

# De la Creación a la Interpretación

**ANA MARÍA  
PRECKLER**

**E**s sabido que toda creación es siempre interpretación, pero que no toda interpretación es siempre creación. Todo creador sabe que es imposible crear de la nada. Se parte de lo ya conocido o sabido, de lo que la vida, la realidad y el mundo nos ofrecen, lo que perciben los sentidos y la mente, empezando por la naturaleza y continuando por lo realizado por otros creadores, para al final aportar la propia creación que debe surgir de la autenticidad y la verdad de uno mismo, de la creatividad, imaginación e inspiración personal, forjadas desde la mismidad en la soledad y en la interiorización. De esta manera no es posible la copia, pues se crea e interpreta desde la unicidad y peculiaridad del yo, haciendo algo único y original aunque se haya partido de algo conocido. Esto es lo que hace Picasso cuando interpreta a grandes artistas como Velázquez, Poussin, Manet y Delacroix, parte de una obra consagrada y la rehace según su propia inspiración, comprensión y estilo, resultando otra cosa, otra obra distinta de la que partió. Picasso procede primeramente

## ARTE

a la destrucción de la obra clásica, la desintegra, y a continuación la rehace, la reinventa y con ello, como hiciera a partir de 1907 con *Las Señoritas de Avignon*, da la pauta de lo que va a ser el arte contemporáneo y de la modernidad: la destrucción de lo habido, del arte tradicional, y la reinvención de un arte nuevo. Ese es el revolucionario hallazgo. Y con esta disquisición damos entrada a

las exposiciones de la temporada primaveral, haciéndolo precisamente con Picasso y sus interpretaciones de los clásicos.

Tres interesantes exposiciones convergen simultáneamente en el Museo Nacional Reina Sofía: 1) *Picasso. Las Grandes Series* (27 Marzo-18 Junio, 2001), 2) *Canogar. 50 Años de Pintura* (17 Abril- 4 Junio, 2001), y 3) *Vicente Huidobro y las Artes Plásticas*. La muestra de *Picasso. Las Grandes Series*, es con toda seguridad la exposición más importante de las acontecidas durante todo el curso. En ella se presentan las seis grandes series que efectuó Picasso en los últimos veinte años de su vida, demostrando cómo la creatividad puede aparecer en el artista o el autor en edades muy avanzadas. Siguiendo nuestro propio orden, que no el de la sala, en la serie "*El estudio de La Californie*", Picasso hace diferentes variaciones del estudio del pintor, bien vacío, bien con la presencia de su última esposa, Jacqueline Roque, en los años 1955 y 1956, plasmándolo en una mezcla de cubismo-expressionismo revolucionario y vital. En la serie "*El pintor y su modelo*", años 1963 y 1964, el estudio del artista pierde relevancia para centrar la atención exclusivamente en las figuras del pintor y su modelo, entendidas como las del propio Picasso y Jacqueline, en las múltiples facetas y sitios que su imaginación le sugiere, en el

mismo estudio, en el paisaje o en lugares irreconocibles que carecen de importancia, la cual queda centrada exclusivamente en las dos figuras que en ocasiones se agigantan desmesuradamente en un expresionismo verdaderamente arrollador y envolvente, en ocasiones monstruoso, sin que en ningún caso se repitan las múltiples versiones que van desde la máxima simplificación a la máxima complejidad, reflejando con ellas su agonía interior, sus monstruos personales, su aferramiento a la vida entendida con desesperación, con desenfreno, con ansia desbordada. En la serie *“El rapto de las sabinas, según Poussin”*, años 1962-1963, la obra del pintor francés, con la clásica lucha de los romanos contra los sabinos cuando los primeros arrebatan ferozmente a sus mujeres, desnudas e indefensas, es reflejada por Picasso como otro *Guernica*; de nuevo la guerra, salvaje y despiadada, descuartiza de forma atroz a las figuras; el invasor, la fuerza, en su conquista, se enfrenta al desvalido, al inocente, en trallazos de color y alaridos de violencia. En la serie *“Las Meninas, según Velázquez”*, años 1955-1957, el ámbito velazqueño, su espacio, su atmósfera, su misterio, son interpretados en una facetización total, en un resquebrajamiento absoluto y geometrizable del color y la forma, mientras el estudio individual de los personajes, ahora en su concepción

moderna, se reviste de la misma inefable ternura que inspiró al pintor sevillano. En la serie *“Las mujeres de Argel, según Delacroix”*, años 1954-1955, el pintor de la exaltación romántica es reinterpretado con igual alegría, vitalidad y fuerza que impregnaron sus cuadros, con la misma sensualidad y erotismo que caracterizaron en concreto este lienzo, en el que la mujer, traspasada por los

