

## CRÓNICAS

MONTAÑÉS. MAESTRO DE MAESTROS

Sevilla: Museo de Bellas Artes, 29-XI-2019 a 15-III-2020

Todo proyecto expositivo es un reto para quien le da forma. El desafío se agiganta cuando su referente marca tendencia, hace época e imprime carácter más allá de sus creaciones. Juan Martínez Montañés (1568-1649) personifica tales premisas, al materializar una de las más sugestivas experiencias estéticas de revitalización clasicista llevadas a cabo nunca en la escultura y pintura españolas de los Siglos de Oro. Gabriel Bocángel percibió tan feliz realidad al advertir cómo en su obra: “Ya lo inmortal de lo mortal se fia”. No por casualidad fue, precisamente, el mismo poeta quien no dudó en denominarlo “el andaluz Lisipo”; un calificativo que, desde luego, supera el mero halago erudito y constituye un aviso a navegantes del renovado sentido de la belleza sublime e introspectiva, la gravedad gestual y la noble impostación impresa a ropajes y volúmenes corporales que sus contemporáneos atisbaban, sin detrimento y para realce de la poética sacra.

Retomando el testigo de *Juan Martínez Montañés. El dios de la madera* celebrada en Alcalá la Real en octubre-noviembre de 2018, el Museo de Bellas Artes de Sevilla presenta a caballo entre 2019-2020 *Montañés. Maestro de maestros*, una ambiciosa exposición conmemorativa en la estela del 450 aniversario del nacimiento del escultor de la mano de Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero y María del Valme Muñoz Rubio.<sup>1</sup> Uno de los grandes aciertos ha sido rehuir el relato cronológico para construir un discurso conceptual vertebrado en tres grandes secciones en torno a otros tantos ‘problemas’: la decisiva implicación del artista en el desarrollo de la arquitectura lignaria, la diversificación temática y, por supuesto, su importantísimo papel como creador de tipos iconográficos ciertamente inolvidables (casi definitivos tratándose del *Niño Jesús* o la *Inmaculada*), cuya repercusión extraordinaria en su tiempo (y aún después) solamente es comparable a la ejercida por Gregorio Fernández, Alonso Cano o Pedro de Mena. Con esta filosofía y una museografía teatralizada al modo de las “presentaciones-espectáculo”, se exhibieron 58 piezas que, asimismo, servían al público para palpar cuestiones complementarias inherentes a las relaciones del escultor con una selecta clientela, contactos con el mundillo artístico e intelectual sevillano, proyección americana y formación teórica atendiendo a las sinergias entre escultura, perspectiva y anatomía, el bagaje de los tratados y las referencias aportadas por la literatura artística, modelos y fuentes gráficas; sin olvidar el peso específico de las policromías y policromadores en el resultado final y los aspectos técnicos y conservativos de las obras.

Estas facetas tienen su oportuno reflejo historiográfico en los ensayos a cargo de Emilio Gómez Piñol, Álvaro Recio Mir, Rafael Ramos Sosa, Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero, Fuensanta de la Paz Calatrava y Carmen Álvarez Delgado incluidos en el catálogo de la muestra, junto a los estudios individuales de las piezas por un elenco de destacados especialistas, además de los referidos, como José Roda Peña, Jesús Miguel Palomero Páramo, Roberto Alonso Moral, Manuel García Luque y José Luis Romero Torres, entre otros.

La exposición ha logrado visibilizar, como pocas veces antes, un aspecto capital a considerar en la puesta en valor internacional de Juan Martínez Montañés: su protagonismo en el debate en torno a la construcción cultural del cuerpo por parte de un humanismo cristiano que se retroalimenta del ideal clásico, transformándolo en un renovado prototipo estético acorde a sus fines. Pocos artistas como él supieron revelar, en efecto, una

---

<sup>1</sup> CANO RIVERO, Ignacio / HERMOSO ROMERO, Ignacio / MUÑOZ RUBIO, María del Valme (eds.): *Montañés. Maestro de maestros* [cat. expo.]. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2019, 296 pp., 194 ilus. [ISBN: 978-84-9959-337-1].

comprensión tan profunda de un “problema” teológico-moral que hacía saltar a la palestra el controvertido concepto de “decoro”, interpretándolo conforme al guión establecido sin traicionarse a sí mismo. Al eludir el conflicto sobre el cuerpo suscitado por la Reforma Protestante en el contexto católico, Montañés depuró el “ideal atlético” recibido del mundo antiguo de su presunta e ‘incómoda’ sensualidad, reinventándolo y reconduciéndolo a través del “ideal heroico” tardorrenacentista-manierista hacia otros presupuestos que presagian la vehemencia expresiva postridentina y la construcción iconográfica del “cuerpo parlante” que adquieren carta de naturaleza en el arte español del XVII. De hecho, será en aquellas representaciones hagiográficas vinculadas al ideal del santo penitente y los temas de la Pasión de Cristo (el *Crucificado* sobre todo) donde el uso ‘legítimo’ que el relato presta al desnudo justifica la experiencia estética y la trasciende a la religiosa.

