

CRÓNICAS

POETAS DEL CUERPO. LA DANZA EN LA EDAD DE PLATA

Madrid: Residencia de Estudiantes, 6-X-2017 a 1-IV-2018

Afirmar que la danza es un arte plenamente integrado en el universo artístico es contrario al tipo de discurso al que estamos acostumbrados a oír, pues las tantas veces apodada “Cenicienta de las artes” habría sido excluida de los hitos de la Historia del Arte. Según este prejuicio, el arte del cuerpo en movimiento, preso de una condición efímera que le haría incapaz de someterse al formato de la academia, habría escapado a los formalismos habituales por los que se expone la disciplina.

En contra de este imaginario popular, la danza siempre ha buscado dejar huella. Como demuestra la exposición comisariada por Idoia Murga Castro, existe una abundante documentación en torno a ella: el vestuario, el vídeo, la fotografía, los diversos textos —como cartas, libros, partituras, etc.—, la cartelería, la música, la pintura o la escultura se entrelazan reflejando la importancia que la danza ha tenido en la Edad de Plata y constatando el enorme peso que ha ejercido en las grandes corrientes artísticas europeas.

Tal y como se afirma en el catálogo editado por su comisaria, las cuatro secciones en las que se estructura permiten al espectador adentrarse en una panorámica pautada por un relato coherente. Así, a través de una amalgama de formatos que generan una mirada caleidoscópica, nos invita a adentrarnos en las profundidades de un tema habitualmente relegado a un segundo plano de la mano de una de las instituciones más emblemática para la Edad de Plata: la Residencia de Estudiantes, que trabaja en colaboración con Acción Cultural Española.

En ella queda patente que, al igual que ha sucedido en el resto de las artes, hubo un influjo mutuo entre España y otros países, y que los artistas de la época retrataron y colaboraron con los coreógrafos y bailarines. Muestra de ello es la visita de los Ballets Rusos de Diaghilev a la península; el éxito de esta Compañía, que marcó un antes y un después en la concepción del ballet occidental representando la más pura tradición vanguardista, continúa siendo un hito tan conocido como impactante dada la talla de las colaboraciones escenográficas que realizaron autores como Picasso o Dalí, de quien la exposición muestra una maqueta de su primer ballet (*Bacchanale*) de 1939. Pero la exposición también rescata otros ítems menos conocidos, como la influencia que ejercieron algunas de las precursoras de la danza moderna como Isadora Duncan o Loïe Fuller en bailarinas como Tórtola Valencia, para quien Zuloaga diseñó uno de los trajes recogidos en la exposición.

Gracias precisamente a la colaboración de artistas de diversas disciplinas, se crearon Compañías como los “Ballets Espagnols”, que sentaron las bases de lo que todavía hoy se conoce como “danza española estilizada”. La colaboración específica entre artistas también fue una constante en esta generación; la propia Argentinita bailó con Escudero y Magrinyà trabajó con Miró.

En este recorrido en el que la danza se hermana con el resto de las artes, las instituciones también desempeñaron un papel capital: es el caso de la Escuela Coreográfica del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que la exposición retrata a través de un inmenso lienzo de Hipólito Hidalgo de Caviedes, o de la propia Residencia de Estudiantes y el conjunto de instituciones que agrupan su mismo proyecto, como la Institución Libre de Enseñanza o la JAE. Éstas últimas, ligadas al espíritu de la nueva pedagogía, integraron desde sus comienzos el estudio de la danza. Afines a una vindicación del movimiento como parte del aprendizaje, y como demuestran diversas fotografías, en la propia Residencia de Señoritas se impartió la técnica Dalcroze, una de las más influyentes en la consolidación de la danza moderna.

La propia exposición nos hace revisitarse, a través de diferentes documentos, el que fuera el acontecimiento más insigne de la danza en la Residencia de Estudiantes: la representación del *Amor Brujo* de Falla bailado por la propia Argentinita y Pilar López.

Pero todas estas aspiraciones artísticas fueron truncadas de forma repentina por la cruenta Guerra Civil española que, preconizando los horrores de la Segunda Guerra Mundial, ensombreció a la danza y la pluralidad de estilos que la caracterizaban. Como recuerdan los panfletos y músicas de la Sección Femenina, el franquismo hizo de la españolada su seña de identidad, renegando de otros tipos de danza que también gozaban de prestigio internacional. Al éxodo masivo de artistas se contraponen éxitos puntuales como el que representa Mariemma, mentora de la actual sistematización de la danza española.

