

La carta

Hay en toda carta una ausencia implícita, una historia quebrada, interrumpida, que mantiene al lector en vilo, a cada paso deseando completar el relato. Casi en vano leemos entre líneas y tratamos de descifrar la secuencia –qué se escribiría antes de esa misiva, qué se respondería después; por qué el tono triste, por qué la retórica del reproche...

Y vamos imaginando la historia a partir de la carta que tratamos de completar –pura conjetura– en nuestras imaginaciones, relato abierto del que raramente se conservan todas las partes. Pese a todo, cada carta necesita de su respuesta para construir una historia verosímil, una historia que nos haga soñar con la vida de aquellos que escribieron las misivas: una carta sola es un relato a medias, una historia-grieta. Aunque no es tarea fácil, desde luego, pues se conservan en general las cartas recibidas y sólo en escasas ocasiones se encuentra el juego completo de cartas.

Se diría incluso más: hasta cuando se encuentra el juego completo, cuesta descifrar el relato, cuesta encontrarse a uno mismo en las cartas que se escribieron, quizás porque las mejores cartas se evaporan en el trayecto o se evapora de ellas lo sobreentendido, lo que, no escrito ni siquiera entre líneas, hubiera debido llegar hasta su legítimo propietario: los besos invisibles de las madrugadas que, en el momento mismo de escribirlas, aromatizaban las páginas.

Por eso leer una carta es enfrentarse a un lenguaje cifrado, ya que una carta es con frecuencia buscar en vano las palabras precisas, el lenguaje idóneo para contar aquello que no se puede contar, para decir lo que no se acaba nunca de decir; un lenguaje abierto, capaz de transformarse cuantas veces resulte necesario. No acabar de decir las cosas o no decirlas por su nombre, pero seguir perseverando en esa fascinante y sólo a medias satisfactoria maniobra de aproximación.

No obstante también es posible que las cartas al final no lleguen nunca a su destinatario al tener a menudo un significado diferente del que tuvieron al ser escritas y, además, –se advertía– suele faltar alguna carta que se busca con la secreta esperanza de no dar con ella nunca.

Da igual. Incluso si apareciera cada una de las cartas escritas y contestadas seguiríamos a salvo en el secreto. Los sentimientos allí expresados –o incluso las noticias, pues las cartas como las entendemos en el mundo contemporáneo se transforman en tales durante el siglo XVIII– son válidos sólo en el momento de expresarlos. Días o meses más tarde, cuando la carta llega, las cosas se han transformado –y el mundo. Ya nada es como en la carta.

Por esta razón, porque las cartas no se terminan de escribir jamás hasta las extremas consecuencias, tampoco se acaban de recibir nunca. Cuando el secreto llega, ha dejado de serlo: se ha esfumado durante el trayecto que recorre la carta. Kafka, obsesivo escritor de cartas, escribía en una de las suyas a Milena: “Escribir cartas significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente. Los besos por escrito no llegan a su destino, se los beben por el camino los fantasmas.”

Las cartas tienen, además, un desfase en la secuencia temporal: el tiempo privado de la carta –el tiempo mientras se escribía– no concuerda con el tiempo público –en tanto compartido. Las cartas obligan a buscar entre líneas, a completar cada carta que se recibe, a imaginar los besos bebidos por los espectros que, en su avidez, mantienen la narrativa abierta.

La carta no tiene, así, un único autor: es la negación de la autoría. Por eso, más que cualquier otro elemento, se ajusta a la perfección a nuestro discurso contemporáneo, a una visión del mundo en la cual las cosas nunca están cerradas o nunca para siempre, un discurso que se propone revisar la mirada hegemónica que históricamente destapa con la tonta aspiración de ir desvelando.

Y buscamos la respuesta al enigma, la respuesta a la misiva, si bien hay a veces cartas maravillosas que no llegan a enviarse, que se escriben –quien sabe si como cada carta– para uno mismo. Sucede con la que la artista brasileña Lygia Clark escribe a Mondrian, ya muerto, una inesperada carta de amor en la cual le habla de sus preocupaciones como creadora. Esas cartas son las mejores al poner en marcha la imaginación del lector que se ve abocado a inventar la correspondencia como jamás fue. Corresponder. Corresponderse. Entonces aparece una historia

como nunca se hubiera soñado y se desvela el hilo conductor oculto que espera ser contado y atrapan lo besos de los fantasmas que, ya se sabe, habitan también las salas del museo.

Allí, en medio de las salas, las obras van escribiendo historias, una suerte de correspondencia que espera ser completada. Se trata de una especie de carta que se inicia desde la historia misma pintada, un relato abierto, además, porque basta con cambiar el orden de la obras y la narración se transforma –ya se sabe que el museo no es el lugar que construye los significados, sino el lugar donde los significados se construyen. En el fondo, basta con saber mirar para imaginar un diálogo que se va forjando igual que en los juegos de cartas, develando el misterio de las historias inesperadas, más secretas, de cada cuadro.

Y se va construyendo el diálogo. Terminamos por pasear entonces en medio de las salas del museo que siendo otras no han dejado de ser las mismas. Somos entonces un poco como el poeta de Proust, queriendo sentir lo que sintió antes: “El espía permanece de pie, inmóvil, para levantar planos; un libertino para acechar a una mujer; ciertos hombres reflexivos se detienen para ver los progresos de una construcción o de una demolición importante. Pero el poeta se queda parado ante cualquier cosa que no merece la atención del hombre reflexivo, de modo que uno se pregunta si es un enamorado o un espía, y qué es lo que mira en realidad cuando lleva largo tiempo observando ese árbol. Permanece ante ese árbol y trata de hacer oídos sordos a los ruidos de fuera para volver a sentir lo que sintió antes.”

El diálogo

Así que las salas del museo han recibido a unos huéspedes que –y eso es lo más curioso– parecen haber estado conviviendo con los cuadros en las salas desde siempre. Quizás la esencia misma del museo Lázaro, un museo de coleccionista, objetos variados de una colección personal, facilita ese juego en el cual se buscan correspondencias a unas obras que terminan por ser un poco como esas cartas que esperan a cada paso ser contestadas y que van estableciendo un entramado de historias.

Los huéspedes se han ido introduciendo silenciosos, han pasado a formar parte del relato de un modo natural, como si las cosas hubieran estado allí antes de su llegada. De este modo, han empezado a tejer esas correspondencias que han ido ocupando las salas de una forma natural, tal vez porque las pasiones coleccionistas son una de las cartas más fascinantes de la historia de la cultura y entre ellas es fácil establecer relaciones.

Grandes temas de la pintura occidental, coincidencias desde épocas diferentes, camuflajes... sobre todo a menudo sorpresas que permiten repensar no sólo las obras del museo o las relaciones con las obras invitadas, sino las obras invitadas que se leen de un modo antes insospechado. Y se reescriben y son otras porque, ocurre cada vez en las correspondencias, cuando se reúnen las piezas las narraciones cobran una vida radiante, sorprendente.

Entremos. Aparece de pronto *Habitación Vegetal IV* de Cristina Iglesias. Como ocurre con frecuencia en la producción de la artista hay en la escultura reminiscencias de hojas y bosques que plantean el eco del bello jardín del museo Lázaro, juego de espejos, un espacio perfecto para habitar. Se trata de cierta maniobra duplicatoria que anuncia lo por venir en las salas que se van habitando por los recién llegados. A cada paso, en cada sala, las piezas se resignifican, la correspondencia se establece y el visitante lee ficciones maravillosas, las que propician las cartas invisibles.

Nos reciben en el paseo propuesto y como no podría ser de otra manera, dos obras de Picasso –un bodegón cubista y una modelo en el estudio de 1965. Alguien diría que es el pintor español por antonomasia y quizás por esa razón conviven los dos cuadros con algunas de las piezas clave del museo. En esta primera alianza encontramos la esencia de la dos colecciones que se mezclan en las paredes, una clara apuesta por el arte español. Volveremos a encontrar esa misma esencia más tarde en el recorrido, en la pequeña sala donde se exhibe la obra en papel, otra característica de ambas colecciones. La sala, convertida en gabinete del *connaisseur*, reúne dibujos de Dalí, Barceló o Chillida, entre otros, que organizan cierto espacio íntimo donde mirar forma parte de los rituales particulares del coleccionista. En esa misma sala las cartas de Goya a Zapater corroboran la aspiración del lugar a convertirse en gabinete del “aficionado”.

En todo caso y volviendo a Picasso y su presencia en la sala que abre el recorrido, merece la pena notar cómo precisamente aquí no queda lugar a dudas sobre la clarividencia de José Lázaro a la hora de apostar por un arte –el español– que entonces no era quizás tan popular como lo es ahora. La obra de Miró, la pequeña *Pintura del 49* de otro de los grandes artistas de nuestro país, anuncia lo por venir: los cuadros van a establecer el diálogo anunciado, se van a ir hablando, contando sus secretos. Se van a ir redefiniendo, en suma.

Y parecen tan cómodas las asociaciones –en algunos momentos incluso brillantes– que el espectador se queda asombrado de no haberlas intuido antes. Las obras extraordinariamente matéricas de Tapiés y Barceló se desvelan como una luz intensa al lado de los primitivos españoles. Se reflejan brillantes, espejos sorprendentes, en los pastillajes y estofados y se potencian unas a otras, a pesar de tratarse de producciones tan dispares a primera vista. Aunque no sólo es la materia frente al espacio tradicional lo que hace que esta correspondencia sea prodigiosa. Ese mismo uso del espacio en la pintura primitiva establece un juego fascinante que a veces tendemos a olvidar: los espacios abstractos se hallan con frecuencia más próximos a las formas pre-modernas que a las propuestas de perspectiva renacentista, tal vez porque la gran aportación del siglo XX es retar dicha perspectiva.

Y seguimos avanzando por las salas y hallamos a veces lugares perfectos para el camuflaje, como los cuadros de Maruja Mallo y Oscar Domínguez que, pese al tiempo que los separa de las obras colgadas en la sala, se integran y se completan quizás porque, lo comenta en su bien conocido análisis Norman Bryson, todos los bodegones, un género extraordinario pese a su fama histórica, asaltan la centralidad, el valor y el prestigio de la figura humana, si bien ésta es sólo la primera de una serie de negaciones al discurso establecido y el espacio que genera –y ahí radica el interés. La presencia humana no sólo se excluye físicamente– podría estar a un lado, podría acabar de salir... junto con la figura humana se expulsan los valores que impone al mundo. La pintura de historia, por ejemplo, se construye alrededor de la narrativa. Narrar es contar lo que es único, las cosas singulares de cada individuo, y las naturalezas muertas son todo menos lo singular del individuo. Al reducir lo singular a la pura rutina se elimina lo narrativo como suele entenderse por el discurso impuesto. Asaltar la centralidad, el

valor y el prestigio de la figura humana es asaltar el propio edificio de la historia de los géneros de la pintura que es tanto como decir la Historia del arte más conservadora. Pese a todo y ahí reside la paradoja excitante, en su rutina y sus contradicciones, las naturalezas muertas hablan cada vez de una clase –cierta burguesía– que comparte ciertos valores, los del bienestar.

También los retratos son parte de esas pasiones burguesas que se encuentran representadas en el Lázaro. En la sala de los retratos ingleses –otro de los países junto con Francia de una tradición retratística más claramente burguesa– irrumpen Nonell y Léger, dos cuadros antitéticos recordándonos cómo, pese a todo, las mujeres retratadas forman parte de una tradición también muy arraigada en el XX, quizás porque las mujeres a lo largo de los siglos hemos sido –o eso dicen– más modelos que pintoras. Se pude comprobar en la representación de la mujer –Dama vertical– del propio Saura que convive de forma cómoda con las pinturas en la sala de los retratos femeninos.

Ciertamente, Saura, igual que tantos artistas españoles del XX, bebe con frecuencia en las fuentes de la tradición, desde sus interpretaciones del Perro de Goya hasta la misma Crucifixión que se enfrenta en el museo al tríptico flamenco de la Crucifixión.

Saura no es el único artista que vuelve la mirada hacia temas religiosos. El Dalí de los 50-60 regresa a temas cargados de espiritualismo –pinta a la misma Gala transformada en Madonna. La Madonna con rosa mística de la Colección Fundación María José Jove prueba esa fascinación del artista catalán por la iconografía mariana –donde, por cierto, al fondo el ángel reenvía a invenciones oníricas. Al lado de El Greco se lee, tal vez, de un modo inusitado –o se lee más bien un nuevo El Greco que aparece como un artista más complejo si cabe en su búsqueda espiritual que van más allá de lo consciente, ese misticismo que resume su pintura.

Una sorpresa: al lado de La niña del piano de Zacarías González Velázquez se puede ver la acuarela Rampant de Kandinsky. Las raíces musicales del que fuera simbolista ruso en sus primeros años se desvelan para el visitante menos avezado y las músicas de las teclas y las líneas se mezclan en las salas: casi pueden oírse.

Y un auténtico camuflaje: en la sala del XIX la Visita de pésame de Darío de Regoyos se pierde entre sus coetáneos. El juego está servido para el espectador curioso: ¿no ha estado siempre aquí?

Sí, el juego de correspondencias va avanzando, a veces de forma literal, como Baselitz y su obra Dix, inspirada en Hasta la muerte, el Capricho de Goya; otras como espejo deformante. Eso ocurre en el caso de Juan Muñoz, cuya escultura Sara con espejo parece estar inspirada a propuestas velazqueñas. De repente la sala cambia por completo al entrar Muñoz en ella y, no obstante, la escultura dialoga milagrosa con Carreño y Velázquez.

En las salas de arriba el Viejo al sol de Fortuny, con su luz inquietante, establece el relato con los riberesco y La escena bucólica de los Equipo crónica, tan aficionados a organizar sus guiños con la historia del arte tradicional, tanto del pasado como el propio siglo XX, artistas de apropiaciones y relecturas, toman en este caso la obra del mismo nombre pintada por Brueghel como punto de partida, salpicada la escena por elementos de los propios Léger o Kandisnki. En la sala de los flamencos encuentra su lugar idóneo enfatizando, de alguna manera, la propia modernidad de esos pintores y su fascinación hacia los elementos de lo que era entonces la vida cotidiana de cierta clase en ascenso.

Vamos subiendo y Louise Bourgeois halla en la sala de los tejidos su lugar natural. Su Spider Home, la casa de la araña, resume parte de las preocupaciones de la artista, obsesionada por la labor de la araña como parte de sus recuerdos infantiles de la casa del padre, el taller de tejidos que va escribiendo su obra futura, en la cual la araña se convierte en la metáfora de la madre, lo que protege contra el exterior.

Qué bella forma de completar el recorrido en un espacio discreto, casi secreto, por las propias exigencias de conservación, la sala de los tejidos. Si la otra obra de la misma artista expuesta en la sala de Goya, parte clave de la colección Lázaro –una escultura temprana de Bourgeois que en plenos años 60 se rebela contra la moda fría del Minimal proponiendo esculturas cálidas, orgánicas–, desvela el compromiso con lo nuevo frente a lo impuesto en ambos artistas adelantados a su momento, la presencia

en la entrada de los tejidos de Spider Home pondrá en evidencia algo que los museos al uso consiguen poner de manifiesto muy raramente por no formar parte las telas de sus colecciones: los tejidos, tan a menudo obra de una mujeres, son, en su delicadeza y contundencia, una parte esencial de la historia del arte que demasiado a menudo ha sido excluida y sólo retomada por las mujeres que han decidido narrar su propia historia.

Vamos saliendo del museo, los cuadros-cartas que han ido encontrando –al fin– sus correspondencias, permanecen elocuentes en las salas vacías. Van quedando en la memoria las esculturas de Leiro, Kiefer o Manolo Valdés y todas las asociaciones que, como en las misivas mejor escritas, han sido capaces de narrar para cada obra un relato nuevo. Dejamos el bello jardín y al salir a la calle volvemos a pensar que la correspondencia ha resultado tan perfecta que desde siempre debía haber estado allí. Luego, cuando los huéspedes abandonen las salas, quedarán sus huellas. Igual que ocurre cuando el juego de cartas se completa, cuando el juego se desvela, las cosas no volverán a ser jamás como antes. La presencia de esos huéspedes resonará en la salas del museo Lázaro Galdiano de Madrid, esperando otras obras que contemplen al visitante desde el fondo del tiempo; otros huéspedes que lleguen hasta las salas para establecer nuevas e inesperadas correspondencias.





Poire, verre et citron, 1922

Óleo sobre lienzo

La Modèle dans l'atelier, 1965

Óleo sobre tabla

Joan Miró | 1893-1983

Peinture, 1949

Óleo sobre lienzo

Pablo Picasso es, sin duda, el pintor español más internacional, el más conocido del siglo XX, no solo en nuestro país sino también fuera de nuestras fronteras. Fue el más revolucionario, el más prolífico, el que más caminos abrió en la búsqueda expresiva del siglo XX. La obra de Pablo Picasso es de presencia obligada en cualquier colección de arte contemporáneo que se precie.

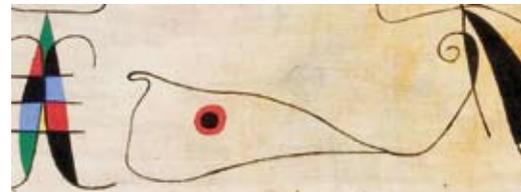
En esta muestra contamos con dos obras de Pablo Picasso: *Poire, verre et citron*, una obra de pleno cubismo pintada en 1922 y *La modèle dans l'atelier* que forma parte de la serie de treinta y seis cuadros que el pintor realizó sobre este asunto en 1965.

En la primera, Picasso resuelve con una síntesis prodigiosa, la representación del volumen, empleando múltiples facetas y perspectivas superpuestas en un mismo plano de colores puros en el que la sombra se

ve reducida a una sucesión de líneas paralelas que otorgan al bodegón un vibrante movimiento lumínico. La realidad se distorsiona para que la percepción visual sea más poética, más evocadora.

La otra obra es un retrato de Jacqueline en el que se investiga sobre un tema recurrente en su pintura: la relación entre el pintor y la modelo. Una modelo, su última esposa, que al parecer nunca posó para él. El artista nos ofrece, en este lienzo una reflexión sobre el retrato y también sobre el autorretrato. Jacqueline aparece sentada en un diván, mirando al espectador y caracterizada por sus esplendorosos volúmenes, su largo cabello y su explícito sexo. A su izquierda, en un plano más lejano, aparece su retrato sobre un caballete con formas inconfundiblemente picassianas, mucho más descompuestas que en el otro retrato, se prefigura aquí la abstracción. En los primeros cuadros de la serie, Picasso aparecía también dentro del lienzo trabajando en el taller. En la obra aquí expuesta, sin embargo, está fuera del cuadro y su retrato es la obra pintada, la imagen de la modelo ya concluida expuesta a la escrutadora mirada de su artífice.

Dos obras de Picasso suficientemente significativas y una magnífica obra de 1949 de Joan Miró, explicitan la magnífica apuesta por el arte español que ha hecho



Pablo Picasso, *Poire, verre et citron* y *La Modèle dans l'atelier*; Joan Miró, *Peinture*. Fundación María José Jove. Detalles.

la Colección de la Fundación María José Jove como lo hizo en otro tiempo José Lázaro coleccionando obras de Goya, Velázquez, Greco, Murillo, Ribera, entre otras, alguno de ellos presente en esta sala.

En la colección creada por José Lázaro Galdiano el arte español y la iconografía hispana constituyeron su gran pasión, en la época en la que España acababa de perder las colonias de Cuba y Filipinas. En una Europa pletórica de espíritu nacionalista el coleccionista reúne en su mansión madrileña cuanta obra notable de arte español cae en sus manos. Los vestigios de una España pasada, más fuerte y más influyente le servirán como ejemplo a él y a sus contemporáneos para afrontar con fuerza el futuro. Su coleccionismo es de carácter romántico: busca en las raíces la esencia del país, despreciando el arte aún no consagrado de sus contemporáneos.

La iconografía de hombres ilustres recogida por Lázaro es especialmente interesante, una muestra significativa de ellos se exhiben esta sala. La contemplación simultánea de modos tan diferentes de acometer la representación de la figura humana nos sitúa frente a la multiplicidad de la historia del arte y de sus soluciones, pero también ante la consideración del artista y su clientela, pues obviamente hay una gran diferencia entre los retratos de encargo, o de representación que podemos contemplar en la sala y el retrato que Picasso hace de su mujer por propio gusto.

En la búsqueda por encontrar las raíces de un arte vernáculo, Lázaro apuesta por la valoración del arte de los primitivos españoles y en ello fue un auténtico

pionero. Hombre de exquisito y cultivado gusto se lamentó en múltiples ocasiones de la incompreensión que en este sentido sufrió por parte de sus compatriotas. En 1921 cuando presidía en París el Congreso de Historia del Arte se refería a su afición por los primitivos españoles diciendo *"los espinos de mi juventud han dado sus frutos en los años postreros de mi vida"*.

