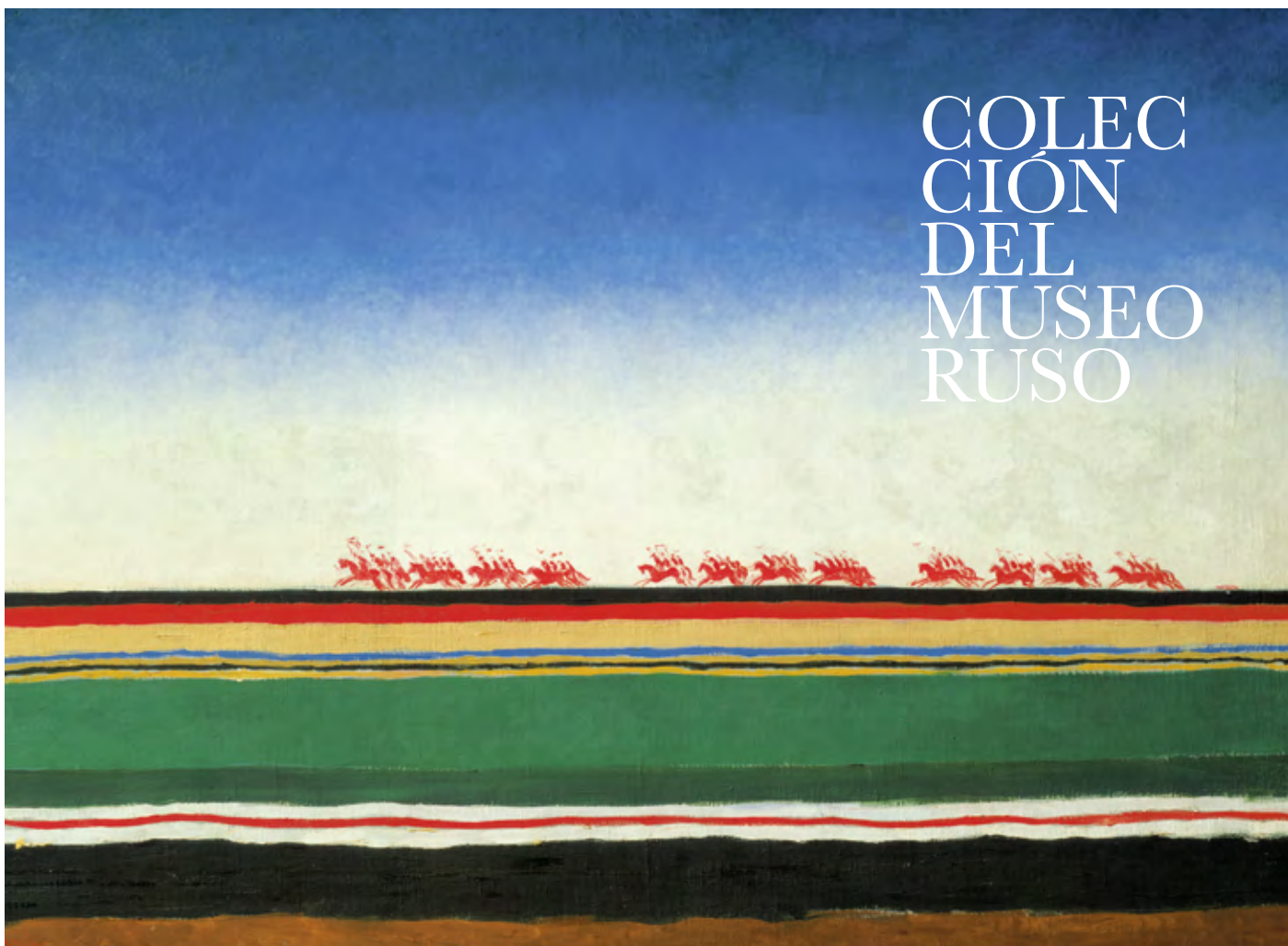


COLECCIÓN
DEL
MUSEO
RUSO



KAZIMIR MALEVICH. Caballería Roja. c. 1932. Óleo sobre lienzo. 91 x 140

GUERRA Y PAZ

en el arte ruso

IVÁN AIVAZOVSKY

y los pintores marinistas en Rusia

LEV TOLSTÓI

El camino de la vida



Ayuntamiento
de Málaga

AGENCIA PÚBLICA PARA LA GESTIÓN DE
LA CASA NATAL DE PABLO RUIZ PICASSO
Y OTROS EQUIPAMIENTOS MUSEÍSTICOS
Y CULTURALES



LA COLECCIÓN
DEL MUSEO RUSO
PRESENTA LA
EXPOSICIÓN ANUAL
**GUERRA Y PAZ EN
EL ARTE RUSO Y
LAS TEMPORALES
IVÁN AIVAZOVSKY
Y LOS PINTORES
MARINISTAS
EN RUSIA Y
LEV TOLSTÓI.
EL CAMINO
DE LA VIDA**

Para este fin de semana se han programado visitas especiales y una jornada de puertas abiertas el domingo, 2 de mayo

Los asistentes a la presentación han podido disfrutar del concierto de jazz de la formación musical ruso-española *Masha Ocean Quarter*.

La Colección del Museo Ruso presenta tres exposiciones y renueva al completo sus salas con la muestra anual *Guerra y paz en el arte ruso*, y las dos temporales *Iván Aivazovsky y los pintores marinistas en Rusia* y *Lev Tolstói. El camino de la vida*. La muestra anual se podrá visitar hasta abril de 2022, mientras que las temporales estarán en sala hasta octubre de este año. Las salas expositivas están abiertas al público a partir de hoy a las 17:00 horas. Las tres muestras cuentan con la colaboración de la Fundación "la Caixa".

Las exposiciones han sido presentadas con la presencia del alcalde de Málaga, Francisco de la Torre; el embajador de la Federación Rusa en Madrid, Yuri P. Korchagin; y el director del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, Vladimir Gusev. En el acto han estado acompañados por la concejala de Cultura, Noelia Losada; el director de la Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y otros Equipamientos Museísticos y Culturales, José María Luna; la comisaria, Evgenia Petrova; el director comercial de **Caixabank** en Málaga, Córdoba, Jaén, Campo de Gibraltar, Ceuta y Melilla, Gerardo Cuartero; y el responsable territorial en Andalucía, Ceuta y Melilla de la Fundación "la Caixa", Juan Carlos Barroso. En el transcurso de la presentación la formación musical ruso-española *Masha Ocean Quarter* ha interpretado varias piezas musicales, coincidiendo con la celebración del Día Internacional del Jazz, el 30 de abril.

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga

Durante el fin de semana, se han programado una serie de actividades especiales, como son las visitas crono. El próximo domingo, 2 de mayo, la entrada será gratuita durante toda la jornada. Las tres exposiciones coinciden en desvelar la inexorable unión entre conceptos, en

principio antagónicos, pero que no se entienden los unos sin los otros, como son la guerra y la paz, presente en la muestra anual y el Espacio 3 dedicado a Lev Tolstói, y cómo se revela el mar en calma y, también, en la tempestad, en las salas de la temporal.



KORZHEV-CHUVELEV, GELY. *Despedida* (De la serie *Abrasados por el fuego de la guerra*). 1967

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga

EXPOSICIÓN ANUAL

COLEC
CIÓN
DEL
MUSEO
RUSO

GUERRA Y PAZ EN EL ARTE RUSO

Las exposiciones anuales de la Colección del Museo Ruso, además de mostrar valiosas piezas artísticas, son una ventana a la cultura, la tradición y la historia de Rusia. A lo largo de los siglos las guerras, al igual que las epidemias y las malas cosechas, han sido compañeras constantes de la humanidad. La exposición *Guerra y paz* en el arte ruso está compuesta por 183 obras, que ofrecen una mirada completa, desde distintas perspectivas, sobre dos polos antagónicos y esenciales de la vida.

La creación y producción artística con tema bélico fue tan importante en Rusia que dio lugar a un género propio. En la Edad Media ya se podían apreciar en la pintura de iconos los motivos militares. Las iglesias y templos albergaban representaciones bélicas, como el ejército de guerreros liderados por el arcángel San Miguel entre otros motivos de origen religioso. Cuando Rusia se convierte en imperio, en el siglo XVIII, y se funda la Academia Imperial de las Artes de San Petersburgo en 1757, este género resurge con nuevas corrientes e influencias artísticas.

Creadores alemanes y franceses estrechamente vinculados con Rusia desempeñaron un papel destacado en la formación y el desarrollo de la escuela nacional de pintura de batallas. Entre ellos figuran Gottfried Willewalde, Theodor Horschelt, Aleksandr Kotzebue, Adolph Charlemagne, Franz Roubaud y Rudolf Frenz, destacando en el retrato militar el inglés George Dawe. Entre los escultores que se dedicaron a esta temática, fueron especialmente famosos Piotr Klodt y Yevgueni Lanceray.

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga

Se puede afirmar que ya en la segunda mitad del siglo XIX, los artistas rusos, relacionados sobre todo con la escuela realista, pasaron a ocupar un lugar preponderante en este género. Las representaciones de las consecuencias nefastas de la guerra, destacando los aspectos cotidianos, son las más frecuentes durante esta época.



PÁVEL FILÓNOV. *La guerra alemana.* 1914 - 15

La I Guerra Mundial marcó un antes y un después en el desarrollo artístico, en todos los órdenes y disciplinas. En su percepción de la guerra, el pacifismo de Tolstói triunfó sobre otras corrientes. Su obra sienta algunas de las bases ideológicas que desembocarían en la Revolución de Octubre. Estos hechos dieron lugar a la construcción del estado soviético liderado por Lenin. Durante este periodo, también se vieron impulsadas las corrientes vanguardistas y nombres destacados aparecen en escena, como Kazimir Malévich, Sofia Dímshits-Tolstaia, Aleksandr Labás, Izrail Lizak, Yuri Jrzhanovski, entre otros. A partir de la década de 1930, una vez agotado el impulso posrevolucionario, surge el arte del realismo soviético y, además de retomar el naturalismo, que se refleja en retratos de líderes y jefes militares, también se muestran escenas de la guerra civil que terminaría con la victoria bolchevique.

Acontecimientos relevantes, como las batallas de Moscú y Stalingrado, la defensa de Sebastopol y el sitio de Leningrado, la toma de Königsberg y la de Berlín, entre otros, fueron representados por los artistas rusos más importantes de la época, como Yaroslav Nikoláiev, Nikolái Rutkovski o Aleksandr Rusakov. La Gran Guerra Patria y sus consecuencias siguen vivas en el recuerdo de la sociedad rusa, y así se refleja en las obras Gueli Kórzhev, Borís Ugárov o Andréi Mílnikov, con el objetivo de reflexionar sobre lo acontecido y evitar que se vuelva a repetir.

>> **Texto de Pavel Klímov disponible en la [versión online](#)**

LOS INSOPORTABLES CONTRASTES DE LA VIDA: GUERRA Y PAZ EN EL ARTE RUSO PÁVEL KLÍMOV

Los europeos de hoy, que disfrutan de las bondades de la civilización, siempre se sorprenden al oír que en algún lugar real, y no en una película de ficción, se disparan armas de fuego y estallan bombas y proyectiles cobrándose la vida de muchas personas. En las décadas que han pasado desde el final de la Segunda Guerra Mundial, han crecido varias generaciones que ven los conflictos militares como una anomalía y las relaciones pacíficas entre individuos y Estados como la norma civilizada. Sin embargo, a veces se olvida que esta percepción es relativamente reciente y que, a lo largo de cientos y miles de años, las guerras, al igual que las terribles epidemias y las malas cosechas, han sido compañeras naturales de la humanidad. Por medio de las guerras se han creado y destruido Estados, y se han fusionado, han nacido y desaparecido naciones. Por su importancia y rango social, la profesión militar se elevaba sobre todas las demás, y los cargos e insignias militares fueron un atributo indispensable entre quienes ostentaban el máximo poder en el Estado. Aunque la guerra no se consideraba una bendición en la conciencia de la mayoría de las personas, no por ello se dejaba de ver como una parte natural de la existencia histórica, un campo de batalla en el que naciones y pueblos luchaban por un lugar mejor bajo el sol. Además, cada país y cada nación estaban convencidos de que su lucha era necesaria y justa, mientras que se achacaba al bando contrario la plena responsabilidad de los horrores y crímenes que se cometían.