Este recorrido, tan panorámico como concreto, permite comprender el profundo calado que tiene la danza en el panorama cultural europeo, así como constatar la riqueza que el arte del cuerpo en movimiento tiene para el conjunto de la historia del arte y del pensamiento del siglo XX. Una oportunidad más para rescatar el estudio de un arte que, al igual que la pintura, parece apagarse cuando no es mirado.

IBIS ALBIZU
Universidad Complutense de Madrid

1937. MODERNISM AT BRUNCH POINT

Hayama (Kanagawa): The Museum of Modern Art, 16-IX a 5-XI-2017

El año 1937 el movimiento surrealista en Japón vio su culminación con la exposición “Kaigai Chôgen-jitsushugi Sakuhin Ten”. Los comisarios japoneses fueron Shûzô Takiguchi y Chirû (Tiroux) Yamanaka, cuyos nombres aparecen en el *Dictionnaire abrégé du Surrealisme*. Estos dos poetas-críticos de arte, en colaboración con Paul Éluard, André Breton y Roland Penrose, expusieron nada menos que 370 obras surrealistas en cuatro ciudades: Tokio, Kioto, Osaka y Nagoya. Aunque la mayoría de estas obras no eran pinturas al óleo, sino objetos, dibujos o reproducciones, la muestra produjo un impacto profundo en el panorama artístico japonés.

Sin embargo, no se había podido aclarar todavía con exactitud los detalles de este intercambio artístico entre París y Japón, porque el archivo de Takiguchi fue destruido en 1945 a causa del bombardeo de Tokio. ¿Cuándo y cómo fueron llevadas a cabo las tareas preparatorias para esta exposición? ¿Desde cuándo Takiguchi y Yamanaka tuvieron contacto con el grupo parisino?

El Museum of Modern Art de Hayama organizó entre septiembre y noviembre del año pasado una pequeña pero interesantísima muestra que aclara algunas de estas cuestiones. Se trata de “1937 Modernism at a Branch Point”, en la cual una sala entera estaba dedicada al archivo de Yamanaka. El archivo está depositado en la Universidad Keio y nunca había sido expuesto en público.

En la segunda mitad de los años treinta el grupo parisino liderado por Breton estaba intentando ampliar sus redes de difusión a otras ciudades europeas como Praga, Bruselas, Tenerife o Londres, con sucesivas muestras internacionales y conferencias. La exposición japonesa de 1937 la podemos situar en este contexto. Esto es, Japón estaba considerado como un destino más de la expansión del movimiento surrealista.

En el centenar de documentos expuestos (cartas, libros y fotografías, etc.), pudimos entrever el intercambio de información entre París y Nagoya, ciudad en la que trabajaba Yamanaka.

El primer contacto tuvo lugar en 1933 cuando Yamanaka pidió a Éluard el permiso de traducción de *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine* (1926). Para esta edición japonesa, Éluard, por su parte, pidió a Gala tres dibujos de Dalí, quien efectivamente le envió a Yamanaka algunos dibujos. El libro de poesías traducido al japonés fue publicado en 1937.

En una carta fechada a 22 de septiembre de 1937, Dalí se lamentaba de no poder enviarle inmediatamente los documentos requeridos porque se encontraba de viaje, pero le prometía que se los enviaría a su vuelta a París. Y, quizás el mismo otoño, Gala le envió una misiva en la cual comunicaba el envío de los documentos. Se ha localizado incluso un dibujo original de Dalí, reproducido en el libro de Éluard, y expuesto junto con la numerosa correspondencia del archivo.

También pudimos ver claramente que el intercambio artístico entre París y Japón era bidireccional. Así, el prólogo de *L'Immaculée Conception*, traducida al japonés por Yamanaka y publicada en 1936, fue suministrado por Breton y Éluard. Y Yamanaka, junto con su colega Takiguchi, informaba al grupo parisino de la recepción del surrealismo en Japón, cuyo fruto fue, por ejemplo, el artículo de Takiguchi en *Cahiers d'Art*, n.º 4-5 de 1935, en el cual explicaba la crítica situación belicista de Japón.

