

## CRÓNICAS

### EL ARTE DE VER: TRATADOS, REVISTAS, MANIFIESTOS

Santander: Palacete del Embarcadero, 14-IX a 23-X-2016

La exposición *El Arte de Ver: Tratados, Revistas, Manifiestos* fue concebida en paralelo a la organización del XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (con el tema *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*), cita bienal que, por primera vez en su historia, se celebraba en Santander, dirigido por los profesores de la Universidad de Cantabria Begoña Alonso Ruiz, Julio Polo Sánchez y Luis Sazatornil Ruiz. Este último fue su comisario, juntamente con su compañero Fernando Villaseñor Sebastián y Javier Maderuelo, responsable de investigación del Archivo Lafuente. Esta entidad privada encabezó los créditos y fue responsable de la edición del lujoso catálogo en su propio sello editorial. Suyos son la mitad de los fondos expuestos, contemporáneos, que se suman a los históricos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BMP) para presentar una serie más que impresionante de los formatos impresos que han difundido las ideas artísticas entre los siglos XVI y XX. La Universidad de Cantabria, el Ayuntamiento de Santander, la Autoridad Portuaria de Santander y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo colaboraron en la consecución de esta muestra.

Aprovechando la peculiaridad espacial del Palacete del Embarcadero, octogonal al interior, la museografía se organizó inteligentemente en líneas concéntricas, trayendo a colación Luis Sazatornil, de hecho, el moderno museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier. Desde un punto doblemente central, en lo material y lo conceptual, ocupado por la edición renacentista del tratadista Marco Vitruvio, se expandía en sucesivos anillos dedicados a los siglos de la Edad Moderna, al siglo XIX y, ya en los muros perimetrales, las vanguardias del siglo XX. Un planteamiento más transversal cabía en la *capilla* (uno de los chaflanes a que da lugar el cuadrado exterior) donde Marcelino Menéndez Pelayo estaba retratado por Luis de Madrado y Kuntz y por Antonio Saura y, en cierto modo, en una vitrina cero que resumía la secuencia evolutiva de la tipología documental. Salvo excepciones (la citada obra de Saura, procedente de la Colección UC, y un retrato de Ceán Bermúdez grabado a partir de Goya, de colección particular), todo pertenecía a los dos conjuntos indicados, que, salvo también excepciones relativas (ocho títulos del siglo XVIII y otro del siglo XIX, de Colección José María Lafuente, que no del Archivo), permanecían perfectamente separados.

La medida simetría del catálogo denota que a esa separación le cupo un componente comparativo implícito: una introducción a cada una de las instituciones precede al estudio de síntesis de los respectivos fondos seleccionados para la ocasión, cada bloque por su/s comisario/s. El de la Biblioteca se guía por la voz en *off* de Menéndez Pelayo desde su *Historia de las ideas estéticas en España*. Al del Archivo le basta y le sobra con la filosofía de su fundador, entrecomillada por Juan Antonio González Fuentes: “Una pintura, una escultura, un dibujo, una fotografía son la punta del iceberg. Sumergidas se encuentran las ideas, ese almacén invisible sobre el que se construyen las obras de arte [...]”. Es el principio posmoderno (posestructuralista) subyacente al arte de acción, desde los años sesenta, y a toda una tendencia museográfica que hoy pone el foco en los procesos creativos que dieron lugar a los objetos y en cómo se acomete la gestión de estos.

*El arte de ver* ha puesto delante de los ojos el enorme potencial que les cabe a sendos depósitos documentales que, desde Santander, adquieren una proyección que no tendrían en el seno de otros mayores: la BMP podría pasar por una sucursal de la Biblioteca Nacional de España; el Archivo Lafuente, como es bien sabido, aspira a ser una sede deslocalizada del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La primera gana visibilidad física (los volúmenes salen, finalmente, de su recoleta sede institucional y se asoman a una

de las zonas más frecuentadas y pujantes de la ciudad) y documental (a falta de catálogo en línea, el de papel reúne la relación completa de los impresos y manuscritos sobre bellas artes). Por su parte, el segundo va un paso más allá en su intensa campaña por dar a conocer sus poderosos músculos, pero ¿qué gana en esta ocasión? Creo que autoridad o, como diría el mismo Vitruvio, *auctoritas*.