La búsqueda del primitivismo se asimila en José Lázaro a la búsqueda de las raíces nacionales, sin embargo el siglo XX ha abierto otros caminos en la búsqueda artística del arte primigenio; en este sentido resulta especialmente importante la figura de Miró de la que se presenta en la exposición una bellísima y poética obra de 1949.

Miró lleva a sus últimas consecuencias la destrucción del espacio renacentista y en su búsqueda de la expresión esencial y espiritual de la pintura consigue encontrar un vocabulario de formas que se fue formando en su espíritu casi a pesar suyo. Como él mismo decía: *"Para mí una forma nunca es algo abstracto; siempre es un signo de algo. Siempre es un hombre, un pájaro o algo más. Para mí pintar nunca es la búsqueda de la forma por la forma"*. Su arte nos remite a las sociedades primitivas, sin escritura donde el símbolo goza de amplia elocuencia estética sustituyendo a la letra y cobrando un sentido polisémico.

Como decía de él Eugenio D'Ors, *"Miró guarda en sus obras su secreto, tal como lo guardan en las suyas los artistas fenecidos hace cuatro mil años"*.

Pigmalión, 1998

Madera policromada

Posiblemente el mito de Pigmalión de Las metamorfosis de Ovidio pueda considerarse una metáfora del propio coleccionismo, en tanto en cuanto el coleccionista lo que desea es la posesión de la belleza. Narra Ovidio la historia del joven escultor siciliano Pigmalión quien ocupaba su tiempo en hacer bellas esculturas de marfil. Una de ellas, Galatea, fue tanto de su agrado que terminó enamorándose de ella. Cada noche Pigmalión soñaba con su obra como lo hace un coleccionista con la pieza perseguida y la acariciaba sintiendo que su piel cobraba vida. Afrodita se apiadó de él y de sus despertares desolados cada mañana ante la escultura amada e hizo que ésta se transformase definitivamente en mujer.

Presentamos aquí una magnífica y rotunda obra de Leiro, una escultura de Pigmalión besando a su Galatea aún no concluida. El escultor la besa mientras sostiene aún la maza en la mano y al tiempo que le da la forma, le da también la vida. Esta obra se expone en la sala denominada *La belleza como pretexto* con la intención de remarcar que es el gusto por determinadas cosas consideradas bellas lo que realmente motiva la creación de una colección.

El propio coleccionista respondía a las afirmaciones de que su casa era un museo, según ha publicado Juan Antonio Yeves, del siguiente modo: *No, por Dios! Mi casa es mi casa nada más. Una casa en la que he procurado que se vean cosas bellas. —Pero un Museo, no! —Qué horror! En los Museos se ven cosas feas, que no quisiéramos tener ante los ojos continuamente.*

En este mismo tono leíamos hace unos días las palabras de Patricia Phelps de Cisneros, coleccionista y una de las personas más influyentes en el mundo del arte contemporáneo. En la entrevista que le hizo Fietta Jarque en Madrid publicada el 12 de marzo decía: *“Uno de los privilegios que un coleccionista particular se puede permitir es no comprar algo que no te guste. Un museo nacional tiene cierta obligación con el público. Por eso no tengo cuadros favoritos en mi colección, podría vivir feliz con los que tengo los próximos 30 años”*.

No queremos plantearnos aquí disquisiciones filosóficas sobre la belleza, muchos de los artistas que encontrarán en la exposición desde Velázquez a Kandinski pasando por Goya y Louise Bourgeois han escrito sobre la misma y es evidente para todos que el concepto cambia a lo largo de los siglos y a lo ancho de las culturas. Queremos, eso sí, mostrarles las obras que cautivaron a los dos coleccionistas aquí presentes y que a nosotros nos fascinan.

A.L.R.



Personaje, 1964

Mixta sobre arpillera

En 1932 Picasso realizó una serie de dibujos en tinta china inspirados en la emblemática *Crucifixión* de Mathias Grünewald, que en realidad son un estudio sobre la expresión y creación puramente plástica del sentimiento trágico. Desde la tradición italiana creada por Cimabue en la alta Edad Media –en la que se repetía la imagen del Cristo bizantino–, la crucifixión se convirtió en uno de los temas más representados a lo largo de toda la historia de la pintura occidental. La crucifixión es mucho más que un icono religioso: con frecuencia simboliza el sufrimiento humano y el dolor individual. Pero si en el XV Grünewald marcó un hito en la representación de este tema, los artistas españoles del mismo siglo también realizaron algunos *Crucifijos* de gran calidad, destacando los célebres de la escuela sevillana, como nos muestra el Maestro de los Nimbos Pintados –magníficamente representado en esta sala del museo dedicada al Arte Europeo– con un *Cristo crucificado* majestuoso y doliente, dispuesto entre la Dolorosa y los Santos, una bella tabla de estilo naturalista con fondo en brocado de oro y letreros en minúsculas letras góticas sobre rojo y verde en los nimbos dorados: una doliente belleza que se expone acompañada de una obra del Manolo Millares, seis siglos posterior, e igualmente emocionante y dramática. El artista canario emplea la arpillera desde 1955 –bajo la influencia de Alberto Burri–, primero como complemento y finalmente como la base material y expresiva de sus obras. La arpillera es una evocación de las telas con las que se envolvían las momias guanches, y ensalzan el valor de la materia como vehículo de expresión. El autor las desgarrá, rompe, perfora, cose y recose. Su paleta se reduce, es muy sobria: desde su entrada en El Paso hasta la mitad de los sesenta, el

negro es el color protagonista de sus obras. Se trata de un negro denso y pastoso que favorece el efecto trágico que busca. La abstracción se torna en una sutil figuración y la obra adquiere, incluso por los materiales que incorpora a ella, un matiz social y moral: denunciar las atrocidades y barbaridades del mundo que le tocó vivir.

Sus *Personajes* se nos presentan directamente como objetos ellos mismos y no como representaciones dentro de un cuadro. En ellos se insinúa la figura humana: piernas, brazos y tronco. Estas arpilleras –que no solamente evocan las momias de los guanches exterminados por los conquistadores sino que hacen referencia a la historia de España y a la guerra civil–, consiguen transmitir una sensación de angustia, de miseria y de opresión, pero también la grandeza del material humilde, del saco viejo y roto, recuperado de la basura como material artístico. La tela se desgarrá, se dobla y se anuda creando el centro de tensión en un relieve que, en ocasiones, evoca a la Cruz.

El *Cristo crucificado* del Maestro de los Nimbos Pintados y el *Personaje* de Manolo Millares representan una metáfora del drama de la condición humana, y ambas obras mantienen la capacidad de originar intensas reacciones emocionales en el espectador.

Marta García-Fajardo



Crucifixión, 1960
Óleo sobre tabla

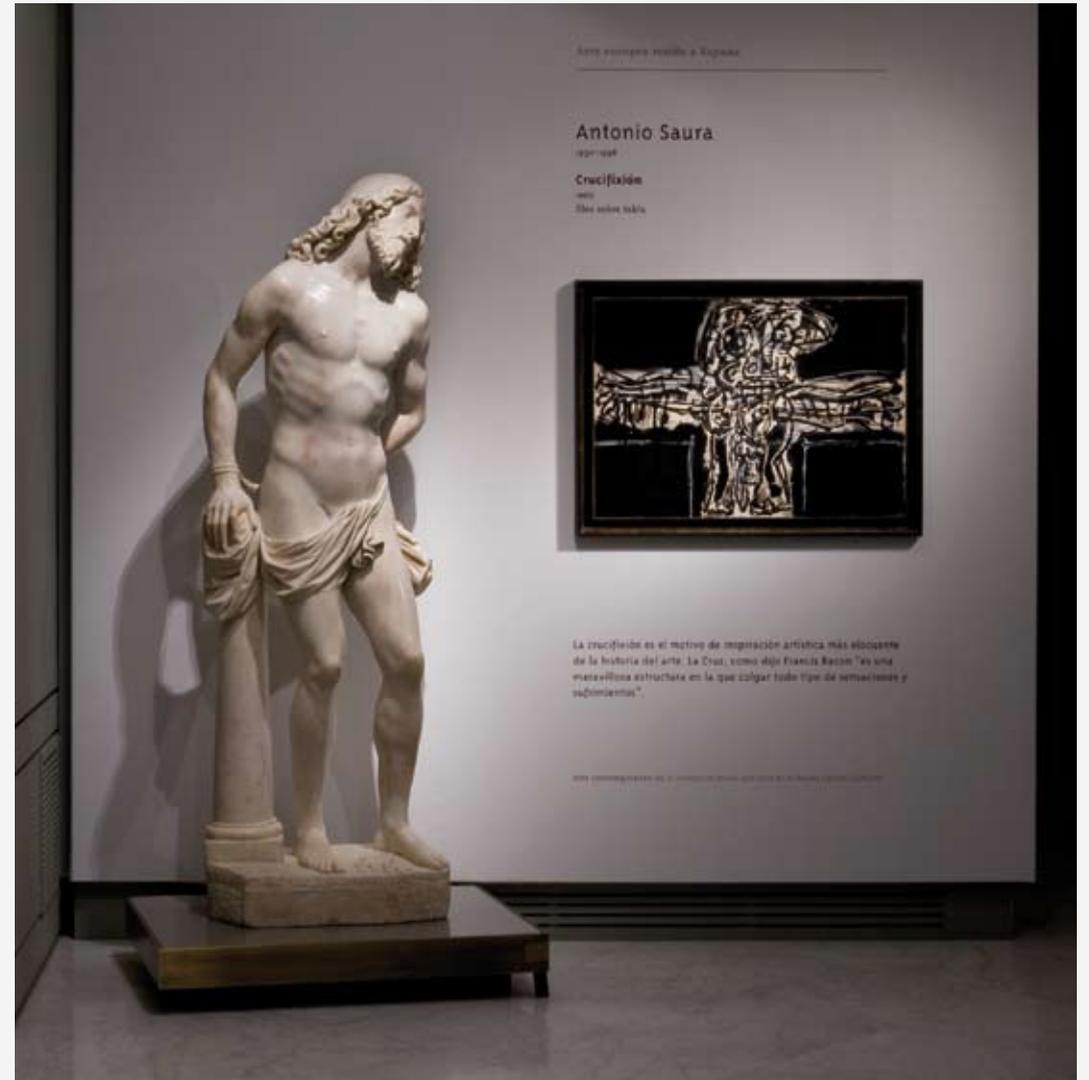
Aunque resulte paradójico y a pesar de la mítica teoría del “exilio de Dios” de Max Weber, la religión ha continuado presente a lo largo de toda la historia del arte europeo del siglo XX, si bien los códigos morales y las expresiones plásticas de los artistas han experimentado una transformación definitiva en la forma de manifestarlo: algunos se han mostrado de forma explícita profundamente religiosos; otros, sin serlo, han recurrido igualmente a la iconografía cristiana para transmitir un sinfín de pasiones y dramas de interés personal o colectivo; algunos artistas contemporáneos crean –con expresiones místicas– mensajes explícitamente profanos y carnales, al modo de Bill Viola y sus videoocreaciones insondables de lo espiritual y trágico. En ocasiones, los creadores conciben manifestaciones de lo sagrado mediante la búsqueda artística de lo absoluto, como hizo Rotko, atormentado por indagar en las raíces estético-religiosas de su obra a través de las emociones. Incluso, a veces, la religión en el arte actual está presente por omisión, es decir, como una actitud deliberada del artista contemporáneo de enfrentamiento a ella y que, por eso mismo, sigue estando implícitamente presente.

En España, uno de los artistas del siglo XX que más ha profundizado en la religión como conducto transmisor de emociones es Antonio Saura que, con sus agitados grafismos y en un lenguaje abiertamente expresionista, nos quiere hablar de dramas personales y miserias colectivas. Desde los años cincuenta Saura muestra la crucifixión como una de sus principales obsesiones y su forma de abordarlo –en ocasiones con crudeza o, incluso, mostrando claras referencias sexuales–, ha sido considerada ocasionalmente como

sacrilega y blasfema, sin tener en cuenta que sus crucifixiones no responden a motivos religiosos, no son irreverentes ni místicas, sino un grito de protesta, la tragedia del hombre, un símbolo universal y, al mismo tiempo, particular de aquella España todavía convaliente por la guerra civil. Además de un símbolo, la crucifixión entraña una escenografía plástica que permite adaptarla a todos los lenguajes artísticos de cualquier época o disciplina. Ya decía Francis Bacon que la Cruz era “una maravillosa estructura en la que colgar todo tipo de sensaciones y sufrimientos”.

A menudo Saura recordaba el impacto que en su infancia le había causado la visión del *Cristo* de Velázquez, obra prácticamente coetánea al *Cristo atado a la columna* del italiano Miguel Ángel Naccherino, con el que Saura comparte espacio en esta muestra. Ambas obras escenifican diferentes momentos de la Pasión, evocando, en definitiva, el mismo drama universal. Naccherino es uno de los escultores más respetados del Nápoles del siglo XVII. La estatua, de mármol, de extraordinaria talla y formas manieristas revela una hermosa figura de Cristo apoyada en una columna baja, siguiendo el modelo iconográfico que impera en Europa desde finales del siglo XVI, es decir, con la figura solitaria del Cristo en posición erguida, conforme prescribía la ley romana para este tipo de castigos, vestido con un paño y atado a una columna baja, en referencia a la pequeña columna de mármol verdiblanco que custodia la iglesia romana de Santa Práxedes, que desde la Contrarreforma es profesada como la original de la Pasión.

M.G-F.



SALVADOR DALÍ | 1904-1989
EDUARDO CHILLIDA | 1924-2002
MANOLO MILLARES | 1926-1972
MIQUEL BARCELÓ | 1957

FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE



MANOLO VALDÉS | 1942

MUSEO LÁZARO GALDIANO | SALA 6 | Joyas bibliográficas



Librería, 1996

Madera de roble

Salvador Dalí | 1904-1989**Mano, paisaje y otros croquis**, ca.1942

Tinta sobre papel

Eduardo Chillida | 1924-2002**Desnudo**, 1948

Grafito sobre papel

Manolo Millares | 1926-1972**Homúnculo**, 1966

Óleo sobre papel/lienzo

Miquel Barceló | 1957**Tiekoroba**, 1998

Mixta sobre papel

En la última sala de la planta baja el visitante de la exposición se encuentra con un espacio donde poder tomar asiento y detenerse unos instantes a la reflexión. Es la sala del museo destinada a la exposición de joyas bibliográficas, que en el contexto de la exposición *Qué hace esto aquí?* nos muestra un juego cruzado entre obras aparentemente dispares de las colecciones Lázaro Galdiano y Fundación María José Jove, que tienen como hilo conductor el papel como soporte físico del arte: en esta ocasión caligráfico, dibujístico y literario.

La alusión al arte literario nos la ofrece una espléndida librería-escultura de Manolo Valdés sobre madera de roble, de los años 90, cuando el autor comienza a desarrollar una serie de obras protagonizadas por bibliotecas y estanterías repletas de libros y, en ocasiones, incluyendo objetos como vasijas, botellas o lámparas. Valdés pretende que el espectador se sienta cómodo ante unas obras que aluden a la realidad diaria o doméstica. Aquí la materia caracteriza la obra, que concentra una fuerte carga expresiva. Como el papel natural, carece de color, la policromía no es otra que la natural del roble que la constituye, en zonas muy pulido y en otras con los defectos y asperezas propios del mismo, en un juego de texturas que consigue despertar en el espectador una mirada táctil.



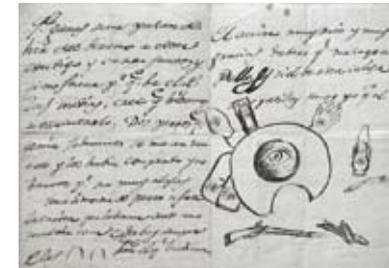
Como si hubieran sido sacadas del fondo de los estantes de libros y legajos de la librería de Valdés, unas cartas manuscritas de Francisco de Goya se muestran a propósito para esta exposición. Se trata de tres cartas que escribe Goya a su amigo Martín Zapater, con quién mantuvo una intensa relación epistolar durante más de 20 años y que constituye una de las fuentes principales para conocer la vida cotidiana del pintor. Las tres cartas autógrafas que ahora se muestran –fechadas entre 1773 y 1786– ya figuraron en una exposición que el mismo Lázaro organizó en la casa de Prensa Española en abril de 1928. En ellas Goya trata de temas cotidianos que interesan a los dos amigos. Especial interés tiene la misiva que alude al matrimonio de su cuñada María, en la que aparecen dibujos entre el texto. La inserción de dibujos entre los párrafos normalmente era un recurso epistolar de Goya para explicar ciertos aspectos físicos de personas u objetos, o para aludir a algún conocido de ambos. En las otras cartas trata de temas corrientes o domésticos y de amistades comunes. En todas ellas Goya emplaza efusivamente a Martín Zapater a visitarlo en Madrid. Incluso en el último párrafo de una de las misivas, el aragonés escribe directamente con el dedo: *“Ben que te llamo con el dedo y con el mismo es tuyo. Goya”*. Lingüísticamente el aragonés se expresa con abundantes modismos aragoneses y expresiones ya en

desuso pero de gran transmisión oral en el lenguaje popular del siglo XVIII.

La intimidad que se desprende de la caligrafía epistolar de Goya convive con los dibujos de cuatro artistas españoles del siglo XX. Las obras en papel, por su propia idiosincrasia, son siempre relevantes y generan en el espectador un interés cercano a la intromisión por el aroma a intimidad que desprenden. Los apuntes gráficos, los dibujos más o menos trabajados o la propia caligrafía epistolar son trazos que el espectador imagina alumbrados en la soledad de la creación.

Mano, paisaje y otros croquis de Salvador Dalí, es un dibujo que el especialista Santos Torroella asocia a la famosa mano cortada de *Un chien andalou*, mientras que el experto dalianiano R. Descharnes asegura que forma parte de algunas ideas para *Destino*, la película de Walt Disney que no llegó a realizarse. Otros estudiosos, sin embargo, apuestan que estos dibujos responden a preocupaciones personales del artista, más de índole filosófica y trascendente. El estudio de Santos Torroella dice que “el carácter orográfico de la mano ..., como perteneciente a un paisaje antiguo, con ese minúsculo personaje que, como un peregrino de otras épocas, se ha sentado a meditar contemplativamente en lo alto de la enorme montaña que forma

A la izquierda, Salvador Dalí, **Mano, paisaje y otros croquis**. Fundación María José Jove. A la derecha, **Carta autógrafa de Goya a Martín Zapater y Clavería**, 1784 ó 1785. Fundación Lázaro Galdiano. Inv. 15648-6 y **Carta autógrafa de Goya a Martín Zapater**, 1783. Fundación Lázaro Galdiano. Inv. 15648-5a.



el dedo pulgar tan míticamente ciclópeo; los puentes de arcadas romanas ... todo esto, en fin, y algo más quizá, parece situarnos más en el ámbito de la vieja Italia de Capulettos y Montescos” –por la que anduvo Dalí, con su mecenas Edward James durante la guerra civil española.

El *Desnudo* de Eduardo Chillida está realizado cuando el joven artista se traslada a París y vive una etapa crucial de búsqueda de sí mismo y orientación de su evolución artística. En él ya se puede intuir su interés hacia los volúmenes. Igual que sus emblemáticos dibujos de manos se percibe la proyección gestual y la limpieza de sus trazos. Se aprecia ya la tendencia al bloque, la forma contundente y gruesa que tanto va a influir posteriormente en el informalismo del arte vasco.

Pero si los dibujos de Dalí y Chillida –ambos de los años cuarenta y realizados utilizando solamente trazos de tinta o grafito– tienen en común que son íntimos estudios y ejercicios de introspección del artista, los dos siguientes –realizados ya con el lenguaje maduro de sus respectivos autores– son imágenes familiares de las diferentes realidades que les rodea.

