

para lienzos de devoción (n.ºs 34-35). Una magnífica selección de obras de Alonso Cano (n.ºs 36-43), amigo, coetáneo y condiscípulo de Velázquez, revela uno de los más completos artistas de su tiempo, pintor, arquitecto, escultor y excelente dibujante.

Bellísimos ejemplos de los italianos que pudo admirar Velázquez en su segundo viaje, tanto barrocos como Cortona (n.ºs 49-50) y Bernini (n.ºs 51-54) o clásicos como Poussin, desgraciadamente ausente de la exposición, Sacchi (n.ºs 22-23) y Testa (n.ºs 57-58) muestran un interesante panorama de los años 1650 en Roma. El último decenio del pintor en la corte está representado por una nueva generación de pintores como Rizi (n.ºs 68-69), Carreño (n.ºs 65-67) y Herrera el Mozo (n.º 71), protagonistas del nuevo estilo teatral plenamente barroco, que se manifiesta en espléndidos dibujos preparatorios para las decoraciones de las iglesias madrileñas.

Del propio Velázquez, al lado del *Retrato del Cardenal Borja* (n.º 44) se exhibieron algunos dibujos más discutibles que a un momento u otro se le atribuyeron (n.ºs 45, 46, 48) y dos retratos al óleo del Cardenal borja (Frankfurt y Ponce, Puerto Rico), que al lado del ejemplar de Toledo, por fin no presentado, pretendieron al título de originales del maestro. Pero el retrato dibujado, fechable hacia 1643-1645, de cualidad deslumbrante, de una extraordinaria sutileza de toque y una vivísima intensidad expresiva, supera de manera indiscutible las versiones pintadas, probablemente por el taller.

Aunque en estos últimos veinticinco años, gracias a los trabajos pioneros de D. Angulo Íñiguez y A. E. Pérez Sánchez, el dibujo español esté mejor conocido de parte de los estudiosos y los coleccionistas, las exposiciones de obras gráficas resultan todavía demasiado escasas. Y no es corriente la exhibición de un material tan diverso, nada subsidiario a la pintura y que posee valor propio. Esta interesantísima exposición y la publicación de su catálogo, procurando un amplio panorama de los dibujos, tanto españoles como extranjeros, que Velázquez pudo estudiar a lo largo de su brillante carrera, resulta uno de los acontecimientos más importantes del IV Centenario de la muerte del pintor.

O. DELENDÁ
Wildenstein Institute, París

DOS EXPOSICIONES EN EL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID

Por esas casualidades a las que Cronos no es ajeno, han venido a coincidir dos exposiciones «americanas» en el museo madrileño. Una, la oficial, organizada por la *Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V*, y otra, por una entidad privada, Cajasur. Ambas tienen en común su apelación a la época virreinal: «Los Siglos de Oro en los virreinos de América 1550-1700», la primera y «Perú: Fe y Arte en el Virreinato», la segunda, pero a eso se reduce toda coincidencia.

Aún recordamos exposiciones en las que había un claro concepto del porqué de su celebración y los medios —pocos— de los que se disponía se encauzaban a tal fin. Realizadas por historiadores del Arte en su comité organizador siempre aparecían otros nombres cuya presencia a nadie engañaba. Pero de tales centenarios quedaban huellas muy visibles, tanto en la literatura artística como en los lugares que fueron escenario de las conmemoraciones. Baste recordar, sólo, dos ejemplos: «Carlos V y su ambiente», Toledo, 1958, y «Velázquez y lo velazqueño», Madrid, 1960. En ellas no hubo grandes y aparatosos montajes sino, simplemente, magníficos escenarios que, con tal motivo, se restauraron. Así renació el toledano Museo de Santa Cruz y el Casón del Buen Retiro se convirtió en aquella mágica sala de exposiciones



Fig. 1. Anónimo peruano s. xvii-xviii: *Ángel arcabucero*, Ezearay (La Rioja), Ermita de Nuestra Señora de Allende.
Fig. 2. Escuela cuzqueña s. xviii: *San Gabriel Arcángel*, Col. Celso Pastor de la Torre.

de la que hoy carece la capital de España.

Pero la lluvia caída desde 1992 ha barrido a los grandes historiadores y ha consagrado el matrimonio morganático entre el Arte y la Política, engendrador de «Sociedades Estatales».

Así, una de las exposiciones que nos ocupa nos sorprende con su amplitud cronológica y temática, como si los dos Austria mayores se hubieran ido reencarnando en sus sucesores.

La muestra se organiza en cuatro apartados —distintos y delicuescentes— agrupando las obras bajo unos epígrafes literariamente sugerentes: *Entre el documento y el género artístico*; *La arquitectura y sus imágenes*; *Los temas de la época y los centros artísticos*; *Primores artísticos: técnicas y materiales del Nuevo Mundo*, rellenos con obras cuyos criterios de selección se nos escapa y hace que nos preguntemos cuál es el objeto de esta exposición.

Ya que, suponemos, se trataba de recrear la América de la época de Carlos I —que no quinto— y de Felipe II echamos en falta el planteamiento, al menos, de una cuestión clave: ¿cuál fue el impacto que el arte de América causó en los españoles?

Habiendo una amplia representación pictórica ¿por qué para intuir el papel de un tlacuilo en la sociedad prehispánica y conocer su inserción en la virreinal tenemos que ir, de forma detectivesca, de ficha en ficha, de mapa en mapa, de ilustración en ilustración?

¿Cómo, en estos momentos de tan honda preocupación por temas como *la imagen del rey* no vemos aquí los dobles retratos de Isabel y Fernando, de Felipe el Hermoso y Carlos V de Chahultepec? ¿Por qué no está la versión de Carlos V en Mühlberg de Tavera y se discute su relación con el cuadro —¿perdido?— del Palacio de México? ¿Por qué no se ha aprovechado para dilucidar o al menos aludir a la relación de Pereyng con los pintores de la Corte? ¿Y Alonso Franco y Vázquez...?