Más aún, este sobresaliente proyecto no solo ha mostrado las bondades de cada uno de los dos acervos sino que ha demostrado cuán bien se complementan, haciendo todavía más deseable que un maridaje tal perdure para la ciudad más allá de la cita efímera. Que la visibilidad ganada para la BMP y las restauraciones de documentos acometidas para la ocasión no se diluyan y sirvan para seguir desarrollando esa revalorización. Y que quien con tal clarividencia ha ideado el Archivo Lafuente lleve hasta sus últimas consecuencias el paralelismo que tan oportunamente se ha esforzado en establecer con su predecesor, cuya memoria va asociada al hecho de una donación. Todo eso lo dice un historiador; un contribuyente querrá que le aseguren que, sin tasación conocida y con las negociaciones de compra por parte de la Administración Pública abiertas, no acabará pagando en diferido estos fuegos embelesadores. Hay todavía mucho que ver y, sobre todo, mucho que leer.

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ  
Universidad de Cantabria

DE CARAVAGGIO A BERNINI. OBRAS MAESTRAS DEL SEICENTO ITALIANO  
EN LAS COLECCIONES REALES

Madrid: Palacio Real, 7-VI a 16-X-2016

El pasado 16 de octubre se clausuró la exposición *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales*, organizada por Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid y comisariada por Gonzalo Redín Michaus. La muestra ha cumplido esencialmente con los cometidos encomendados a Patrimonio Nacional, pues ha dado a conocer artistas poco o nada conocidos y hasta ocho obras inéditas u otras muchas casi desconocidas, y además se ha acometido una campaña de restauración encomiable, por lo que habría sido estupendo si en las cartelas de la exposición se hubiera señalado qué obras se han restaurado para la ocasión, información que sólo se daba en algunos casos, pero no en todos.

La muestra congregó más de 60 obras realizadas en Italia en el siglo XVII por artistas de distintos países, aunque al principio y al final de ella se incluyeron versos de la *Eneida* de Virgilio y de los *Trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes que remitían particularmente a Roma. No todas eran maestras, pero sí estaban todas al amparo de Caravaggio y Bernini. De Bernini se mostraban la reproducción en bronce de la *Fuente de los cuatro ríos* y el maravilloso *Cristo crucificado* del Escorial, y de Caravaggio una pintura, *Salomé con la cabeza del Bautista*, con modificaciones importantes sobre todo en el cuerpo del sayón, lo que no impidió que ambos artistas se convirtieran en los reclamos principales de la exposición según la práctica que ha convertido a los maestros antiguos, y en especial a Caravaggio, en *trademarks*. De hecho, mientras escribo se muestra en el Metropolitan de Nueva York la exposición *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, y en la National Gallery de Londres otra cuyo título es... *Beyond Caravaggio*. Por lo que parece, y más allá de cumplir con sus cometidos, Patrimonio Nacional no ha podido escapar a esta tónica.

El largo recorrido en once secciones y otras tantas salas estaba vertebrado por un discurso teleológico y férreamente causal más propio de la historiografía antigua, el que lleva de la *maniera* de Barocci al naturalismo de Caravaggio, de este a la búsqueda del ideal y, finalmente, a la llegada de la academia. Sin embargo, la secuencia de las salas era vagamente cronológica y a ratos se tornaba geográfica por su relación con aquellas “escuelas” que aparecían en los manuales antiguos para, en las tres salas finales, seguir el criterio del formato, pues estaban consagradas a los cuadros de altar.