Para la historiografía española hay que destacar una postal enviada desde Tenerife. Se trata de un documento totalmente inédito. Con matasellos del 15 de mayo de 1935 (un día después de la llegada de Breton a la isla), comunica a Yamanaka el envío del catálogo de la exposición surrealista en Canarias. Se lee que Breton y Benjamin Péret realizaron numerosas conferencias y una proyección de *L'Age d'Or*. La postal aparece firmada no solo por Breton y Peret sino también por Westerdahl, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik y Domingo López Torres.

Para dejar constancia de esta valiosa exposición, cinco especialistas japoneses, Junichi Tanaka, Ryôji Asabuki, Hiroyuki Kasai, Yuka Asaki y el que esto firma, hemos preparado un folleto, en el que aparecen 54 cartas del archivo traducidas al japonés.

KENJI MATSUDA
Keio University, Tokio

ARCO-MADRID 2018. XXXVII EDICIÓN DE LA FERIA INTERNACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Madrid: IFEMA, 21 a 25-II-2018

En una entrevista concedida a Alberto López Cuenca para *Desacuerdos 1*, la primera directora de la Feria, Juana de Aizpuru, recordaba que allá por 1982 “ARCO era como una imagen del deseo de la sociedad española de cerrar el pasado y mirar al futuro”. Vale la pena retener esta cita para enmarcar en su justa medida el proyecto comisariado por Chus Martínez, Elise Lammer y Rosa Lleó *El futuro no es lo que va a pasar, sino lo que vamos a hacer*, que venía a sustituir el habitual formato de país invitado de años anteriores y a proponer una línea temática compartida para expositores, foro y actividades paralelas; era de suponer que además de la actualización a la última moda teórica y curatorial, con todo lo bueno y todo lo menos bueno que eso comporta, el hecho de no recibir a ningún país implicara tal vez la necesidad de analizar el propio.

Según esta semántica de tiempos trastornados y mirada introspectiva, la trigésimo séptima edición de ARCO terminó antes de comenzar. Otra de las fundadoras históricas, Helga de Alvear, retiraba de su *stand* a petición de IFEMA la obra de Santiago Sierra *Presos políticos en la España contemporánea*, porque bajo ese título se desplegaban hasta veinticuatro retratos pixelados de actores políticos como Jordi Sánchez, Jordi Cuixart u Oriol Junqueras. Esta decisión sin precedentes, a escasas horas de la inauguración oficial, ha determinado el devenir mediático de la llamada semana del arte: el paredón vacío en plena entrada a la nave 7, esperpéntico, que ha dado la vuelta al mundo; la connivencia de la galerista, a juzgar por su intervención, sus declaraciones conciliadoras y su diligencia en volver a ocupar el muro con fotografías de Thomas Ruff; la acumulación de capas de significado en la pieza de Sierra, que ha pasado de ser una más de sus polémicas denuncias a una instantánea elocuentísima de la situación actual; la torpeza y escasa legitimidad con que se ejecuta una censura semejante, propia del pasado, máxime en la época de la poscensura; el tenso debate público sobre la libertad de expresión, como si en realidad hubiera algo que debatir al respecto, enconando posturas y eclipsando todo lo demás; y la probable continuidad del caso, después de su adquisición por parte de Tatxo Benet y el anuncio de que se expondrá en el Museo Diocesano de Lleida, allí donde se había custodiado hasta no hace mucho el disputado patrimonio de Sijena...

Pero había mucho más que eso: por ejemplo, el *happening* propuesto por Yolanda Domínguez y María Gimeno en el que unas sesenta mujeres se colocaban sobre la cabeza diademas con signos de geolocalización de Google Maps para visibilizar su presencia en el mundo del arte, o la *performance* de Verónica Ruth Frías en la que ella y otras mujeres portaban carteles fucsias con lemas como “I am an artist”, “I am visible” o “I am the future”...; iniciativas que se insertan en una trayectoria más amplia de reivindicaciones feministas durante los últimos meses y que, una vez más, por una u otra razón, han quedado en segundo plano. En total se han dado cita doscientos ocho galerías procedentes de veintinueve países, de las cuales ciento sesenta dentro del programa general y el resto en los comisariados: trece en *Diálogos*, seleccionadas por María de Corral, Lorena Martínez de Corral y Catalina Lozano; diecinueve en *Opening*, escogidas por Stefanie Hessler e Ilaria Gianni; y otras tantas en *El futuro...* ya comentado. Todas ellas, por fin con cierta unanimidad, coinciden en la mejoría del mercado español y en el muy positivo balance de ventas, a lo que tal vez haya ayudado tanto el fomento del coleccionismo joven y por menos de 5.000 euros como ese anclaje ya crónico en la pintura y la escultura. Formato tradicional y discurso futurista forman paradoja en

la edición de ARCO más presentista. Y es que cuando uno juega a predecir el futuro, a veces se cumple: efectivamente esta edición se recordará no por lo que ha pasado, sino por lo que han hecho.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC

FORTUNY (1838-1874).