velos de la cultura árabe, se muestra en las variadas versiones picassianas, como fuente de vida y de placer, en el ritmo trepidante que conlleva la mujer desnuda, aparentemente estática, y en la sensualidad de la fumadora de opio, mientras el resto de las figuras se desvanecen en la penumbra del harén. Esta misma sensualidad y erotismo volcado en la mujer aparecen en la última serie picassiana; *“El almuerzo campestre, según Manet”*, años 1960-1961, como reflejo de lo que plasmara osadamente Manet en su *Déjeuner sur l'herbe*, (inspirado a su vez en el *Concierto Campestre* de Giorgione), cuando pintó un desayuno campestre en el que dos hombres correctamente vestidos conversan amigablemente con una mujer desnuda, sentada junto a ellos, mientras una segunda mujer sale por atrás veladamente del baño en un fuerte contraste de intención que causó un escándalo descomunal en su inauguración en el Salón de los Rechazados, en París, en 1863; Picasso hace una libre y vigorosa versión del asunto en su copiosa serie, en el mismo escenario frondoso y selvático, multiplicando los desnudos a su gusto, en un auténtico canto a la vida, a la sensualidad, al erotismo y a la mujer, tal vez porque él la entendía, a la mujer, primariamente así.

En el conjunto de estas seis soberbias series observamos al Picasso genial que evoluciona desde un cubismo sintético

tardío, plétórico de energía, hasta un expresionismo devastador y destructivo, oscilando a su vez desde un esquematismo frío y desmaterializado, abstracto y lineal, a veces desvitalizado — bien es verdad que muy pocas veces—, hasta un romanticismo desbordado, desmesurado, en el que un *horror vacui* de formas, pinceladas y color cubren el lienzo arrolladora, enfebrecidamente, en amasijo de forma y de materia, ofreciendo un Picasso versátil y vitalista, que crea y recrea su obra sin descanso, vertiginosa, excesiva, desenfundadamente. El mito griego de Apolo y Dionysos, recogido por Nietzsche en el principio de lo apolineo y de lo dionisiaco, se nos ofrece en Picasso de una manera contundente, sin equilibrio, sin sosiego, claramente volcado en Dionysos, el dios de la desmesura y de la pasión, yendo incluso más allá, rozando estremecedora y temerariamente —tal cual hizo en su propia vida personal— el mundo de lo prohibido, de lo diabólico, de lo satánico, apenas esbozado pero esbozado al fin —lo cual se aprecia si se observa con atención su obra—. Una vez descendido a los infiernos picassianos, como si de un nuevo Dante se tratara, ascendemos con él al paraíso de la alegría vital, de la música cromática, de la pincelada gestual y vigorosa, de la forma descuartizada, descoyuntada, facetizada y rehecha, del

## ARTE

análisis del objeto y del ser, del uno roto y multiplicado para sin perder unidad hacerse otro, del ente desintegrado conformado en otro ente, de la geometrización como parte de la realidad, de la exuberancia del color y de la forma, esta vez deformada, agigantada, estereotipada; en definitiva, una vez conocidos los infiernos, ascendemos con Picasso a la vida, a un nuevo arte, distinto, reinventado,

recreado, y sentimos cuando nos marchamos, casi sin querer, que algo muy nuestro se ha quedado con él.

Las otras dos exposiciones del Reina Sofía son bien diferentes. La de *Canogar. 50 Años de Pintura* (20 Marzo-28 Mayo 2001), nos sumerge en el mundo de la abstracción siguiendo la evolución del pintor, uno de los pioneros de la pintura abstracta española, informalista y matérica, así como uno de los fundadores del Grupo El Paso, en 1957, desde sus obras de las décadas de los años 50 y 60, acaso las mejores, hasta la actualidad, con la variación y novedad de los murales escultopictóricos en los que introduce sus desoladoras y desgarradas figuras humanas de temática con trasfondo social. Después de la efervescencia picassiana, Canogar nos imbuje de un sosiego espacial, atemporal y matérico, agrisado y negruzco, con estallidos de color informalistas, en el que la excelencia de su obra sólo se ve truncada por algo que amenaza a toda obra abstracta —y más cuando se expone en cantidades ingentes, como es el caso—, el de su deshumanización y nihilismo. Por el contrario, la última exposición del Reina Sofía, la de *Vicente Huidobro y las Artes Plásticas* nos devuelve a la vida, a la vida cotidiana, íntima, personal, de unas personas y de un mundo privilegiado, el del arte. En ella se recogen una serie de cartas,