Como la guerra fue durante mucho tiempo el principal instrumento de desarrollo histórico, esta ejerció inevitablemente una gran influencia en todos los aspectos de la sociedad, incluidas la ciencia y la cultura. La necesidad de defenderse de posibles enemigos y de perfeccionar las armas mortíferas estimuló nuevos descubrimientos científicos, mientras que las hazañas militares reflejadas en la literatura, el arte y la arquitectura proporcionaron a sus contemporáneos, y también a la posteridad, ejemplos dignos de emulación.

En la Antigüedad, y posteriormente en el Renacimiento y la Edad Moderna, se produjeron innumerables monumentos a la grandeza del espíritu humano, inquebrantable incluso ante las pruebas de la guerra. La conciencia militarizada que caracterizaba a las clases sociales altas, nacidas en el crisol de las guerras y las luchas intestinas, no solo no les parecía perjudicial, sino que a lo largo de los siglos fue cultivada de modo deliberado por todo un sistema de instrucción. La aristocracia y la nobleza europeas, que determinaron la política estatal, se centraron principalmente en la carrera militar, y no es de extrañar que se encontrara siempre un modo de emplear sus habilidades. Por eso, Lev Tolstói, que pertenecía a una de las familias de mayor abolengo de Rusia, demostró un incuestionable valor cuando, haciendo caso omiso de la solidaridad de clase, declaró desde su posición prominente de escritor y comentarista de la actualidad no solo que todas las guerras eran crímenes, sino que ese tipo de patriotismo que se usaba para enfrentar a un pueblo contra otro constituía un gran perjuicio.

En el título de su famosa novela, Guerra y paz (Voiná i mir), Tolstói parece haber establecido desde el principio un juego de significados. Dada la polisemia de la palabra rusa mir, la antítesis que aparece formulada en la cubierta del libro podría interpretarse de manera más amplia como «guerra y sociedad» o «guerra y humanidad». Y esta interpretación es quizás incluso más atinada que la superficial, en la que mir significa ausencia de guerra sin más.

De hecho, de los cuatro volúmenes de la novela, solo el segundo, que describe los acontecimientos posteriores a la Batalla de Austerlitz en 1805 hasta la invasión de Rusia por parte de Napoleón en 1812, está dedicado a las vivencias en tiempos de paz. Pero, de hecho, incluso en este intervalo cronológico, que, según Tolstói, estuvo exento de acontecimientos militares, el Imperio ruso libró tres guerras a la vez: contra Turquía (1806–1812), Suecia (1808–1809) e Inglaterra (1807–1812). Por tanto, para ser históricamente correctos, la guerra y la paz de la novela coexisten en un continuo temporal como dos aspectos de una vida llena de contrastes agudos, a menudo insoportables, en el que la distancia entre la felicidad y la tristeza, la vida y la muerte, es a veces insignificante. La realidad de las guerras napoleónicas, tal y como la describió Tolstói, podría extenderse, aunque con algunas reservas, a toda la historia de Rusia, que ha conocido pocos períodos de paz. Y un espejo de esta historia ha sido el arte en el que, a veces, incluso en temas bastante alejados de los militares, pervive el amargo recuerdo de los que murieron, o se oye el lejano sonido de las trompetas y los tambores de guerra.

Los motivos militares ya estaban muy extendidos en la cultura rusa durante la Edad Media, cuando en la antigua Rus, además de adoptar el cristianismo, se abrazó el arte de la pintura de iconos de Bizancio. El panteón ortodoxo incluía todo un ejército de santos guerreros liderados por el arcángel Miguel, y el más popular era San Jorge el Victorioso. También gozó de una gran popularidad la leyenda relacionada con él, según la cual venció al dragón que simbolizaba el paganismo, y liberó a la princesa —la Iglesia— que iba a ser sacrificada a ese dragón (Il. 3).

La imagen del Gran Mártir Jorge, que recibió un tratamiento lacónico y refinado en las obras de los antiguos maestros rusos, con el tiempo llegó a decorar la principal orden militar del Imperio ruso, la Orden de San Jorge, así como el estandarte de San Jorge y el escudo de Moscú.

Sin embargo, no solo se buscaba ayuda entre los guerreros santos en las hazañas militares. San Nicolás el Taumaturgo, que resucitó a un marinero que se cayó de un mástil y calmó una tormenta marítima gracias a una oración, acabó por convertirse en el patrón de la marina rusa (Il. 4). Y al icono de la Virgen dirigía el pueblo sus plegarias cada vez que había que repeler una invasión enemiga: así ocurrió durante el Periodo Tumultuoso a principios del siglo XVII, y de nuevo fue así durante la invasión de Rusia por parte de Napoleón.... Incluso corre la leyenda de que, a finales de 1941, cuando las tropas de Hitler se encontraban a las puertas de Moscú, Stalin ordenó que un avión con un icono de la Virgen

sobrevolara la antigua capital, como si se tratara de una suerte de procesión aérea y levantara una muralla invisible alrededor de la ciudad. Esta percepción de la Madre de Dios como protectora contra los enemigos externos hundía sus raíces en el pasado, cuando el territorio de Rusia consistía en un conglomerado de principados que luchaban entre sí. Un tema popular en la pintura de iconos de la Nóvgorod medieval fue la Virgen del Signo —también conocida como Virgen de la Señal— (La batalla de los habitantes de Nóvgorod contra los de Súzdal) (Il. 5). Se trata de una de las pocas obras que reflejan acontecimientos de la historia del país y afianzó la fuerza y la independencia de las tierras de Nóvgorod, con su apelación a una protección superior. En el relato pictórico que se extiende a lo largo de tres niveles, el artista mostró cómo la Virgen ayudó a los justos defensores de la ciudad enviándoles la ceguera a los sitiadores.

Este icono, notable por su exquisita composición, su colorido y cada uno de los detalles, fue un precursor de la pintura rusa de batallas que floreció en una época posterior.

La salida de Rusia de la Edad Media estuvo relacionada con el reinado de Pedro I (1682–1725). Entre las actividades que llevó a cabo, este gran reformador se basó en los logros de la civilización occidental con la aspiración de situar al país entre los Estados poderosos de Europa. Abolió el Patriarcado y subordinó la Iglesia Ortodoxa al Estado, que pasó a ser laico. Esto supuso una reforma del lenguaje artístico de la arquitectura y las bellas artes, que previamente se habían desarrollado en el marco del pensamiento religioso medieval.

Transformada en un imperio, Rusia vivió sobre todo para los asuntos militares: participó en numerosas guerras y expandió y fortificó sus fronteras. Este paradigma político se correspondía con la ideología del clasicismo y su orientación a los prototipos de la heroica antigüedad romana. No es de extrañar que el monumento que Mijaíl Lomonósov propuso erigir a Pedro I en la catedral de San Pedro y San Pablo fuera visto por el científico, poeta e ilustrado ruso como un conjunto de mosaicos que representaban, en su mayoría, una serie de batallas por tierra y por mar.

Era imposible llevar a cabo reformas rápidas recurriendo únicamente a las propias fuerzas. Por eso, Pedro I, que soñaba con ver cuanto antes los frutos su trabajo para la transformación del país, invitó a Rusia a varios arquitectos, pintores, escultores, así como a representantes de otras profesiones creativas, de Occidente.

Fueron ellos quienes integraron a Rusia en el proceso artístico paneuropeo y sentaron las bases de la nueva escuela nacional.

Más tarde, durante el reinado de la emperatriz Isabel Petrovna (1741–1761), hija de Pedro el Grande, cuando se fundó la Academia de las Artes de San Petersburgo en 1757, arquitectos, escultores y pintores extranjeros siguieron formando a estudiantes rusos entre sus muros. En la Academia se desarrolló una gran variedad de géneros: desde los más «pacíficos», como los paisajes y los bodegones, hasta las pinturas de batallas, que sirvieron para glorificar las armas rusas. Este último género pictórico, el de las

escenas de batallas, que incluía elementos de todos los demás — histórico, paisaje, retrato, escenas de género, animalístico—, era el más difícil y requería una habilidad especial. Se necesitaron varias generaciones para dominarlo, y las primeras obras notables de pintores de batallas rusos no aparecieron hasta el siglo siguiente (obras de Polidor Babáiev, Il. 39; Vladímir Moshkov, Il. 38). Al mismo tiempo, en la creación y el desarrollo de la escuela rusa de pintura de batallas desempeñaron un papel destacado artistas de origen alemán y francés que estuvieron estrechamente relacionados con Rusia.

Entre ellos figuran Aleksandr Sauerweid (1783–1844), Bogdán (Gottfried) Willewalde (il. en la página 27, Il. 77, 91), Fiódor (Theodor) Horschelt (Il. 92), Aleksandr von Kotzebue (Il. 21), Adolf Charlemagne (il. 65), Franz Roubaud (Il. 87, 90, 100) y Rudolf Frentz (Il. 141, 142). Entre los escultores que cultivaron la temática militar los más famosos fueron Piotr Klodt (Il. 11) y Yevgueni Lanceray (Il. 1, 105, 106).

Debido a su carácter específico, el género de pintura de batallas no habría podido existir sin apoyo estatal, y fue precisamente el Estado, representado por la Corte y los miembros de la familia imperial, el principal cliente de lienzos y monumentos a gran escala que glorificaban el pasado y el presente de las victoriosas tropas rusas. Nicolás I fue un mecenas particularmente generoso con los pintores de batallas. En sus ratos libres era aficionado al dibujo y recibía lecciones del artista Aleksandr Sauerweid, a quien invitó a dirigir la clase de pintura de batallas en la Academia de las Artes.

Sauerweid demostró ser un profesor de gran talento y formó a toda una pléyade de destacados alumnos, entre ellos Gottfried Willewalde, que le sucedió como profesor del taller de pintura de batallas.

Durante el siglo XIX el Palacio Imperial de Invierno de San Petersburgo se transformó en un auténtico museo de la gloria militar. Nicolás I culminó la idea de su difunto hermano Alejandro I de crear la Galería de la guerra de 1812 para conmemorar la expulsión de Rusia de Napoleón. La Galería se adornó con retratos de generales que participaron en la guerra, creados por el célebre pintor inglés George Dawe. A continuación, los artistas recibieron el encargo de pintar cuadros de las mayores victorias conseguidas por el ejército y la marina rusos desde el reinado de Pedro el Grande. Los emperadores posteriores continuaron la tradición de encargar tanto grandes cuadros individuales como series completas de batallas, y recurrieron no solo a virtuosos extranjeros sino también a artistas rusos formados en la Academia de las Artes de San Petersburgo.

La preferencia de Nicolás I por las obras de Kotzebue y Willewalde, ambos alumnos de Sauerweid y estrechamente vinculados a la escuela alemana de pintura de batallas, se explica por los gustos y la mentalidad del emperador. Además de la impecable habilidad técnica a la hora de representar figuras y paisajes, lo que el zar valoraba sobre todo en este género pictórico era el seguimiento exacto de las descripciones documentales de los acontecimientos

y el máximo esmero al plasmar los detalles de los uniformes.