Madrid: Museo Nacional del Prado, 21-XI-2017 a 18-III-2018

Mariano Fortuny y Marçal se ha convertido en uno de los protagonistas indiscutibles del curso artístico 2017/2018. A la publicación de Carlos Reyero (*Fortuny o el arte como distinción de clase*, Madrid, Cátedra, 2017) se han sumado las actividades derivadas de la primera retrospectiva antológica del artista en el Museo del Prado. La exposición, comisariada por Javier Barón Thaidigsmann, tomó para este fin las dos salas de la ampliación del museo con obras procedentes de la propia colección de la institución y de otras tan diversas como la Hispanic Society y el MOMA de Nueva York, el Hermitage de San Petesburgo o las dos principales colaboradoras: el Museo Fortuny de Venecia y el MNAC del Barcelona. Aportaron entre todas ellas un total de 169 piezas, entre las que 67 no habían viajado nunca antes desde su lugar de origen. Toda esta dispersión ayuda a comprender la proyección y el impacto que significó el artista desde su contemporaneidad.

A la atracción de las primicias se sumó la de la variedad habitual ya en las exhibiciones del Prado y esta vez indispensable para reconstruir el universo multidisciplinar de Mariano Fortuny. Acuarelas, dibujos, grabados y pintura sirvieron para recordar los calificativos de colorista, preciosista o moderno que tantas veces acompañaron su nombre. Textiles, cerámica, orfebrería, mobiliario y hasta la máscara funeraria de Beethoven atestiguaron una no menos conocida facción del autor como coleccionista y melómano, ambas imbricadas por el atractivo del historicismo y el exotismo de su época. Al respecto de esto se debe de señalar el valor de algunos de estos objetos como el llamado *Cofre Fortuny*, manufacturado un taller hispanomusulmán en el s. XI y adquirido durante su estancia en Andalucía. El sur de España, pero también el norte de Marruecos e Italia se ratificaron como coordenadas indispensables para comprender la trayectoria artística del artista en varios espacios del recorrido lineal con un aire proverbial, ya que empezaba y terminaba en Roma.

Formaron también parte de la muestra varias fotografías en las que pudimos ver al protagonista solo o acompañado de su círculo íntimo. La mirada fotográfica puso por la nota más cercana a un artista cuya iconografía más popular fue la de genio generada en por su suegro Federico Madrazo y más o menos continuada en los bustos de sus camaradas los escultores Gemito Venezia (*El pintor Mariano Fortuny y Marçal*, 1874) y Prosper D'Épinay (*Busto de Mariano Fortuny*, 1869). Estos retratos fueron dispuestos en la sala introductoria anunciando algunas de las ideas que trascendieron en el itinerario expositivo: la internacionalidad de su fama, su estatus social y su prestigio en una trayectoria meteórica. De muchacho huérfano de Reus a miembro de una de las sagas familiares y artísticas más importantes de nuestro país: la de los Madrazo. De aprendiz de orfebre a pintor de monarcas como María Cristina de Borbón para la que realizó una de las piezas más llamativas de la exposición: *La reina María Cristina y su hija la reina Isabel pasando revista a las baterías de artillería que defendían Madrid en 1837* (h. 1866). Este cuadro, originalmente situado en el techo del Salón Rouge del palacete de los duques de Riansares en París, se mostró por primera vez en su posición original y se acompañó de un croquis para poder identificar la compleja síntesis histórica y geográfica de la escena. En todo ello se detectó uno de los puntos más atractivos de la retrospectiva: el elemento lúdico. El juego de miradas y motivos se hizo tan palpable como el espejo perteneciente a la colección personal del autor pintado en las paredes de *La elección de la modelo* (h. 1868-1874) o el paipay que lo mismo reposaba sobre las chimeneas de los cuadros de casacón, como se movía en las manos de sus hija en esa delicada escena de salón japonés (*Los hijos del pintor en el salón japonés*, 1874). También en los tapices que componían la escenografía de su taller al tiempo que conformaban el fondo de las numerosas escenas africanas que abordó en su carrera, desde su etapa como corresponsal de la guerra del Rif.