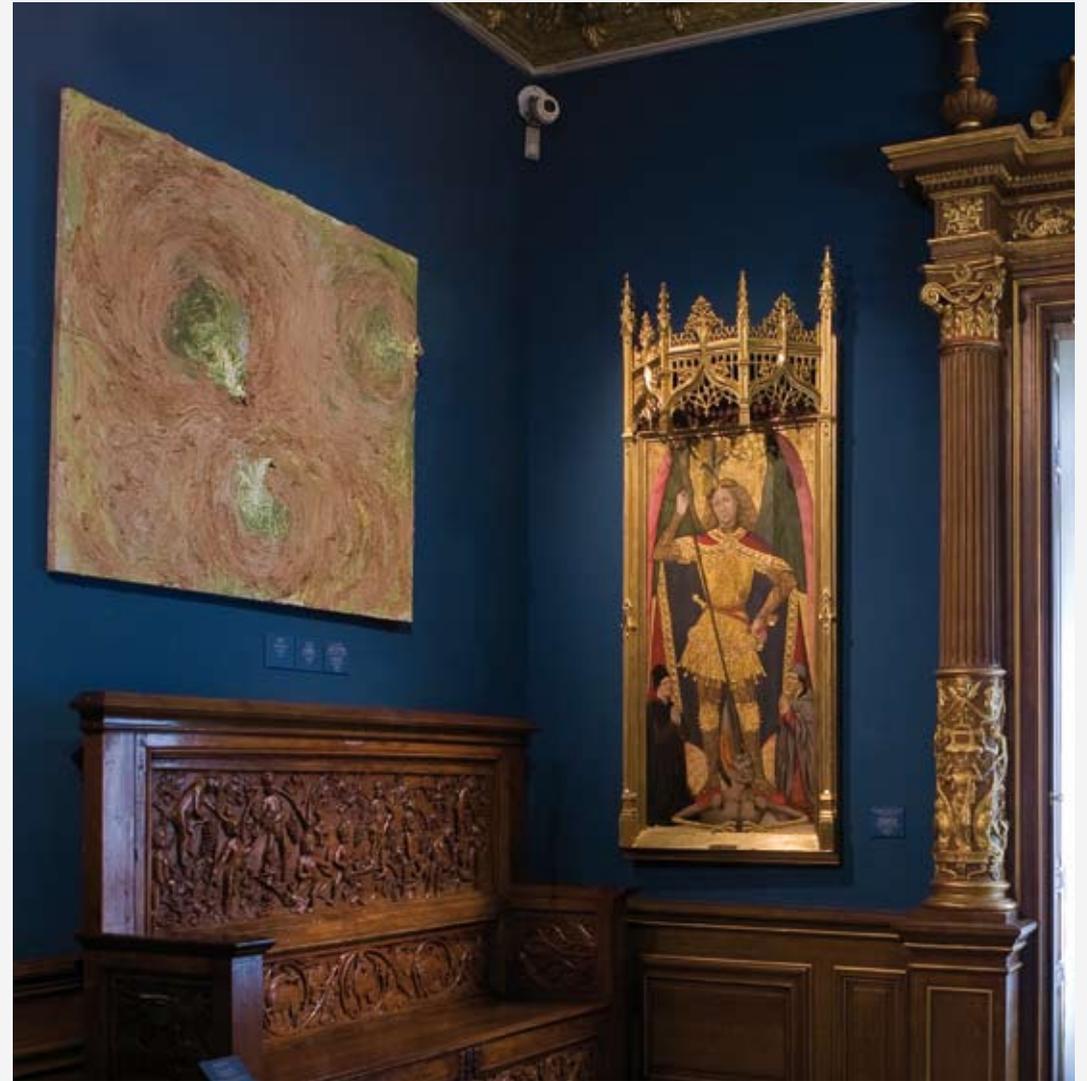
La obra *Homúnculo* de Manolo Millares pertenece a la serie del mismo nombre que el autor desarrolló desde 1958 y que se reveló como una de las más destacadas de su producción. Basada en referencias antropomórficas de las momias guanches, el autor pretende representar cuerpos angustiados, afectados por la miseria y la opresión. El sufrimiento del ser humano fue un referente constante en la obra de este creador canario, así como una fuente de inspiración.

Finalmente, el espacio que la muestra dedica al papel como soporte que ennoblece del arte se remata con una técnica mixta del mallorquín Miquel Barceló que plasma la belleza de la plasticidad africana, como tantas veces hizo a lo largo de los años transcurridos desde que en 1988 realizara su primer viaje a África, un hecho enormemente trascendente en su trayectoria artística y vital. El pintor se introduce en el país de adobe y se fusiona en él, con los paisajes naturales y humanos que componen un país de dureza y belleza extremas. El nuevo continente se convierte en un centro espiritual e indómito y en su inspiración esencial “... y mi corazón siempre aquí y siempre agitado”. *Tiekoroba* –que significa viejo en el dialecto lugareño– es un collage que plasma una vez más la observación y convivencia del artista con el entorno y sus gentes, a las que dibuja sin cesar en sus múltiples tareas cotidianas. La espontaneidad y la obsesión de Barceló por la organicidad logran que de ciertos materiales modestos, como unas pinturas acuosas de tierras o un trozo de cartón ondulado, se pueda extraer la fuerza de lo esencial.

M.G-F.

Arriba, Miquel Barceló, *Tiekoroba*. Debajo, Eduardo Chillida, *Desnudo* y Manolo Millares, *Homúnculo*. Fundación María José Jove.





Tòrax, 1978
Mixta sobre tabla

Miquel Barceló | 1957

Tres cols en terra, 1998
Mixta sobre lienzo

Cuando en los primeros años del siglo XX, Picasso y Braque, empiezan a pegar sobre sus cuadros trozos de papeles pintados, periódicos, sellos de correos, fotografías, tarjetas postales, naipes o paquetes de tabaco, están creando una nueva forma de interpretación y expresión artística que transformará radicalmente el concepto del arte. Desde entonces ha sido imparable la búsqueda de nuevas dimensiones expresivas mediante la experimentación con texturas o la incorporación de elementos objetuales. Primero Antoni Tàpies y posteriormente Miquel Barceló son dos de los artistas más destacados del panorama artístico de la segunda mitad del S. XX en España que emplean las texturas como elemento configurador de la composición y un vehículo transmisor de emociones y manifestaciones.

Generalmente el juego plástico con texturas se relaciona con prácticas contemporáneas, pero lo cierto es que es un recurso artístico empleado desde que en las pinturas rupestres se aprovechaban las irregularidades

naturales existentes en las paredes para conseguir el efecto de volumen. En las tablas de los primitivos españoles, espléndidamente representados en las salas 7 y 8 del museo, las texturas y relieves dorados presentes en las coronas, nimbos y borduras, así como los finos complementos decorativos que hacen resaltar broches, perlas u otros detalles –muy frecuentes en la escuela catalano-aragonesa–, simbolizan los valores espirituales y sitúa al espectador ante dos espacios simbólicamente diferenciados: el divino y el humano. En algunos casos, incluso, estos elementos plásticos sirven como guía de atribución más segura que la propia composición. Principalmente la escuela aragonesa emplea el relieve en técnica de pastillaje dorado para realzar los contornos de nimbos y mantos, mientras que el estofado y las corlas de plata engrandecen las telas.

Las texturas que Tàpies comienza a emplear en la década de los 50 como cuerdas, papeles, cartones y un sinfín de elementos, se entroncan con el informalismo surgido de las teorías existencialistas que plantearon Sartre y Heidegger, que resaltaban la entera libertad del artista para expresar sus vivencias y emociones, y cuyos precursores plásticos internacionales fueron Jean Dubuffet, Hans Hartung o Alberto Burri. En la década de los 70, en la que se sitúa *Tòrax*, Tàpies templa el abstraccionismo de épocas anteriores y comienza a

introducir referencias figurativas cargadas de alusiones autobiográficas.

En el caso de Barceló, sus obras de figuración más o menos explícita, como *Tres cols en terra*, son una lucha permanente entre materia y espíritu. Quizás inspirado en la herencia de los informalistas, Barceló persigue la autenticidad de la pintura mediante el valor de la textura de los materiales y el relieve, incluso en la búsqueda de la tercera dimensión.

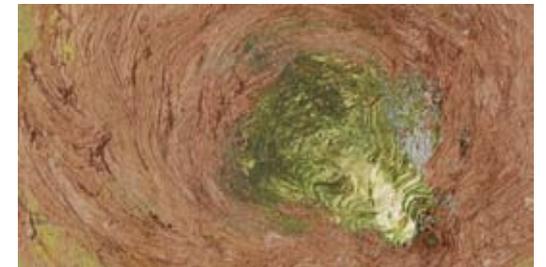
Tàpies, como emblema del informalismo español, y Barceló, con sus topografías táctiles, se entroncan con las tablas de los primitivos españoles en cuanto a que el recurso expresivo de la materia se entremezcla con referencias figurativas de carácter simbólico, sutilmente en el caso de los contemporáneos y abiertamente explícitas en el de los primitivos.

M.G-F.



Círculo de Juan Rius y Domingo Ram, *San Miguel Arcángel Con Dos Donantes*. Fundación Lázaro Galdiano. Inv. 2542. Detalle.

Miquel Barceló, *Tres cols en terra*. Fundación María José Jove. Detalle.



Triptic amb radiografies, 1977

Mixta sobre papel

El gusto de los regeneracionistas por el arte de los primitivos ha sido ya comentado. La cantidad de piezas que se exponen en este museo es tal que algunos historiadores del arte como Gaya Nuño y Elías Tormo consideraron que para conocer el arte del renacimiento español era imprescindible conocerlo. Son obras procedentes en su mayoría de iglesias y conventos desamortizados que el coleccionista pudo obtener a muy buen precio porque en los años finales del siglo XIX y en los primeros del XX no se consideraban de interés.

La mayoría de las piezas se corresponden con el desmembramiento de retablos y son por eso tablas sueltas, vestigios de un sistema narrativo secuencial como el que correspondía a la época. En esta sala se exponen algunas de esas tablas, seis de ellas pertenecientes al retablo de la capilla del Rosario del convento dominico de San Pablo de Palencia, obras de Bartolomé de Castro; otras dos de la capilla del cementerio de Astorga, sobre la vida del Apóstol Santiago, pintadas por el llamado Maestro de Astorga y junto a ellas la predela del retablo de Juan de Soreda.

La narrativa medieval establece un sistema de secuencias distribuido en calles y pisos para organizar el espacio, cuyo uso se ajusta a los dictados litúrgicos y establece

un sistema de conocimiento de fácil comprensión para un público iletrado donde cada elemento contiene una inmensa carga simbólica.

No nos parece baladí el hecho de que Antoni Tàpies haya elegido el formato de un tríptico y por tanto un sistema narrativo eminentemente medieval para realizar en 1975 este *Triptic amb radiografies*, pues es un recurso plástico que le permite establecer una secuencia autobiográfica muy clara.

Como en otras ocasiones utiliza la materia como un recurso expresivo en sí mismo, en esta ocasión se trata de unas radiografías de sus propios pulmones que, retorcidas y quemadas, soportan la carga narrativa, subrayando la lectura del drama en la enfermedad. Como es habitual en su obra, la materialidad y la manipulación intervienen en el espacio temporal y se incorporan objetos cotidianos que funcionan como fetiches, como trazos autobiográficos inherentes a la obra.

El papel, con su carácter inmediato y espontáneo, soporta la metáfora del dolor y la muerte: las radiografías y el signo de la cruz establecen la representación de un orden propio al artista y universal en sus significados.

A.L.R.



Juan Soreda, **Predela de los Santos**. Fundación Lázaro Galdiano. Inv.2908.





Dama, 1961

Mixta sobre papel/tabla

La sala 9 del Museo se encuentra dedicada a la imagen de la mujer en los siglos XV y XVI. La calidad de los retratos femeninos de esta época dentro de la colección es muy importante, se trata de obras de primeros artistas y además de personajes muy importantes, aunque por razones de capacidad no se exponen todos en esta sala. El retrato cortesano español del siglo XVI tuvo una gran influencia en el resto de la retratística europea. Además, se encuentra una obra atribuida a la pintora Sofonisba Anguissola, una de las pocas mujeres que se dedican al arte de la pintura en su época y cuya calidad fue muy reconocida; vino a la corte española en 1559 desde Milán como pintora de corte y dama de compañía de Isabel de Valois.

Todos los retratos que aquí se exhiben son retratos áulicos, es decir ejemplos de la forma de representación del poder en la época de uno de los reyes más admirados por el coleccionista, Felipe II. Ofrecen una imagen de mujer extremadamente rígida, de grave y casi nula gesticulación, que oculta sus formas tras el corpiño y el guardainfante. Ambas piezas premeditadamente rígidas convierten a la mujer en una pura estructura geométrica, cuyo rostro emerge entre dos conos invertidos. Estereotipos tan claros y reiterados que parece que pudieran funcionar con los pintores de la época como estructuras prefijadas a las que se

asoman las damas como en los cartones de feria a los que se suele asomar el visitante para obtener una fotografía disfrazado de cualquier personaje. Los delicados rostros femeninos se asoman, en los retratos del XVI, con gesto grave, a una estructura indumentaria diseñada para transmitir una imagen altiva y rígida del poder y la corte. Se presentan siempre de pie, con la mano derecha apoyada sobre una mesa vestida o en el respaldo de un mueble de asiento. Ataviadas con sallas o trajes muy ceñidos y con las mangas amplias y acuchilladas; a veces con sobremangas, dejando ver la camisa, los cuellos alzados por amplias lechuguillas y gorgueras que reafirman su altivez. El pelo recogido en tranzado o cubierto por bonetes adornados con joyas y plumas. Se retratan alzadas sobre chapines que desaparecen bajo las sallas. En definitiva todo un aparato de figuración seriada que convierte a la mujer en objeto de representación.

Este mismo carácter trasciende también al grupo de bustos relicario alojados en la vitrina del centro de la sala. Donde las imágenes de Santa Úrsula y las once mil vírgenes se asimilan con jóvenes doncellas de la corte vestidas a la moda en una clara trasposición civil de la historia religiosa.

La misma idea de cuadro seriado encontramos en el retrato femenino de Saura, para quien posiblemente este tipo de obra constituye parte de su bagaje icónico, recordemos por ejemplo sus versiones del Greco y otros artistas de la época. Antonio Saura, como él mismo decía, era un gran amante del arte español al que consideraba violento y cruel.

Dama Vertical, la obra que se exhibe de este artista, fue concebida en principio como el elemento central de un tríptico que representaba "Las tres gracias" y posteriormente tras destruirse las obras laterales rebautizado como *Dama vertical*, título que además da nombre a una de las series más conocidas del pintor.

Para Antonio Saura la idea de serie es parte intrínseca, vital, de su concepción pictórica, según explica en una entrevista filmada en 1990 en París por Jean Claude Rousseau pinta sus propios gestos construyendo estructuras gestuales casi idénticas unas a otras cuyos grafismos van diferenciándolas a medida que se produce el proceso creativo. Su forma de trabajar implica al propio lienzo en la creación, es decir, la obra sale de él como si tuviera vida propia, el cuadro es un personaje viviente que permite la aparición de nuestros más íntimos sentimientos. En definitiva la pintura para Saura es un modo de contar historias a

través de un tema matriz y eterno, la figura humana. La cuestión repetitiva que hace que cada obra sea distinta depende de la grafología, es por tanto una cuestión cultural, pues la creación es una acción que se fosiliza en un momento sublime.

Los monstruos que él construye los siente cargados de belleza, una belleza que no imita la naturaleza sino que le es propia y compete sólo a la pura creación.

Dentro de sus representaciones la figura femenina se considera un tema matriz, sus mujeres son la representación de una diosa, monstruo, gorgona y puta, según sus palabras. La mujer se transforma en monstruo pictural que cobrará vida.

Nada puede ser más dispar del otro modelo que venimos contemplando aquí. Los estereotipos, han desaparecido las formas y gestos convencionales dan paso a la expresión más total y cruda del sentimiento. La emoción no se contiene, por el contrario se desborda, se desparrama por el lienzo y va tomando forma de mujer.

A.L.R.

A la izquierda, Rodrigo de Villandrando (atribuido), **Retrato de dama**. Inv. 8470; a la derecha Sofonisba Anguissola (atribuido), **Retrato de dama**. Fundación Lázaro Galdiano. Inv. 8486. Detalles.



Madonna con rosa mística, 1963

Óleo sobre lienzo

La obra *Madonna con Rosa mística* que Salvador Dalí pinta en 1963 pertenece al periodo de pleno misticismo del artista y reproduce de forma simplificada las ideas con las que inició en 1950, pintando la *Madonna de Portlligat*, esta etapa de su producción artística. En ambos cuadros se traslucen sus reflexiones místicas y matemáticas y sus interpretaciones de la lectura del libro de Juan de Herrera *Tratado de la figura cúbica*. Según expone el propio Juan de Herrera, su obra se inspira en la obra de Ramon Llull (1233-1315), filósofo mallorquín conocedor y difusor de la cultura y la filosofía árabes y autor de varios escritos en los que, mediante la geometría y la matemática, buscaba un sistema de conocimiento susceptible de aplicación a cualquier campo de la realidad. Herrera dice en su tratado *"en todas las cosas está el cubo, en lo natural como natural, en lo moral como moral, y en lo natural y moral como natural y moral"*.

En la pintura que nos ocupa de Salvador Dalí, el cubo, como elemento vacío, está en el centro del misterio de la natividad, dotado de un significado emblemático o simbólico, y es el espacio a través del que vemos la rosa mística, símbolo de la pasión en la pintura renacentista. La sombra de la rosa se proyecta en el interior del cubo en extraña perspectiva. Todo el cuadro está cargado, como el tratado de Herrera, de juegos de lenguajes medievales y renacentistas. El niño Jesús aparece portando atributos de su propia pasión, tras él, en una escala más pequeña, aparece representada la revelación del Ángel, empleando un recurso muy común en la pintura medieval, la perspectiva narrativa. El fondo del cuadro es el paisaje de Portlligat como una evocación onírica y también permanentemente

egocéntrica del artista. En esta imagen hay referencias tanto a la pintura italiana como a la española.

La pintura de Dalí comparte estancia con obras esenciales de la pintura del Siglo de Oro, comenzando por El Greco y su hijo Jorge Manuel Theotocópuli y continuando por Ribera, Zurbarán y Murillo, obras todas de profundo misticismo, de las que trasciende la idea del amor divino con una carga de naturalismo y sensualidad premeditadamente próxima al espectador.

La obra de Dalí en cambio se plantea como una representación cabalística en la que la argumentación matemática se integra con la candorosa naturaleza de los personajes, que por su parte se presentan en un entorno de frialdad irreal típicamente daliniano.

A.L.R.





Sara con espejo, 1996

Resina pintada

La respuesta a la pregunta que da título a esta exposición *Qué hace esto aquí?* en referencia a la obra de Juan Muñoz expuesta en la sala del museo dedicada al arte español del siglo de oro es, a todas luces, evidente. Desde su primera exposición en la madrileña galería Vijande en 1982, Juan Muñoz –uno de los escultores españoles más relevantes de las últimas décadas– fue evolucionando hacia un arte cargado de humanismo literario, escenográficamente teatral y visualmente ilusionista –con numerosas referencias a la arquitectura, la historia o la filosofía–, que lo entronca directamente con la pintura española del siglo XVII, espléndidamente representada en la sala por artistas como Velázquez, Carreño o Rizzi que, rompiendo con el idealismo de la centuria anterior, muestran un acentuado realismo más acorde con las nuevas ideas sociales y religiosas del momento. El arte barroco se adentra en el mundo de los sentimientos y muestra el dolor psicológico del hombre, del mismo modo que Juan Muñoz nos remite a la crisis del hombre contemporáneo y su soledad. Y es que la (in)comunicación es el eje principal sobre el que gira la obra más significativa del escultor madrileño. En *Sara con espejo*, enteramente de color gris plomo, el autor no diferencia ningún aspecto de su morfología en la mitad superior de la figura y rostro, intensificando así el valor del silencio, la incomunicación y la soledad.

Independientemente de la ausencia de rasgos faciales, la mujer, de fisionomía enanoide que se mira coquetamente a un espejo mientras juega con su falda tableada, alude a la tradición barroca de retratos de bufones y contrahechos. Muñoz establece a través de sus obras continuos diálogos con algunos clásicos

como Velázquez, al que admira abierta y profundamente. Otras obras emblemáticas de Juan Muñoz como *George* (1989/1994), *Sara con mesa de billar* (1996) o *El apuntador* (1988) son también retratos grotescos que producen sensación de desventura y desamparo –como las personas con defectos físicos o psíquicos que formaban la pequeña corte alrededor de los infantes de España para acompañarlos, divertirlos y cuidarlos al mismo tiempo–, y de los que dejaron soberbios testimonios muchos pintores del siglo XVII como Velázquez, representado en esta sala con una magnífica *Cabeza de mujer* de su etapa madrileña. Su joven amigo y protegido, Juan Carreño de Miranda, quien coincidió con Velázquez en su actividad palaciega y retrató la vida de la Corte de Carlos II como ningún otro pintor había hecho –mostrando la debilidad de ese rey al que llamaban “hechizado”–, está presente con hermosas pinturas que proporcionan, además, información adicional sobre *Las Meninas*, ya que un retrato representa al Conde de Aguilar, marido de la menina María Sarmiento, y otro, de bella factura, a Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey, posiblemente hermana de la menina velazqueña Isabel de Velasco.