En la primera, “De Bolonia a Roma”, se hacía referencia a la supuesta dicotomía que se produjo entre Caravaggio y su búsqueda cruda del natural frente a las propuestas de los Carracci, más preocupados, al parecer, por una cierta belleza ideal, pero a través de obras como *Erminia y los pastores* de Ludovico Carracci, *Lot y sus hijas* de Guercino y obras tan tardías como *La toilette de Venus* de Giovanni Andrea Sirani de 1630-40 y dos esculturas de Alessandro Algardi y de Domenico Guidi con Ercole Ferrata de 1655-56, *Neptuno* y *Cibeles* respectivamente. Para ver el caravaggio había que esperar a la sexta sala, donde su *Salomé* se confrontaba especularmente con una *Judit* de Fede Galizia. La segunda sala estaba consagrada a “La Roma de Velázquez”, si bien en el catálogo se habla de “La Roma de Bernini”, artista más conocido

y determinante en el *entourage* romano que Velázquez –casi un desconocido al menos en su primer viaje a Italia–. Cabe suponer que la referencia era a Roma entre 1630-31, fechas de ese primer viaje del sevillano, y no entre 1649-51, fechas del segundo, porque en ella estaba *La túnica de José*, si bien Manuela Mena propone ahora datarla después de que Velázquez volviera a Madrid. También es posible que fuera una Roma genérica, pues había obras fechadas después de 1630, otras posteriores a 1650 y un magnífico e inédito *Florero* de Andrea Belvedere datado en 1694-1700. La tercera sala estaba consagrada al “Lujo real”, o sea a los regalos diplomáticos que se producían en la época entre las distintas cortes –y no sólo Italia y España, como se deducía del texto de sección–, si bien no se explicitaba qué obras entre las expuestas habían sido tales regalos y cuáles no. La cuarta sección estaba dedicada a la colección de Faustina Maratti, hija del pintor Carlo, como paradigma del Clasicismo –con mayúscula, y con independencia de que en la sala se expusieran un *San Andrés adorando la cruz de su martirio* de Francesco Albani y una *Cabeza de anciano* de Andrea Sacchi que mal casan con esa mayúscula–, y de ella se pasaba a la quinta, “De Roma a Nápoles”, para centrar la atención en Ribera y en el paso del naturalismo al barroco entendido esencialmente como una “cultura más avanzada respecto del lenguaje de los primeros seguidores de Caravaggio, y no necesariamente napolitana”, como se decía en la cartela de *Los cuatro Padres de la Iglesia latina* atribuida a Louis Cousin seguramente a partir de la ficha del catálogo de Giuseppe Porzio. Pasada la sala dedicada a Caravaggio y Fede Galizia se llegaba a la no menos espectacular “De Nápoles a España”, donde se contraponían *La burra de Balaam* y *Job en el muladar* de Luca Giordano con tres pinturas de Ribera: el muy estropeado *San Francisco orando*, el maravilloso *José y el rebaño de Labán* y *San Francisco de Asís en la zarza* que, contra lo que dijera la cartela y dice Porzio en el catálogo, no se transforma en rosas, como tampoco ha sido la restauración la que ha convertido la pintura en una obra maestra, como también se afirmaba en la cartela. Esta sala y la siguiente, con el *Cristo crucificado* que Bernini hizo para el Panteón de Reyes del Escorial, eran los dos momentos álgidos de la exposición. Del *Cristo* se aseguraba que es la “síntesis de la escultura barroca”, que es decir más bien poco, y que “incomprensiblemente” fue sustituido en algún momento por otro de Domenico Guidi, aunque en su texto para el catálogo David García Cueto enumera hasta tres posibles razones para que se produjera esa sustitución. Dudosas, quizá, pero no incomprensibles.

Como decía antes, las tres últimas salas estaban dedicadas a los cuadros de altar, aunque muchos de los expuestos no fueron concebidos como tales, y en ocasiones se incurría en algún exceso. Por ejemplo, de la *Magdalena* de Pietro Liberi se decía que “la característica sensualidad de la pintura veneciana se manifiesta en la ostentación de la rotunda desnudez de la santa”, sin aclarar qué es lo primero y cómo se relaciona con lo segundo; de *Cain y Abel*, de Giovanni Domenico Cerrini, se apuntaba que “la libertad de ejecución alcanzada por el maestro” no alteraba “el estudiado equilibrio de la composición”, como si una y otro fueran incompatibles; y de la *Asunción de la Virgen* de Andrea Lilio se resaltaban el “colorido ácido o el alambicado vuelo de los ropajes”, como sinónimos de la *maniera*, frente al “estudio directo del natural” en los guijarros o centollos pintados en *La vocación de san Andrés y san Pedro* por Barocci, quien según la cartela “partía del estudio del natural para abandonar el arte de la *maniera*, fundado en el artificio”, y ello a pesar del colorido ácido o los rebuscados pliegues de los ropajes de los protagonistas de su pintura. La exposición culminaba con *La conversión de Saulo* de Guido Reni, no por casualidad dada a conocer por el propio Redín Michaus en 2013.