libros, partituras, pentagramas, manuscritos, cuadros, esculturas y objetos varios, de los artistas y autores que rodearon, acompañaron y dedicaron sus obras y su amistad al chileno Vicente Huidobro (1893-1948), “primer poeta de vanguardia en lengua castellana”, a raíz de su instalación en París durante la Primera Guerra Mundial. No es pues exactamente una exposición meramente artística, diríamos que es artística-intelectual, dado el personaje y dado que la mayor parte de las obras que se exhiben son de naturaleza intelectual, aunque no faltan las artísticas. Imposible hacer siquiera una rápida mención de las personalidades que rodean a Huidobro con sus obras. Picasso, Gris, Delaunay, Liptchitz, Rivera, Léger, Apollinaire, Miró, Breton, Le Corbusier, Arp, Satie, Varèse, y otros más nos sumergen con sus labores y escritos en el fascinante París de principios del XX, empezando por el propio Huidobro con su *Salle XIV, trece poemas pintados*.

Fuera ya del Museo Reina Sofía, encontramos a *Ramón Casas. El Pintor del Modernismo*, en la Fundación Mapfre Vida (11 Abril-17 Junio 2001). El pintor catalán, con la elegancia y distinción que le caracterizan, logra traspasar nuestra sensibilidad y conducirnos a París, esta vez al París modernista de fin de siglo, o al de su Barcelona natal, a través de sus lienzos de

color suavemente agrisado, rosáceo, blanquecino, tenue. Su diestro pincel, su ágil dibujo, representan tan pronto escenas parisinas de claro sabor cabaretístico y bohemio (*Au Moulin de La Galette, Montmartre, Le Sacré-Coeur*), limpios y perspicaces retratos de sus amigos artistas (*Santiago Rusiñol, Utrillo*) o de personajes de la alta burguesía catalana (*Retrato de las*

*señoritas N.N.*), desnudos femeninos de sutileza y perfección dibujística increíbles, alguno en escorzo casi imposible, escenas costumbrísticas memorables que describen toda una época (*Interior al aire libre, Plein Air*), hasta los representativos de temática social, como el célebre *Garrote vil* que recoge el ajusticiamiento real de un preso (o como aquel fabuloso de *La carga* que no figura en la muestra). En suma, una delicia de exposición.

De nuevo la abstracción nos conduce a Adolphe Gottlieb en la Fundación Juan March (11 Mayo-15 Julio). En efecto, Gottlieb, artista de origen norteamericano, es uno de los pioneros y máximos representantes del Expresionismo Abstracto, corriente que nace en Estados Unidos con una fuerza y vitalidad extraordinarias a partir de la Segunda Guerra Mundial y que consagra a este país como uno de los mejores exponentes de la pintura abstracta de tipo informal, manchista, gestual, espacial, y de ahí el atributo de expresionista, en contraposición a la pintura abstracta de naturaleza geométrica, constructivista. Gottlieb evoluciona precisamente desde cierto constructivismo geometrizable para ir perdiendo paulatinamente forma y estructura y plasmarse en lienzos de grandes campos de color difuminado,

## ARTE

generalmente dividido en dos zonas horizontales, prevaleciendo generalmente en la inferior solamente el color, mientras que en la superior una, dos o más figuras de tendencia ovoide o circular parecen flotar en un ámbito espacial indefinido y amorfo. Su estilo se inclinaría por tanto más hacia la tendencia expresionista abstracta espacial, a modo de un Rothko, aunque no del todo debido a las grandes y violentas figuras gestuales que aparecen en algunos cuadros (*Naturalezas no muertas, Paisajes imaginarios, Laberintos, Estallidos*). El tamaño reducido de la sala permite evitar esta vez el posible cansancio de los museos, así como el visual que afecta a las grandes series de cuadros abstractos.

Como es costumbre, la delicadeza y la exquisitez presiden una vez más la sala de la Fundación Santander Central Hispano en la exhibición *La Vidriera Española. Del Gótico al Siglo XXI* (18 Mayo-15 Julio, 2001). Con una presentación digna de alabar, las vidrieras de distintas iglesias, instituciones o entidades españolas se hallan colocadas e iluminadas convenientemente, resaltando el bello colorido de todas ellas, además del mérito dibujístico y compositivo en las que narran escenas religiosas complejas como es el ejemplo de *La Adoración de los Reyes*, 1544-1550, de Arnao de Vergara, auténtico retablo en vidrio que

preside la muestra. Dentro de las vidrieras religiosas, como era lógico, no falta una representación de las de la Catedral de León, como los rosetones alegóricos de la *Prudencia*, la *Ira* y la *Envidia*, otros de artistas afamados de la talla de Nicolás Francés, en su deliciosa *Virgen del Dado*, 1434, o del arte contemporáneo como es el soberbio *San Rafael Arcángel*, 1967, de Antonio Povedano. Pero son acaso las

vidrieras modernistas las que sorprenden con su sutileza colorística y dibujística, la sinuosidad de sus curvas y contracurvas, los temas florales o en latiguillo, o las escenas de damas diletantes ataviadas a la moda. También modernista, pero completamente diferente, el expresionismo de *San Valeriano*, 1904, de Gaudí, hace evocar inevitablemente a El Greco. Las luces, los contraluces, el color tamizado, el esplendor cenital, sumergen a la sala en un ámbito de misterio y de paz.