A propósito de *Las meninas* y su contextualización específica dentro del ilusionismo barroco, Juan Muñoz también nos invita a mirar más allá y adentrarnos, a través de un elemento como el espejo, en un mundo de metáforas en el cual se cuestiona la propia representación y se establece una compleja relación entre el observante y el observado. El efecto de la figura se multiplica con la intervención de la mirada del espectador y su interacción con el espejo –disminuyendo la línea que separa ficción y realidad–, como ya

lo hiciera Velázquez con su obra cumbre. Además, su presencia como un elemento exento testimonia la íntima relación del escultor con el espacio arquitectónico y su interés por la creación de escenografías teatrales, que una vez más nos invitan a evocar al barroco, esta vez en referencia al sentido compositivo de las pinturas y su puesta en escena de ambientes engalanados, fondos cubiertos de espesos cortinajes y sofisticados efectos lumínicos.

M.G-F.



A la izquierda, Juan Carreño de Miranda, *Retrato de Doña Inés de Zúñiga, Condesa de Monterrey*. Fundación Lázaro Galdiano. Inv.1518. A la derecha, Juan Muñoz, *Sara con espejo*. Fundación María José Jove. Detalles.

Rampant, 1934

Acuarela y tinta sobre papel

El salón de baile es el centro arquitectónico y vital del palacete, en torno a él se articulaban todos los demás espacios de la vivienda. En la planta baja circundan este salón las salas de representación y en la planta superior, en torno a la galería, donde en las fiestas se colocaba la orquesta, estaban los espacios para la intimidad familiar. De la importancia que la música tenía en la vida de la familia dan cuenta no sólo las crónicas de sociedad de la época, en las que frecuentemente se cita al Maestro Barbero amenizando las veladas en el palacete, sino también las múltiples referencias visuales existentes en el palacio como el techo de la sala 8 donde José Lázaro pide a Eugenio Lucas Villaamil que retrate a sus compositores favoritos e incluso a su esposa como diva de la Ópera.

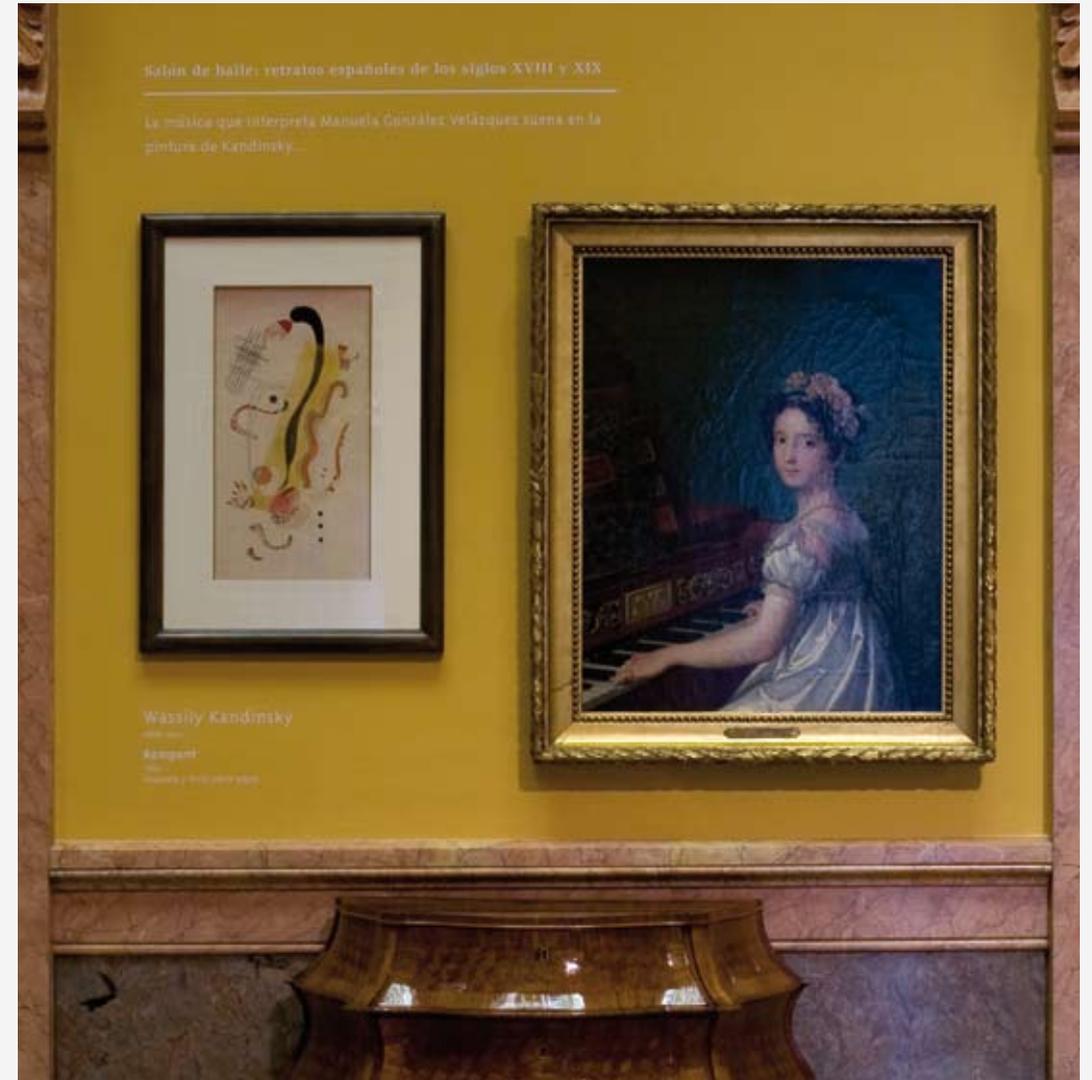
El salón de baile estuvo decorado con espejos y retratos de los siglos XVIII y XIX hasta los últimos años de la vida de José Lázaro, en los que lo dejó preparado como un salón renacentista y colocó en él la pintura de los primitivos y sus armaduras más imponentes. Tras la última reforma, en 2004, vuelve a ser el espacio central de la casa y a decorarse con retratos, entre los que destaca por su candor el que Zacarías González Velázquez pintó de su sobrina Manuela tocando el piano, una auténtica obra maestra del academicismo neoclásico con ciertos toques románticos y una de las más bellas imágenes del museo que nos refieren a la música y al gusto que por ella se cultivó aquí.

Kandinsky considera a la música como el arte más perfecto, la música es pura abstracción, relación de códigos que emocionan directamente al espíritu a través de un complejo sistema de evocaciones.

En sus estudios teóricos, *Punto y línea sobre el plano* y sobre todo en *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky busca y reflexiona sobre el futuro de la pintura y considera que ésta debe encontrar un sistema de códigos que sea capaz de afectar al espíritu del espectador como lo hace la música. Su pretensión es encontrar un lenguaje propio de la pintura emancipado de la naturaleza que, mediante la combinación de los recursos plásticos elementales, el color, la forma y el espacio, comunique directamente con el espíritu. Por eso considera que el pintor debe cultivar no sólo sus ojos sino también su alma para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza. Su pintura pretende la sinestesia, su primera experiencia sobre ello se la proporcionó al parecer una representación del Lohengrin wagneriano en Moscú: “*los violines, los contrabajos, y muy especialmente los instrumentos de viento personificaban entonces para mí –decía Kandinsky– toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Mentalmente veía todos mis colores, los tenía ante mis ojos*”. La asociación de formas y colores buscan, según él, la creación de una armonía, por eso bautiza sus pinturas como composiciones y se refiere a las formas como sonidos: *En el doble sonido de los dos elementos constitutivos de la forma, el orgánico puede apoyar al abstracto, cuanto más descubierto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará.*

En *Rampant*, Kandinsky introduce formas orgánicas y puramente abstractas produciendo una intensa emoción como si efectivamente las notas que fueran interpretadas al piano por Manuela Velázquez pudieran escucharse en la pintura de Kandinsky aunando forma, sonido y color.

A.L.R.





Avenza Revisited, 1968

Bronce y nitrato de plata

En la Quinta del Capricho, mansión de recreo de los Duques de Osuna, solían reunirse algunos de los más destacados ilustrados de la época, Leandro Fernández de Moratín y Francisco de Goya también frecuentaban las tertulias. En ellas se hablaba de política, literatura, arte y de algunos otros temas que estaban al cabo de la calle, como las supersticiones, los prejuicios y los miedos de las gentes. En esos tiempos la Inquisición, muy activa aún, continuaba practicando autos de fe y sobre algunos de ellos escribió Moratín y pintó Goya. Los temas de aquelarres y brujería son tópicos en los Caprichos.

Según consta documentalmente, el duque de Osuna encargó a Goya seis pequeños lienzos sobre estos temas para su quinta, de los cuales dos se encuentran en el Museo y están considerados entre sus obras maestras: *El Aquelarre* y *Las Brujas*, ambos pintados entre 1797 y 1798. Su pequeño tamaño no menoscaba la importancia y la fuerza de los cuadros, ambos de factura apasionada y especialmente rápida, suelta y rotunda. Se suelen relacionar estas obras de Goya con sus *Caprichos 45* y *47*. En la biblioteca se conserva también un manuscrito con el número de inventario 15.648 y titulado *Explicación de las Estampas de los Caprichos de don Francisco de Goya* en el que se recogen unos comentarios del artista, aunque no autógrafos,

tan mordaces y esclarecedores que queremos reproducirlos: *"Las que llegan a ochenta chupan chiquillos: las que no pasan de dieciocho chupan a los Grandes. Parece que el hombre nace y vive par ser chupado"* refiriéndose al *Capricho 45* que se relaciona con el cuadro de *Las Brujas*. En torno al *Aquelarre* el comentario sería el siguiente: *"Es muy justo: serían discípulos ingratos sino visitaran a su Catedrático, a quien deben todo lo que saben en su diabólica facultad"* respecto al *Capricho 47*.

Apasionado y punzante Goya emplea su arte para ironizar sobre las supersticiones y sobre aquellos que las utilizan para sus autos de fe. Su inspiración creativa parte, en este caso, del mundo de los prejuicios y miedos sociales y alcanza para algunos maneras pictóricas del expresionismo antes de su aparición.

Louise Bourgeois es considerada una neo-expresionista. El miedo es el caldo de cultivo de los dos artistas aquí reunidos, aunque la naturaleza del mismo sea bien distinta. Si la obra de Goya es un reflejo entre onírico y crítico de los miedos sociales, para Louise Bourgeois los miedos son intrínsecos, íntimos y personales. Como la propia artista decía en una entrevista de 1997 con Bill Beckley: *"Mi escultura me permite re-experimentar el miedo, concederle una entidad física, de tal modo que*

soy capaz de eliminarlo. En mi escultura actual digo lo que no pude hacer en el pasado. Me permite re-experimentar el pasado, ver el pasado en sus proporciones objetivas y realistas".

La obra que se expone en esta sala *Avenza Revisited*, cuyo nombre hace referencia a una zona próxima a Carrara, es la expresión de un paisaje antropomorfo, el propio cuerpo puede ser considerado, desde un punto de vista topográfico, un terreno con montículos y valles, cuevas y agujeros según explica la escultora a Francis Morris: *"La escultura es el cuerpo, mi cuerpo es mi escultura"*. Esta pieza es parte de un conjunto que sobre el mismo tema realiza en los años 60 experimentando con diferentes materiales: látex, bronce y mármol. Las primeras versiones son piezas de suelo mientras que ésta se auto-sustenta por medio de unas formas que se derraman como el magma y que la propia artista explica como parte del procedimiento creativo: *"El flujo y el reflujo de mi obra reside en el acto de verter y después en el acto de cortar"*. Goya utiliza la pintura con la misma plasticidad con que Bourgeois maneja el material escultórico.

La parte superior de la pieza presenta unas protuberancias bulbosas que recuerdan pechos y falos incipientes otorgándole una gran carga erótica, común

a gran parte de su producción artística: *"En mi obra siempre han existido sugerencias sexuales, a veces toda mi preocupación se centra en las formas femeninas —racimos de pechos como nubes— pero a menudo fusiono la imaginería —pechos fálicos, masculino y femenino, activo y pasivo"*.

Del mismo modo Goya utiliza un recurso zoomórfico de reminiscencias literarias para encarnar el mal, el macho cabrío, el catedrático de las actividades diabólicas.

En el diálogo que hemos querido establecer entre las obras presentamos dos artistas capaces de expresar y transmitir tanta pasión que ningún visitante puede sentirse indiferente, su contemplación nos conmueve y nos sitúa frente a la esencia creativa que ambos comparten.

A.L.R.



A la izquierda, Louise Bourgeois, **Avenza Revisited**. Fundación María José Jove. A la derecha y en la página anterior, Francisco de Goya. **El Aquelarre**. Escuela española. C. 1797-98. Fundación Lázaro Galdiano. Inv. 2006. Detalles.

Dix, 2009
Óleo sobre lienzo

José Lázaro era un apasionado coleccionista de obras de Goya, con él se identifica plenamente tanto en su aspecto costumbrista como en su *veta brava*. Coleccionó pinturas, estampas, dibujos, escritos y cartas autógrafas de Goya. Tal fue su colección que en el centenario del pintor, no dudó en hacer una exposición homenaje en la sede de ABC con las obras de su pertenencia que en aquel momento le atribuía. Una primera edición de los *Caprichos* es una de las más preciadas obras del museo. En esta ocasión se expone la estampa nº 55 de la tercera edición de los mismos: *Hasta la Muerte*, por tratarse de la obra que inspiró el lienzo de Baselitz titulado *Dix* y que forma parte de la Colección Fundación María José Jove.

En las explicaciones de los *Caprichos* se dice: "*Hace muy bien en ponerse guapa: son los días de sus días: cumple setenta y cinco años y vendrán las amiguitas a verla*".

Goya está haciendo una burla socarrona sobre la coquetería femenina, distanciándose y burlándose de los hipócritas hábitos sociales.

La pintura de Baselitz parece querer expresar el drama humano más allá del tema o la realidad que lo provoca. Su forma de expresión rompe los hábitos de la percepción y exige del espectador frente a su



Capricho 55 "Hasta la Muerte"
Calcografía Nacional 1868

obra un trabajo de composición y creación. Las figuras no tienen los perfiles definidos, los espacios donde se mueven no son los habituales, las ideas que evocan están contorsionadas e invertidas, es el desgarramiento de la vida ante el espejo lo que nos plantea el artista más allá de la propia evocación, su pincelada conmueve y arrastra, grita sordamente ante nuestros ojos.

La conexión de la obra de Baselitz con Munch, Otto Dix, Ensor o Kirchner resulta evidente, en todos ellos existe el mismo desgarramiento espiritual, la misma ruptura con el mundo de los ambages, los esteticismos y las composturas. Sin embargo, a Baselitz le diferencia de ellos una vuelta de tuerca de más en el expresionismo y la falta de ironía, de sarcasmo, de distancia.

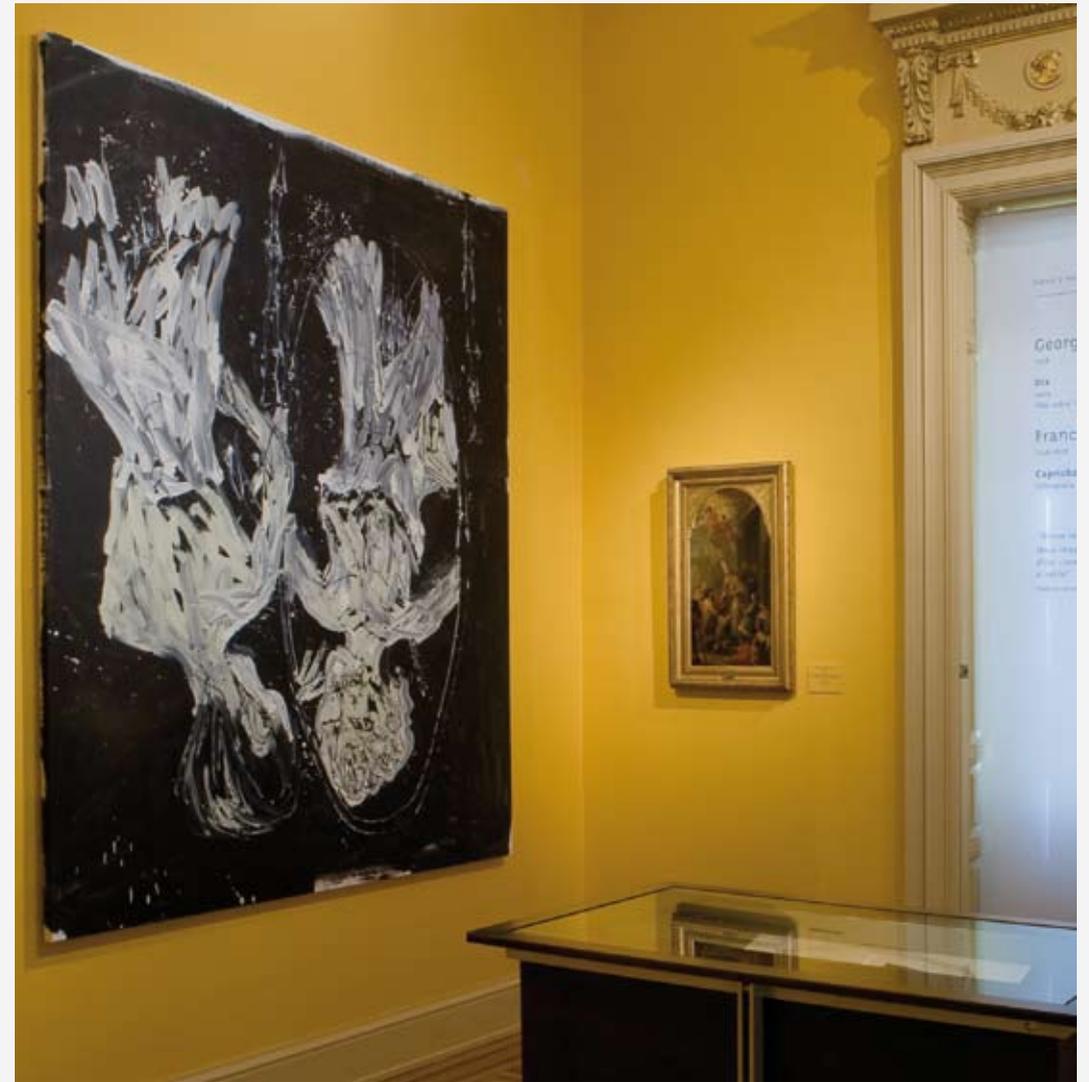
Este capricho que para Goya es sarcasmo, burla y escarnio, para Baselitz es un lamento desgarrado, casi tiernamente infantil, que nos presenta ante el espejo la imagen invertida del ser humano en un choque casi grotesco y dramático contra el mundo.

El verdadero asunto para Goya es otro para Baselitz, lo verdaderamente importante para él es el dolor que siente ante el reflejo de la imagen grotesca, y el sufrimiento que produce en su espíritu.

La mano rápida y dolorida de Baselitz aborda y araña el lienzo con la misma pasión y sufrimiento que la imagen ridícula de la anciana producía en su retina, en definitiva el trasunto se vuelve universal y es el reflejo de la imagen del hombre lo que en realidad duele.

A.L.R.

Francisco de Goya y Lucientes, *Capricho 55 "Hasta la Muerte"*, Calcografía Nacional 1868. Detalle.