JOSÉ RIELLO  
Universidad Autónoma de Madrid

#### LUIS GORDILLO. CONFESIÓN GENERAL

Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 6-X-2016 a 28-II-2017

No sabemos si Luis Gordillo (Sevilla, 1934) habrá pecado mucho o poco durante su vida, ni si tiene necesidad de arrepentirse de algo a estas alturas; si sabemos, en cambio, que el Hijo Predilecto regresa a su ciudad natal para pronunciar una *confesión general*, la primera de semejante magnitud en su tierra, que durará exacta y significativamente hasta el Día de Andalucía. Esta acogida parabólica, de misericordia y alegría, no podría tener por escenario mejor enclave que el claustro norte del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, antiguo monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, sobre todo tomando en consideración que el confesante ha equiparado a menudo su práctica pictórica a la meditación y la contemplación, rutinas ambas muy en línea con los preceptos de los estatutos cartujanos.

Tal vez sea éste el caluroso motivo del deshielo respecto a las grandes exposiciones retrospectivas presentadas en el MACBA, *Luis Gordillo. Superyo congelado* (1999-2000), comisariada por Manuel Borja-Villel y José Lebrero Stals, y en el Museo Reina Sofía, *Luis Gordillo. Iceberg tropical* (2007), auto-comisariada por el propio artista, aun cuando por supuesto se mantengan algunas claves de aquéllas, repasadas además en un video documental de media hora situado en el inicio de la muestra sevillana; de la primera, se retoma la fijación por el análisis pormenorizado de sus distintos periodos, y de la segunda, ciertas reminiscencias expográficas a la hora de enfrentar los formatos menos tradicionales mediante esquemas compositivos atrevidos y juegos de color cálido/frío.

En cualquier caso, al margen de tales influencias más o menos evidentes, y desde la perspectiva que da el tiempo transcurrido desde entonces, el proyecto de Santiago Olmo y Juan Antonio Álvarez Reyes para el CAAC resulta en comparación bastante conservador por su planteamiento, con todo lo bueno, que insiste de manera muy didáctica sobre la evolución formal a lo largo de su trayectoria, y con todo lo menos bueno, derivado de la monotonía en el despliegue de los contenidos. No parece baladí, por tanto, que el discurso visual se articule en torno a un extenso pasillo central que es necesario desandar una vez finalizado el recorrido y del que van separándose salas temáticas en un orden cronológico: las abstracciones informalistas en tinta china, de finales de los años 50, algunas poco conocidas por el público general; las incursiones en la estética pop de los años 60 con la serie de las cabezas, ya rasgadas, duplicadas o multiplicadas; la continuación de esa tendencia en otros motivos, casi siempre especulares; la creciente importancia de la fotografía a partir de los años 70; su aplicación subsiguiente en la transformación radical de las imágenes; el giro hacia formas más orgánicas en los *gruyère* y las *situaciones meándricas* de los años 80 y 90; la incorporación de soportes y técnicas distintos en los 2000; y, por fin, las cabezas actuales, realizadas en los últimos años, probablemente síntesis definitiva del repertorio anterior.