Las obras de Kotzebue y Willewalde, incluidas las que se conservan en el Museo Estatal Ruso, no contienen ninguna valoración de los hechos, sino que se limitan a registrar sus momentos culminantes con meticulosidad «germánica». El artista Vasili Vereschaguin, oponente ideológico de Kotzebue, escribió más tarde sobre los lienzos de este maestro: «En sus cuadros, el ataque, el asalto, el cerco, la toma de prisioneros y la muerte se ven claros, como en la palma de la mano, conforme a todas las reglas del arte de la guerra, tal como se enseñan en las academias militares y de acuerdo con los registros oficiales de los comandantes en jefe, es decir, como ellos querían que fuera, pero como nunca ocurre en realidad...». IV

Willewalde, que dirigió durante mucho tiempo el taller de pintura de batallas de la Academia de las Artes, era un hombre de amplias miras y de una excepcional benevolencia con relación a sus alumnos, que veían que a su maestro, en realidad, le atraían mucho más las imágenes de la pacífica rutina diaria del ejército, con sus detalles fielmente representados, que las batallas envueltas en el humo de la pólvora. Su obra evolucionó paulatinamente del género de pintura de batallas a las escenas de género, de los lienzos de gran formato a las pequeñas escenas, a veces sentimentales, de la historia de la campaña en el extranjero del ejército ruso de 1813–1814. Y así, en las décadas de 1850 y 1860, cuando la pintura sobre temas de la vida contemporánea se abría paso con dificultad en la Academia de las Artes, quienes apostaron por el naciente interés artístico por la modernidad se dirigieron al taller de Willewalde.

Al proponer a los alumnos de su clase que dibujaran del natural a soldados y a cosacos situándolos en un entorno natural en medio de un bosque, en una cabaña o junto a un pozo, Willewalde les enseñó a observar y a plasmar luego las impresiones de la vida real en una obra acabada. Esta fusión de pintura de batallas y de escenas de género, esta mezcla de «guerra» y «paz» se convertiría en un rasgo distintivo de la obra de sus alumnos: Bogdán Greim (Il. 68, 69), Piotr Gruzinski (Il. 88), Nikolái Karazin (Il. 96, 97, 101), Pável Kovalevski (Il. 32, 89, 113, 114), Konstantín Filíppov (Il. 61), Adolf Charlemagne (Il. 65), Nikolái Shilder (Il. 67) y otros en cuyas obras a menudo se subrayan elementos de la pintura de género.

Los temas principales de los cuadros de temática militar de los artistas del siglo XIX se inspiraron principalmente en la historia de tres guerras: la Guerra Patriótica de 1812, la Guerra del Cáucaso de 1817–1864 y la Guerra ruso-turca de 1877–1878, así como las campañas de conquista en Asia Central (1860–1880). En menor medida, y como es natural, se interesaron por la Guerra de Crimea de 1853–1856 que, aunque se saldó con la derrota de Rusia, estuvo marcada por la victoria de la flota rusa en Sinope y la heroica defensa de Sebastopol. Todos estos acontecimientos tuvieron un enorme impacto en el desarrollo político y social del país, y sobre todo en su cultura. Así, la lucha contra Napoleón dio lugar a una verdadera explosión de heroísmo masivo y personal, que exaltó al individuo por su disposición al sacrificio y afán de

libertad. Por tanto, es lógico que uno de los principales protagonistas de los retratos durante el Romanticismo fuera el brillante oficial sometido a la incómoda vida de campaña y dispuesto a derramar sangre por su patria, lo cual dio lugar a un mayor interés por el mundo interior de los seres humanos, como se reflejó en las obras de Aleksandr Várnek (Il. 30), Piotr Zabolotski (Il. 40, 46) y, sobre todo, Orest Kiprenski (Il. 12, 31).

Dispuestos a compartir las experiencias militares y espirituales de los veteranos de las guerras napoleónicas, los poetas, escritores y artistas románticos se dirigieron al Cáucaso, donde Rusia llevaba décadas tratando de someter a las tribus de las montañas, amantes de la libertad y de la guerra. La majestuosidad de la naturaleza, el exotismo etnográfico y el peligro de los enfrentamientos militares en los que tuvieron que participar crearon una atmósfera emocional y estética inusualmente rica. Varias generaciones de maestros experimentaron esta atracción, desde el príncipe Grigori Gagarin, que retrató batallas y escenas de la vida en los campamentos con todo el rigor académico (Il. 78, 84–86), hasta Franz Roubaud, con sus pinceladas amplias y dinámicas (Il. 87, 90, 100). El Cáucaso también desempeñó un papel determinante en la vida artística del joven Lev Tolstói, que decidió alistarse en el ejército en 1851. Los dos años y medio que pasó en las montañas y en las aldeas cosacas no solo proporcionaron al escritor novel un rico material para varias de sus obras, sino que también contribuyeron al desarrollo de una visión de mundo original y puramente «tolstoiana». Recordando su vida en el Cáucaso, Tolstói reconoció:

«[...] todo lo que descubrí entonces seguirá siendo por siempre mi convicción». V. Tolstói sentía una innegable simpatía tanto por los cosacos entre los que vivió como por los chechenos contra los que le tocó luchar, y veía al hombre como rehén de unas circunstancias históricas injustas. Más tarde escribió en *Guerra y paz* sobre el hecho de que esas circunstancias las creaban los dirigentes y los gobiernos, y acabó por definir su pacifismo en una serie de artículos y tratados antibélicos de las décadas de 1880–1900.

En el artículo «¡Vuelvan en sí!», Tolstói exclamó con toda su vehemencia como comentarista de sus tiempos: «Vayan ustedes, despiadados e impíos zares, mikados, ministros, obispos, sacerdotes, generales, editores, especuladores o comoquiera que se llamen, vayan ustedes bajo esos proyectiles y balas, pero nosotros no queremos ir y no iremos. Déjennos en paz para arar, sembrar, construir y alimentarlos a ustedes, parásitos». VI

Con toda justicia puede dársele el título de «el Tolstói del arte pictórico» a Vasili Vereschaguin (II. en la página 29, II. 98, 99, 127), que inició su andadura en el arte un poco más tarde que Tolstói en la literatura. Este intrépido hombre y artista trajo de los frentes donde se combatía un gran número de estudios, bocetos y anotaciones en su diario, a partir de los cuales creó más tarde una amplia serie de cuadros que tenían un marcado sesgo antimilitarista.

Las exposiciones de las obras de Vereschaguin cosecharon un gran éxito en todo el mundo, y a

menudo causaron revuelo. Las élites gobernantes percibieron el pacifismo del artista como un desafío político. De hecho, Vereschaguin aportó un contenido diferente al género de la pintura de batallas, con lo que se diferenció de los batallistas de la corte.

La paradoja de la pintura oficial de batallas es que debía representar lo terrible como algo bello, espectacular y agradable para la mente y la vista. En esos lienzos podía haber decenas de cadáveres, pero no suscitaban tristeza alguna en el espectador, y no eran más que detalles equivalentes a cañones o arbustos. Vereschaguin hacía gemir a esos cadáveres para que el espectador pudiera oír sus quejidos y se horrorizara. En el cuadro *Skóbelev cerca de Shipka* (II. 127), el artista relegó al fondo el paso solemne de la comitiva del general frente a las tropas victoriosas y sembró el primer plano de cadáveres cubiertos de nieve, lo cual daba cuenta del terrible precio de la victoria. Cuando el mariscal de campo alemán Helmuth von Moltke vio los cuadros de Vereschaguin, aconsejó a Alejandro II que los quemara por considerar que socavaban el espíritu de la nación. VII

Después de hojear un catálogo de cuadros de Vereschaguin dedicados a la guerra ruso-turca de 1877–1878, el heredero al trono, y futuro emperador Alejandro III, escribió al pintor marinista Alekséi Bogoliúbov en diciembre de 1879: “[...] fue repugnante ver su [se refiere a Vereschaguin] habitual tendenciosidad, que es una afrenta a la autoestima del país, y de ello solo se puede concluir: ¡o Vereschaguin es un animal o está loco de remate!”. VIII

Alejandro, el futuro emperador pacificador que había participado directamente en las últimas batallas, veía la guerra como un mal terrible, pero al mismo tiempo como una muestra de abnegación y patriotismo. Rechazando tanto el apasionado pacifismo de Vereschaguin como la fría «pompa» de las pinturas de batallas oficiales, encontró su contrapeso en las obras de arte de los miembros de los Itinerantes (Sociedad de Exposiciones de Arte Ambulante) como Vasili Polénov (Il. en la página 25; Il. 110–112, 115–117), Pável Kovalevski (Il. 32, 89, 113, 114) y Konstantín Savitski (Il. 123), que aspiraban a reflejar los aspectos pacíficos de la vida cotidiana del ejército. Los cuadros creados por estos artistas por encargo del heredero (y, a partir de 1881, emperador) o adquiridos por él sobre temas de la guerra ruso-turca, en los que se representaba la vida cotidiana del destacamento Ruschuk que él mismo había comandado, daban una dimensión más lírica que trágica o heroica a los acontecimientos militares.

Estos artistas no se interesaban tanto por la guerra en sí como por todo cuanto la rodeaba: la partida al ejército, la vida en los cuarteles y en los campamentos, los paisajes de los Balcanes. Esta inclinación por el relato, la narración, la observación y la conceptualización, que aportaba un colorido emocional y psicológico, estuvo condicionada, entre otras cosas, por la influencia de la literatura rusa. Y no es casual que Pável Kovalevski, un apasionado admirador de Lev Tolstói, no solo pintara el cuadro Camino de Mozháisk (Il. 32) sobre un incidente que aparece

en Guerra y paz, sino que también creara toda una serie de ilustraciones para la novela.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el dominio tradicional de la literatura en la cultura rusa empezó a debilitarse, y el arte se volcó en resolver sus propias tareas artísticas específicas. Las manifestaciones prosaicas basadas en el estudio de la realidad fueron sustituidas por la creación de mitos. Había el deseo de hablar de lo bello, lo eterno, lo fabulosamente inalcanzable, de sumergirse en ensoñaciones y elevarse a los cielos para que los tesoros que se encontraran allí iluminasen la vida gris y aburrida del hombre corriente. En la pintura se generalizaron los motivos de belleza refinada y de erotismo explícito. Los artistas se dejaron arrastrar por pasiones retrospectivas. El principio decorativo pasó a primer plano y se impuso sobre el significado. Este periodo breve, pero sumamente rico en acontecimientos y hallazgos artísticos, pasó a ser conocido en la historia de la cultura en Europa como «fin de siècle» y «Belle époque»: en sus manifestaciones, a menudo teñidas de hedonismo e impregnadas de desidia espiritual, ya se percibían terribles presagios de las futuras catástrofes mundiales.

El arte de Europa occidental, y en especial el francés, ejerció una gran influencia en la pintura rusa de finales del siglo XIX y principios del XX. En Rusia hubo seguidores de los impresionistas, de Paul Cézanne, de los artistas de la Escuela de París, de los neoclásicos, inspirados en la obra de Puvis de Chavannes y de los expresionistas alemanes, entre los que los emigrados rusos desempeñaron un papel importante. Sin embargo, en territorio ruso todas estas pasiones tuvieron una expresión especialmente original, gracias a la experiencia de la tradición nacional.

Los artistas rusos, con sus audaces experimentos, enriquecieron considerablemente el lenguaje del arte europeo moderno, que impetuosamente, como presagiando la rápida destrucción de lo antiguo y el comienzo de una nueva era, evolucionó de lo figurativo a lo abstracto.

Todas las tendencias artísticas reaccionaron con viveza a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial (1914–1918), incluidos los neoclásicos (Kuzmá Petrov-Vodkin, il. 131, 132) y los exponentes de la recién nacida vanguardia (Aleksandr Drevin, il. 134; Pável Filónov, Il. 129). El tolstoísmo triunfó claramente sobre el patriotismo oficial en su actitud hacia la guerra, y fue un preludio de los inminentes cambios sociales que proclamaría la Revolución de Octubre en 1917.

