

La España romántica ofrece una lectura rica en matices de las obras de Villaamil y Roberts, intentando huir de comparaciones fáciles como las que han conducido a considerar al pintor gallego como un mero copista del escocés. En el extenso catálogo, Hopkins advierte contra el uso del término «influencia», «pues tiende a menoscabar la originalidad y la *agencia* de la obra de un artista». Nos encontramos, por tanto, ante una cuidada muestra que profundiza en un proceso tan complejo como fue la conformación del ideal romántico de España. Los dos modelos presentados divergen y convergen en las relaciones que establecen entre lo europeo y la otredad oriental, entre el interior y el exterior y, en definitiva, entre el presente y el pasado.

ADRIÁN RIOJA HERRERO
Instituto de Historia, CSIC

PICASSO L'ÉTRANGER

París: Musée National de l'Histoire de l'Immigration, 04-XI-2021 a 13-II-2022

Desde su legitimación internacional en la década de 1930, la nacionalidad de Picasso, español de nacimiento pero cuya trayectoria y muerte acontecieron en Francia, ha estado en el candelero de los debates con que ambos países lo reclamaban como propio. La identidad del artista, teñida de implicaciones políticas, respondía, sin embargo, a un sincretismo acertadamente definido por el catedrático Francisco Calvo Serraller, quien lo consideraba «demasiado francés para ser español y viceversa, aunque, en cualquier caso, demasiado cosmopolita para tener una nacionalidad». Ante la incapacidad manifiesta de encajar al artista en un casillero nacional inamovible —una meta que nos atrevemos a juzgar ya exangüe—, Annie Cohen-Solal, comisaria de la muestra celebrada, paradójicamente, en el Museo Nacional de la Historia de la Inmigración de París, propone una alternativa más sugerente con la que construye un discurso que trasciende la polémica disputa y que analiza la influencia del estatuto de extranjero en el desarrollo creativo de Picasso. Este planteamiento permite abordar al personaje desde una óptica diferente y promueve un análisis de mayor envergadura en el que se problematizan los mecanismos con que el país galo, importante crisol cultural e identitario en la Europa del siglo xx, asumió aquella diversidad. Con ello, la autora revisa la propia historia política, social y cultural de la, a veces, incómoda realidad del inmigrante.

Para perfilar su discurso Cohen-Solal crea una cartografía de la producción y evolución de Picasso, cuya génesis sitúa en torno a sus primeros escauceos con el anarquismo catalán. Esta aproximación metodológica, que se mantiene como un *continuum* a lo largo del recorrido expositivo, se traduce en la lectura del artista y su trayectoria plástica como, respectivamente, sujeto y objeto político. Todo ello resulta en una suerte de mapeado integrado por dos rutas que se complementan: las fuentes documentales y los ejemplos de *ephemera* por un lado, y la producción plástica de Picasso por otro. El uso de poemas y obras en papel, óleos, esculturas, fotografías, cerámicas, máscaras, trajes para danza, material audiovisual, documentación institucional, registros policiales, correspondencia, postales, hemerografía, e incluso piezas *sui generis*, como un foulard decorado con la famosa *Colombe de la paix* (1951), son reflejo de la complejidad y envergadura que residen en la concepción de *Picasso l'étranger*. Un «extranjero» que llegó a París al calor de la Exposición Universal de 1900, a la capital artística del momento, pero absolutamente ajena al malagueño, tanto en costumbres como en el propio idioma, que desconocía. Acompañado por sus colegas catalanes, afines en signo y profesión, e imbuido por las resonancias plásticas parisinas, la producción picassiana quedó marcada entonces por el imaginario de las prostitutas, de la absentia y de sus famosos *Saltimbanquis*, marginados sociales que, como él, sobrevivían al ritmo de la ciudad y configuraban el retrato de la pobreza y la miseria de principios de siglo. Una visión que denota cierto compromiso social, y que la comisaria refuerza al poner en paralelo con la documentación conservada, entre otros, en los Archivos de la Prefectura de Policía de París, de los que se deduce que las filiaciones y amistades de este «*anarchiste surveillé*» eran motivo de preocupación.

También con un tono político se analiza la deriva cubista con la que continúa el discurso, y cuyo germen localiza Cohen-Solal de forma, cuando menos, original, en las redes creadas en torno a los círculos de la intelectualidad cultural expatriada y afincada en París, nutrida por nombres ya imperecederos como Gertrude Stein, Wilhelm Uhde o Daniel Henry Kahnweiler. Todos ellos, y muchos otros, motivaron la elevación de Picasso a la categoría de mito, una condición que se exportó más allá de Francia, pero que también importó una nueva y provechosa coyuntura: coleccionistas, artistas y críticos en su mayoría extranjeros acudieron a París para nutrirse del cubismo picassiano. En contrapartida, la destrucción formal propuesta por el movimiento fue leída como una amenaza por ciertos sectores de la Francia más conservadora, que inundaron los medios de masas con titulares que gritaban a la insensatez, a aquel delirio de signo español, una *folie* cuyo