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ  
Universidad de Málaga

#### SOROLLA Y BENLLIURE. PINCELADAS DE UNA AMISTAD

València: Fundació Bancaixa, 8-XI-2019 a 10-I-2021

La exposición comisariada por Sofia Barrón se centra en la relación personal y artística entre José Benlliure y Joaquín Sorolla, con la novedad de presentar por primera vez al público la serie pictórica de *Las cuatro estaciones*, que Benlliure pintó entre 1930 y 1934. Este enorme expositor de luz, color y naturaleza frondosa es el epicentro de un relato que nos adentra hacia una visión peculiar de la mitología y la lectura simbólica que ambos artistas realizaron en algunas de sus obras.

Las obras de Benlliure, conformadas por cuatro enormes lienzos, propiedad de la Fundación Bancaixa, muestran las cuatro estaciones del año, en las que unos inquietos amorcillos atareados realizan las tareas propias de cada estación. Este juego infantil recuerda las arcadias rememoradas en el fin de siglo y que nos aproximan a la pureza de la niñez y de una naturaleza inviolada, fértil y primigenia. No en balde, los juegos infantiles y la infancia, como génesis de una vida no embrutecida socialmente, fueron tema recurrente en la pintura de valencianos como Joaquín Agrasot o Ignacio Pinazo.

El diálogo artístico con Benlliure se presenta a través de cuatro obras de Sorolla: *Retrato de una dama* (1883), *Cabeza de niña con flores* (1890), *Otoño. La Granja* (1907) y *Yo soy el pan de la vida* (1896-1897). A excepción de la última obra, que pertenece a la colección de la familia Lladró, el resto de obras proviene de la colección de la propia fundación, ejerciendo así un interés por mostrar sus colecciones y ofrecer nuevas lecturas desde una perspectiva de la indagación estética y artística. Las obras de Sorolla son, al tiempo, una selección de su obra más signica, un corolario de pinturas que muestran un camino diferente a las estampas más conocidas del genio del luminismo mediterráneo. Su retrato infantil con corona floral es una de sus primeras obras recién llegado a Madrid, en el que ofrece un incipiente acercamiento al modernismo a través de la factura de las flores que pinta con precisión; obra de un pintor incipiente, como lo es el retrato de la dama con el que forma pareja. En ese tiempo había coincidido además con Benlliure en Roma, paralelo, pues de su amistad y de sus contactos artísticos.

Ya como pintor consolidado, dos años antes de su éxito en la exposición de 1909 en las salas de la Hispanic Society, sus jardines de la Granja en Segovia se tiñen de la nostalgia del otoño y su mirada de una naturaleza caduca se acerca al simbolismo rusiñolesco de los jardines abandonados, insignia de la caducidad vital y de la decadencia social. Pero su obra más próxima al simbolismo y al *art nouveau* es, sin duda, su obra religiosa *Yo soy el pan de la vida*, en la que la lectura se ofrece de nuevo en el diálogo expositivo floral, en el que lirios y narcisos rodean y enmarcan la escena.

El corolario de la exposición es la muestra del estrecho contacto entre los dos artistas que coincidieron en Roma y Asís y que perduró a lo largo del tiempo. José Benlliure se encontraba en Roma desde 1879 y allí, en enero de 1885, se instaló un joven Sorolla, tras ganar la pensión de la Diputación de Valencia para estudiar en la Academia de España en Roma. A pesar de la distancia y de los éxitos dispares, ambos artistas mantuvieron a lo largo de su vida una estrecha y prolífica correspondencia, que se muestra en la exposición. No solo su contacto íntimo, familiar y directo, sino también aquellos intereses comunes, como la formación de Peppino Benlliure junto a Sorolla, o el proyecto del Palacio de las Artes de Valencia, un sueño en el que la sociedad artística valenciana se involucró, con el deseo de poseer un espacio permanente en el que mostrar las obras de los artistas modernos.

ESTER ALBA PAGÁN  
Universitat de València

## RE-ENACTMENT: LA OBRA DE LILLY REICH OCUPA EL PABELLÓN DE BARCELONA

Barcelona: Pabellón Mies van der Rohe, 6-III-2020 a 15-VII-2020

Representar a Lily Reich. Este es el objetivo común de la Fundació Mies van der Rohe y de Laura Martínez de Guereñu con su intervención “Re-enactment: la obra de Lilly Reich ocupa el Pabellón de Barcelona”. Representar en el sentido de volver a presentar al público la obra de esta arquitecta en la delegación alemana para la exposición universal de Barcelona en 1929. Un trabajo, una autoría, que fue olvidado desde el mismo momento de la inauguración.