El rumbo hacia la construcción de una sociedad comunista y hacia la revolución proletaria mundial anunciada por el gobierno soviético, encabezado por Vladímir Lenin, armonizaba con los esfuerzos innovadores de los artistas vanguardistas. En los años posrevolucionarios marcados por la guerra civil y la lucha contra las clases sociales vencidas, la cultura soviética conoció un mayor desarrollo de la experimentación artística, que creó una página brillante en la historia del arte (obras de Kazimir Malévich, Il. 140; Sofi a Dímshits-Tolstaia, Il. 128; Aleksandr Labás, Il. 139; Izrail Lizak, Il. 148; Yuri Jrzhanovski, Il. 143 y otros). En ella se mostraba a Rusia como un campo militar y laboral unido y combativo, donde las guerras se dividían en guerras imperialistas injustas

y guerras revolucionarias justas, y el trabajo era un deber honorable para todos en nombre de los ambiciosos objetivos que se habían fijado. Hacia principios de la década de 1930, cuando el empuje revolucionario se había agotado y la Unión Soviética se concentró en la solución de los problemas económicos y políticos internos, el principio innovador en el arte fue condenado al ostracismo por ser contrario al objetivo del Partido Comunista de crear una atmósfera de unanimidad, que se estableció durante los años maduros del gobierno de Stalin. El realismo socialista, que devolvió su importancia anterior a la escuela académica, fue en muchos sentidos heredero de la década anterior, pero su método naturalista hizo que el arte fuera más comprensible para el gran público y proporcionó más oportunidades para su procesamiento ideológico. En la década de 1930, en numerosas exposiciones se mostraron, además de retratos de líderes y comandantes militares, escenas de la reciente Guerra Civil (Mitrofán Grékov, Il. 136, 137; Serguéi Guerásimov, Il. 144; Rudolf Frentz, Il. 141, 142), e imágenes de obreros y jóvenes dedicados no solo al trabajo pacífico y al estudio, sino también al entrenamiento militar necesario para las próximas batallas contra los enemigos de la primera potencia socialista del mundo (Serguéi Luppov, Il. 145; Aleksandr Samojválov, Il. 146, 147).

La experiencia artística de dos décadas posrevolucionarias tan diferentes fue muy requerida durante los años de la Gran Guerra Patriótica, que se convirtió probablemente en la prueba más difícil para los pueblos de Rusia a lo largo de toda su historia. Las batallas de Moscú y Stalingrado, la defensa de Sebastopol y el sitio de Leningrado, la toma de Königsberg y la

de Berlín... Todos estos acontecimientos fueron plasmados en los lienzos de los principales artistas soviéticos. Las obras de Yaroslav Nikoláiev (Il. 151, 165), Nikolái Rutkovski (Il. 157, 158, 161) y Aleksandr Rusakov (Il. 153, 156), que trabajaron en Leningrado durante el asedio, rebosaban una opresión particular. Al mismo tiempo, siguiendo una directiva que suavizaba las opiniones sobre la historia prerrevolucionaria, en especial las relacionadas con sus páginas heroicas, los artistas se fijaron en personalidades como Alejandro Nevski (Vladímir Serov; Il. 8), Iván el Terrible (Pável Sokolov-Skaliá; Il. 17) y los heroicos monjes de la batalla de Kulikovo Peresvet y Osliba (Mij aíl Avílov; Il. 10), cuyos nombres y acciones se habían tratado hasta poco antes en clave negativa. No cabe duda de que la política encaminada a elevar y mantener el espíritu patriótico entre las masas desempeñó un papel importante en la victoria sobre el fascismo alemán.

La Gran Guerra Patriótica perduró en la conciencia del pueblo como una gran gesta y un profundo trauma histórico. Todas las familias conservan aún hoy un amargo recuerdo de la guerra y de sus héroes y víctimas. No es de extrañar que en las décadas posteriores a la guerra los artistas soviéticos, incluidos los principales, como Gueli Kórzhev (Il. 173-175), Borís Ugárov (Il. 152) y Andréi Mílnikov (Il. 154, 155), crearan un gran número de cuadros excepcionales llenos de reflexiones sobre el destino humano y de la idea de que no debía permitirse que se repitiera lo ocurrido. En última instancia,

estas actitudes del pueblo, que se expresaron no solo en las bellas artes, sino también en la literatura y el cine, contribuyeron finalmente al giro hacia una política de distensión internacional, que permitió al mundo evitar un apocalipsis nuclear.

El siglo XXI, con su globalización, ha traído guerras cibernéticas, desplazando la agresión humana, aunque parcialmente, al espacio virtual. Y mientras tropas especiales invisibles libran batallas invisibles en los campos de una guerra cibernética invisible, cual-quiera que lo desee puede participar en un videojuego de disparos o de estrategia militar y puede sentirse como César, Napoleón o Rambo. A pesar de su gran imaginación como escritor, ¿habría podido imaginar Tolstói que la «guerra» se convertiría en «paz», en un entretenimiento seguro y agradable, no sujeto a una reflexión intelectual dolorosa? Sin embargo, Hegel ya advirtió que la historia se repite, primero en forma de tragedia y luego como farsa. Y eso es lo que ha sucedido: ahora la tragedia de la historia se puede representar como una farsa un sinnfín de veces, siendo la protagonista.

¿Sueños hechos realidad?

NOTAS

I La extensa actividad periodística de Lev Tolstói, que desarrolló activamente desde la década de 1870, se centró sobre todo en sus ideas antibélicas.

II La palabra mir (мир) tiene varios significados en la lengua rusa contemporánea, entre ellos el de «paz» en el sentido de ausencia de guerras o disputas, pero también significa «género humano», «la Tierra poblada por personas», «universo», y «comunidad de un pueblo» (en la Rusia prerrevolucionaria). Antes de la reforma del alfabeto en 1918, esta segunda acepción de la palabra мир se escribía con la letra latina «i»: мир.

Más tarde, la supresión de la «i» originó discusiones sobre qué quería decir Tolstói cuando puso la palabra mir en el título de su famosa novela. Sin embargo, en vida del escritor no hubo motivo de debate alguno: la palabra mir se escribió siempre con la letra «и» en todas las ediciones anteriores a la revolución.

III Véase: Mijaíl Lomonósov glazami sovreménnikov: Dokumenti. Pisma. Zapiski. Statí. Epitafi i paneguíriki. Nádpisi [Mij aíl Lomonósov a través de los ojos de sus contemporáneos: Documentos. Cartas. Notas. Artículos. Epitafios y panegíricos. Inscripciones. Moscú, Lomonósov, 2011, p. 428.

IV Citado en: Sadoven V. V., Rússkie judózhniki-batalisti XVIII–XIX vekov [Artistas batallistas rusos de los siglos XVIII y XIX], Moscú, Iskusstvo, 1955.

V Tolstói, L. N., Obras recopiladas en 22 vols., Moscú, Judozhéstvennaia literatura, 1978–1985, vol. 18. Pisma [Cartas], p. 525.

VI Tolstói L. N., Obras completas en 90 vols., Moscú, Leningrado, Gosudárstvennoe izdátelstvo Judozhéstvennaia literatura, 1928–1958, vol. 36, p. 143.

VII Sadoven V. V., op. cit., p. 220.

VIII RGALI (Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte), f. 705, op. 1, reg. 4, h. 15.

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



EXPOSICIÓN:

GUERRA Y PAZ
en el arte ruso

LUGAR:

Colección del Museo Ruso
de San Petersburgo
(Avda Sor Teresa Prat, nº 15
Edificio de Tabacalera
29003 · Málaga)

FECHAS DE EXPOSICIÓN:

Abril 2021
a abril 2022

NÚMERO DE OBRAS:

183

COLEC
CIÓN
DEL
MUSEO
RUSO

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



BOGDANOV-BELSKY, NIKOLA
Despidiendo a un recluta. 1898



ALEKSÉI KIVSHENKO
Asalto a las alturas fortificadas
de Gorgokhotan el 1 de enero de 1878



KUZMÁ PETROV-VODKIN
Inspección del regimiento de Izmáilovo
antes de su partida al frente. 1916



DÍMSHITS-TOLSTAIA, SOFIA
Paz a las chozas, guerra a los palacios 1919-1921

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



KAZIMIR MALÉVICH
Caballería Roja 1932



KORZHEV-CHUVELEV, GELY
Despedida (De la serie Abrasados por el fuego de la guerra) 1967



KUZNETSOV, NIKOLÁI
Nikolái. De permiso 1882



PETROV-VODKIN, KUZMA
En la línea de fuego 1916

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



POLIDOR BABÁIEV

La hazaña de Leonti Korennoi, granadero del regimiento de la Guardia Lieb de Finlandia, en la batalla de Leipzig en 1813



PÁVEL FILÓNOV

La guerra alemana, 1914 - 15

EXPOSICIONES TEMPORALES

COLEC
CIÓN
DEL
MUSEO
RUSO

IVÁN AIVAZOVSKY Y LOS PINTORES MARINISTAS EN RUSIA

La nueva exposición temporal de la Colección del Museo Ruso es una selección de obras artísticas reunidas en torno a un conjunto de piezas maestras del pintor y marinista Iván Konstantínovich Aivazovsky (Feodosia, Crimea, 17/29 de mayo de 1817 – 19 de abril/2 de mayo de 1900). Fue un artista prolífico, con más de seis mil obras producidas y un estilo propio que marcó el inicio de este género en Rusia.

Esta muestra propone a lo largo de 39 piezas artísticas, de las que 25 son obra de Aivazovsky, un viaje por las diferentes representaciones del agua, el mar y el océano, bien en calma o embravecido, como paisaje, inspiración religiosa o escenario de batallas. Aivazovsky, que poseía un talento natural brillante, gozó del reconocimiento y de la admiración de las instituciones oficiales rusas y, por supuesto, del público.

El artista pasó la mayor parte de su vida viajando: recorrió Europa, Asia, África y América. Fue pintor del Cuartel General de la Armada (desde 1844) y, como becario de la Academia de las Artes (1840-44), visitó Italia, Suiza, Alemania, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Malta, Portugal y España, donde conoció Madrid, Málaga, Granada, Sevilla, Cádiz e, incluso, se asomó a Gibraltar. Más tarde pintaría vistas de esas ciudades y regiones, como la obra *Vista de Málaga* que se expone en la Galería de Arte de Feodosia.

Las colecciones más significativas y completas de Aivazovsky son las que se conservan hoy en día en el Museo Estatal Ruso, que cuenta con cincuenta y cuatro piezas, y en los Museos – Reservas de Peterhof y Tsárskoie Seló, ambos ubicados en las afueras de San Petersburgo.

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga

La exposición que se presenta en Málaga está formada por cuadros que provienen de esas colecciones, sin olvidar que muchas de ellos figuraron en las colecciones particulares de los monarcas o los Grandes Duques.

Es también destacable la influencia que la obra de Aivazovsky tuvo sobre la constitución del género marinista en la pintura rusa moderna y la más

contemporánea. En algunas pinturas de Konstantín Krugovijin (1815-¿?), Aleksandr Dórogov (1819-1850) y Alekséi Bogoliubov (1824-1896) se perciben reminiscencias de su trabajo y técnica. El tema marino también es recurrente en pintores del siglo XX, como Konstantín Istomin (1887-1942), Vasili Shujaev (1887-1973), Borís Yákovlev (1890-1972), Vasili Meshkov (1893-1963) e Izraíl Lizak (1905-1973).

>>Texto de Grigori Goldovski disponible en la [versión online](#)



IVÁN AIVAZOVSKY. *Pedro I enciende una hoguera en la fortaleza Krásnaya Gorka para enviar una señal a sus barcos en peligro.* 1846

GRIGORI GOLDOVSKI UN MAESTRO ROMÁNTICO

El pintor Iván Aivazovsky no requiere una larga presentación. ¹ Su arte es apreciado con idéntico placer tanto por el profano como por el entusiasta más sofisticado o el profesional erudito. A todos ellos les resulta cercano.

Las obras de Aivazovsky gozan de un éxito comercial imperecedero. Según propia confesión, el maestro pintó unos seis mil cuadros. Hoy en día, estos son ávidamente buscados por avezados coleccionistas y por manifiestos aficionados.