En el Palacio Real de Madrid, la Real Academia de la Historia, fundada por Felipe V en 1738, expone sus *Tesoros* (Abril-Julio, 2001), a lo largo de once salas. En la Sala 1.<sup>a</sup> “La Real Academia de Historia”, hace una introducción con una serie de bustos y retratos, de Felipe V, Jovellanos, Enrique Flórez, el Conde de Campomanes, Cánovas del Castillo, José Vargas, Ponce, de Goya, etc., así como con el libro de los *Estatutos* y la *Real Cédula Fundacional de la Academia*. En la Sala 2.<sup>a</sup> “Antigüedades españolas, prehistóricas, romanas y visigodas”, se enseñan algunos muebles valiosos de la academia, dos sarcófagos paleocristianos, armas, y objetos arqueológicos celtíberos, romanos y visigodos, junto a un retrato de Fernando VII y otros cuadros. La Sala 3.<sup>a</sup> “El Disco de Teodosio”, muestra el más interesante tesoro de la

Academia, el famoso disco de argentería tardorromana con la coronación de Teodosio I en 393, d.C., el emperador que dividió el Imperio Romano en dos partes, el de Oriente, en su hijo Arcadio, y el de Occidente, en Honorio, (dividiendo para siempre a Europa en dos partes, la oriental y la occidental). La Sala 4.<sup>a</sup>, “Las antigüedades extranjeras”, presenta figurillas egipcias, un collar etrusco, unos increíbles relieves asirios, etc... La Sala 5.<sup>a</sup>, “Las Colecciones de Epigrafía y Numismática”, muestra monedas, inscripciones mozárabes, estelas funerarias, etc. La Sala 6.<sup>a</sup>, “El Códice Emilianense”, siglo IX, figura en una vitrina, junto con dos joyas más, el *Beato de Liébana*, siglos X-XI y *La Biblia de San Millán de la Cogolla*. La Sala 7.<sup>a</sup>, “Antigüedades Medievales”, presenta entre otras piezas el apreciado *Altar Relicario del Monasterio de Piedra*, 1390, tríptico gótico-mudéjar de madera policromada. La Sala 8.<sup>a</sup>, “Códices y Manuscritos Medievales”, exhibe entre otros una carta autógrafa de Colón, el libro de las *Etimologías* de San isidoro de Sevilla, siglos X-XII, y el *Códice de Roda*, siglos X-XI. Sala 9.<sup>a</sup>, “Objetos, libros y documentos de la España Moderna y Contemporánea”, presididos por un retrato de la Reina Isabel II de Federico de Madrazo, 1860, y otro de la Reina M.<sup>a</sup> Cristina de Habsburgo de Roseil, 1880, se

muestran objetos, planos, mapas, libros y documentos, como cartas manuscritas de Alfonso XIII, Unamuno, Prim, Carlos III, Felipe V abdicando en su hijo Luis en 1724, etc. Sala 10.<sup>a</sup>, “La colección de pinturas”, expone una magnífica galería de retratos entre los que destacan, el del Rey Carlos IV y el de la Reina M.<sup>a</sup> Luisa, por Goya, 1789; el de Menéndez Pelayo, 1913, por

Moreno Carbonero; el del Fray Juan Fernández de Rojas, 1790-1800, por Goya, etc. La Sala 11.<sup>a</sup>, “Heráldica, copias y falsificaciones. Nuevas adquisiciones”, muestra finalmente libros de linajes principales, obras genealógicas, legajos, catálogos de monedas, cerámicas, así como más cuadros y retratos, de *Alfonso XIII niño*, 1891-1894, por Mañanós; de Isabel la Católica, fin XIX, (¿copia de J. de Flandes?); de Fernando VII, copia de Vicente López por el Infante D. Sebastián, 1845; de Emilio García Gómez, por Zuloaga, 1945, etc. En definitiva, la muestra de *Los Tesoros de la real Academia de la Historia*, reúne por primera vez la excelente colección de cuadros, libros, esculturas, objetos, monedas, antigüedades arqueológicas, y un sin fin de cosas de valor inconmensurable. Sin embargo, echamos en falta y asombra que la sede de la historia no posea algún gran cuadro de pintura de historia de los que el siglo XIX español fue tan rico y prolífico, y que el Museo del Prado ha cedido a tantas instituciones, como ocurre con el Palacio del Senado.