Como testimonio o recuerdo, pero también como parte del aprendizaje, la iconografía de Fortuny se mostró “de ida y vuelta” hasta el punto de diluir las horquillas cronológicas que señalaron cada espacio del edificio de los Jerónimos. El ingrediente espectral acudió también con otros autores como Rivera, al que cita en ese *Viejo desnudo al sol* (h. 1871). Después de toda una sala dedicada a las copias de “Los maestros

antiguos y El Prado (1868-70)” otros aspectos, como la pincelada de Velázquez y Goya, resultaron incluíbles para entender su desarrollo. La vertiente formativa focalizó directamente otros espacios como el dedicado a “La formación en Roma (1858-61)” o el de “Los grabados”, convertido en una ocasión para conocer la técnica del aguafuerte. El Fortuny grabador, pero también el acuarelista jugaron dos importantes bazas del evento pese a la presencia de célebres óleos como *La vicaría* (1870) o *La batalla de Wad-Rass* (1860-61).

Cerraba la exposición una de las mascarillas mortuorias que le practicaron en su lecho de muerte y el vaciado de su mano derecha. En un camino lleno referencias, esas efigies póstumas restituían los primeros retratos: el artista genial pese a todo era humano. Muerto el hombre, restaba solo el mito convertido ya un objeto-fetiché que, como la enésima cita, podría haber sido parte de su propia colección. Repetición y diferencia marcaron así la trayectoria expositiva de Fortuny con la que trascendió la máxima del arte como forma de vida.

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Instituto de Historia, CSIC

SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO NELL'EUROPA DEL CINQUECENTO

Florença: Galleria degli Uffizi, 27-II a 27-V-2018.

Siempre es buena la noticia sobre la celebración de una exposición de arte español fuera de España y el hecho, por lo que conlleva de comparación y de intercambio, contribuye a proporcionar coordenadas más certeras, a entender mejor y con mayores argumentos nuestras coordenadas en el mapa y a explicar muchas situaciones que de otro modo sólo observamos con óptica corta, por no decir con cierta miopía. Y elegir Florença y los Uffizi para llevar a cabo una muestra destinada a ilustrar el diálogo hispano-italiano de las formas en un siglo XVI prolongado hacia la siguiente centuria es, cuando menos, un adecuado escenario para plantear novedades o para asentar certezas.

La fantástica colección de dibujos españoles que atesora la Galería florentina, puestos recientemente al día en una laboriosa y cuidada edición dirigida por Benito Navarrete, de la que tuvimos ocasión de contemplar una hermosa selección en la Real Academia de San Fernando, eleva a aquel museo a la categoría de una de las más perfectas embajadas artísticas de nuestro país en Italia. *I Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, ha alargado productivamente una secuencia que venía desde atrás, ha añadido un eslabón a la cadena de la investigación y ha prolongado con sustanciosas novedades el legado de aquel lúcido proyecto materializado en la exposición celebrada en la propia *Galleria*, que era comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez en 1972.

La muestra actual, *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, no es únicamente la versión florentina de lo que se vio recientemente en Madrid. En primer lugar se ha reducido el ámbito cronológico para centrarlo en lo que tuvo de innovador el siglo XVI, en lo que se refiere a ese mundo de contactos, pero es que además en el proyecto viene a producirse una confluencia con otra idea que ya se había alumbrado en 2013, *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*. Habían dirigido este proyecto Antonio Natali y Tommaso Mozzati y ha sido este último quien ha servido de enlace, junto a Marzia Faietti y Corinna T. Gallori, para coordinar esta nueva y sugerente muestra.

Naturalmente, el fondo del dibujo español que se ha conservado en Florença es un cimiento extraordinario para lo que se quiere contar, pero los objetivos aquí se extienden desde el punto de vista expositivo incorporando no solo dibujos de otras colecciones españolas o italianas, a los que se han sumado ejemplos de otras disciplinas como la escultura o la pintura. Al fin y al cabo la oportunidad de contemplar el proceso a partir de la incontestable primacía del dibujo, es una oportunidad para disponerlo todo en un contexto que lo hace más comprensible, y que no deja de ligarse a esa idea del viaje formativo permanente.

