini. Bien podría haberse planteado dicha analogía utilizando la disputa filosófica que se dio entre Platón y Aristóteles, representada en *La escuela de Atenas* (1509-1911) por Rafael Sanzio, al hilo de la opinión que Oteiza mantenía sobre la obra de ambos: «La mirada recta, que es la de Chillida, y la obra mía que es mirando al cielo. Las esculturas mías pesan hacia arriba, y las de él pesan sobre la tierra».

El capítulo que sigue, «ciencia e intuición», pretende dar en relieve a cómo mientras Oteiza, a partir de una teoría concebida por sí mismo, daba vida a series escultóricas que entre ellas mantienen una relación de familiaridad, las investigaciones de Chillida surgen de una necesidad experimental que obtenía como resultado algo que no podía ser anticipado y que representa, rotunda, tanto a la idea como a sí misma. Concluye la muestra con sendas proyecciones: la de Oteiza muestra el proceso de colocación de su pétreo apostolado —tras años abandonado en la carretera que lleva al templo—, en la fachada del Santuario de Aránzazu; por su parte, la de Chillida recorre la vida del artista mediante fotografías. Y no sería justo dejar sin mención el amplio número de catálogos, libros y todo tipo de publicaciones impresas sobre los protagonistas, dando muestra de la vasta producción documental y literaria generada por dichos artistas. No habrá de pasar demasiado tiempo hasta que el profuso catálogo realizado con motivo de la muestra pase a formar parte de este prestigioso corpus documental, dado que realmente supone un nuevo punto de partida para el estudio y comprensión de la escultura española contemporánea.

La exposición organizada por González de Durana y la Fundación Bancaja supone la consecución de una necesidad de magnitudes históricas que, afortunadamente, ha quedado resuelta gracias al trabajo y colaboración de las partes implicadas. Juntas al fin, las obras de Oteiza y Chillida conversan animadamente sobre las preocupaciones artísticas de una España que aun entonces olía a cerrado e incienso, y que sentía agotadas las posibilidades expresivas de lo figurativo. En esta senda hacia la abstracción plástica, dos caminos se separan sin detener el avance: la vía oteiziana, elevada sobre lo terreno, que busca en lo profundo del «ser» y encuentra como solución el vacío, «la nada», la desmaterialización del objeto y del espacio mismo; mientras la otra vía, la de lo chillidesco, se aferra a lo terreno, enfrentando a la materia misma y obteniendo como resultado la idea misma, que revela la obra.

PELAYO RUBIO RODRÍGUEZ  
Instituto de Historia, CSIC