Los resultados de investigación se suelen presentar, como artículos en revistas científicas, capítulos de libros, comunicaciones en congresos y, a tenor de la organización de los currículos que evalúan la actividad académica, poco más. Esta intervención pone a las agencias de evaluación ante un problema, dado que es necesario que ejercicios como este se tengan en cuenta como resultados de investigación, aún no pudiendo evaluarlos por el cuartil que ocupan en un determinado ranking de publicaciones o por su número de citas. Habida cuenta de su brillante currículo es una cuestión que, seguramente, no ha importado a su autora. En cambio sí debería interpelar a los evaluadores académicos, y servir como excusa para reconsiderar aquellos resultados específicos a la disciplina de la arquitectura, como se realiza de hecho en otros campos. Martínez de Guereñu no solo ha hecho una aportación científica que demuestra la autoría de Lilly Reich junto a la de Mies van der Rohe en el que, de forma epónima, se llama hoy Pabellón Mies van der Rohe, sino que ha realizado una innovación metodológica al elegir una intervención arquitectónica para presentar el resultado de su investigación. La intervención explica que fue un único proyecto en el que Reich y Mies trabajaron juntos, que es en realidad toda la sección alemana en la exposición de Barcelona (como ya había publicado la autora en esta misma revista: vol. 62, n.º 366, 2019, pp. 203-218). En la presentación de la intervención en el pabellón el pasado 6 de marzo, Christiane Lange, dirigiéndose a la investigadora, dijo: “I am very convinced by the way you implemented your research...” [Me he quedado muy convencida por el modo en que has implementado tu investigación...]. Porque entendió que la intervención había sido motivada por el resultado de una investigación arquitectónica, sin posibilidad de que quedara lugar para la subjetividad.

Es necesario hablar de la forma que toma la intervención arquitectónica en el pabellón. No hay objeto más sorprendente, que exija más al espectador, que una transformación espacial. En cuanto vemos transformado un espacio que creíamos conocer, algo ocurre: por un lado apreciamos el nuevo espacio que ha surgido de esa transformación y por otro ponemos en duda nuestro recuerdo. Poner en duda el recuerdo significa comparar el espacio nuevo con el que teníamos en nuestra memoria. Los que nos hemos educado en la cultura arquitectónica europea —y sobre todo los que nos hemos educado en el entorno catalán— conocemos de memoria la planta del pabellón. Ir a una intervención y que se haya desmontado la planta del pabellón no es solo un impacto para nuestra memoria sino para nuestras certezas arquitectónicas. Sabemos del pabellón que la cubierta la sostienen esos ocho pequeños pilares cruciformes; sabemos, por consiguiente, que las paredes son límites espaciales, no estructurales, que podrían estar en cualquier otro lugar. La intervención de Martínez de Guereñu investiga esta última afirmación, ¿qué sucede si eliminamos uno de estos límites visuales que definen el espacio y dejamos que la tan cacareada fluidez entre interior y exterior del pabellón se produzca dando lugar a la apertura de una visual de carácter horizontal de cerca de 45 metros? El espacio interior se diluye, el espacio que llamábamos interior se transforma en porche, la integridad arquitectónica del pabellón se pone en duda. Martínez de Guereñu lo advirtió y por eso utilizó ese límite (no hace falta decir que entendiendo cómo se había construido en seco el pabellón) para colocar la vitrina que se convierte en el punto central de la exposición. Todos los ojos puestos en la ausencia del elemento vertical que delimita, todos los ojos puestos en una vitrina originalmente diseñada para la sección alemana de la exposición.

Es una intervención que entiende constructiva y espacialmente el pabellón. Una intervención que hace entender el pabellón ya no desde el recuerdo que tenemos en la memoria, sino desde su experimentación con un elemento menos. La normalidad se ha roto. Ahora, la reconstrucción del pabellón tiene toda la razón de ser, un lugar para realizar intervenciones arquitectónicas que exploren la naturaleza espacial del pabellón, como la que ha hecho Martínez de Guereñu. Ya no es el pabellón de representación de Alemania, ni el pabellón Mies van der Rohe. Quizás podríamos llamarlo el pabellón experimental de la exposición de 1929 o quizás, el pabellón Lilly Reich y Mies van der Rohe. Sin duda sería lo más correcto.