Las publicaciones dedicadas a su obra son cuantiosas. Un gran número de catálogos, monografías y artículos dan fe de la inmortal fama del célebre marinista ruso. Aivazovsky es, probablemente, el único pintor realista ruso que ha merecido una monografía entera dedicada a su obra escrita en otra lengua.²

A lo largo de su vida, Aivazovsky no conoció saltos o caídas notables, giros drásticos del destino, bruscas sacudidas en su carrera o cambios evolutivos perceptibles en su manera de pintar. Tampoco lo persiguieron los fracasos, ni le faltó el favor de los poderosos; no lo inquietaron críticos puntillosos, ni lo atormentó la indiferencia del público. La suerte lo premió tanto en su vida íntima como en su proyección artística. Recorrió toda Europa, viajó por Asia, América y África. La mayor parte de su vida, de hecho, la pasó viajando. Como pintor del Cuartel General de la Armada (desde 1844), participó en las campañas navales a Turquía, Asia Menor y las islas del archipiélago griego. A lo largo de su primer viaje al extranjero como becario de la Academia de las Artes (1840-44), el incansable perseguidor de nuevas impresiones que fue Aivazovsky visitó Italia, Suiza, Alemania, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Malta, Portugal y España, donde conoció Madrid, Málaga, Granada, Sevilla, Cádiz e, incluso, se asomó a Gibraltar.

Al término de su periplo, en su pasaporte se llegaron a contar treinta y cinco visados distintos. 3 Como profesional y apasionado de su oficio que era, a lo largo del viaje pintó cincuenta cuadros de los que la mayoría se quedaron en el extranjero. 4 En Roma, Florencia, París y Ámsterdam se celebraron exposiciones personales para mostrar sus obras. Y, prácticamente, en cada uno de los lugares que visitó, su presencia estuvo acompañada de comentarios en la prensa o, cuando menos, de alguna mención a su persona.

Por si ello fuera poco, el número sin precedentes de exposiciones personales que hizo en vida sirve de elocuente prueba de la popularidad de la que Aivazovsky gozó. En total, fueron cincuenta y cinco exposiciones (otras fuentes aseguran que se superó el centenar) y, además, algunas de ellas marcharon después a hacer auténticas giras europeas. 5

Sin embargo, la crítica nacional no siempre fue complaciente en su valoración de los éxitos artísticos de Aivazovsky.

En ocasiones, le reprocharon la monotonía de sus cuadros, la recurrencia a «recursos manidos» o se sostuvo que «está agotado, consumido y no hace más que repetirse a sí mismo». 6 No obstante, cada nuevo encuentro del público con su obra en las salas de exposiciones convencía de que «dígase lo que se diga, Aivazovsky es en todo caso una estrella de primera magnitud no solo entre nosotros, sino en la historia del arte universal» 7 o movía a subrayar que «no es por gusto que ha merecido el halagüeño título de artista perfecto (...), pues es raro ver juntas tal perfección y tamaña espontaneidad». 8 Ese último

elogio se debió al sofisticado público florentino y quedó como testimonio de la impresión causada por la exposición inaugurada en esa ciudad el 14 de enero de 1873, un momento en el que el talento de Aivazovsky había «alcanzado su pleno desarrollo» y cuando «en su calidad de dotadísimo pintor extranjero» fue invitado por la Academia florentina a pintar su propio autorretrato para la Galería de los Uffizi, un honor del que no pueden ufanarse muchos pintores rusos. 9

El nombre de Aivazovsky ha estado y está en boca de todos, y su arte es un fenómeno brillante y singular en la historia de la cultura universal, comparable con otros igualmente únicos como, por ejemplo, el arte de J. M. W. Turner. No fue por gusto que, cuando este último se encontró con Aivazovsky en Italia, le dedicara a su compañero ruso unos sentidos versos en lengua italiana, al percibir en su obra «un arte bello y potente, inspirado por el genio». 10

En las notas críticas o epistolares sobre el arte de Aivazovsky se suele encontrar una misma expresión repetida: «como nadie». Aleksandr Ivanov, autor de *La aparición de Cristo al pueblo*, un hombre que no se prodigaba en elogios, fue uno de los primeros en valorar la fuerza principal del don artístico de Aivazovsky: «...nadie ha pintado tan bien el agua aquí (en Italia)», escribió. 11

También el propio pintor era consciente de los aspectos más relevantes y robustos de su talento, de los que se expresó así: «...pienso que mis obras se distinguen de otras de las que he pintado yo mismo o han pintado otros por la fuerza de la luz y creo que los cuadros en los que la luz del sol, la luna, etc., es la fuerza principal, o lo son las olas y la espuma del mar, deben ser considerados los mejores. (...) Sé que hay también un gran número de decadentes que no simpatizan con mis cuadros y ansían pintar los suyos propios, pero sería desconsiderado por mi

parte desconocer a mis admiradores en el extranjero, en América y en Rusia (...) Todas las intrigas urdidas en mi contra (...) no han conseguido desalentarme ni un ápice y mi trabajo incansable ha terminado prevaleciendo sobre ellas». 12

Cuando un particular o un museo cuentan con una obra de Aivazovsky, tienen en ella una parte valiosa y prestigiosa de su propia colección. Las colecciones más significativas y completas de Aivazovsky son las que se conservan hoy en día en el Museo Estatal Ruso, que cuenta con cincuenta y cuatro obras, y en los museos de Peterhof y Tsárskoie Seló, ambos ubicados en las afueras de San Petersburgo. La característica más notable de esas colecciones radica en la altísima calidad de las piezas que las integran y en su origen casi siempre irreprochable. Por regla general, todos esos lienzos pasaron a los palacios de los emperadores o la Academia de las Artes directamente de manos del pintor, ya fuera mediante adquisiciones o, en algunos casos, como donaciones que el propio Aivazovsky hizo. Muchas de esas obras figuraron en las colecciones particulares de los monarcas o los grandes duques.

La mitad de las obras de Aivazovsky que posee el Museo Estatal Ruso llegaron a la colección por esas vías, incluyendo la célebre *La novena ola*.

Naturalmente, la Galería de Arte de Feodosia, erigida por el propio Aivazovsky y que hoy lleva su nombre, posee un estatus especial. En su caso hablamos de una «colección casera» en el sentido más amplio de la expresión.

Los 140 cuadros que allí se conservan, junto con la propia vivienda, los numerosos autorretratos, el mobiliario y toda suerte de piezas (discursos de bienvenida, cartas de felicitación, regalos de aniversario, etc.), que incluyen el último lienzo en el que trabajaba, *Explosión de un navío*, aún colocado en el caballete, su paleta, su tiento, elementos todos ellos que acompañaron al gran pintor, mecenas y filántropo hasta que lo alcanzó la muerte, son objetos de importancia primordial para la preservación de su memoria. 13

En la galería de Feodosia se conserva también el raro lienzo *Vista de Málaga*, un panorama de la ciudad portuaria que aparece como un espejismo sobre un mar desapacible pintado maravillosa y precisamente con los barcos atracados en los muelles, los veleros y la imprescindible barca de remos que avanza hacia la orilla. Las crónicas permiten establecer la fecha exacta de la visita de Aivazovsky a Málaga: el 29 de agosto de 1843. 14

De entre las colecciones de Aivazovsky que se encuentran fuera de Rusia resulta imprescindible mencionar la que posee la Galería Nacional de Armenia, institución que a lo largo de varias décadas ha desarrollado un trabajo minucioso hasta reunir más de un centenar de obras. También, por supuesto, merece especial mención el Monasterio San Lázaro de los Armenios, adscrito a la Orden Mequitariasta, que atesora diecisiete obras del célebre marinista en su emplazamiento de la laguna de Venecia, entre ellas *Caos*. La separación de la luz y la oscuridad, una pieza regalada por el propio pintor al Papa Gregorio XIV. 15

Miles de cuadros de Aivazovsky se conservan también en museos y colecciones privadas de distintos países: en residencias oficiales y palacios turcos, en museos y colecciones privadas de los Estados Unidos (Chicago, San Francisco).

Tampoco es raro encontrarlos en colecciones europeas. 16

Resulta interesante y a la vez ilustrativo que cuando Nicolás I disponía los regalos para la Reina Victoria o la Casa Real de Suecia encargara a la Fábrica Imperial de la Porcelana unos jarrones con obras de Aivazovsky estampadas. Resulta natural que ese fuera el destino del legado de Aivazovsky, si tomamos en consideración que fue alguien mimado por la Corte, nombrado pintor oficial del Ministerio de la Armada, un funcionario de nivel bastante elevado que llegó a ser nombrado Consejero Privado Activo en 1893, una consideración civil equivalente al rango de General. En la Academia de las Artes, por otro lado, Aivazovsky fue nombrado Profesor de Vistas Marinas antes de cumplir los treinta años 17, aun saltándose el escalón previo: el título de Académico. 18 Aivazovsky mereció numerosas distinciones, tanto rusas como extranjeras, y disfrutó de una carrera de una celeridad sin precedentes, plácida y colmada de éxitos. Al mismo tiempo, y esto conviene subrayarlo, su condición de funcionario y servidor del Estado no eclipsó jamás al pintor que era, ni significó un estorbo para su trabajo jubiloso y denodado en el campo del arte. En la persona de Aivazovsky resulta evidente la conjunción del talento natural, la gloria popular y el estatus social alcanzado como pintor marinista desde sus años juveniles. El sentido del «fenómeno Aivazovsky» radica, precisamente, en la tríada formada por el destino, la personalidad y el talento, y, asimismo, en el abanico de roles y las características específicas del método creativo que la coincidencia de estas tres circunstancias propició.

Uno de los asuntos que despierta un vivo debate es la adscripción nacional de Aivazovsky. Su nombre de nacimiento es Ovanes Ayvizyan, pues nació en el seno de una familia que formaba parte de la diáspora armenia en Feodosia. Jamás, a lo largo de toda su larga vida, renunció Aivazovsky a esa identificación nacional. 19 También dominaba a la perfección su lengua materna, prestaba generosa ayuda a la comunidad armenia, y mantenía un vivo contacto con Echmiadzin, el centro espiritual de los armenios. El gran marinista es motivo de justo orgullo para el pueblo armenio y, en efecto, la sangre de ese pueblo es la que corría por sus venas. No obstante, resulta muy llamativo que incluso los custodios del monasterio de San Lázaro se refieran a él como a un representante de la escuela de la pintura rusa. Y en ello no hay nada ofensivo ni mucho menos lesivo para la dignidad nacional de los armenios. En la década de 1830, la escuela marinista rusa estaba en un estado embrionario y el papel que desempeñó Aivazovsky en su establecimiento, primero, y florecimiento, después, es sencillamente incalculable.

Armenio de nacimiento e indiscutible patriota de su pueblo, el gran marinista ruso pertenece a la humanidad entera, como el poeta Aleksandr Pushkin, que fue uno de los primeros en justipreciar el talento de Aivazovsky, a quien auguró, cuando todavía no era más que un estudiante de la Academia de diecinueve años, un brillante porvenir. 20

Tampoco podemos pasar por alto la generosa actividad filantrópica de Aivazovsky. Fue en buena medida con medios económicos proporcionados por él que se llevaron a cabo las excavaciones arqueológicas de los asentamientos griegos en Crimea y las ruinas medievales de la antigua Kaffa. Fue también gracias a Aivazovsky que se puso en marcha la construcción del ferrocarril hasta Feodosia y se construyó el acueducto en su ciudad natal a la que acabó regalando, como ya mencionábamos antes, una galería de arte.

Aivazovsky donaba sus obras con gusto tanto al Hermitage como a diversas academias navales y sociedades de beneficencia, además de donar a la Cruz Roja, a los armenios más necesitados y a los alumnos de las academias de arte los réditos que proporcionaban algunas de sus exposiciones. 21

He ahí algunas de las extraordinarias señas de la personalidad de un pintor tan célebre como exitoso en todos los sentidos.