Quizás haya sido mejor así porque cuando se trata de justificar una adscripción de este tipo se recurre a razones tan poderosas como las esgrimidas para la serie de *ángeles arcabuceros* de la iglesia riojana de Ezcaray: «*los artífices hispanoamericanos solían esmerarse, a veces con resultados sorprendentes, cuando sabían que trabajaban para la metrópoli*»; remachándose tan peregrina y profunda afirmación con una perla digna del Mar de las Antillas: «*sería difícil explicar la producción de esta serie en la metrópoli dada la ausencia de referentes —pictóricos o impresos— al alcance de un artista en España*» (!), mientras se nos deja en la duda metafísica sobre el taller peruano del que salieron, puesto que «*la pintura limeña es la gran desconocida de esta época, habiendo merecido la cuzqueña más atención de los estudiosos*». Claro que, siguiendo la corriente —al parecer hoy imperante en la historiografía española— los aspectos materiales y groseros de la obra de arte para nada sirven en su estudio. Por eso una práctica como el «*que los lienzos están pintados hasta el mismo borde del bastidor, sin dejar un margen de lienzo para estirar por detrás, [es] algo típico en la pintura virreinal*», como si no se hiciera en Madrid, Sevilla y Albacete aunque, eso sí, ignoramos si el lienzo es de lino o de algodón y si su tejido es español, flamenco, italiano o americano.

Si las fichas del catálogo son, como vemos, hasta discutibles, algunos de los artículos que las preceden muestran el uso, hoy tan en boga entre nuestros historiadores, de fuentes cuyos caudales se nos ocultan. En el titulado «La antigua monarquía española como área cultural» Jonathan Brown, confiesa su sorpresa —que compartimos— al verse propuesto como director del acontecimiento ya que, en sus propias palabras —ahora muy diferentes a las del Catálogo de la Exposición Villalpando de 1997 con su extravagante comparación entre México y Murcia— «*aunque soy muy aficionado al arte latinoamericano, no me hago ilusiones en cuanto a mis conocimientos sobre un campo tan complejo*».

De signo muy distinto es la exposición peruana pues al menos cumple con lo que promete: Fe y Arte en el Virreinato.

Gracias a los cuadros expuestos vemos la utilización de la pintura para transmitir el mensaje cristiano, para la Catequesis y para el estímulo de la devoción que llegará al sincretismo tan característico del Alto Perú.

Podemos considerar los rasgos propios de la pintura peruana, especialmente de la cuzqueña, los buenos como los que no lo son tanto. Pero la ingenuidad de su pintura popular sigue teniendo capacidad de seducción en esta época que ya está harta de todo.

Los cuadros se presentaban colgados, sin alharacas de montaje y con un cierto desorden, en los muros del claustro que dibujara Feduchi y se encontraban, realmente, en casa. Lástima que el comisario de la muestra, Luis Hurtado, no se haya ocupado de publicar un catálogo que nos permitiera discutir algunos cuadros dudosos. Pintores anónimos que, a pesar de los ditirambos que abren el libro sobre pintura peruana sustitutivo del catálogo, no nos hacen olvidar los juicios coetáneos de un Concoloncorvo; obras de un Bitti cuya contemplación en las cercanías de El Escorial nos explica el por qué de su jesuítico destierro; Medoro, Luispe Tito, Basilio de Santa Cruz... los fastos en las calles de Lima o Cuzco. Los reflejos zurbaranescos se unían a las guirnaldas florales que, en tan raras ocasiones, muestran cantutas pero nos traen un olor a jardín madrileño cultivado por Arellano aunque rodeen a una Virgen María convertida en industriosa ñusta; ángeles caballeros —¡qué ocasión para compararlos con los de Ezcaray!— cortesanos descendidos del Altiplano a Lima y posados, en su vuelo, en esta sugestiva muestra.

JUAN JOSÉ JUNQUERA
Universidad Complutense

EL JARDÍN DE MELIBEA

Monasterio de San Juan. Burgos
18 de abril / 20 de junio de 2000

Como colofón de los actos conmemorativos que se han llevado a cabo del V Centenario de la publicación, en la imprenta burgalesa de Fadrique de Basilea, de la primera edición de *La Celestina*, la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, ha organizado una exposición, bajo el título *El Jardín de Melibea*. El lugar elegido ha sido el claustro y la sala capitular del antiguo monasterio de San Juan de Burgos. Tomando como base la obra de Rojas y teniendo en cuenta la riqueza de aspectos que nos trasmite, los organizadores de la muestra han intentando acercar al espectador no sólo de forma directa los elementos y personajes que en ella aparecen sino todos aquéllos que forman parte de una tradición latente que hunde sus raíces antes de la aparición de la tragicomedia y que pervive en momentos posteriores. Se inicia el recorrido con una serie de las más interesantes ediciones de *La Celestina*. Lamentablemente no se ha podido contar con la edición *princeps* burgalesa propiedad de la Hispanic Society neoyorquina. En un segundo espacio, se ha tratado de recrear el ambiente de la casa noble castellana de finales del siglo xv, reuniéndose elementos de ajuar doméstico, destacándose el gran tapiz bruselense del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid o el *Tapiz de la vida señorial: la partida de caza* del Museo de Cluny que refleja una de las actividades características de las clases acomodadas a las que pertenecía Calisto. Uno de los escenarios esenciales en *La Celestina* es el jardín. Una larga serie de obras de enorme calidad, tratan de reflejar este tópico literario y artístico. Destacan varias pinturas alusivas a