Por una parte el montaje en el Aula Magliabechiana, donde se ha organizado un escaso número de exposiciones, ofrece un espacio que resulta diferente por sus dimensiones abiertas en ese concepto de corredor por excelencia que tiene el Museo. Y ahí el diseño museográfico ha hecho una apuesta de originalidad que no deja indiferente al espectador. Un largo atril dividido en dos partes en el que se disponen cronológicamente la mayor parte de los dibujos, se presenta como una gran espina dorsal que actúa como eficaz línea del tiempo. En su entorno el resto de las obras, libros, pinturas o esculturas, potenciando su visión frontal pero siempre alrededor de la vena nutricia que significa la serie de dibujos, convertida en protagonista indudable.

Por otra parte ese aspecto visual se corresponde con el concepto último de la muestra que es ilustrar un profundo proceso de estudio y el trabajo de investigación y puesta al día, que se refleja en el catálogo a través de estudios de valiosos especialistas, que van a ser referenciales, es asimismo fruto de la colaboración entre los Uffizi y el Kunsthistorisches Institut Max-Planck de Florencia.

La muestra no es por tanto una acumulación lineal, gratuita y hermosa de piezas espléndidas, sino que sirve a la intención de narrar una historia de relaciones con todo lo que se deriva del estudio del dibujo, desentrañando aspectos desconocidos o sugiriendo atribuciones. El proyecto tiene tras de sí un elevado empeño para volver a poner sobre la mesa toda la problemática que encierra el difícil y sugerente mundo del dibujo, su carácter de instrumento, de vehículo de transmisión, de campo de experimentación, de pauta y de diálogo.

Al fin y al cabo la propuesta contribuye una vez más a acercar dos realidades, que estuvieron fuertemente interrelacionadas y no sólo en lo político, sino también en el universo de las ideas, para dar como resultado un producto verdaderamente sorprendente. Y ahí está el *Ecce Homo* de Alonso Berruguete en el centro de la sala como un símbolo no de mimesis ni de literalidades, sino de fecundo intercambio.

MANUEL ARIAS MARTÍNEZ
Museo Nacional de Escultura

IO DALÍ

Nápoles: Palazzo delle Arti Napoli, I-III a 10-VI-2018

“Es mi obsesión actual [...] un museo inacabado y que nunca será acabado [...] no es tanto las obras de arte que contiene sino el museo mismo en tanto que objeto imperialista y surrealista”: la descripción que Salvador Dalí hacía en 1977 ante las cámaras de RTVE a propósito de su Teatro-Museo de Figueras bien podría servir para encuadrar el proyecto del Palazzo delle Arti di Napoli. Éste, que constituye de hecho la sexta gran exposición italiana de Dalí —una relación iniciada sólo en 1948 con la individual de la Galería L’Obelisco de Roma, y cuyo infortunio crítico ya señaló en su momento Claudio Spadoni—, se caracteriza precisamente por un análisis crítico de la obra y el horizonte biográfico del artista como conjunto. Es la propia figura daliniana, tal cual advierte el título, la que ocupa el centro del discurso curatorial que han planteado Laura Bartolomé y Lucía Moni, desde la Fundación Gala-Salvador Dalí, junto a Francesca Villanti, del Creare Organizzare Realizzare, con la asesoría científica de Montse Aguer y Rosa Maria Maurell; el cual, por otra parte, ha quedado también debidamente recogido en un catálogo publicado al efecto.

Así pues, poniendo en valor aquel empeño de que su concepción del mundo trascendiera la mera consideración de pintor, la muestra ofrece una buena cantidad de óleos, dibujos, escritos, videos y documentos de todo tipo sobre el icono que finalmente logró consolidar. A lo largo de diez salas se pone en juego la alternancia rítmica “de la vaporización y de la centralización del yo”, por decirlo con Baudelaire, que Dalí persigue a través de una pluralidad de lenguajes. El yo del artista —*Io Dalí*— performato un acto de dialéctica delirante, se pliega sobre sí mismo y se despliega fuera de sí, se identifica a un tiempo con el pasado de los grandes maestros y con la promesa de futuro de la mística. En esta cronología imposible, que oscila entre el nacimiento heroico y la inmortalidad, *Autorretrato con cuello rafaesco* (1920) constata su inspiración clásica, por fuerza italianizante, y ejerce de oportuno punto de partida.