Visita de pésame. 1998

Óleo sobre lienzo

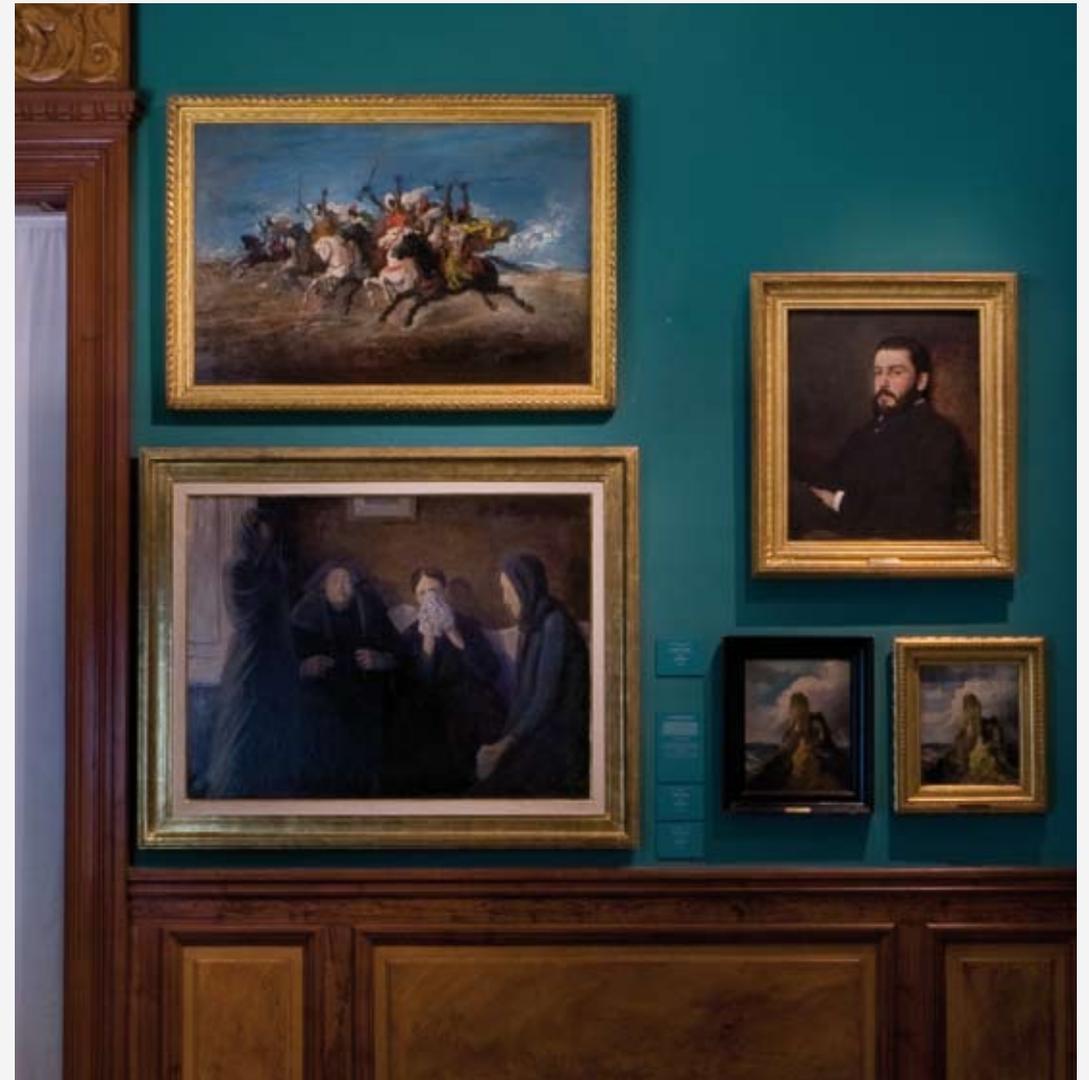
El arte del siglo XIX –como testigo de los usos, personajes, costumbres y paisajes de España–, es el engarce entre las colecciones formadas por las figuras de Lázaro Galdiano y Manuel Jove. La sala del museo dedicada al arte español de este siglo se ofrece como el único espacio de la exposición donde las obras expuestas de ambas colecciones coinciden cronológicamente, y es interesante comprobar como unas y otras ejemplifican las diferentes inquietudes que prevalecen en el espíritu de ambos coleccionistas

Las obras de este siglo reunidas por Lázaro Galdiano no son abundantes pues el gusto e interés del coleccionista se dirigía principalmente a los esplendores de los siglos pasados más que a la creación artística coetánea a él. Un gusto que se evidencia incluso en la selección de los propios pintores decimonónicos, pues, además de algunos románticos o retratistas como Vicente López, Esquivel o Madrazo, los más destacados son los de mayor influencia goyesca, como Leonardo Alenza, verdadero documentalista del temprano costumbrismo romántico y, sobre todo, Eugenio Lucas Velázquez, fiel seguidor de Goya en la interpretación de la fantasía y el tratamiento de las manchas, que utilizaba como germen de figuras o paisajes, un recurso que recuerda a los utilizados por el aragonés.

Bien diferente es la colección formada por Manuel Jove, en la que prevalece el interés por la creación artística moderna y actual. Incluso la presencia de obras datadas en el siglo XIX, donde arranca la colección, está condicionada a que estas comporten un tratamiento artístico innovador en el contexto de su época, como evidencia la presente obra de Darío Regoyos. La pintura

es de extraordinaria calidad en composición y matices, con una estética muy próxima a la Generación del 98 que ve en la tradición más oscura las señas de una identidad que se cree perdida. Es interesante señalar la figura de la derecha, con un tratamiento absolutamente moderno que evoca a los modelos que años más tarde desarrollará Picasso en su período azul. La obra fue realizada con motivo de la invitación que en 1888 Regoyos hace a su amigo, el poeta belga, Emile Verhaeren para realizar una serie de viajes por la España profunda y mostrarle la realidad, tradiciones y costumbres sociales de su país, lejos de la imagen tópica de toros y panderetas. De ahí surge el libro *la España Negra*, publicado en 1899, para el que Regoyos realiza varios dibujos y grabados, así como tres cuadros, entre los que se encuentra *Visita de condolencia*. En el libro, Emile Verhaeren relata así la escena: “Aquel día después del entierro seguimos á los viejos de las capas que fueron á la casa de la difunta para rezar el Padre Nuestro por el alma del primero que había de morir entre los que allí estábamos presentes, como es costumbre hacerlo en el país Eúskaro, y mirábamos de refilón á la puerta de entrada, viendo en el fondo varias mujeres gordas y enlutadas dando el pésame á una que lloraba”.

M.G-F.



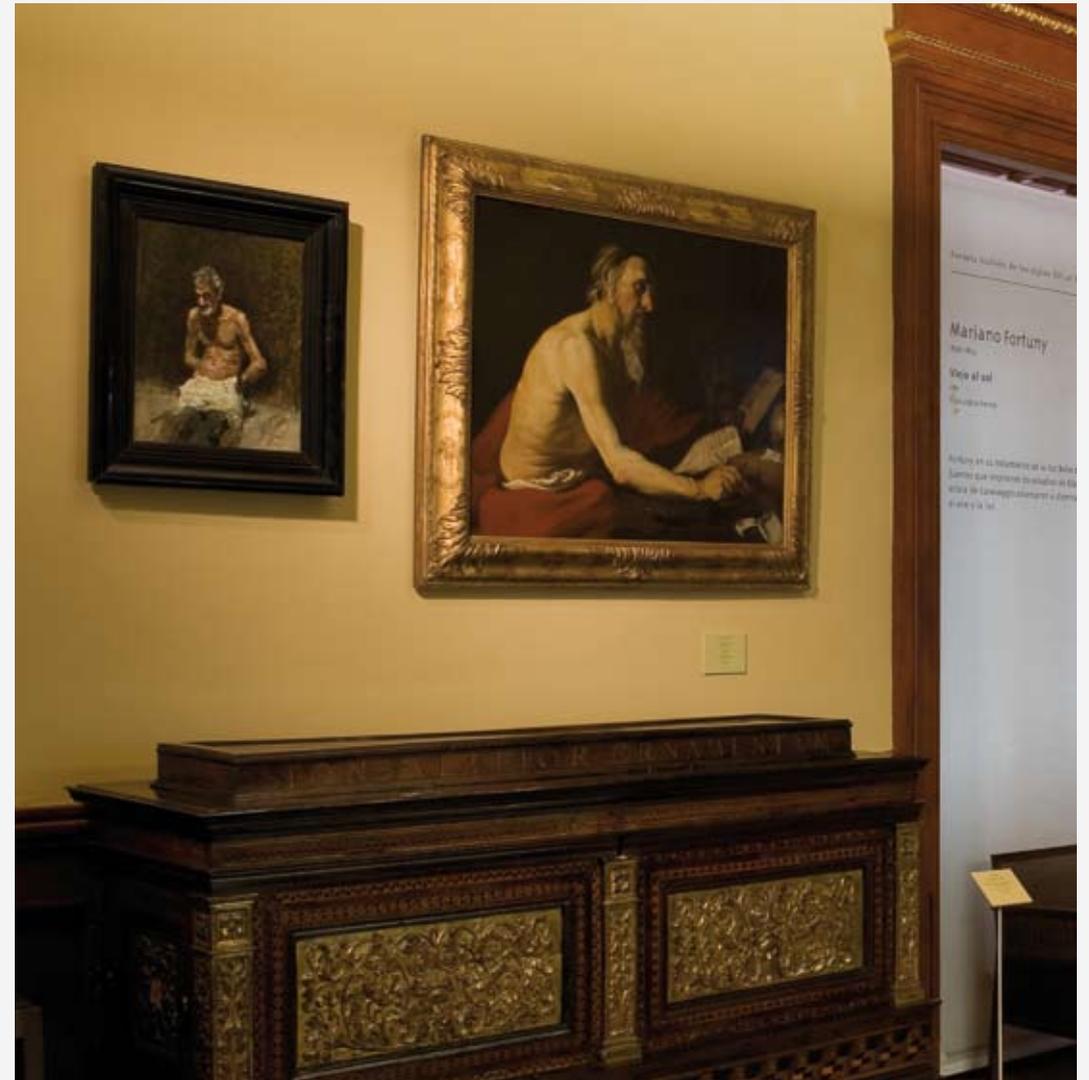
Viejo al sol, 1871
Óleo sobre lienzo

Cuando Caravaggio pintó por primera vez la luz en la oscuridad como nadie antes lo había hecho, sus discípulos creyeron presenciar una especie de prodigio artístico al tiempo que la iglesia manifestaba su conmoción ante el empleo de ese naturalismo descarnado que recreaba los recovecos más profundos del alma humana. La influencia de Caravaggio en el novedoso tratamiento de la luz cobraría mucha relevancia en la pintura italiana y española del siglo XVII. De la escuela española quizás fue Ribera el pintor más seducido por la luz del italiano y sobre ella trabajó obsesivamente a lo largo de su vida. La obra de Jose de Ribera con su huella caravaggesca y personal tratamiento plástico ejerce, a su vez, enorme influencia tanto sobre sus coetáneos como en artistas de generaciones posteriores. Buena prueba de ello son las obras de Pietro Giovanni Novelli y Mariano Fortuny, de los siglos XVII y XIX respectivamente, que la presente exposición reúne en la sala dedicada a la pintura italiana.

El *San Jerónimo* atribuido a Pietro Giovanni Novelli, del siglo XVII, muestra un radical claroscuro que refuerza poderosamente la gravedad del santo erudito mientras obedece el designio de traducir las Sagradas Escrituras. Pietro Giovanni Novelli fue el artista más prestigioso de la pintura siciliana del siglo XVII y su obra es una mezcla de influencias de la pintura flamenca de Van Dyck y de los maestros italianos del XVI. Durante un viaje a Nápoles en 1630, Novelli conoció la obra de Ribera y su estética realista, causándole una intensa impresión que se reflejaría durante el resto de su trayectoria artística.

Por su parte, Mariano Fortuny muestra gran interés por José de Ribera cuando de joven estudia y copia su célebre *San Andrés* perteneciente al Museo del Prado, cuyo torso y rostro aparecen fuertemente iluminados. La fascinación de Fortuny por los efectos lumínicos parte de su primer viaje a Marruecos como cronista gráfico de la guerra de 1860 entre España y Marruecos. Profundamente impactado por la estética y la luz africana, sus obras, a partir de entonces, indagarán en los efectos plásticos y pictóricos que la luz produce sobre los objetos y las figuras. Buena prueba de ello es este *Viejo al sol* pintado en la plenitud de su madurez, cuando abandona Roma y con ella la presión de los encargos profesionales que demandaban una continuada reiteración del estilo preciosista que le había llevado al éxito. Instalado en Granada, declara su intención de hacer por vez primera una pintura que *"no será para venderla, ya que nadie la compraría; solamente me permitiré el lujo de pintar para mí; ahí está la pintura verdadera (...)"*. Para pintar este tipo de cuadros, Fortuny, como antes hiciera Ribera y precedentemente Caravaggio, copiaba modelos del natural, buscando la realidad de la vida con la misma naturalidad que se presentaba ante sus ojos, pintándola con una técnica de primera intención, verdaderamente moderna, como un juego de manchas, luces y sombras que hacen fluir emociones, y un empleo de los colores que nos trae a la memoria las palabras de Cezanne: *"la luz no es algo tangible que pueda ser reproducido, sino que es algo que debe ser reproducido usando algo tangible: los colores"*.

M.G-F.





Escena bucólica, 1978

Acrílico sobre lienzo

La pintura flamenca constituye un conjunto especialmente importante en éste museo. A los pintores flamencos debemos la generalización del uso de la pintura al óleo y un sentido muy intimista de la pintura. Las pinturas se trabajan con exquisita delicadeza sobre tablas en las que el color se aplica en una sucesión infinita de finas capas de veladuras como si se buscara en ellas la transparencia del esmalte.

Son pequeñas joyas cargadas de complejos mensajes y referencias religiosas que sus autores conciben como verdaderos actos de devoción. En torno a ellas se desarrolla un importante mercado artístico, pues eran muy demandadas por la nobleza y la burguesía ascendente quienes solicitaban, para su devoción privada, imágenes que recordaran a las de las grandes iglesias y catedrales.

Además de los temas religiosos, bien representados en la colección, muchas de ellas recogían emblemas y parábolas o transcribían en imágenes tópicos, refranes y dichos que formaban parte de la sabiduría popular. Tal es el caso de muchas de las pinturas de Brueghel, como la que inspira la obra del Equipo Crónica que se expone aquí.

En esta sala encontramos obras de El Bosco, Memling, Isebrandt y hasta una tabla del hijo de Jan Brueghel

el joven: *La entrada en el Arca de Noé*. La pintura flamenca en general es una pintura ejemplarizante y moral, tal vez sea esta la razón por la que el Equipo Crónica tomó *La Parábola de los ciegos* de Pieter Brueghel el viejo como tópico o emblema general de la ceguera.

El Equipo Crónica se forma en 1964 como un movimiento de gran carga social, se crea por miembros del Movimiento Estampa Popular con la participación de Juan Antonio de Toledo, Rafael Solbes y Manuel Valdés, con gran importancia de la concepción artística de la estampa, el comic y el arte seriado. Sus creaciones tienen además una importante implicación política.

La clave del Equipo Crónica es la articulación de motivos vanguardistas y tradicionales, recontextualizando unos y otros para conseguir imágenes nuevas, tal y como viene haciendo el pop. Las referencias son cada vez más complejas y las reflexiones sugeridas no son siempre tan evidentes.

En este caso se utiliza *La parábola de los ciegos* como un emblema, como una referencia conceptual muy clara y casi tópica. El fragmento elegido del cuadro es precisamente el más dramático, el de los dos primeros personajes que tras tropezar han

comenzado con la caída en serie, aunque al fragmentar la escena los dos personajes parece que más que cayendo por estar unidos, están peleando. En el fondo del cuadro flotan referencias a otros pintores mediante la reproducción de algunos objetos de cuadros de Léger, Kandinsky, Matisse y otros.

Se juega con el empleo de procedimientos pictóricos mixtos buscando una tensión expresiva a base de colores planos, como si se estuviese construyendo un collage, deliberadamente contrapuesto al de la obra que en parte reproduce. La concepción del espacio es muy barroca de gran teatralidad y reminiscencias cinematográficas. Se rompe totalmente la simetría, la tensión recae sobre el ángulo inferior derecho, en el que se desarrolla la escena de la ceguera.

Esta obra, que no es la única del Equipo Crónica inspirada en el cuadro de Brueghel, es una re-creación de un topos clásico de la pintura flamenca, la ceguera, con recursos estéticos y compositivos del arte pop que confieren al cuadro una tremenda frescura.

A.L.R.



Hans Memling (atribuido), *Virgen con Niño*. Inv. 3045; Jan Brueghel, el Joven, *La entrada en el Arca de Noé*. Inv. 5562. Fundación Lázaro Galdiano. Detalles.

Hieronymus Bosch, El Bosco, *Meditaciones de San Juan Bautista*. Fundación Lázaro Galdiano. Inv. 8155. A la derecha, Equipo Crónica, *Escena bucólica*. Fundación María José Jove. Detalles.





Naturaleza viva, 1943

Óleo sobre tabla

Basura, 1930

Óleo sobre lienzo

Oscar Domínguez | 1906-1957

La menace, 1943

Óleo sobre lienzo

Vanitas vanitatis et omnia vanitas

Las palabras con que se inicia el Eclesiastés parece que inspiraron el género de los bodegones y su extraordinario desarrollo en el siglo XVII y muy especialmente en los países reformistas. El caso holandés es paradigmático en este sentido, las reflexiones sobre la efímera existencia humana y la conclusión moral y ética que conlleva tuvieron una importancia grandísima y una influencia asombrosa en el resto de Europa. Hasta entonces no era común emplear los bodegones como único protagonista de la pintura. El espléndido desarrollo que este género pictórico tuvo en la escuela holandesa se encuentra bien representado con obras tan significativas como las de Jacob Marrell, Coenraet Roepel o Jacopus Linthorst que cuelgan de las paredes de esta pequeña sala, otrora una de las salitas de estar de la familia Lázaro y que hoy exhibe las colecciones de pintura de los países de

la reforma. No encontramos, por tanto, mejor lugar, ni mejor ocasión para exponer las obras de Maruja Mallo y Oscar Domínguez cuyo diálogo con las vanitas de otro tiempo es evidente.

De Maruja Mallo se exhiben dos obras pertenecientes a dos etapas muy distintas de su producción artística: la primera bajo el título *Basuras* es un óleo sobre cartón pintado en los años 30 que se encuadra en la estética de su exposición *Cloacas y campanarios* presentada en 1932 en París en la galería Pierre. Para muchos esta serie es la más claramente surrealista de Maruja, sobre ello escribía su autora lo siguiente: “*todo mi momento surrealista ha sido la acusación consciente de las sepulturas de basuras que nos rodeaba*”. Obviamente no estamos ante un bodegón decorativo, ni sólo ante el lamento por lo efímero de la existencia. Parece que para la artista el recurso plástico se emplea, además de como una reflexión sobre la temporalidad, como un grito de protesta pintado tras sus paseos por los arrabales del sur de Madrid en una época en que la situación social es especialmente difícil. La obra es un lamento especialmente descarnado.

La otra pieza es extremadamente delicada y pertenece a un periodo totalmente diferente de su creación, la de su “*descubrimiento del Pacífico*” en los años 40. Esta

obra denominada *Naturaleza viva (vida en plenitud)*, fue pintada en 1943 y resulta bastante próxima a los estudios naturalistas holandeses aunque su composición espacial está tamizada por el espíritu geométrico en el que se inició con Torres García y que Maruja desarrolló concienzudamente. Se trata de una naturaleza viva en la que la vida y la luz están congeladas, mantenidas en una quietud esplendorosa, posible sólo en la mente creadora de un artista matemático. La obra trasluce también su formación de ceramista.

La obra de Oscar Domínguez: *La menace* es también una pieza de los años 40, exactamente 1943, época en la que junto con Sábato desarrolla la teoría de las superficies litocrónicas, las superficies petrificadas en el tiempo sobre las que, como una broma, publicaron un artículo en la revista *La coquette du monde par l'Imagen*. En esta pieza intervienen todos los tópicos de las vanitas holandesas, las frutas, la textura exacerbada de los materiales, el juego dramático de la luz, y la alusión a la caducidad a través de la mariposa y del escorpión metido en el frutero. Sin embargo estos elementos en esta ocasión están petrificados en el tiempo, en terminología de Sábato: “litocronados”.

A.L.R.



A la izquierda, Maruja Mallo, *Naturaleza viva*, y *Basura*. A la derecha, Oscar Domínguez, *La menace*. Fundación María José Jove. Detalles.



Dona, 1910
Óleo sobre cartón

Quizás ningún género se ha visto tan condicionado por la aparición de la fotografía como el retrato. La tendencia naturalista de mediados del siglo XIX, centrada en la objetividad y la fiel imitación de la realidad, fue la causa que otorgó a la fotografía su verdadera importancia en el arte ya que superaba ampliamente a la pintura en la emulación de la realidad. Entrado el siglo XX –y popularizada la técnica– la fotografía de retrato tuvo gran acogida como reemplazo del retrato pintado ya que, además de ser más fidedigno con el modelo, era mucho más económico. Así, el género pictórico del retrato como tal experimentó una gran transformación que comenzaba con la liberación de las exigencias de la semejanza visual, como hicieron Matisse –simplificando la línea y otorgando la fuerza expresiva a los colores– o Picasso –fragmentando las imágenes y relegando a un segundo plano la identidad de los retratados–, posicionándose así en dirección hacia la abstracción.