Así pues, parece renunciar a las problematizaciones estéticas de unos José Jiménez Jiménez o Fernando Castro Flórez, que tanto y en tan diversos sitios han escrito al respecto, también de un Wolfgang Schäffer o un Daniel Verbis, para volver en cambio por la senda historiográfica algo más lejana de los Francisco Calvo Serraller, en particular el de “La procesión va por dentro” para el MACBA, o Juan Antonio Aguirre, autor por cierto de buena parte de los textos en sala, sin aventurarse por los lugares comunes de la tradición interpretativa gordillesca; quizá era una buena ocasión para establecer mejor el contexto en el que actuó el artista e identificar con mayor claridad su repercusión, haciendo algo así como una historia efectual del fenómeno, que queda todavía pendiente. Y ello es algo que refleja, matizado sólo en parte, el *biografismo* de los textos del catálogo, a saber, “Historias de una ansiedad revisitada. Hacia una biografía líquida” de Luis F. Martínez Montiel, “La apropiación pictórica de Luis Gordillo” de Simón Marchán Fiz, o “Luis Gordillo: esa escritura vital que es la pintura” de Aurora García, panegíricos a su manera, sin duda merecidos, pero que quizá no aporten demasiado sobre lo ya dicho previamente.

Con toda seguridad, Luis Gordillo se encuentra entre los pintores internacionales a los que más conviene una revisión histórica estricta, a pesar de la ordenación a través de sucesivas fases estancas, pues entronca a la perfección con su propio proceso artístico *introspectivo*, volviendo siempre sobre las imágenes antiguas como base de las imágenes nuevas; en ese sentido, de psicoanálisis y experimentación, deberíamos entender la preeminencia concedida a sus dibujos, la exhibición de las fotografías que revelan la ardua elaboración de *Blanca Nieves y el Pollock feroz* (1998) y, sobre todo, como elemento diferenciador, la recreación de su estudio dentro del relato expositivo, justo antes de las piezas más recientes, recurso recurrente y hasta cierto punto útil por más que no se pueda acceder a él. Ese caos controlado, esa infinidad de variopintos recortes repartida por las paredes y el suelo dentro de un recinto bien delimitado y vigilado, presenta al artista como una especie de demiurgo genial a la vez que opera a modo de metáfora general del trabajo clasificatorio llevado a cabo en *Confesión general* con una obra, la suya, difícilmente clasificable como conjunto.

La muestra, coproducida por el Patronato de la Alhambra y el Generalife y los Centros Guerrero, Koldo Mitxelena Kulturenea de San Sebastián y Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, itinerará en fechas próximas por dichas ciudades, como demostración final de su contrición, como una pública penitencia, en búsqueda tal vez de una bendición *urbi et orbi* y un perdón por los siglos de los siglos. Dios dirá.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA  
Instituto de Historia, CSIC

## PASIÓN POR EL ARTE. EL SIGLO DE LA INQUIETUD EN EL ARAGÓN DE GOYA

Zaragoza: Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar, 24-XI-2016 a 26-II-2017

*Pasión por el Arte* forma parte del proyecto *Pasión por la Libertad* integrado por cuatro muestras y organizado por la Fundación Ibercaja con la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, cuyo propósito es recuperar la memoria y los logros de una serie de prohombres del siglo XVIII que lucharon por consolidar en Aragón una opción de progreso y modernidad bajo el signo de las ideas ilustradas. Con ese objetivo, esta exposición quiere mostrar el estado y evolución de las artes, presentando un panorama no exhaustivo, pero sí significativo, de lo que los artistas aragoneses aportaron en el período 1740 y 1808 y que resulta bastante relevante en el contexto español aunque la fortuna historiográfica de muchos de esos artífices se haya visto eclipsada por la gigantesca figura de Goya, cuya presencia está inevitablemente latente en la exposición, aunque su obra, de forma premeditada, no lo esté de manera explícita.