También su talento artístico tiene características únicas. Aivazovsky, como es sabido, no recibió una educación artística formal, ni se formó adscrito a alguna escuela pictórica precisa. La influencia del francés Phillippe Tanneur, su mentor formal, fue episódica por mucho que Aivazovsky se refiriera a él más tarde como a «un gran artista». También su paso por la clase del pintor de batallas Aleksandr Sauerweid fue más bien de mero trámite. El autor de *La novena ola* estuvo condenado a la innovación desde el primer momento, y tan solo en el sentido más general y estilístico se puede hablar de su inclusión en el contexto del desarrollo de la escuela nacional de la pintura rusa. Aivazovsky apareció en el momento justo y los motivos y temas de sus obras más conocidas y celebradas dieron respuesta de manera espontánea a los requerimientos de una estética que ya venía coloreada en tonos románticos.

Afirmar que con Aivazovsky aparecieron los temas marinos en la pintura rusa sería una incorrección, no obstante. La idea del mar como un elemento inabarcable e insondable y la imagen del hombre o el barco —cuya pequeñez

e impotencia servían como metáfora de la civilización— perdidos en su enormidad, fueron variables fundamentales del sistema de alegorías construido a partir de símbolos irracionales que manejaba el romanticismo. La representación de paisajes costeros es otro tema muy habitual en la pintura romántica.

Sin ir más lejos, los naufragios aparecen con frecuencia en la obra de Aleksandr Orlovski. Así, por ejemplo, en su cuadro *El naufragio*, datado en torno a 1809. También el célebre retratista Orest Kiprenski (1777-1832) manifestó ocasionalmente su interés por la temática marina. 22 No obstante, hasta la irrupción de Aivazovsky, el mar, en la obra de todos estos maestros, no pasaba de ser un elemento más o menos circunstancial. Con anterioridad a Aivazovsky, el vector italianizante de la escuela paisajística nacional dominaba el campo de la pintura y ni siquiera Silvestr Schedrín, que fue el primero en captar las posibilidades de la peculiar poética de la representación del agua, pudo superarlo. Aivazovsky, por cierto, valoraba mucho a Schedrín e incluso llegó a hacer copias de dos de sus cuadros.

La pintura romántica de la primera mitad del s. XIX reanimó el interés hacia la temática marina como un género específico de la pintura europea.

En ello se aprecia claramente la primacía de los franceses. Así, en 1819, Théodore Géricault (1791-1824) pintó su célebre cuadro *La balsa de la Medusa*. 23

Esta joya de la pintura se encuentra expuesta en el Louvre desde 1825 y no cabe duda de que Aivazovsky tuvo ocasión de contemplarla, pues él mismo expuso sus obras en las salas del célebre museo parisino en 1843. No podemos descartar que fuera, precisamente, *La balsa de la Medusa* la que le inspirara su propio cuadro *La novena ola* (1850), donde aparece también un grupo de personas en una improvisada balsa —en

realidad un trozo de un mástil— y una de ellas agita un banderín de color rojo al barco que viene al encuentro de los naufragos, en lo que constituye una cita literal del cuadro de Géricault. Y, sin embargo, ¡qué diferentes entre sí son esas dos joyas de la pintura! En Géricault, la inminencia de la muerte, la fatalidad de la condena del encuentro del hombre con la crudeza de los elementos, el mar como amenaza y encarnación del mal: todo el rosario del conflicto romántico.

En Aivazovsky, en cambio, la salida del sol, el rayo de esperanza, el amanecer, el salvador barco que asoma ya en el horizonte. Representan dos percepciones del mundo totalmente distintas las de ambos maestros, y un mar que encarna un papel radicalmente diferente, con otra jerarquía de valores.

Fue precisamente en Francia donde surgieron los marinistas «puros», como Jean Antoine Théodore de Gudin (1802-1880) y Philippe Tanneur (1795-1878). Ambos pintores visitaron Rusia, el segundo vivió varios años en San Petersburgo, los dos pintaron cuadros por encargo de Nicolás I. 24

No obstante, la pintura rusa necesitaba a «su propio» marinista y Aivazovsky fue el primero en ocupar ese puesto, que ostentó en solitario durante largos años. Todos los demás pintores que pintaron marinas, o fueron sus discípulos, o experimentaron su influencia de manera directa, como Alekséi Bogoliubov (1824-1896) y Liev Lagorio (1827-1905); o indirecta, como en los casos de Grigori Chernetsov (1802-1865), Aleksandr Béggrov (1841-1914) o Arjip Kuindzhi (1842-1910). El propio maestro, que fundó una escuela en su Feodosia natal, nunca dejó de advertir a sus pupilos de los peligros de la imitación y el epigonismo.

En todo caso, el género de las marinas se ganó el derecho a gozar de pleno éxito gracias a los experimentos que llevó a cabo Aivazovsky. El romanticismo optimista es la tonalidad predominante en las obras de Aivazovsky como marinista.

Con todo, resulta evidente que los intereses artísticos de Aivazovsky rebasaban la temática marina y su experiencia, sus aptitudes profesionales y la confianza en sus propias fuerzas le bastaban para probarse a sí mismo en otros muchos géneros de la pintura. Y no obstante, Aivazovsky se manifestó, sobre todo como marinista, de la manera más profunda, con la fuerza de un artista de talento y decididamente genial. El enorme y singular don natural que poseía requirió de esa forma precisa, la pintura de marinas, para desplegarse en todo su esplendor.

La formación de un pintor con un perfil tan específico requirió de la conjunción única de una serie de factores. Aivazovsky nació en Crimea, y desde su más tierna infancia el mar fue para él un espectáculo próximo y espontáneo que estimuló su imaginación. No fue casualidad, por tanto, que, tras establecerse provisionalmente en San Petersburgo proveniente de la soleada Crimea, habiendo recorrido, así, el único camino que en aquel entonces permitía obtener una educación artística reconocida, el joven estudiante Gayvazovsky, como se apellidaba entonces, enfermara sin parar y tuviera que recurrir constantemente a Overlaj, el médico al servicio de la Academia de las Artes. 25

De modo que no fue tanto «un extraordinario coraje» en los años de la «sombria reacción del régimen de Nicolás II», como han sostenido algunos investigadores, lo que lo hizo apartarse para siempre de la capital y establecerse en su patria chica, en Feodosia 26, siendo ya como era un artista conocido y reconocido, sino más bien la necesidad de alimentarse de la vívida experiencia del mar, de su

infinita variabilidad, impredecibilidad e inconstancia. Ese traslado, que en realidad fue un regreso, una repatriación, se produjo en 1844, precisamente el año en el que fue nombrado pintor del Cuartel General de la Armada, un momento en el que gozaba del gracioso favor de la familia imperial, acababa de recibir importantísimos encargos — el principal de ellos, pintar una serie de cuadros con los principales puertos del Imperio ruso (1845)—, había obtenido todas las distinciones académicas posibles y gozaba de bienestar material y de prestigio social.

Otra de las claves cruciales para la formación exitosa de un pintor marinista radica en una aptitud especial para percibir las impresiones, un don de observación particular y una gran capacidad de memoria. Ello es así, porque el mar no es un elemento estático, no ofrece la posibilidad de una contemplación prolongada frente al caballete para fijar uno u otro instante observado.

Por el contrario, el estado del mar cambia a cada momento. En Aivazovsky todas esas características del marinista vinieron dadas de manera innata: una imaginación viva, una memoria visual excepcional, la capacidad para mantener un esfuerzo creador constante. En todo caso, Aivazovsky no concebía su vida sin el contacto diario con su elemento predilecto.

Los estudios académicos y el trabajo duro solo vinieron a ayudar a la cristalización de las bases de su método artístico, cuyo fundamento principal era el trabajo «de memoria». De pie, en la costa del mar Negro, Aivazovsky observaba el estado cambiante del mar y lo iba fijando en su memoria visual y emocional. Después, combinaba esos dos componentes de alto valor estético

en sus cuadros, que dotaba de una veracidad ajena a todo formalismo y cargaba de inquietud romántica. «Alguien que no posea una buena memoria», escribió Aivazovsky en la década de 1870, «puede ser un gran copista o un aparato fotográfico vivo, pero jamás será un buen pintor. Los movimientos de los elementos naturales no pueden ser captados por el pincel.

Resulta impensable pintar del natural la caída de un rayo, el impulso del viento o la salpicadura de una ola. De ahí que el pintor tenga que memorizar esas manifestaciones momentáneas de los elementos y plasmarlas en sus cuadros como hace con los efectos de la luz y las sombras. Así es como he pintado durante cuarenta años y como lo continúo haciendo hoy en día (el subrayado es mío. G. G.). No soy capaz de pintar despacio, de pasar meses enteros doblado sobre un mismo cuadro». 27 Y añadió: «...Cuando me siento inspirado por la vista de un lugar pintoresco, ya sea por un efecto de la iluminación o porque lo barra una tormenta, guardo ese recuerdo en la memoria durante largos años...». 28 El cuadro Vista de Málaga es un buen ejemplo de ello, pues el pintor contempló la ciudad en 1843 y la pintó en 1854.

La impresionabilidad de Aivazovsky y el vivo interés e, incluso, la devoción que sentía por su oficio eran extraordinarios. De las sensaciones que lo embargaron cuando una terrible tormenta, en el golfo de Vizcaya, puso en peligro el barco en el que navegaba de Inglaterra a Portugal, escribió: «El miedo no consiguió aplacar mi capacidad para percibir lo que estaba ocurriendo y grabar en mi memoria la impresión que me causaba la tormenta, cual si se tratara de un cuadro vivo y extraordinario». 29

La memoria visual, espoleada por la imaginación artística, le permitía al pintor reproducir la diversidad de los estados emocionales de la naturaleza sin necesidad de recurrir a la puntillosa precisión naturalista. Paralelamente, el instinto artístico le

indicaba la correcta correlación entre lo principal y lo accesorio que debía haber en cada cuadro. Por ejemplo, a propósito de la exposición de 1873 en Florencia un crítico se sintió muy impresionado por el cuadro *Barcos americanos frente al peñón de Gibraltar* (1873, colección particular) en el que el pintor supo transmitir al sol tal fuerza que, en palabras del crítico de marras, «no se lo puede mirar, porque los ojos arden». 30

La fuerza principal de esa obra radica en el impresionante y expresivo efecto de la iluminación que domina el motivo principal. La particular concepción rítmica y la unidad que se produce entre la luz y la atmósfera general son el fundamento básico que dota de una particular entonación a cada uno de sus lienzos. La verosimilitud externa —generada por la perspectiva, la distribución de la luz y el trabajo acucioso sobre los detalles—, es importante, pero secundaria. Se trata, pues, de una orientación estética muy consonante con la visión romántica de la pintura: habiendo asistido a la superación del

Romanticismo, sin ceder, entretanto, a las convenciones académicas o al realismo innovador de los Peredvizhniki, Aivazovsky consiguió conservar el aliento romántico en sus marinas. Gracias a Dios, la especialización que eligió para su pintura, que en cierto modo lo mantenía alejado de los problemas sociales de su época, lo ayudó a permanecer fiel a su sello personal.