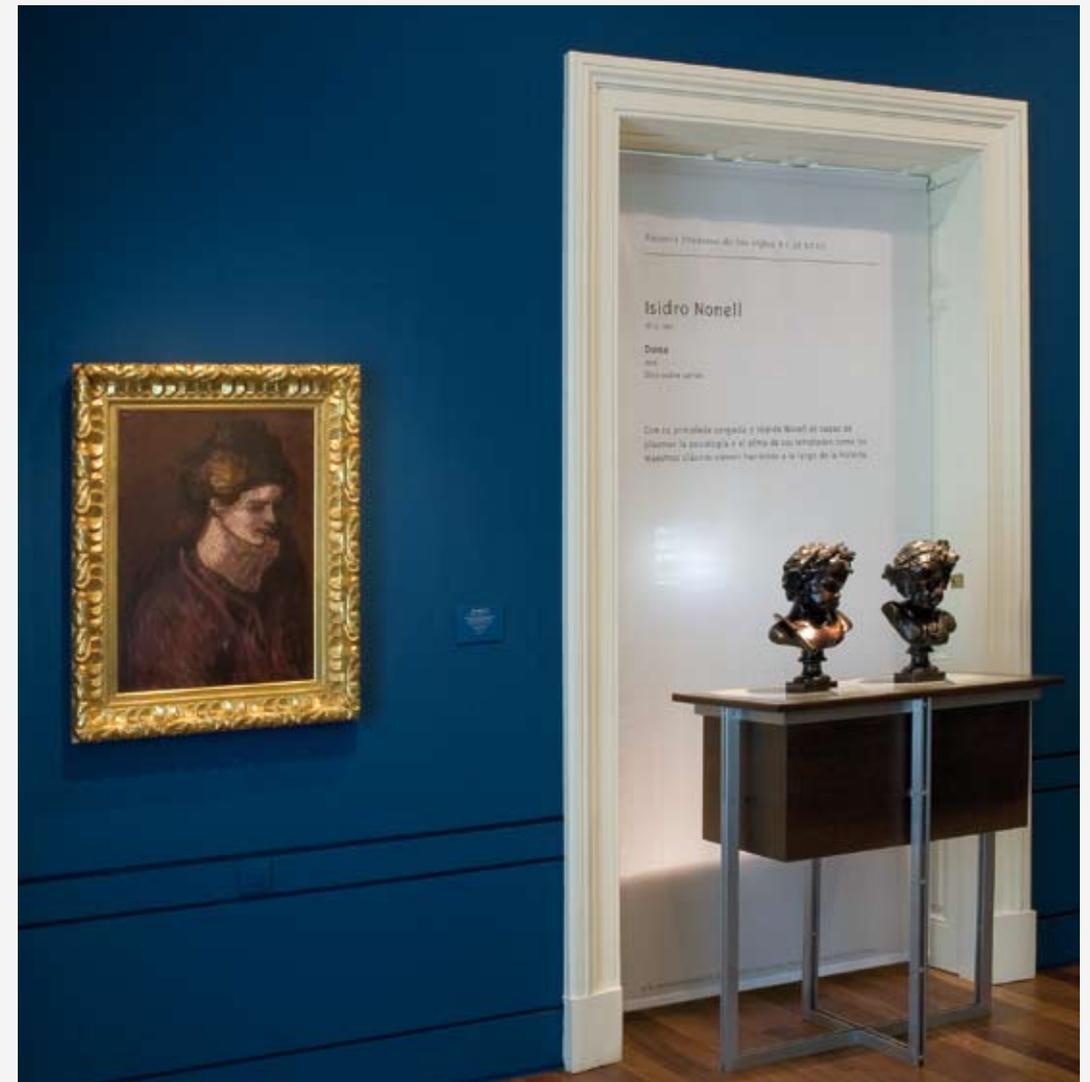
Pero a pesar de su consideración como uno de los géneros “clásicos” por excelencia, el retrato sigue ocupando un lugar destacado en la obra de muchos artistas contemporáneos que establecen sus propios códigos. Así, el retrato se convierte en un género versátil: puede aproximarse o contraponerse a modelos tradicionales, puede interpretar identidades o desnaturalizarlas, puede construir o deformar sus formas o, simplemente, hacerlos fuertes o vulnerables.

En este sentido Isidro Nonell, cuya corta pero intensa trayectoria artística se centra en la búsqueda incesante de nuevas miradas personales para el género del retrato, parte de la necesidad de representar

la psicología del retratado y, por extensión, de un momento histórico-social determinado. Nonell hace una verdadera reflexión sobre el género intensificando el valor del gesto, la postura, la actitud y el movimiento o estatismo del personaje como método para comunicar un sentimiento. En otro orden, Nonell busca también los nuevos lenguajes expresivos a través de las texturas y recursos técnicos modernos basados en gruesas pinceladas que en ocasiones parecen aplicadas al azar. Este aspecto se contrapone radicalmente al concepto de retrato que impera en la retratística europea de los siglos XVII y XVIII, cuando normalmente las imágenes buscaban resaltar la apariencia externa y lo superficial de los personajes.

En la presente sala se exponen juntos dos modelos de aquellos estilos antagónicos de concebir un retrato: la introversión, el anonimato y el mundo interior –al que el espectador es ajeno– de una *Dona* pintada por Isidro Nonell frente al ambiguo *Retrato masculino* del holandés Antoine Lievens, en el que destaca la idealización del rostro, la belleza noble, las transparentes y suaves carnaduras, el porte elegante y la aristocracia natural.

M.G-F.



Une femme tennat un pot de fleurs, 1952

Mixta sobre lienzo

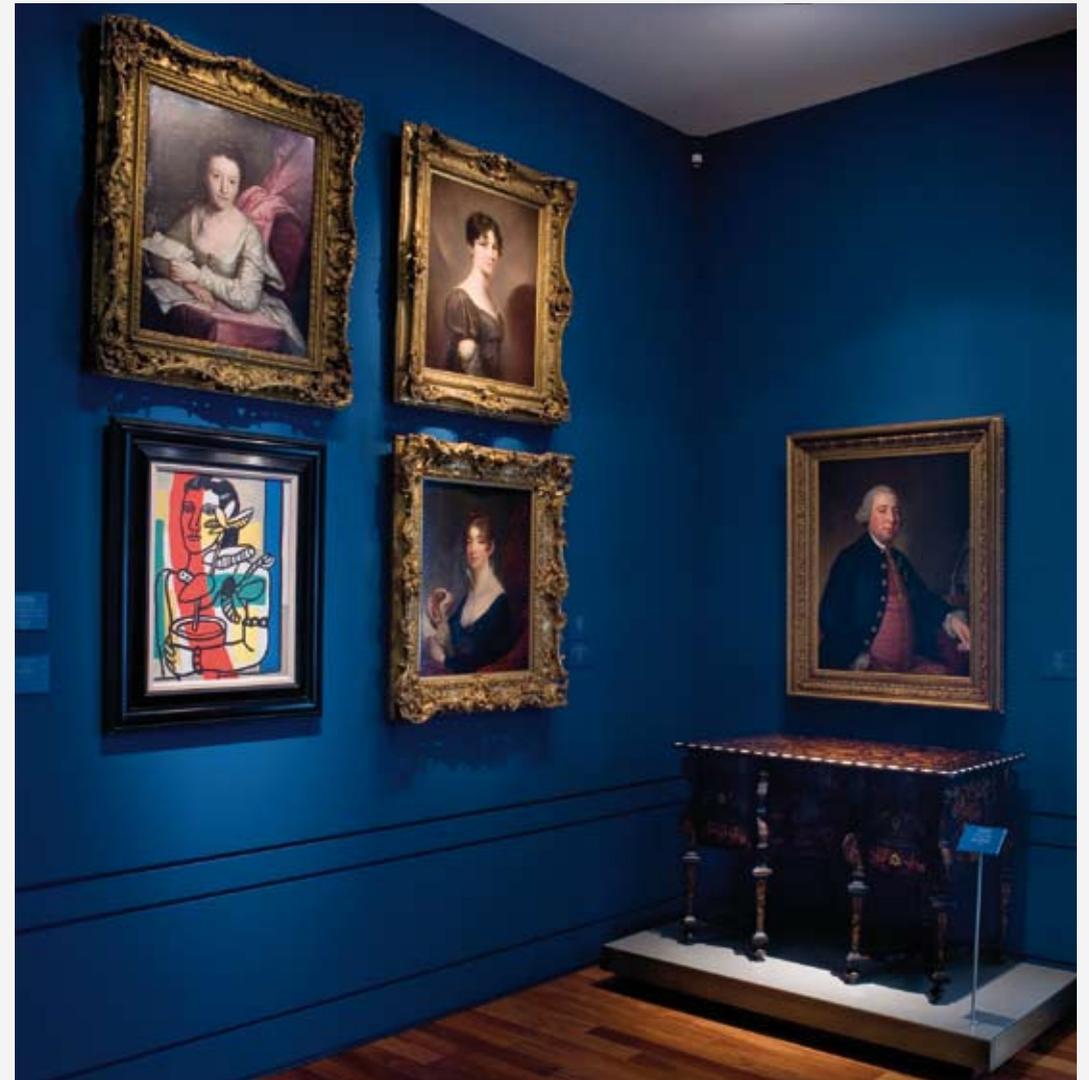
Si en los comienzos del siglo XX Nonell se centra en el gesto y la expresión, Fernand Léger plantea, pasado el ecuador del siglo, unos retratos despojados de cualquier atisbo de expresividad. El artista, en función de la transformación del individuo moderno y los cambios en la forma de entender e interpretar al ser humano, representa unas figuras carentes de mirada, habla y expresión lo que, sin duda, nos evoca al arte primitivo en el que también se apoyaron otros franceses coetáneos como Modigliani o Derain. La idea inicial de tratar los campos de color independientemente de los elementos lineales, revirtiendo las convenciones clásicas de la representación pictórica, parte de su vivencia en la moderna Nueva York de los años 50, cuando la ciudad de los neones –reemplazando a París como epicentro artístico mundial– se convierte en un hervidero de creación: “En las calles de Nueva York, en Broadway exactamente, me impactó el juego de colores de los proyectores de publicidad que barrían las calles. Estaba hablando con alguien que parecía estar teñido de azul y veinte segundos después se convertía en amarillo. Los colores pasan. Se suceden, primero el rojo y luego el verde. Levanté la cabeza y miré las casas: estaban segadas por bandas de colores.... Ese color del proyector era libre, estaba en el espacio. Quise hacer lo mismo con mis cuadros”.

Esta nueva manera de tratar la pintura, así como el sentido de la monumentalidad –influido por las grandes composiciones murales que caracterizan su última época– y la impersonalidad de la figura retratada, se contraponen a la retratística inglesa de los siglos XVIII y XIX cuando los retratos adquirieron una gran relevancia entre la sociedad burguesa británica

y afirmaban su condición social con la representación de lujosas indumentarias y símbolos de riqueza.

El retrato barroco y rococó está brillantemente representado en la sala del museo dedicada a la Escuela inglesa de los siglos XVII al XIX, donde en el contexto de la exposición *Qué hace esto aquí?* se hallan las obras de los ingleses John Hoppner, Joshua Reynolds y Gilbert Stuart formando una composición cuatripartista con *Une femme tennat un pot de fleurs* de Léger, lo que configura un mosaico de gran impacto visual.

M.G-F.



Spider Home, 2002

Bronce y madera

El mito de Aracne forma parte de las metamorfosis de Ovidio, en él se relata cómo la joven Aracne, que era una magnífica tejedora, se vanagloriaba de sus trabajos afirmando que su pericia era mayor que la de la propia Minerva, diosa de la sabiduría, la guerra y la artesanía. Enfadada la diosa con la joven, toma la forma de una anciana que trata de reconvenir a Aracne sobre su jactancia, sin lograr que ésta renuncie a continuar presumiendo de sus habilidades. En este punto Minerva reta a Aracne a un concurso de tapices en que la diosa presenta un hermoso tejido sobre su triunfo ante Neptuno, pero Aracne la replica con un tapiz que representa veintidós escenas de infidelidades de los dioses, lo que provocó la rabia de Minerva y el oprobio de Aracne quien, avergonzada por su conducta, se ahorcó. Entonces la diosa, conmovida, deshizo el nudo e hizo que Aracne pendiera del hilo como una araña toda la eternidad. El mito hace descender de las habilidades de las arañas el arte textil y lo sitúa entre las artes suntuarias propias de la vanidad humana.

Mucho tiene que ver la fábula de Aracne con la biografía de Louise Bourgeois. La madre de Louise Bourgeois tenía un taller de reparación de tapices, de hecho, Louise aprendió a dibujar para ayudar a la familia en sus tareas. Al parecer era muy buena dibujando pies para los bajos de los tapices, que suelen ser los

más dañados. Según múltiples declaraciones suyas Bourgeois asocia a la araña con su madre protectora, reconfortante, diligente y reparadora. Esta referencia parece estar presente en la obra que presentamos junto al suntuoso terno del siglo XVIII en la sala de textiles del Gabinete del museo.

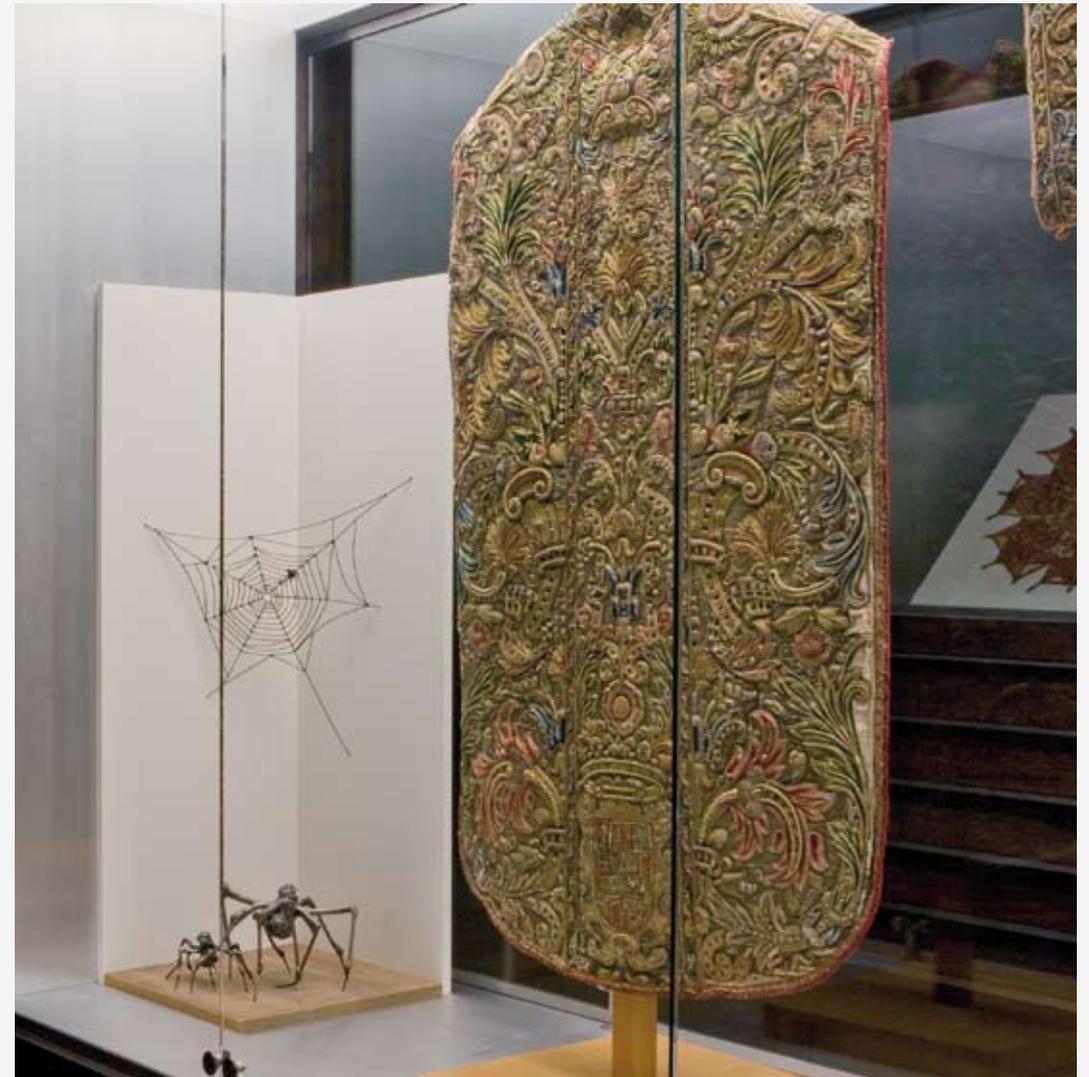
Esta obra presenta una peculiaridad con respecto a las representaciones de arañas que tanto trabaja la escultora, es precisamente su escala. Las arañas de Bourgeois suelen ser abstracciones gigantes del mito en las que el insecto se confunde con la propia materia textil. Un simple nudo de hilos constituye habitualmente el cuerpo del insecto del que a menudo penden sacos con huevos, se trata de esculturas arquitectónicas que sugieren un espacio de protección que paradójicamente resultan también inquietantes.

Además de la obvia referencia iconográfica, que ya hemos comentado, hemos querido situar en esta sala a *Spider Home* como un homenaje a la valentía de la escultora y a su capacidad para expresar en voz alta los sentimientos que muchas mujeres guardan en secreto. Lo hemos querido hacer en una sala del museo en la que se exponen los textiles, trabajos habitualmente asociados a la condición femenina, a menudo poco valorados y que sin embargo guardan en su haber todo un importantísimo sistema de códigos y conocimientos técnicos y culturales claramente partícipes de la historia de la humanidad.

A.L.R.



Louise Bourgeois, **Spider Home**. Fundación María José Jove. Detalle.





Retén, 2005

Madera castaño policromada

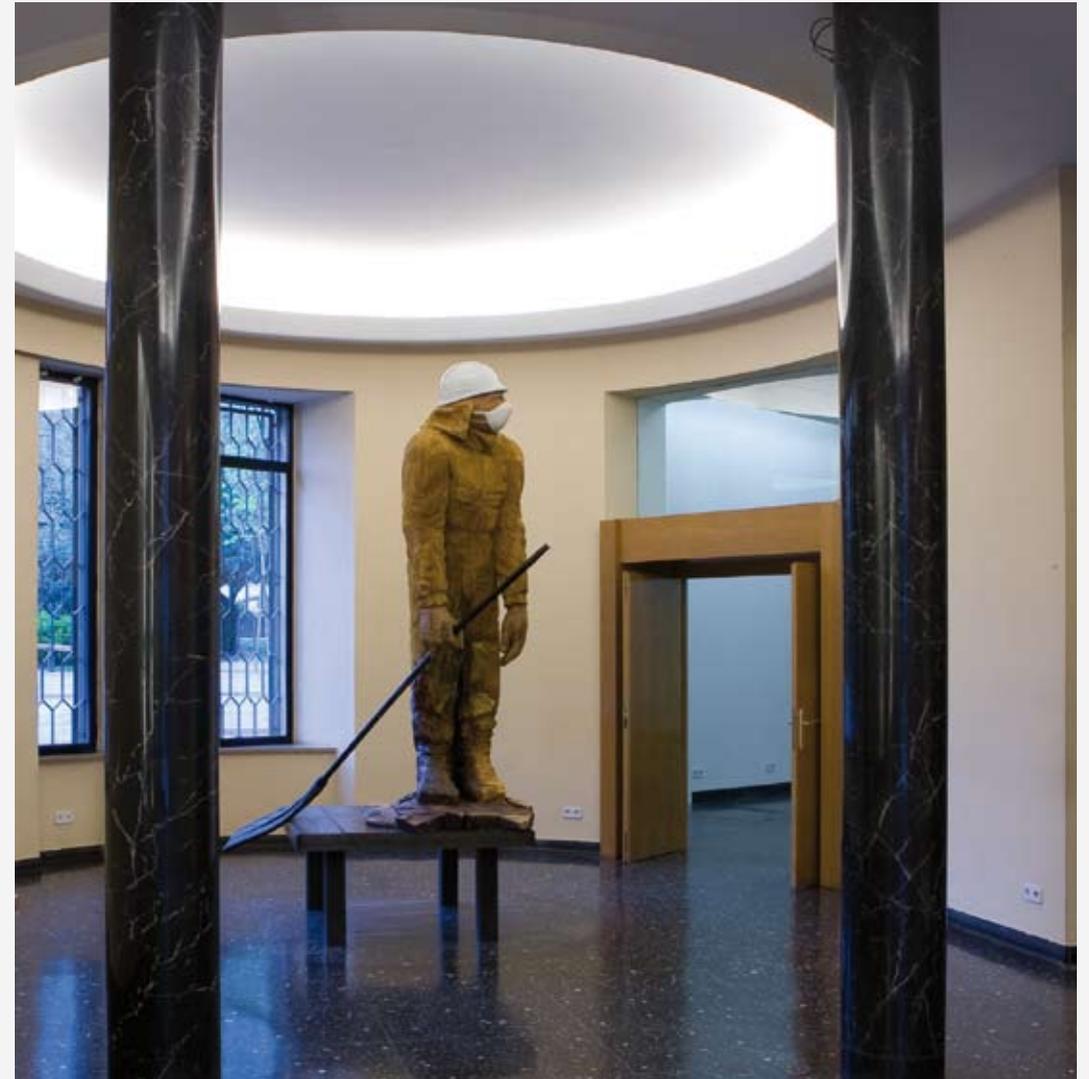
En 1889 Lázaro Galdiano fundó la editorial *La España Moderna* y la revista literaria del mismo nombre con la finalidad de apoyar el arte de la literatura y elevar el nivel cultural de sus lectores. Para ello se relacionó con la grandeza cultural de la época, como Emilia Pardo Bazán, con quien estableció una estrecha relación de amistad y colaboración. La escritora gallega le introdujo en los círculos intelectuales madrileños, al tiempo que hacía de mediadora para lograr la colaboración en la revista de las firmas más notables del momento. Además de Doña Emilia, en *La España Moderna* participaron también Unamuno, los escritores de la Generación del 98, Clarín o Pérez Galdos entre otros, además de importantes políticos y pensadores de la época. La editorial publicó centenares de títulos literarios, además de otras revistas especializadas en las ciencias y letras. En la actualidad el pabellón que albergó *La España Moderna* es, entre otros usos, sede de la biblioteca legada por el coleccionista madrileño, y tiene como objetivos perpetuar su memoria, actuando en beneficio del saber y la cultura.