La primera de las salas, se inicia con la generación tardobarroca, ejemplificada con dos obras inéditas de Juan Zabalo, pasando a una selección de autores que comienza con José Luzán y finaliza con Buenaventura Salesa, que marcan respectivamente la introducción de la pintura rococó y la llegada del neoclasicismo a Aragón. Tienen en común el viaje a Italia, el *grand tour*, que también realizaron entre otros el pintor Manuel Eraso o el escultor Juan Adán, compañeros de Goya en su *soggiorno* romano, y casi todos ellos participaron, como maestros o discípulos, del fenómeno académico que se asienta en Zaragoza en ese momento. Entre lo seleccionado destacan la *Triple generación* de Juan Ramírez de Arellano, ejemplo de la ascendencia que tuvo el *giaquintismo* entre los pintores locales, así como interesantes novedades de atribución sobre Juan Andrés Merklein, Braulio González y Diego Gutiérrez Fita, u obras que se exponen por vez primera, como las alegorías de Luis Muñoz para la Universidad Sertoriana, y especialmente un espléndido *San Roque y San Sebastián* pintado por Francisco Bayeu para la parroquia de Santa María de Oxirondo en Vergara. Resulta especialmente esclarecedor comprobar el diferente peso que en el estilo de estos autores, en función de su formación, bagaje e influencias, adquieren los recuerdos del barroco, las novedades rococó y el siempre latente clasicismo, ahora alimentado desde el soporte académico; tres ingredientes que también se aprecian en las tres esculturas de este ámbito: *Santo obispo* de José Ramírez de Arellano, *San Lorenzo* de Pascual de Ypas y una anónima *Divina Pastora*. Finaliza esta sala con retratos de Joaquín Inza, Felipe Abás y José Beratón que ejemplifican respectivamente el modelo de retrato burgués (los dos primeros) y el más oficial (el último), destacando la enigmática *Dama de azul* de Inza que desdice la fama de retratista inexpresivo de su autor. A modo de homenaje a la figura de José Nicolás de Azara, uno de los más ilustres aragoneses del período, ha de entenderse el panel final, con sendos retratos de Anton R. Mengs (de Ramón Bayeu) y de Azara (grabado por Domenico Cunego) que flanquean el sugestivo texto introductorio que este escribió en Roma en 1779 para la edición de las *Obras* del bohemio, del que se ha tomado la expresión *el siglo de la inquietud* para el subtítulo de la muestra.

La segunda sala presenta bloques temáticos. En el primero figuran cuatro relieves: uno en yeso de la *Venida de la Virgen del Pilar* de Juan Adán, boceto para la catedral de Granada, y tres en barro cocido, ingresos en la Academia de San Fernando de José Ramírez de Arellano, Juan Fita y Carlos Salas; el de Ramírez, de calidad excepcional, fue también una primera idea para el frente de la Santa Capilla en el Pilar, y el de Salas, podría corresponder a su yerno Pascual de Ypas. Salas e Ypas desempeñaron un destacado papel en la parte escultórica del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, proyecto ilustrado de este momento que en la exposición se muestra escenográficamente con una reproducción fotográfica. Otro de los grandes aciertos de la muestra es reunir por primera vez las obras de aragoneses premiados en los concursos convocados por la Academia de San Fernando entre 1753 y 1808: Juan Ramírez de Arellano, Francisco Casanova, Ramón Bayeu, José Beratón y Buenaventura Salesa. En el último bloque, dedicado a la arquitectura, figuran una magnífica selección de planos originales –y una curiosa maqueta de época–, de los arquitectos aragoneses más relevantes, formados muchos de ellos en las dos principales empresas que se llevaron a cabo en Aragón en ese momento: la construcción de la Santa Capilla según proyecto de Ventura Rodríguez, de quien se exponen dos alzados, y el Canal Imperial, impulsado por Ramón de Pignatelli.

La comisaría general del proyecto *Pasión por la Libertad* ha correspondido a Domingo J. Buesa Conde, y el vice-comisariado de *Pasión por el Arte* a Juan Carlos Lozano López (Universidad de Zaragoza), con la inestimable colaboración científica de José Ignacio Calvo Ruata, Ana M.<sup>a</sup> Muñoz Sancho y Javier Martínez Molina. Todos ellos, más un amplio elenco de especialistas en diversos asuntos dieciochistas, participan en el libro-catálogo (Ibercaja, 2016) con notables aportaciones al conocimiento de esta centuria a la que Azara llamó *el siglo de la inquietud*.