La segunda variable relevante del sello personal de Aivazovsky radica en su manera de pintar *alla prima*, una capacidad desarrollada con mucho esfuerzo gracias a su talento, y que consistía en abordar el

trabajo sobre el lienzo o el cartón sin ningún esbozo previo sobre ellos y a partir de la mera combinación de las capas de pintura directamente sobre el soporte elegido, fuera lienzo, cartulina o madera. Los bocetos previos tenían una significación muy particular en el método de trabajo de Aivazovsky. Él mismo descubrió su «secreto» en una ocasión, cuando escribió: «Después de abocetar a lápiz, sobre un trozo de papel, el cuadro que me propongo pintar, me pongo a trabajar enseguida». 31 No se trataba, no, de una pose, una ocurrencia o una broma. A ese propósito, el pintor Ilyá Ostroújov dejó el siguiente testimonio:

«En 1889, tuve ocasión de conocer por casualidad la manera en que trabajaba el difunto gran marinista Aivazovsky... Ambos llegamos a Biarritz más o menos al mismo tiempo (...) Me arrastró enseguida a dar un paseo por la orilla del mar. (...) Sin apartar los ojos del océano y el paisaje de las montañas distantes, con un suave movimiento se sacó del bolsillo un minúsculo cuaderno de notas y dibujó apenas tres líneas a lápiz: la silueta de las montañas, la línea que el océano dibujaba al pie de dichas montañas y la línea del mar que tenía frente a él... Seguidamente me dijo: “Hace un día muy sombrío hoy”. Y me preguntó: “Dígame una cosa, por favor: ¿por dónde sale y se pone aquí el sol?” Se lo señalé. Entonces Aivazovsky marcó unos puntos en el dibujo del cuadernillo y se lo guardó. “Ya podemos volver”, me dijo, “pues con esto tengo suficiente para pintar mañana el oleaje de Biarritz”. Y el día siguiente, en efecto, había pintado tres fenomenales cuadros con el mar de Biarritz de buena mañana, a mediodía y a la hora de la puesta de sol...». 32

La legendaria velocidad con la que pintaba Aivazovsky, quedó registrada con admiración en las memorias de muchos de sus contemporáneos. Alekséi Yermolov, que fue uno de los que vio con sus propios ojos cómo el gran marinista terminaba una obra en tres horas,

escribió después: «...resulta sorprendente y hasta cierto punto increíble que alguien pueda pintar un cuadro al óleo en tan corto tiempo». 33

Otro relato con aliento semejante dejó el pintor Arkadi Rylov, quien narró una visita de Aivazovsky al estudio de Arjip Kuindzhi, donde el marinista «...en un instante pintó un barco mecido por las olas y con un solo movimiento del pincel lo dotó de los aparejos. El cuadro estaba terminado y firmado.

Una hora y cincuenta minutos antes el lienzo era una superficie vacía, mientras que ahora lo sacudía un mar embravecido». 34 La legendaria capacidad para la improvisación que tenía Aivazovsky es una arista de su talento que resultó definitiva para la naturaleza de su legado, en el que prácticamente no existen bosquejos, obras inconclusas o bocetos. Cada una de las obras del célebre marinista está terminada y no precisa de nada más para darla por tal. En muy contadas ocasiones, no obstante, Aivazovsky repitió una obra propia años después de haberla pintado, aunque en todos los casos lo hizo variando los elementos decorativos, el formato, el tamaño, el motivo paisajístico, el tono de luz y los detalles en general. Un buen ejemplo de ello es el cuadro Pedro I enciende una hoguera en la fortaleza Krásnaya Gorka para enviar una señal a sus barcos en peligro, una obra de gran formato pintada en 1846 que se conserva en el Museo Estatal Ruso, de la que existe un boceto (o, tal vez, una versión) con la misma fecha en la Galería Nacional de Arte de Bielorrusia y, recientemente, en una galería privada de Nueva York se encontró otra plasmación, aunque ligeramente alterada, del mismo motivo fechada en 1899. 35

La capacidad de trabajo de Aivazovsky era inmensa. ¡No tenía precedentes! Dominaba todas las técnicas: la pintura al óleo, la acuarela, el dibujo. Pintaba lleno de inspiración y con una rapidez de vértigo. Fue precisamente la velocidad con la que el ya para entonces potente y popular marinista creaba sus cuadros la que hizo que Fiódor Dostoyevski lo asociara con el prolífico novelista francés Alejandro Dumas padre, en el artículo que dedicó a la exposición de Aivazovsky celebrada en la Academia de las Artes en 1860-61. 36 Una comparación, por cierto, que no podemos dar por justa: la velocidad con la que Aivazovsky creaba sus obras sobrepasaba cualquier límite de la imaginación, ciertamente. Durante el primer año que pasó en Italia, Aivazovsky acabó trece cuadros; siete, en el segundo; ¡veinte, el tercero! 37

Las campañas militares y los hechos bélicos los pintaba en cuadros de gran formato apenas un par de meses después de ocurridos. 38 Pintaba obras nuevas para cada exposición. 39 Como es natural, el trabajo bajo presión y entregado a las pasiones de la creación fue perfeccionando su destreza, mejorando su técnica magistral, a la vez que aumentaba la sensación de que trabajaba con facilidad y dotaba a su pintura de una mayor espontaneidad. Es natural también que, al ser tan prolífico, Aivazovsky desarrollara una serie de recursos que utilizaba constantemente. Ello hizo que los críticos lo acusaran de repetirse y de tratar unos mismos motivos de manera seriada. Un reproche injusto, porque a fin de cuentas cada obra de arte es creada no solo para ser expuesta en un museo o una exposición, sino, y en mayor medida, para establecer una comunicación individual e inmediata con cada espectador concreto. Y esa contemplación reconcentrada es lo que cada uno de los lienzos de Aivazovsky consigue: la sinceridad y la entrega del pintor, su fidelidad al tema elegido, el trabajo gozoso y la elevada inspiración que lo anima no pueden dejar de producir empatía, admiración y agradecimiento en

el espectador imparcial. Es en concreto ese algo que resulta siempre difícil evaluar o medir, ese algo que llamamos de manera convencional, aunque cargada de sentido, «talento» —o estilo, o don divino— lo que mejor sirve para definir el fenómeno Aivazovsky.

Ya desde los primeros pasos de su carrera profesional, el artista consiguió desarrollar los rasgos propios de su estilo personal, rasgos precisos a los que permaneció fiel a lo largo de los sesenta y tres años de una vida dedicada al arte. Así, los temas ya puestos a prueba con acierto reaparecen una y otra vez en su obra. Las escenas de batallas que reflejan episodios de la campaña del Cáucaso, la guerra de Crimea o la guerra ruso-turca de 1877-78, Aivazovsky las recrea sobre el lienzo recurriendo a semejantes efectos de luz. En los cuadros pintados desde finales de la década de 1840 hasta la década de 1880, los paisajes marinos aparecen pintados con idénticas precisión y emoción, mudando apenas los tonos o los matices de color, la transparencia o el espesor de las capas de pintura, dependiendo del estado de la mar, si revuelta y amenazante o calma, elegiaca y acogedora. Esa constancia, por cierto, no genera en el público ni habituación, ni enojo, ni aburrimiento.

El éxito indisputable del autor de *La novena ola* entre el público es una evidencia avalada por el paso del tiempo. Un componente fundamental de ese éxito radica, naturalmente, en la reverencial admiración al extraordinario oficio del pintor, su maestría e inspiración. Todas las creaciones de Aivazovsky poseen esas brillantes características en grado sumo. En cualquier caso, esas marcas exteriores y formales que

contienen sus lienzos son un componente importante, aunque no el único, de su legado como pintor. Cuando escribió sobre Aivazovsky a partir de sus propias convicciones estéticas y sociales, después de ver las obras *El mar y Tormenta sobre Eupatoria*, que encontró expuestas en los salones de la Academia de las Artes en 1860-61, Fiódor Dostoyevski subrayó el sentido profundo y consciente de comunión que se percibe, con independencia de la voluntad o los deseos del espectador, cuando se está ante uno de los cuadros del simpar marinista.

Véase, por ejemplo, cómo compara a Aivazovsky con Dumas padre: «El Sr. Dumas escribe con una facilidad y una rapidez extraordinarias. Así pinta también el Sr. Aivazovsky. El Sr. Dumas ha creado una cantidad abrumadora de obras, como el Sr. Aivazovsky. Uno y otro artista sorprenden con el dramatismo extremo de sus creaciones. Extremo, porque ninguno de los dos se ocupa de cosas ordinarias. De hecho, las desprecian. El interés que despiertan sus creaciones es indisputable: a Dumas se lo lee con avidez y enorme entusiasmo; los cuadros de Aivazovsky se venden como rosquillas. Las obras de ambos poseen algo de veras encantador: luces de bengala, crujidos, alaridos, aullidos del viento, rayos que caen». Y esta es su conclusión: «...porque todo arte carga con un determinado punto de exageración, aunque, por cierto, se haya de respetar unos límites razonables». 40

En definitiva, a Aivazovsky se lo acusa de abusar de unos mismos efectos pictóricos y de una tendencia a representar estados extremos de la naturaleza. El ánimo crítico de Dostoyevski, articulado desde la perspectiva social y realista que el novelista defendía, se comprende perfectamente. Y, no obstante, la descripción que él mismo hace de *Tormenta sobre Eupatoria* parece contradecirlo: «La paz extática que hay en su tempestad tiene la misma eterna belleza que maravilla al espectador de cualquier tempestad real

a cuyo desarrollo asista. Y esa es una característica del talento del Sr. Aivazovsky que nadie puede tildar de monótona, siquiera por el hecho de que cada tormenta es, en sí misma, distinta de las demás. De modo que es menester consignar que en la infinita representación de las tormentas no hay un solo efecto que pueda calificarse de exagerado...». 41

El abanico de temas en los que se plasman las fantasías artísticas de Aivazovsky requiere de manera ineluctable recurrir a lo irracional, a las situaciones extremas. ¿Acaso el mar, el sol, el fuego y las nubes no son, en la consciencia popular, fenómenos extraordinarios por definición? ¿Acaso no encienden la imaginación por su carácter inasequible y su grandeza rara e intimidadora? Esas fuerzas de la naturaleza (porque no son otra cosa) están cargadas de características románticas por sí mismas, y dado que su percepción no se puede someter al yugo de leyes sociales o estrictamente científicas, el artista que las representa está en todo su derecho de acentuar la cualidad que las hace inapresables. He ahí el por qué, si se las toma desde la perspectiva de su atemporalidad y su dimensión eterna y universal, las obras de Iván Konstantínovich Aivazovsky, con su precisa elección del tema, la diversidad de la percepción personal de quien las mira, la elevada inspiración, la penetración emocional y la depurada maestría formal —todas ellas, en definitiva, distintas manifestaciones del talento que siempre han gozado del favor de la gente—, están condenadas a disfrutar de un éxito eterno ante cualquier público. Cuando el pincel de Aivazovsky la emprende con

la representación de los elementos marinos, es inevitable que cualquier rival, incluso uno tan grande como Ilyá Yefímovich Repin, acaba sintiéndose derrotado.

Es más, Repin, que pintó junto a Aivazovsky el elogiado lienzo *Adiós*, libre elemento, escribió en un raptó de sinceridad: «¡Qué divino mar ha pintado Aivazovsky en ese lienzo... Y yo tuve el honor de añadirle unas pocas figuritas». 42

Las grandes exposiciones de Aivazovsky, un pintor enorme que goza de reconocimiento en todo el mundo, son recibidas con entusiasmo por públicos con diferentes niveles de educación artística. Esta es una evidencia avalada por muchos años de experiencia. Lo crucial es que cada exposición o publicación monográfica dedicados a la obra del célebre pintor brinden al espectador la posibilidad de recordar y valorar algunas de sus obras más relevantes, como *Vista de Odesa*, *Vista de Constantinopla*, *La novena ola*, *Tempestad sobre Eupatoria* o *La ola*. Todas esas obras, por cierto, están presentes en esta exposición. La rica colección del Museo Estatal Ruso ofrece la posibilidad de hacernos una idea de la obra del célebre pintor desde múltiples perspectivas.

Es justo señalar que, aunque la tradición marinista en la pintura rusa moderna y la más contemporánea se ha desarrollado de acuerdo con las tendencias generales de la evolución del arte, no ha podido sustraerse a la influencia del más celebrado de los pintores marinistas del país. El tema marino inspiró a pintores como Konstantín Istomin (1887-1942), Vasili Shujaev (1887-1973), Vasili Meshkov (1893-1963) e Izraíl Lizak (1905-1973). Por si ello fuera poco, con frecuencia los artistas del s. XX que abordaron la temática marina lo hicieron en gran medida vueltos hacia los modelos clásicos.