La perseverancia que Lázaro Galdiano demostró en su proyecto editorial se enlaza con la constancia que honra a muchos artistas cuyos complicados comienzos no les hacen renunciar a sus pulsiones creativas. Es el caso de Francisco Leiro, cuyas primeras exposiciones en torno a 1975 producían desconcierto e incompreensión pero unas infatigables ansias de experimentación y las dosis necesarias de perseverancia han logrado que 35 años después sus monumentales esculturas sean exhibidas y admiradas en las más importantes salas internacionales.

Aunque el trabajo escultórico de Francisco Leiro suele vincularse a la figuración expresionista, hay otros importantes referentes que persisten a lo largo de toda su trayectoria, como son la escultura tradicional galaica, la monumentalidad de las creaciones miguelangelescas o la estatuaria egipcia, que dan como resultado unas creaciones con enorme fuerza y expresividad. En la escultura del cambadés destaca la evocación de mitos e indagación en la iconografía pagana o cristiana, la representación de personajes sarcásticos o amables, irónicos o trágicos, esperpénticos o envueltos en una cierta carga irónica.

Por otra parte, la preferencia por la figura humana y las líneas curvas, las grandes dimensiones, la combinación de elementos figurativos y abstractos, la conjunción de diferentes materiales, la reivindicación a la tradicionalidad de la actividad artística manual y la referencia constante a Galicia, son otras constantes que se ponen de manifiesto en la obra *Retén*, ubicada en el centro de la cabecera semicircular de la gran entrada al edificio de *La España Moderna*, y con la que el escultor homenajea a las cientos de personas anónimas que colaboraron en la extinción de los trágicos incendios que asolaron Galicia en el verano de 2006.

M.G-F.



Habitación vegetal IV, 1999

Resina pintada

Como ya se ha apuntado anteriormente, la pregunta *Qué hace esto aquí?*, que abre el título de esta exposición, es una manifiesta invitación al espectador para establecer una reflexión en torno a la historia del arte y la creación. Este tema, siempre apasionante, recoge además la idea de la descontextualización de las obras de arte, un asunto verdaderamente significativo en la comparativa entre el arte antiguo y el contemporáneo. Las obras antiguas que se muestran en los museos o en cualquier otro lugar de exhibición se hayan, obviamente, fuera de su contexto natural, es decir, desligadas del lugar y de los cometidos para los que fueron creadas y, en consecuencia, receptoras de una nueva función: su exhibición para ser juzgadas como obras de arte, catalogadas, estudiadas y contempladas por el público. Esta situación es diferente en el arte del siglo XX cuando desde un principio los artistas crean sus obras para ser expuestas y contempladas públicamente en cualquier lugar estimable para ello. En relación con este tema, es importante destacar la vinculación de los trabajos Cristina Iglesias con el espacio que los envuelve, siempre variable. Podría decirse que son creaciones con voluntad arquitectónica, al tiempo que combinan en su estilo la tradición española con las corrientes conceptuales que se desarrollaron en los años 70, cuando los escultores minimalistas trabajaron sobre lo que se denominó *campo extendido*, en el que las esculturas fueron colonizando el espacio que las rodeaba, dialogando con el espectador, obligándolo a mantener una relación física con las obras. A finales de la década de los 90 –coincidiendo con la consecución del Premio Nacional de Artes Plásticas–, Iglesias comienza a idear estancias laberínticas que invitan a quien las observa a adentrarse en ellas. En este contexto

surgen las *Habitaciones vegetales*, de cualidad versátil y en conexión directa con el espacio físico, como bien muestra la presente escultura-habitación de muros vegetales que recrean una escenografía que juega con el público y provoca una sensación que nos hace rememorar unas bellas palabras del también escultor Juan Muñoz: “Me gustaría que el espectador pudiera entrar en la obra de arte como un actor entra en su propia escena... Me gustaría que quien acude a una exposición, ya sea en un museo o en una galería, se comportara como lo haría un actor, un actor inmóvil”.

Con todo ello, cuando el espectador se encuentre con esta obra ha de tener en cuenta que es el resultado de tres disposiciones que interactúan simultáneamente. Por un lado, la propia obra, por otro la participación del espectador adentrándose en la estancia escultural y, por supuesto, el espacio arquitectónico. En esta ocasión la propia *Habitación Vegetal* sustituye físicamente a una habitación del edificio, provocando un engañoso y sugerente juego entre verdad e ilusión. Dicha habitación es una estancia de la planta baja del edificio de *La España Moderna* que levantó Lázaro Galdiano para albergar la editorial de la revista del mismo nombre que fundó en 1889. El edificio, hoy remodelado, aloja la espléndida biblioteca y el archivo que el coleccionista madrileño legó al estado español antes de su muerte, en 1947.

M.G-F.



***Am grunde der Moldau/Drei kaiser*, 2008**

Mixta sobre lienzo. Plomo

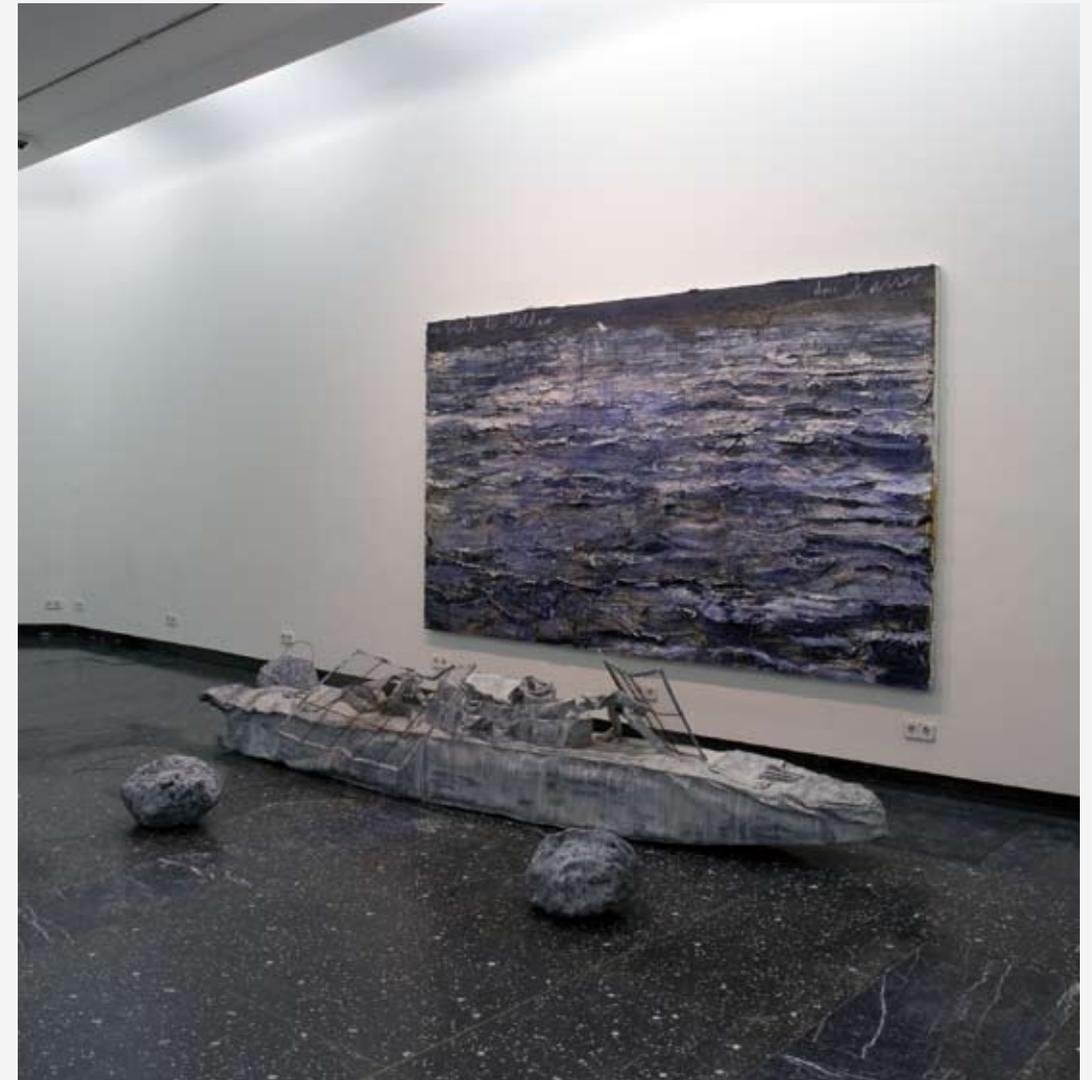
Si le preguntaran a Anselm Kiefer en que lugar de la exposición hubiera preferido situar su obra, probablemente hubiera dicho este mismo: una sala especializada en muestras relacionadas con los libros y los bibliófilos.

Como bibliófilo, Lázaro Galdiano reunió verdaderas joyas impresas y manuscritas; como editor, fundó *La España Moderna* y la revista literaria del mismo nombre con una orientación marcadamente euro-peísta. Cabe destacar que, además de publicar por primera vez en español algunas obras de escritores extranjeros como Dostoievsky, Tolstoi, Balzac o Flaubert, en ella colaboraron asiduamente escritores españoles de la generación del 98 y políticos y pensadores de la época, como Giner de los Ríos o Cánovas del Castillo, parte de cuya formidable biblioteca –que se muestra fotografiada en esta misma sala– fue adquirida por Lázaro Galdiano tras la muerte de aquel. Modernistas y Generación del 98 tienen un marcado interés por tomar lo europeo como modelo y contraste frente a lo español. Crean en el cosmopolitismo transformador. Una generación que se esfuerza “en acercarse a su propia realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad. Al mismo tiempo que ha tenido la curiosidad mental por lo extranjero, que ha avivado su sensibilidad y han puesto en ello una variante que antes no había en España”.

Esas palabras de Azorín entroncan, por alusión al cosmopolitismo europeo pero, sobre todo, por el fondo social y cultural que arrastran, con el concepto

de “realismo socialista” y la idea de que la literatura (y toda forma de arte) es un mero reflejo de la sociedad a la que pertenece el artista. Una idea que intentarán revitalizar sin mucho éxito escritores como Bertold Brecht –nacido precisamente en el 98–, cuyo versátil empleo de la lengua y formas poéticas que mezclan lenguaje clásico y coloquial se orienta a sacudir la conciencia del público. La preocupación por la justicia fue un tema fundamental en la obra de Brecht y a él hace referencia de forma explícita la presente obra de Anselm Kiefer que, una vez más, emplea la literatura como vehículo artístico.

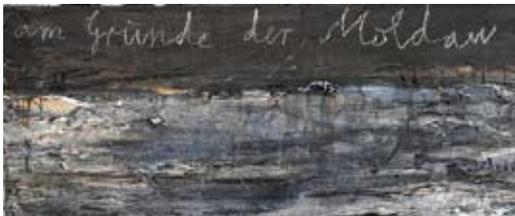
Am Grunde der Moldau... (En el fondo del río Moldau...) es el comienzo de un poema de Brecht que versa sobre de las piedras que, sin entender de fronteras, vagan libremente por los fondos de los ríos. En su recorrido por la República Checa, el río Moldau atraviesa la región de Moravia, donde se gestó la batalla de los Tres Emperadores (*Drei Kaiser*) representados aquí con tres grandes piedras. La obra de Kiefer es una continua referencia a hechos históricos, culturales y geográficos que se solapan entre sí, a la vez que se sumergen entre inspiraciones literarias y poéticas. Para tratar inquietudes universales el artista alude constantemente a la historia, abordando temas como el oscuro pasado opresivo de su país. Bajo el estímulo literario, *Am Grunde der Moldau*, además de aludir a asuntos referentes a hechos geográfico-históricos, hace referencia a la ciencia y el destino. En este sentido, Kiefer recuerda al poeta futurista ruso Velimir khlebnikov y su visión cíclica de la historia, que predijo que las catástrofes bélicas se producen cada 317 años. En su memoria y en la de todas las batallas, el autor reproduce de



forma recurrente buques o aviones de la II Guerra Mundial. En *Am Grunde der Moldau* la presencia de uno de esos barcos, monumental y melancólico, las enormes piedras que vagan por un fondo sin fronteras y la densidad y agitación de un mar intensamente azul oscuro conforman una escenografía que deja al espectador inexorablemente perturbado.

He aquí pintura, escultura, literatura, poesía, ciencia, cultura, memoria, historia... He aquí pasado, presente y futuro.

M.G-F.



Anselm Kiefer, *Am grunde der Moldau/Drei kaiser*. Fundación María José Jove. Detalle.

Dos colecciones, dos historias

Amparo López Redondo | Marta García-Fajardo

Esta exposición ofrece un cúmulo de experiencias plásticas, visuales e intelectuales que van más allá de un planteamiento narrativo, al establecer un diálogo entre dos colecciones con un doble argumento para la reflexión: por una parte, recapacitar sobre los contrastes plásticos y los modos en que los artistas han afrontado la representación de la realidad a lo largo de la historia; por otro lado reparar en los repertorios morales y estéticos que trascienden las colecciones y que son producto de los gustos y las condiciones históricas y de mercado que las figuras de José Lázaro Galdiano y Manuel Jove Capellán encontraron en su actividad coleccionista.

Coleccionar es crear una realidad, un microcosmos para el deleite con el que el coleccionista, al poseerlo, se identifica y se siente representado. El coleccionista de arte reúne objetos propicios para la contemplación, bien tenga ésta la intención de ser exclusiva o compartida y construye con ello un escenario que responde a sus gustos e intereses. La colección es parte de la imagen del coleccionista, de algún modo es su autorretrato, pues constituye su bagaje y su patrimonio. Cuando el coleccionista se mira en el espejo de su colección ésta le devuelve la imagen de su gusto o del conjunto de intereses y valores que impulsaron su creación.

El coleccionismo está relacionado con el prestigio social, personal y colectivo, los coleccionistas pretenden con sus colecciones trascender y perpetuar su imagen a través de los tiempos. Los éxitos personales pueden traducirse en un gran beneficio social cuando las colecciones se convierten en legados o se implican en la promoción y difusión cultural.

En los siglos XIX y XX el coleccionismo privado ha originado una gran cantidad de museos en el mundo y ha contribuido a lo largo de la historia a la creación y protección del patrimonio cultural, supliendo la ausencia de legislaciones protectoras del mismo. Los coleccionistas llevaron a cabo un papel importantísimo en el acrecentamiento y conservación de los bienes culturales. Gracias al esfuerzo de algunos amantes de la cultura no se han destruido y dispersado conjuntos que nos permiten hoy tanto conocer las creaciones del pasado como valorar debidamente las del presente.

A partir de las primeras décadas del XIX en Europa la relación de los coleccionistas de arte con los creadores cambia absolutamente. Hasta entonces la relación entre el artista y su clientela era bastante directa. Sin embargo, a partir de ese momento y debido a desamortizaciones, saqueos y expolios, el comercio del arte del pasado desarrollará unas dimensiones totalmente desconocidas. Surgirán entonces nuevas figuras entre el creador y su cliente tales como marchantes, anticuarios y demás intermediarios que multiplicarán su actividad y con el tiempo influirán trascendentalmente en la valoración artística.

¡Dichosos aquellos tiempos –los anteriores a la gran revolución de 1789– en los cuales cada cosa permanecía en su ambiente, en el lugar para el que fue creada: el palacio, el monasterio, la catedral, recintos encantados que guardaban fabulosos tesoros, que eran la sorpresa y el encanto de viajeros como Ponz!¹ Con estas palabras se quejaba el Marqués de Lozoya de los tiempos y circunstancias que propiciaron el coleccionismo en Europa y lo hacía precisamente en la introducción de las memorias de un coleccionista que se encuentra situado cronológicamente entre los dos que nos reúnen en esta ocasión, Federico Mares. Efectivamente, tras la Revolución Francesa las colecciones reales europeas pasan, por medio de la creación de los grandes museos, a ser de disfrute público; las casas nobiliarias venden su patrimonio y el de la Iglesia entra en el mercado del arte tras desamortizaciones y expolios y los coleccionistas recogen parte de estos bienes. En este ambiente se encuentran y disputan por las compras coleccionistas europeos y norteamericanos, algunos de los cuales pasarán a la historia junto con Lázaro por sus legados, como el Conde de Valencia Don Juan, el Marqués de Cerralbo, Sir Richard Wallace, Henry Clay Frick, J.P. Morgan, Archer M. Huntington, Édward André y Nelie Jaquemart, etc.

En ocasiones los coleccionistas comparten gustos y ambiciones con sus contemporáneos y en otras resultan adelantados a su época y por tanto, aportan al elenco cultural general un modo diferente de valorar el arte que a su vez puede modificar el gusto y la moda de su tiempo. En este sentido queremos poner también de relieve la importancia de los dos coleccionistas reunidos en esta exposición.

*La Colección Lázaro, que se exhibe íntegramente en el palacete de Parque Florido convertido en museo, ambientaba en otro tiempo las estancias en que se desarrolló la vida familiar y cultural de don José Lázaro. En su disposición componía un escenario no muy distinto, por abigarrado y prolijo, al de las viviendas de otros personajes de la época, amigos y contertulios suyos o las de aquellos Salones madrileños enunciados por Montecristo². Sin embargo, la calidad de sus piezas y el gusto por pintores como Goya y por determinadas artes como el de los primitivos españoles, distinguían al morador de Parque Florido del resto. Su influencia en el gusto del momento debió ser notable pues la colección fue muy visitada y reconocida desde sus orígenes³ por la intelectualidad española que colaboraba en su editorial *La España Moderna* y además Lázaro participaba activamente en la crítica artística⁴ con sus columnas en *El Imparcial* o *La Vanguardia* o sus conferencias en el Ateneo de Madrid.*

Cuando Rubén Darío le visitó en 1899 calificó de museo la casa de Lázaro. Unamuno dijo del coleccionista que era un generador de cultura⁵, tanto por su actividad editorial, como por sus escritos, patronazgos y demás actividades. Esta alta consideración no fue siempre compartida por sus contemporáneos que no secundaron sus aspiraciones académicas, Lázaro solía decir de sí mismo “A mí me ocurre como a don Quijote: me pisotean los cerdos y me temen los leones”⁶. Sin embargo como señala Rodríguez Moñino, otros como Ventura, Justi, Salomón Reinach, Mayer o Post –que son hombres que significan mucho en la Historia del Arte Universal– sólo tuvieron por Lázaro palabras de admiración.

*En 1926, cuando se publicó el primer catálogo, la colección era ya bastante conocida, a ello había contribuido la publicación a partir de 1902 de una exquisita selección de *Postales para coleccionistas*⁷ donde se difundían sus piezas y la participación de sus obras en algunas de las exposiciones más importantes de la época como las organizadas por la Sociedad Española de Amigos del Arte, o las que el propio Lázaro organizó por su cuenta⁸ con ocasión de eventos como el centenario de Goya. Sin embargo la colección no fue conocida y visitada por el público en general hasta después de su donación al Estado en 1947, sin que Lázaro pudiera llevar a cabo en vida su conocido proyecto de organizar una fundación para el estudio y la investigación semejante al Instituto Amatller de Barcelona⁹.*

Otras circunstancias bien distintas acompañan la formación de la colección de Manuel Jove, que tuvo, en cambio, la vocación de ser mostrada públicamente casi desde sus orígenes. Ésta se exhibe desde 1995 en la Fundación María José Jove que, además de su custodia, tiene la labor de su estudio, conservación, divulgación y exposición pública. La colección reunida por Manuel Jove quiere cumplir una misión fundamentalmente educativa que, por otra parte, complete ampliamente el panorama museístico de la ciudad de A Coruña y contribuya al enriquecimiento patrimonial y artístico del país. La vocación pública con la que nace su se escenifica fundamentalmente en las exposiciones realizadas fuera de la sede de la Fundación María José Jove, que intentan ser una herramienta educativa para actualizar el discurso del arte del siglo XX y se ofrecen como espacios de presentación que buscan y muestran al espectador nuevas lecturas y debates acerca de la producción artística contemporánea.