El de Urbino, “el más antiacadémico, el más tiernamente vivo y el más futurista de los arquetipos estéticos de todos los tiempos”, es el gozne decisivo que les permite alcanzar y dar lectura a *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942). Encrucijada singular entre escritura y práctica artística, espacio de la mitografía del personaje, la edición príncipe de sus memorias se presenta junto a una serie de dibujos realizados entre 1939 y 1941 que conforman el texto visual, entre los que destaca un perturbador autorretrato titulado *Yo* (1939), prueba flagrante de la carga psicoanalítica de su propuesta. Aunque inmediatamente pasa de la contracción a la diseminación, de Freud a Heisenberg: “en el período surrealista, yo deseaba crear la iconografía del mundo interior: el mundo de lo maravilloso, de mi padre Freud. Lo conseguí”, afirma él mismo en el *Manifiesto antimateria* (1958), “Actualmente el mundo exterior —el de la física— ha trascendido al de la psicología. Mi padre hoy es el doctor Heisenberg”; ése es también el recorrido expositivo por su trayectoria de “excéntrico concéntrico”, primero como construcción íntima y después como proyección pública mediante los *mass media*.

Una sorprendente galería de retratos en las portadas de las principales revistas internacionales y una recopilación de videos del artista dan cuenta de la multiplicación al infinito de la propia imagen, según una

lógica constante de asimilación de la vida como obra de arte. Multiplicación y pluralidad determinan también la percepción de la realidad, como ilustran las no tan conocidas creaciones de los años setenta: *Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis verdaderos espejos* (1973), “*La escuela de Atenas*” y “*El incendio del Borgo*” (1979) o *Sardana pentagonal* (1979). La religión, el misticismo y la búsqueda de la inmortalidad a través de la ciencia — véanse *La ascensión de Santa Cecilia* (1955), *Assumpta canaveral* (1956) o *San Jerónimo* (1960)— ocupan el último tramo de la exposición y confluyen en *Diez recetas de inmortalidad* (1973); con sus referencias a la genética, la física cuántica, la estereoscopia, la holografía, la mitología..., este ensayo, acompañado de los originales de sus ilustraciones, parece sintetizar las preocupaciones del último Dalí.

Había referido de pasada en *Diario de un genio* (1964) la voluntad de acometer “un nuevo libro, muy probablemente mi obra maestra: *La vida de Salvador Dalí considerada como obra de arte*”. La exposición napolitana, carente de obras maestras pictóricas pero ejemplar en el dibujo de ese perfil de artista total, se clausura no en vano con una reflexión en video y fotografías sobre el Teatro-Museo de Figueras: lugar de la memoria y la puesta en escena, del recogimiento final y el histrionismo eterno, representa la tensión, enunciada ya por Gómez de la Serna, “entre la vida como museo y el museo como vida”.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA / MASSIMO MAIORINO
Istituto de Historia, CSIC / Università degli Studi di Salerno

DONACIÓN DE PLÁCIDO ARANGO ARIAS AL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 25-I a 22-VII-2018

Pocas colecciones españolas prestan prácticamente igual importancia al arte antiguo y al contemporáneo. Este es el caso de la colección de Plácido Arango Arias (Tampico, 1931), quien empezó a reunir obras de arte de forma regular a partir de 1960, si bien buena parte de su fondo fue adquirido en las décadas de los años setenta y ochenta, tratándose en no pocas ocasiones de pinturas recuperadas para el patrimonio español, en la misma línea que contribuyeron Juan Abelló, José Luis Várez Fisa y Pedro Masaveu, entre otros. De este modo, y tras la generosa entrega en 2015 de veinticinco obras de excepcional valor e interés al Museo Nacional del Prado, el coleccionista mexicano ha donado, dos años más tarde, y en recuerdo de sus padres, Jerónimo Arango Díaz y María Luisa Arias Fernández, los dos de origen asturiano, otras treinta y tres piezas al Museo de Bellas Artes de Asturias, cuya colección se ha visto ahora notablemente reforzada.