WIFREDO RINCÓN GARCÍA  
Instituto de Historia, CSIC

ANTONIO DEL CASTILLO Y LA CIUDAD DE CÓRDOBA / ANTONIO DEL CASTILLO EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA / ANTONIO DEL CASTILLO EN LA SENDA DEL NATURALISMO

Córdoba: diversos espacios, 23-IX-2016 a 28-II-2017 / Museo de Bellas Artes, 25-X-2016 a 28-II-2017 / Vimcorsa, 29-XI-2016 a 28-II-2017

Cuatrocientos años después del nacimiento del pintor Antonio del Castillo y Saavedra (1616-1668), la Junta de Andalucía ha promovido con la colaboración de varias instituciones locales tres exposiciones que se han sucedido y solapado entre septiembre de 2016 y febrero de 2017: *Antonio del Castillo y la ciudad de Córdoba*, comisariada por Paula Revenga y José María Palencia, *Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*, comisariada por José María Palencia, y *Antonio del Castillo en la senda del naturalismo*, comisariada por Benito Navarrete y Fuensanta García de la Torre, todas con el apoyo de los técnicos de la Consejería de Cultura. La primera de ellas ha consistido en el señalamiento y la apertura regular al público de la obra dispersa de Castillo que se encuentra en diversos espacios de la ciudad (Catedral, iglesias de San Agustín, Santa Marina, San Francisco y San Andrés, hospital de Jesús Nazareno y Palacio de Viana). La segunda muestra ha valorizado la obra de Castillo que custodia el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Finalmente la tercera exposición, celebrada en una sala municipal (Vimcorsa), ha contextualizado y explicado el trabajo de Castillo desde una interpretación de su aportación a la pintura española del Barroco.

La principal novedad de este amplio programa respecto de la exposición *Antonio del Castillo y su tiempo* (variaciones en catalogación aparte), celebrada en 1986, es la intención declarada de insertar la producción del pintor en el discurso general de la pintura española del Barroco, y no limitarla al contexto local. Sin duda, Antonio del Castillo Saavedra fue un pintor local en el sentido de que prácticamente toda su vida transcurrió en un centro local, sus maestros y sus seguidores directos pertenecieron igualmente a ese espacio, y pocas de sus pinturas salieron de allí en su tiempo dado que trabajó fundamentalmente para clientes locales. Esta vinculación con el territorio es esencial y sigue siendo un hilo conductor presente en las exposiciones, sobre todo en las dos primeras. *Antonio del Castillo y la ciudad de Córdoba* destaca en ese empeño, tanto por su formato disperso y la musealización diversos espacios religiosos cordobeses, como por el subrayado que hace de las relaciones de Castillo con obras y autores cercanos (véase por ejemplo la inclusión en el itinerario de la *Última Cena* de Pablo de Céspedes, en la catedral). En la misma línea, *Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes* ha hecho especial hincapié en la presentación de los antecedentes y las consecuencias de la pintura de Castillo en la escuela cordobesa, incidiendo sobre algunos elementos fértiles situados en el espacio entre Pablo de Céspedes y Antonio Palomino. La idea matriz es que el localismo de Castillo no significó ni que Castillo fuera un pintor de calidad escasa o mediana, ni que el pintor permaneciera aislado de las formas y las ideas que construían la pintura española del Barroco. Este ha sido fundamentalmente el discurso de *Antonio del Castillo en la senda del naturalismo*, que bajo la línea argumental del protagonismo de Castillo en esta faceta del Barroco, organizaba sus obras en cinco líneas temáticas: “metáforas del silencio”, “de lo corpóreo a lo monumental: pintura *versus* escultura”, “las adoraciones de los pastores como pretexto de lo real”, “imagen sagrada y devoción”, y “retóricas narrativas”. Estas ideas son elementos clave de la pintura del Barroco, y su elección es pertinente para explicar a Castillo en un contexto más vasto. El objetivo, sin embargo, queda algo condicionado por las limitaciones presupuestarias del proyecto, que han permitido reunir bastantes de sus trabajos dispersos por España (algunos de ellos inéditos procedentes del mercado y de colecciones privadas) y restaurar obras, pero no han facilitado el traslado de piezas desde el extranjero, ni tampoco haber arropado la pintura presente de Castillo con obras de otros naturalistas españoles de primera línea. En mi opinión, esta última acción hubiera contribuido notablemente a una mejor consecución del propósito de ampliación del enfoque sobre Castillo. En cualquier caso, no hay duda de que esta es la reivindicación pública y científica más importante de este artista producida hasta la fecha.

ANTONIO URQUÍZAR HERRERA  
UNED