Al contrario que la Colección Lázaro, la Colección Fundación María José Jove no busca reunir obras de pasados esplendores, su interés está en la actualidad, en la creación artística del momento y no en la anterior al siglo XIX, podríamos casi afirmar que donde una colección termina comienza la otra. Los dos coleccionistas se continúan temporalmente, tanto en su vivencia personal como en las obras coleccionadas y en sus gustos. Lázaro colecciona obras de arte que abarcan temporalmente desde el siglo VI a C. hasta finales del XIX. Las obras más antiguas de la colección Manuel Jove se crearon en el último tercio del XIX y las más recientes son obras del XXI. La Colección Fundación María José Jove contempla un periodo artístico de la creación en nuestro país que fue poco valorado en el interior y mucho más fuera de España, al menos hasta los años 70 del siglo pasado. Por otra parte intenta abrir nuevos horizontes estéticos con la adquisición de obras contemporáneas extranjeras. Su vocación innovadora es patente también en el hecho de que procura completar un espacio de la plástica que está poco presente en el panorama museístico gallego y nacional.

La colección Fundación María José Jove comienza su andadura a principios de la década de los noventa. Lo que inicialmente iba a ser una discreta selección de obras de artistas locales fue evolucionando hasta convertirse en una prestigiosa colección dentro del panorama del coleccionismo español. Actualmente en ella se pueden encontrar algunos de los más importantes artistas que desde los últimos 150 años protagonizan la

historia del arte internacional, nacional o gallego. Rusiñol, Casas, Kandinsky, Picasso, Miró, grupo El Paso, Gordillo, Sicilia o Kiefer son algunos de los casi 250 autores presentes en su colección.

José Lázaro, hombre de su tiempo, entiende la creación de su colección como parte de toda su actividad regeneracionista. Seguidor de las ideas de Castelar y Cánovas¹⁰ fue partícipe de un ideario romántico que aplicó tanto en la creación de su editorial como en la selección de sus colecciones y hasta en la construcción de su vivienda. En el momento en que España perdía Cuba y Filipinas y que, con la generación del 98 al frente, el país volvía la vista atrás en busca de una identidad propia, José Lázaro quiso reunir en su palacio los vestigios de pasados esplendores para que compusieran un escenario patrimonial, un ideario estético, que valorara nuestro pasado histórico. Su intención era la de contribuir al resurgir cultural de la nación, en 1898 escribía a Firtzmaurice-Kelly, un colaborador habitual de la España Moderna: “*me daré por muy contento si logró propagar la cultura entre los individuos de mi raza*”¹¹. Lázaro consideraba como Ruskin que “*lo que nos agrada determina lo que somos y el signo de lo que somos; y enseñar el gusto es inevitablemente formar carácter*”¹².

Su interés por el arte, su gusto, fue totalmente europeísta y conservador. Para la selección de sus obras partía de la consideración de que el arte español era importante para la cultura europea y con esa premisa toda obra que constituía un vestigio del pasado resultaba de su interés. Como ya vimos en un principio la ocasión resultaba especialmente propicia: las casas nobiliarias empobrecidas y las desamortizaciones habían cargado el mercado artístico de centenares de piezas que ponían al alcance de los entendidos reliquias del pasado a muy buen precio. José Lázaro no desaprovechó la oportunidad y supo hacerse con obras de las primeras figuras de la pintura de todos los tiempos como Greco, Murillo, Zurbarán, Carreño, Velázquez o Goya. También supo valorar el arte de los primitivos, lo que le reportaría muy buena fama entre los críticos extranjeros como Berenson. Coleccionó además pintura europea de figuras como El Bosco, Cranach, Reinols, sin dejar por ello de interesarse por la escultura, los marfiles, las monedas, las medallas, los bronce, las joyas, los textiles y un largo etcétera que completa una colección de 13.000 obras de arte y más de 20.000 libros entre los que se encuentran manuscritos, incunables y raros.

Además de nutrirse del mercado español y de recuperar en el extranjero obras de nuestro desprotegido patrimonio, José Lázaro acrecienta sus colecciones con las obras subastadas en París, en Londres o en Munich procedentes de grandes colecciones como la Spitzer o la Sedelmeller que además le sirven como modelo para la formación de su propia colección. La selección de sus compras es para Lázaro una apasionada tarea que realiza, tal como podemos deducir tanto de su archivo como de la propia biblioteca, con verdadera erudición y conocimiento del mercado.

No deja de sorprender a pesar de lo que hemos comentado la ausencia casi absoluta de obras de arte del siglo XX en la colección Lázaro, si exceptuamos las de Eugenio Lucas Villaamil, a quien podemos considerar su *pintor de cámara*. Lázaro viajó por Europa y América y conoció sin duda el arte de los impresionistas (sobre ellos escribió en el *Liberal*¹³) y el del propio Picasso, pero ninguno formó parte de sus intereses como evidencia su ausencia en la colección. Podemos decir que Lázaro fue cliente de un mercado artístico, el de los ropavejeros, anticuarios y almonedas¹⁴, muy distinto al actual.

El panorama artístico que se encuentra la Colección Fundación María José Jove en su formación es bien distinto. La valoración del arte del pasado ha cambiado absolutamente y es el arte contemporáneo el objeto de interés de los coleccionistas que aceptan el arte como una expresión cultural de masas.

Pareja a la concepción del arte como fenómeno de masas existe todo un sofisticado sistema de valoración de la producción artística que funciona con mecanismos muy distintos a los del siglo anterior. Lo que antes era la venta de una obra de arte, realizada de forma directa o con la mediación de un marchante, ahora puede convertirse en una transacción económica de altísimo nivel, provocando en los últimos años una clara disociación entre los términos arte y mercado del arte. Este fenómeno se produce sobre todo en el ámbito internacional, Estados Unidos es la primera potencia en el sector desde que tras la segunda guerra mundial el centro artístico pasara de París a Nueva York y la administración norteamericana apoyara a los pintores del expresionismo abstracto y los convirtiera en adalid de su progreso económico¹⁵. Según el informe *Artprice*¹⁶ en la actualidad, Estados Unidos lidera el mercado con una facturación de

285,5 millones de dólares en 2010 seguida por China con 178,8 millones de dólares y a mucha distancia, Francia y Reino Unido. *The Global Art Market*¹⁷ señala que el acontecimiento más significativo en los últimos años ha sido el extraordinario crecimiento del mercado del arte Chino.

En el siglo XX vemos como ha surgido una estructura poderosa e influyente, cada vez más sofisticada, en torno al mercado artístico, en la que participan galeristas, intermediarios, comisarios, críticos, directores de museos, consultorías, casas de subastas, directores de ferias y bienales, asesores, entidades patrocinadoras, consejeros, etc. verdaderos responsables de la fluctuación del gusto que constituyen una sofisticada y con frecuencia interesada orquesta que controla gran parte del mercado internacional y ejerce enorme influencia en la creación de muchas colecciones, principalmente rusas, asiáticas y de oriente medio, cuyos titulares buscan rápida notoriedad y poder. Según la popular revista *ArtReview*, la lista de las 100 personas más “poderosas” de 2010 en artes plásticas no la encabezan los coleccionistas, sino los galeristas, con un total de 18 presencias y el millonario Larry Gagosian a la cabeza, los artistas¹⁸, los comisarios y directores de museos principalmente. Esta lista se realizó evaluando la influencia de cada uno de los candidatos sobre la producción de Arte internacional, su capacidad financiera y la actividad comercial realizada durante los últimos 12 meses.

Los precios que alcanzan las obras de arte contemporáneo en esos niveles desmedidos son a menudo noticia de actualidad en los diarios. Pongamos sólo un par de ejemplo de los últimos años: La pieza más cara de los últimos años fue la pintura *Number 5* de Jackson Pollock, comprada en 2006 por 139 millones de dólares; seguida en 2010 por un cuadro de Pablo Picasso *Desnudo, hojas verdes y busto* se adquirió por 106 millones de dólares¹⁹ En la lista de cotizaciones hay que esperar al puesto 8 para que figure una obra de arte clásico, la *Diana y Acteón* de Tiziano, que cambió de dueño por 90 millones de dólares. Todo el entramado que conforma esa dimensión del mundo artístico es demasiado intrincado para ser estable. Cuanto más especulativo, más endeble se vuelve, por eso ocurre por primera vez que la valoración de los artistas puede fluctuar tan rápidamente como cualquier producto financiero. Sirva como ejemplo el mediático artista Damien Hirst, que pasó de estar en el primer puesto de valoración en el año 2008 al puesto cincuenta y tres en 2010. Naturalmente, estos fenómenos determinan

enormemente la evolución del coleccionismo internacional de arte contemporáneo pues algunos artistas son injustificadamente encumbrados a la fama tan rápidamente como posteriormente serán apartados.

Todo este aparato provoca una nutrida controversia en torno al mercado del arte y el coleccionismo actual. Sin embargo es importante destacar que en países como el nuestro, donde afortunadamente esos desenfrenos mercantiles son ajenos, y donde el apoyo estatal a las actividades artísticas es discreto, el coleccionismo privado acaba siendo un motor de la cultura artística y un acicate para la creación de nuestro tiempo.

En España el perfil de los coleccionistas no puede relacionarse con esa sobredimensión económica, en ocasiones irracional, que cada vez con más frecuencia podemos ver en el mercado artístico americano o asiático. En nuestro país, el coleccionista pertenece en su mayor parte al mundo empresarial y artístico y forma su colección con un proceder más reflexivo, discreto e inteligente. Predominan las colecciones a pequeña escala, fundamentalmente de pintura española contemporánea, siendo todavía escasas las colecciones exclusivas con presencia de arte contemporáneo internacional, del que la Colección Manuel Jove posee, sin embargo, piezas significativas.

Como plantea Francisco Calvo Serraller²⁰ el interés por el arte de las vanguardias en España no se manifiesta hasta la muerte de Franco, el sentido tradicionalista del régimen asentaba su personalidad cultural en la glorificación del pasado. La muerte del dictador provocará un golpe de péndulo insospechado en este sentido. En los años 80 el interés por el arte de las vanguardias surge con un ímpetu y una respuesta del público verdaderamente espectaculares, la afluencia masiva a las exposiciones temporales, o el éxito de público en ferias como Arco, creada en 1981, se explican como un fenómeno de optimismo general que asimila el gusto por las vanguardias a la renovación general del país. La vuelta de algunos artistas que se habían exiliado durante el franquismo contribuyó también a esta euforia por el arte del momento y a la configuración del gusto por el arte contemporáneo como un fenómeno de masas. Entre 1970 y 1990 se activa una política de protección del arte contemporáneo como no se había presenciado antes: en este periodo se crearon en nuestro país más de un centenar de Museos de Arte Contemporáneo, si bien, desafortunadamente, en muchos casos éstos no eran

sino un edificio y un programa de gestión administrativa. La voluntad de apoyo desde la Administración era tan evidente como la falta de colecciones importantes que albergaran los museos, exceptuando claro está las de algunos como el MNCARS o el IVAM. Y es aquí donde de nuevo el coleccionismo privado juega un papel importante en España, completando las colecciones públicas y supliendo sus carencias.

Reunimos en esta ocasión las colecciones creadas por dos figuras muy distintas y también muy significativas y representativas del momento histórico que cada uno vive. Ambos han contribuido y contribuyen a la formación de nuestro gusto, a la ampliación de nuestros horizontes visuales y por tanto a nuestro disfrute personal del arte, por eso las hemos reunido aquí confiando en que el gozo artístico lo proporciona también la sorpresa y la reflexión ante la propuesta plástica. Les invitamos a una visita placentera, distinta y tal vez reflexiva por las realidades contrastadas de dos grandes coleccionistas José Lázaro Galdiano y Manuel Jove Capellán.

1 Marés Deulovol, Federico: *El mundo fascinante del Coleccionismo y de las Antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona, 1977.

2 Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera bajo el seudónimo "Montecristo", describe los salones madrileños y las grandes colecciones burguesas del primer tercio del siglo XX en su librito *Los Salones de Madrid* y en su columna de ABC "Residencias Aristocráticas".

3 *Ese hombre, que tanto ha hecho por la cultura española es cultísimo y ha hecho todo esto en obsequio de la cultura y no precisamente del lucro.*

4 En este sentido véanse los artículos escritos publicados por José Lázaro en la Vanguardia o en El liberal, además de sus conferencias en el Ateneo de Madrid y sus publicaciones de crítica artística en la España Moderna «El Museo del Prado», *El Imparcial*, Madrid, 10 de enero de 1911, p. 2, y 26 de enero de 1911, p. 3. «El cuadro de Van der Goes», *El Imparcial*, Madrid, 19 de marzo de 1913, p. 1. «Luz sobre el Van der Goes. A Mariano de Cavia», en *El Imparcial*, Madrid, 15 de mayo de 1913. p. 2.

5 Rodríguez Moñino. *Don José Lázaro visto por Rubén Darío y Miguel de Unamuno*. Valencia, Castalia 1951.

6 La colección Lázaro, Madrid, 1926-1927.

7 Publicadas por la editorial La España Moderna e impresas por Hausser y Menet.

8 Siendo Lázaro Patrono del Museo del Prado organizó una exposición sobre el Divino Morales, más adelante en la sede de ABC organizó una sobre Goya y participó en muchas de las organizadas por la Sociedad Española de Amigos del Arte como la *Exposición Española de Tejidos Antiguos*, Madrid 1910.

9 Walter Cook, José Lázaro (1862-1947) *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Año 53, 1949.

10 De Canovas adquirió parte de su biblioteca y algunos cuadros como el *Triptico de la adoración de los magos* de Van Doernicke, todo ello conservado en la Fundación en la actualidad.

11 Carta de Lázaro a Fritzmaurice-Kelly 1898. Copiador de cartas de la España Moderna 121 FF438-439, publicada por Juan Antonio Yeves en Unamuno y Lázaro, Madrid 2004, p.22.

12 De Ruskin publicó Lázaro una selección de obras de cuyas páginas está tomada esta cita.

13 Sobre ellos escribiría varios artículos en *El Liberal*: «Renoir y el arte español», *El Liberal*, Madrid, 12 de enero de 1920, p. 1. «De arte: el Impresionismo», *El Liberal*, 19 de enero de 1920, p. 3. «De arte: Velázquez y Goya según Renoir», *El Liberal*, Madrid, 28 de enero de 1920, p. 3.

14 Este mundo está muy bien descrito por Romualdo Nogués en la obra *Ropavejeros, Anticuarios y Coleccionistas* por un soldado viejo natural de Borja, 1890.

15 En este sentido es muy interesante el libro de Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid 1983.

16 www.arteinformado.com

17 Este informe ha sido encargado por *The European Fine Art Foundation* compilado por la Dra. Claire Mc Andrew fundadora de Arts Economics presentado el mes de marzo de 2011 según noticia dada por revistadearte.com 2011/03/14.

18 Estados Unidos vuelve a ser el país mejor representado en este sector, con cinco creadores entre los más influyentes: Bruce Nauman, Mike Kelley, Cindy Sherman, Jeff Koons y Bruce High.

19 *Mercado del arte y Coleccionismo en España*, Madrid, ICO, 1995.

La figura de José Lázaro Galdiano es bien conocida por su afán de contribuir al progreso del nivel cultural de la España de finales del S. XIX y principios del XX. A tal fin dedicó sus esfuerzos tanto mediante su labor de difusión e investigación, creando la editorial “La España Moderna”, como mediante la constitución de su colección artística y bibliográfica, una auténtica “colección de colecciones” entre las que sobresalen las de pintura, joyas, plata, miniaturas, armas, cerámica, esmaltes o tejidos, entre otras.

Con la donación al Estado Español de todos sus bienes, se constituyó en 1948 la Fundación que lleva su nombre y que fue creada para “atender a la perfecta conservación y máximo rendimiento cultural de las colecciones reunidas por don José Lázaro, perpetuar su nombre y continuar, sin limitación de tiempo, la meritoria tarea a la cual consagró su constante y provechosa actividad”.

Precisamente con la intención de continuar su encomiable labor y haciendo honor a la progresista visión de José Lázaro Galdiano, la Fundación recibe hoy, en la que fue su residencia, una selección de 32 obras de la Fundación María José Jove. Con ello pretendemos, por una parte, rendir homenaje a una de las directrices esenciales de su colección, la búsqueda constante de belleza y calidad en la obra de arte y, por otra, provocar en el espectador una reflexión sobre la diferente forma de plasmar conceptos, utilizar técnicas y abordar el propio objeto artístico que han desarrollado los artistas que aquí se muestran.

Con esta exposición temporal queremos iniciar una etapa de acercamiento al conocimiento del coleccionismo en el presente y en el pasado, que nos permita a su vez asentar las bases para el futuro. Para ello, tendrán lugar, además, una jornadas producidas por el Ministerio de Cultura, organizadas por Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura, ARCOmadrid, la Fundación M^a José Jove y la Fundación Lázaro Galdiano, que esperamos sirvan de referencia y contribuyan a hacer del coleccionismo un camino cada vez más transitado.

La Fundación Lázaro Galdiano agradece la generosa colaboración de la Fundación María José Jove, que ha posibilitado que podamos disfrutar la experiencia de contrastar una importante selección de obras de ambas colecciones.

En la Fundación María José Jove sabemos de la importancia de apoyar y difundir el arte y es por ello que, cuando iniciamos nuestra actividad hace ya ocho años, quisimos crear una área que estuviese destinada, de manera, exclusiva, a la promoción cultural.

Dentro de este programa, destaca nuestro ciclo de exposiciones itinerantes, en el cual se enmarca la muestra que protagoniza este catálogo y que nos ha permitido poner en diálogo directo, con la escenografía y piezas del Museo Lázaro Galdiano, 32 obras que forman parte de los fondos de la Colección de Arte Fundación María José Jove; una colección que tenemos el honor de albergar desde el 2005, año en la que Manuel Jove Capellán nos la cedió con el objeto de que contribuyésemos a la difusión artística.

Se trata de una extraordinaria compilación de más de 550 piezas que arranca en el último cuarto del XIX y se extiende hasta el presente siglo XXI, y que en apenas doce años, se ha convertido en un referente dentro del coleccionismo privado actual.

Qué hace esto aquí? Arte Contemporáneo de la Fundación María José Jove en el Museo Lázaro Galdiano, es el resultado de una cuidada selección extraída de la exposición permanente que desde el 9 de junio de 2005 se puede ver en nuestra sede de La Coruña y, sobre la que además hemos diseñado una intensa programación didáctica anual centrada en el público infantil y familiar con la máxima de estimular y potenciar su espíritu creativo, además de otras iniciativas destinadas al apoyo de jóvenes artistas.

Y este compromiso por despertar el interés del espectador hacia el arte desde una perspectiva diferente, lo hemos querido extender a la exposición con la que por primera vez exhibimos nuestra colección en Madrid, en colaboración con la Fundación Lázaro Galdiano y junto a la maravillosa Colección que forma su museo. En este sentido, para la Fundación María José Jove es un orgullo poder presentar en un museo tan emblemático como éste, una parte importante de los fondos de nuestra colección. Por ello, quisiera agradecer al Ministerio de Cultura, así como al Patronato del propio museo, el interés mostrado desde el comienzo por sacar adelante este proyecto expositivo.

*Concluyo la presentación felicitando a las comisarias de la exposición, Amparo López Redondo, conservadora-jefe del Museo Lázaro Galdiano, y Marta García-Fajardo, directora de la Colección de Arte de nuestra Fundación, por el gran trabajo realizado, tanto en la cuidadísima selección de las obras como por el montaje de la misma. Y agradeciendo nuevamente a la Fundación Lázaro Galdiano, y en particular a su patronato el habernos cedido su casa para exponer ya que este palacio es, sin duda, el escenario perfecto para **Qué hace esto aquí?***

Patronato Fundación Lázaro Galdiano

Presidenta del Patronato

Dña. Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Vicepresidenta primera del Patronato

Dña. Mercedes del Palacio
Subsecretaria de Cultura

Vocales

D. José Alberto Pérez Pérez
Interventor General de la Administración del Estado

Dña. María Ángeles Albert de León
Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Dña. María de las Mercedes Díez Sánchez
Directora General del Patrimonio del Estado

D. Joaquín de Fuentes Bardají
*Abogado General del Estado
Dtor. Servicio Jurídico del Estado*

D. Rubí Sanz Gamó

D. Jesús Rubio Jiménez

D. Leoncio López-Ocón Cabrera

D. Alfonso Muñoz Cosme

Secretario del Patronato

D. Juan Antonio Yeves Andrés

Directora Gerente de la Fundación

Dña. Elena Hernando

Patronato Fundación María José Jove

Presidenta del Patronato

Dña. Felipa Jove Santos
Patrona Fundadora

Dña. Amparo Santos Molinos
Patrona Fundadora

D. Manuel Jove Capellán
Patrono Fundador

D. Manuel Ángel Jove Santos
Patrono Fundador

D. Javier Arnott Fernández

Dña. Silvia María Peña de Castro

D. Modesto Rodríguez Blanco

D. Gabriel Nieto Álvarez-Uría

D. Salustiano Carro Páramo

D. Juan Pérez Rodríguez

D. Francisco Javier Acebo Sánchez

Secretario del Patronato

D. Alberto Rodríguez García