La Donación Arango cubre un amplio espectro cronológico, pudiendo radiografiarse a través de este valioso legado la evolución del arte en nuestro país desde el siglo XV hasta fechas muy próximas a las actuales. Las obras pueden contemplarse desde el pasado mes de enero en forma de exposición temporal, comisariada por el director de la pinacoteca, Alfonso Palacio, y desplegada con una cuidada museografía en la planta baja del palacio dieciochista de Velarde, así como en el nuevo inmueble diseñado por Patxi Mangado.

Entre las piezas medievales, asombra por su monumentalidad el *Retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, instalado ya de forma definitiva en el atrio del Edificio Ampliación y que, conservado de manera íntegra, proviene del cenobio clariso burgalés de Medina de Pomar. A esta obra relacionada con la familia de los Condestables de Castilla, se unen otras tres tablas debidas a Juan de la Abadía el Viejo, maestro activo en el último cuarto del cuatrocientos aragonés. Cierra el Medievo un llamativo óleo del círculo de Diego de la Cruz sobre la vida de la Virgen, fechado hacia 1485.

La ordenación de este fondo artístico, según un sentido estrictamente diacrónico, continúa con el conjunto de trabajos adscritos al siglo XVI. En este sentido, el foco toledano de la primera mitad del quinientos, encabezado por Juan Correa de Vivar, se incorpora con dos de sus más importantes trabajos dedicados a la Pasión de Cristo y adscritos a una etapa muy avanzada de su producción. Seguidamente, la donación presenta a Luis de Morales con una sobrecogedora *Piedad* y a Juan de Juanes con una de las tablas, representando a San Agustín, que conformaron un gran retablo perdido que llegó a pertenecer al monarca Carlos IV.

Una de las salas anejas al patio está exclusivamente consagrada a presentar las obras del Seiscientos español. Sorprende la variedad de asuntos y la nómina de autores comprimida en apenas una decena de obras. De este modo, se vislumbran los inicios de la naturaleza muerta en la nueva corte de los Habsburgo a través de dos magníficos cuadros debidos respectivamente a Juan Van der Hamen (*Cesta de guisantes* y

cerezas con floreros) y Alejandro Loarte (*Bodegón con frutero de cerámica con granadas y otras frutas*), ambos fallecidos tempranamente. Por otra parte, el retrato cortesano suma ahora al notabilísimo *Retrato de Carlos II* de Carreño de Miranda de la pinacoteca ovetense las efigies de Margarita de Austria e Isabel de Borbón. Pero uno de los mayores aportes de esta donación es el retrato ejecutado hacia 1640 por Francisco de Zurbarán de uno de los infantes de Lara con destino a los Virreinos americanos.

En la misma sala, la pintura religiosa ofrece gran riqueza de matices y temáticas con pinturas de Jerónimo Jacinto Espinosa, Francisco Gutiérrez, José Antolínez, Claudio Coello y Juan de Valdés Leal, que nos ofrece una radiante visión del banquete de Salomé pintada en la ya decadente Sevilla de 1673-1675.

El tránsito hacia el conjunto de obras del siglo XX viene anticipado por una fabulosa visión de la catedral ovetense, a cargo de Genaro Pérez Villaamil, y fechada en 1837, que enriquecerá aún más la sala de la colección del museo en que se exhibe el Romanticismo español.

La pasada centuria se abre ya con el espléndido *Buffalo, cantor de Montmartre* de Ignacio Zuloaga y el muy expresivo *El cura de pueblo* de José Gutiérrez Solana. Los informalismos incorporan ahora importantes obras de Manolo Millares, Rafael Canogar y Antoni Tàpies. Al mismo tiempo, una bellísima geometría de Pablo Palazuelo y una también muy luminosa creación de Esteban Vicente ayudan a consolidar el núcleo de obras adscritas a la segunda mitad del siglo XX, al que se unen ahora destacadas pinturas de Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Josep Guinovart y Darío Villalba, así como dos muy interesantes esculturas de Juan Muñoz y Cristina Iglesias respectivamente.

El catálogo científico, cuya edición ha sido preparada con gran rigor por el Museo de Bellas Artes de Asturias, incluye un detallado texto introductorio a cargo de Javier Barón, asesor de tan importante donación, además de fichas individualizadas de cada una de las obras a cargo de reconocidos especialistas.

JUAN CARLOS APARICIO VEGA
Universidad de Oviedo