eco resonó, incluso, en la locura más grande de todas: la Primera Guerra Mundial. La producción del artista devino entonces asunto de estado y ganó en sentido crítico y militante durante el período de entreguerras. Las décadas de 1920 y 1930 son paradigma del creciente compromiso picassiano, especialmente visible a partir del estallido de la Guerra Civil en España en 1936, y alimentado por movimientos artísticos fuertemente politizados, como el surrealismo parisino. Su crítica abierta al franquismo con obras icónicas, como *Sueño y mentira de Franco* o *Guernica*, se unían a su creciente conciencia de extranjero o, más bien, de exiliado, similar a la de muchos de sus compatriotas republicanos. Estos últimos, y tras huir de la península ibérica a través del Pirineo francés, fueron objeto del reavivamiento de la xenofobia en una Francia socialmente dividida que asistía a la radicalización progresiva de una Europa sumida en el totalitarismo fascista. Su desenlace, por todos conocido, fue preconizado por obras como *Chat saisissant un oiseau* (1939).

El estricto silencio creativo al que dio paso la Ocupación alemana es reemplazado en la exposición por un copioso trabajo de investigación documental, tanto administrativa como privada, con la que Cohen-Solal retrata la preocupación y experiencias vitales de quienes, como Picasso, permanecieron en la capital, y cuyas vidas personales y profesionales se veían amenazadas de manera constante, máxime por su estatuto de extranjeros. Es aquí donde se inserta y cobra sentido el intento de solicitud de naturalización del artista como ciudadano francés que, sin embargo, le fue negado. El canto del cisne de la labor militante realizada por Picasso en los años previos al delirio nazi llegó con la liberación francesa y su adhesión al Partido Comunista en 1944. Todo ello seguido de numerosas campañas de naturaleza variopinta, en las que el artista colaboró con diferentes organismos nacionales e internacionales por la paz y en ayuda a los refugiados y damnificados de guerra, y cuya huella se recoge en la muestra a través de fotografías y piezas donadas por el artista, entre otros ejemplos. Fue así como Picasso obtuvo el régimen de «résident privilégié», al tiempo que las principales instituciones museísticas del país reclamaban sus obras y proyectaban exposiciones e infinidad de homenajes. Con todo, *Picasso l'étranger* podría resumirse como un juego constante entre el fondo de archivo —capaz de activar la fuerza gráfica y visual del documento— y la obra de arte, sugerente y provocativa. Las piezas seleccionadas reconstruyen las particularidades de la experiencia picassiana, y recuperan la memoria de una realidad social en la que la inmigración, desde sus diferentes espacios, tuvo gran peso en la Francia del siglo xx. Para aquellos interesados en nuevos enfoques y relecturas de la figura del malagueño, *Picasso l'étranger*, así como la investigación de la que esta exposición es consecuencia, publicada bajo el título *Un étranger nommé Picasso*, de la pluma de Cohen-Solal, son, a nuestro juicio, altamente recomendables.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ
Instituto de Historia, CSIC

JORGE OTEIZA Y EDUARDO CHILLIDA. DIÁLOGO EN LOS AÑOS 50 Y 60.

Valencia: Fundación Bancaja: 05-XI-2021 a 06-III-2022

Ciertos movimientos astrológicos no pueden ser previstos, y tal es el caso de lo que acontece en la ciudad de Valencia desde el pasado noviembre. En la vega hermosa que el Turia acaricia pueden contemplarse dos planetas en singular conjunción: Jorge Oteiza (Gipuzkoa, 1908 - Donostia, 2003) y Eduardo Chillida (Donostia, 1924-2002), por fin juntos, frente a frente. De la mano de Javier González de Durana, comisario de la muestra, quien ha conseguido reunir en la Fundación Bancaja de Valencia casi 200 obras, presenciemos el primer *tête à tête* entre los dos titanes de la escultura vasca. Aquí, «diálogo» no es sólo un título: es una declaración de intenciones. La muestra pretende enterrar un hacha de guerra que, en principio, tanto la Fundación Museo Jorge Oteiza de Alzuza como el Chillida Leku de Gipuzkoa parecían considerar parte del legado que han de mantener. Afortunadamente, se ha impuesto la razón, logrando organizar una muestra que ya en los 90, en conversación con José Luis Merino, Oteiza calificaba como buena idea, como «un movimiento casi necesario, desde el punto de vista del conocimiento de un país, de sus escultores, de sus artistas [...] Es hacer un servicio a la gente».

Laoconte (1954-55) de Oteiza y *Oyarak I* (1954) de Chillida dan la bienvenida a una exposición donde se busca el equilibrio entre las partes. La narración, adaptándose a la arquitectura del espacio, arranca en «cuerpo y representación», compuesta por obras realizadas entre 1948 y 1951 y que recorren una etapa caracterizada por el estudio de la figura humana, obteniendo los artistas resultados muy distintos: mientras que la obra de Oteiza muestra un expresionismo que llega a resultar trágico en cierto punto, Chillida denota in-