ROGER MIRALLES JORI  
Universitat Rovira i Virgili

## RAMÓN MASATS. VISIT SPAIN

Madrid: Tabacalera Promoción del Arte, La Principal, 2-VII-2020 a 12-X-2020

Cámara al cuello e inquisitivo semblante: así nos invita el fotógrafo catalán Ramón Masats a recorrer la muestra *Visit Spain*, una espléndida —entre sardónica y lacerante— revisión en blanco y negro de la España de los años 50' y 60', organizada por el Ministerio de Cultura y Deporte en el marco del programa oficial de PHotoEspaña 2020. En un ejercicio de idiosincrásica introspección, y a través de 145 fotografías en su mayoría inéditas, su comisario, Chema Conesa, nos recuerda que, no mucho tiempo atrás, *Spain* “was” *different*.

La propuesta arranca con la proyección de un documental jalonado por algunos de los grandes hitos de aquella España ideal que el NO-DO se esforzaba en subrayar. Sin embargo, la amable voz de su cronista se resuelve incapaz de ocultar la verdadera realidad de un país al que las políticas autárquicas habían herido de gravedad, dejando innumerables secuelas como los altos índices de analfabetismo, la especulación, la emigración forzosa o el atraso del sector industrial. Con todo, las imágenes del noticiero, que comienzan con la celebración de la “reparación de una injusticia histórica”, esto es, la ansiada entrada de España en la ONU en diciembre de 1955, hacen que uno se sienta como un turista sueco en un *filme* berlanguiano, que asiste, incrédulo y alarmado, a situaciones de lo más rocambolescas. Si a esta receta añadimos un espacio industrial como el de Tabacalera, aderezado con grietas y desconchados, obtenemos una ¿cruel? y atinada metáfora del menú que el franquismo esperaba servir a las democracias europeas, con ánimo de que aquellas repararan en sus múltiples bondades, eludiendo sus incontables carencias.

Deslumbrados por tan certera contextualización, comenzamos a repasar la historia del país releída a través de la mirada de Masats. Si bien el fotógrafo catalán niega cualquier intención política en el encuadre de su objetivo, la presencia recurrente de los tópicos españoles —el tipismo y los valores patrios que pintaron el imaginario de la España defendida por el franquismo—, se traduce en un anquilosamiento cultural y económico que resulta más que evidente. Valores que, además, son resultado de una inteligente estrategia política de propaganda patrocinada, entre otros, por el Plan Nacional de Turismo (1953), que empleaba como reclamo la España pintoresca del toreo, el sol y el flamenco. Y es que muchas de las fotografías aquí expuestas fueron desechadas tras los encargos del Ministerio de Información y Turismo para engrosar el corolario de sus campañas. Imágenes de la vida en el campo, marcadas por la rudeza y las arrugas fruto del extenuante trabajo agrícola; fotografías que materializan las condiciones extremas de la clase obrera, más próximas al Nueva York de los años 30' que a la actualidad occidental de 1960; la persistencia de la España Negra de Regoyos o de Gutiérrez Solana en las imágenes de los actos religiosos; la deshumanización patente en las “grandes” capitales, con paisajes marcados por el chabolismo; la violencia, en ocasiones difícil de digerir, que rodeaba las corridas de toros, animales que, como el país, habían recibido innumerables estocadas... Potenciado su dramatismo por un excelente uso del claroscuro, así como por un encuadre revolucionario, muchas de estas imágenes fueron desechadas por el ministerio, muy posiblemente por la excesiva veracidad de su discurso. Y he aquí donde radica uno de los puntos fuertes de la exposición: su capacidad de transmitir al espectador la visión de una sociedad que aprendió a convivir con el dolor, que acabó por normalizar el sufrimiento.

La decadencia se vuelve irónica en las escenas dedicadas al mundo cultural, a la *jet set*, que opulenta y adinerada dedicaba fiestas a los grandes héroes nacionales, como el bailar Antonio. En el plano contiguo, fotografías que evocan a la muerte, como el pequeño *Ataúd* apoyado en el flanco de la puerta en una vivienda en Puerto Serrano, Cádiz, en 1963. La decadencia de la moral, pareja al retrato de la clase burguesa, se torna evocadora metáfora al ser contrapuesta a la cotidianeidad de la cultura de la muerte, y concluye en ironía cuando se trata de la incompetencia burocrática de la administración: la imagen de un botijo, que hace las veces de guardia en los archivos de la policía de la Dirección General de Seguridad, nos permite prescindir de toda explicación escrita. Esta España de contrastes, donde no hay espacio para la escala de grises, continúa en una pequeña sala en la que es posible visualizar el conjunto de la producción de Masats, fotografías no expuestas pero igualmente sorprendentes que forman parte del catálogo de la muestra. A nadie le cabe ya la menor duda: *Spain is different*. Quizás ahora lo pertinente sea preguntarse si esa diferencia ha sido —o sigue siendo—, para bien. En cualquier caso, nos parece absolutamente necesario sumarnos al slogan del exministro Manuel Fraga y recomendarles: “*Visit Spain*”, la España de Masats.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ  
Instituto de Historia (CSIC)