Nunca se ha llevado a cabo en España, ni en vida de Aivazovsky ni después, una exposición individual o retrospectiva de su obra. Por otra parte, en las exposiciones de arte ruso que han tenido lugar en España solo se han podido ver algunas piezas sueltas del gran marinista. Ahora, en Málaga, se pueden contemplar veinticinco cuadros de Iván Aivazovsky de los que un par provienen del Museo-Reserva Tsárskoe Seló. Todos los cuadros expuestos son genuinas obras maestras. Por eso, esta pequeña porción de la incontable cantidad de obras de este ilustre héroe de la pintura que se conservan en todo el mundo refleja, de la misma manera en que una gota de agua del mar contiene la esencia de toda la inmensidad del cosmos, las principales características del arte mayúsculo del célebre marinista. Un arte, el suyo, que fue tan sencillo como genial, tan perfectamente asequible a la inteligencia como, a la vez, emocionante y enigmático; un arte que lo llevó a convertirse en una de las figuras más notables de la historia del arte nacional ruso y la cultura artística universal.

NOTAS

- 1** Su nombre completo era Iván Konstantínovich Aivazovsky. Al nacer se le puso el nombre armenio Ovanes y se le conoce también con los apellidos Gayvazovsky y Aivazian. Nació el 17 (29) de mayo de 1817 y falleció el 19 de abril (2 de mayo) de 1900.
- 2** Caffiero, Gianni, Samarine, Ivan. *Sea, Cities and Dreams. The Paintings of Aivazovsky* (London, 2000).
- 3** *Rússkaya Stariná*, 1878, Vol. XXII. Julio, p. 437.
- 4** P. Sobko, (ed.) *Diccionario de pintores rusos desde la antigüedad hasta nuestros días*. Vol. I, I, San Petersburgo, 1893, columnas 298-99.
- 5** La lista de exposiciones de Iván Aivazovsky se puede consultar en Barsamov, N. S., *Iván Konstantínovich Aivazovsky, 1817-1900*, Moscú, 1962, p. 193.
- 6** Kramskói sobre arte, Moscú, 1988, p. 141.
- 7** *Idem*, p. 142.
- 8** Departamento de manuscritos del Museo Estatal Ruso, Fondo 22, Caja 52, Folio 1
- 9** Las obras de los pintores rusos en los museos y las colecciones privadas de Italia, Venecia, 1991, p. 46, il.
- 10** *Rússkaya Stariná*, 1878, Vol. XXII. Julio, pp. 431-32.
- 11** Aleksandr Andréyevich Ivanov. *Su vida y sus cartas. 1806-1858*. San Petersburgo, Ed. Mijaíl Botkin, 1880, p. 143.
- 12** Aivazovsky. *Documentos, materiales*, Yereván, Hayastan, 1967, pp. 308-09.
- 13** Galería de Arte de Feodosia. I. K. Aivazovsky. *Pintura*, Kiev, 2007.
- 14** Ж-125. Óleo sobre cartón. 44,5 x 55,5.; en la parte inferior derecha se leen la firma y la fecha: Айвазовский 1854.
- 15** Las obras de los pintores rusos en los museos y las colecciones privadas de Italia, Venecia, 1991, pp. 46-49.
- 16** Jachatryan, Iván, *Aivazovsky conocido y desconocido*, Samara, 2000.
- 17** *Idem*, p. 77.

- 18** Petrov, P. N., *Materiales para la historia de la Academia Imperial de las Artes de San Petersburgo en sus cien años de existencia, Parte III, San Petersburgo, 1866, p. 22.*
- 19** Novouspenski, N. N., I. K. Aivazovsky, Leningrado, 1983, p. 3. Esso
- 20** Véase: Abramóvich, S. L., Pushkin. El último año. Crónica, Moscú, 1991, p. 349.
- 21** Aivazovsky. Documentos, materiales, pp. 114, 119, 152, 165, 172, 185, 195, 236, 239, 241, 246 y otras.
- 22** «Vista del monte Vesubio desde el mar», entre 1829 y 1833. Óleo sobre lienzo. 50,5 x 63,3. Museo – Reserva Peterhof. Véase Museo Estatal Ruso, Orest Adamovich Kiprenski (1782-1836). En el 200 aniversario de su natalicio. Pintura, Catálogo con materiales de la exposición realizada en Moscú, Leningrado y Kiev (1982-1983), Leningrado, 1988, pp. 216-219. Las acuarelas de la segunda mitad del s. XVIII son objeto de una acuciosa investigación e interpretación.
- 23** Las dimensiones del lienzo son enormes: ¡¡¡4,91 x 7,16 m!!!
- 24** Kadochnikova, V. A., «El “vil francés”: el pintor Philippe Tanneur en San Petersburgo», Galería Estatal Tretiakóvskaya. «Iván Aivazovsky. Una mirada desde el s. XXI»; «Vasili Vereschaguin: más que un pintor», *Materiales de encuentros académicos, Moscú, 2019, pp. 55-63.*
- 25** Idem, pp. 16-17.
- 26** Barsamov, N. S., op. cit., p. 170.
- 27** Pilipenko, V. N., Aivazovsky. 1817-1900, Leningrado, 1983, p. 18.
- 28** Barsamov, N. S., op. cit., p. 113.
- 29** *Rússkaya Stariná*, 1878, Vol. XXII. Julio, p. 437.
- 30** Departamento de manuscritos del Museo Estatal Ruso, Fondo 22, Caja 52, Folio 2, reverso.
- 31** *Rússkaya Stariná*, 1878, Vol. XXII. Julio, p. 425.
- 32** Barsamov, N. S., op. cit., p. 115.
- 33** Idem., p. 79.
- 34** Ibidem., p. 137.
- 35** Goldovski, G. N., «La pintura histórica de Iván Aivazovsky», en *Pinacoteca*, Nº 22-23, 2006, p. 217.
- 36** Dostoyevski, F., «La exposición en la Academia de las Artes de 1860-61», en *Obras completas en 30 volúmenes, vol. 19, Moscú, 1979, p.152.*
- 37** Barsamov, N. S., op. cit., p. 140.
- 38** Véanse los cuadros con episodios de la guerra ruso-turca de 1877-78 en la colección del Museo Naval central.
- 39** Aivazovsky. Documentos, materiales, pp. 252-53.
- 40** Dostoyevski, F., «La exposición en la Academia de las Artes de 1860-61», op. cit., pp.161-62.
- 41** Idem., p. 163.
- 42** Barsamov, N. S., op. cit., p. 133.

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



EXPOSICIÓN:
IVÁN AIVAZOVSKY
y los pintores marinistas

LUGAR:
Colección del Museo Ruso
de San Petersburgo
(Avda Sor Teresa Prat, nº 15
Edificio de Tabacalera
29003 · Málaga)

FECHAS DE EXPOSICIÓN:
Abril 2021
a octubre 2021

NÚMERO DE OBRAS:
39

COLEC
CIÓN
DEL
MUSEO
RUSO

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



GRIGORY CHERNETSOV
Mar Muerto. 1850



IVÁN AIVAZOVSKY
Navío de veinte piezas de artillería cerca de la costa. 1852



IVÁN AIVAZOVSKY
Pedro I enciende una hoguera en la fortaleza Krásnaya Gorka para enviar una señal a sus barcos en peligro. 1846



IVÁN AIVAZOVSKY
Playa. calma chicha. 1843

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



IVÁN AIVAZOVSKY
La novena ola. 1850



IVÁN AIVAZOVSKY
Vista de Constantinopla a la luz de la luna. 1846

LEV TOLSTÓI

EL CAMINO DE LA VIDA

El espacio 3 de la Colección del Museo Ruso acoge exposiciones de pequeño formato que complementan el discurso de las principales con obras cuidadosamente elegidas.

En esta ocasión el título evocador de la exposición anual, que alude a la novela Guerra y paz, una de las obras literarias más notables de la cultura universal escrita y publicada en 1869 por Lev Tolstói (1828-1910), traducida en numerosos idiomas y llevada al cine, es el argumento principal de esta muestra.

Lev Tolstói. El camino de la vida es una exposición intimista, formada por 39 piezas procedentes de los fondos del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo. A través de los retratos realizados en vida por maestros contemporáneos del escritor, piezas pictóricas, gráficas y esculturas se pueden intuir las relaciones que el escritor mantuvo con un gran número de artistas y el genuino diálogo de creadores que se produjo entre ellos.

Se presentan ilustraciones de las novelas de Tolstói Guerra y paz y Hadjí Murat a través de los dibujos de Dementii Shmárinov (1907-1999) y las acuarelas de Evgueni Lanceray (1875-1946). La exposición se completa con las representaciones y litografías del viajero inglés John-Thomas James (1786-1828) y los dibujos de Lanceray del Gran Duque Grigori Gagarin (1810-1896).

>>Texto de Natalia Solomátina disponible en la versión online

TOLSTÓI ES UN MUNDO ENTERO NATALIA SOLOMÁTINA

La gloria literaria de Lev Tolstói (1828-1910), el gran escritor ruso, autor de las célebres novelas Guerra y paz, Anna Karénina y Resurrección, traspasó ampliamente las fronteras de Rusia.

Traducidas a muchas lenguas europeas en vida del autor, las obras de Tolstói, en las que confluyen elementos artísticos, religiosos y filosóficos, permitieron a los lectores del Viejo y el Nuevo Mundo familiarizarse con sus libros y también alcanzar, inspirados por él, la elevada autoridad moral a la que su pensamiento los empujaba. Se puede afirmar sin exageración alguna que la personalidad y la obra de Tolstói despertaron un gran interés en todo el planeta y ejercieron una notable influencia en la conformación del humanismo europeo, generando un amplio número de admiradores y seguidores del movimiento religioso y moral conocido como «tolstoísmo».

A Yásnaia Poliana, la hacienda del escritor, fueron llegando durante décadas cientos de cartas de admiradores con las preguntas y los ruegos más disímiles: ditirámicos comentarios y peticiones de autógrafos, ruegos de orientación en la búsqueda de ideales morales o disquisiciones generales de orden filosófico.

Entre la correspondencia recibida de España, se conserva una carta fechada en Málaga el 16 de noviembre de 1906 y escrita por Francisco Barca León. Esta misiva da testimonio de la elevada posición que gozaba Tolstói como mentor espiritual para lectores de toda condición que, pese a conocerlo solo a través de sus obras, lo tenían por una persona cercana. «Soy joven de 24 años», le escribe Francisco, y «llevo buscando durante seis años un hombre que con sus sabios consejos oriente el derrotero de mi vida (...) Yo quisiera que Vd. me dijera con la sinceridad que le es peculiar cómo viviría, qué creería, qué haría y qué pensaría si

tuviera mi edad y su inteligencia; esto es un modelo de vida que le pido como el hijo pide al padre un consejo que refresque su inteligencia». 1 Esa conmovedora carta no es el único nexo que une a Tolstói con España.

A lo largo de su vida, el escritor ruso encontró todo tipo de puntos en común con este país. Por ejemplo, su interés por la pintura (Velázquez, Murillo) y la literatura (Cervantes, Lope de Vega, Calderón) españolas, del que ofrecen testimonio numerosas anotaciones y menciones en sus diarios y cartas; los temas en los que trabajaba; los planes de viajar a España en 1901 (que fue un viaje frustrado a la postre); la presencia de España en sus obras (en *Guerra y paz*, *Anna Karénina*, la novela inconclusa *Los decembristas*) 2 y las traducciones de libros obras a la lengua española. 3 Los españoles tuvieron oportunidad de conocer la más grandiosa de las joyas salidas de la pluma de Lev Tolstói, la novela epopeya *Guerra y paz*, ya a finales del s. XIX. La primera edición, sin datar, fue publicada en Barcelona. A ella le siguieron tres ediciones más en 1899–1900 y 1909.

Tolstói escribió *Guerra y paz* entre 1863 y 1868. El libro despertó un súbito y enorme interés. El destino de sus protagonistas se dirime en el torbellino de sucesos que determinaron el curso de la historia de Europa durante las primeras décadas del s. XIX: la batalla de Austerlitz (1805) y la *Guerra Patria* (1812), que acabó con la expulsión de las tropas napoleónicas de Rusia y, por consiguiente, con el comienzo de la decadencia francesa. En la novela, los grandiosos retratos épicos de las

batallas y la lucha de guerrillas de los rusos aparecen en primera persona, encarnados en sus protagonistas, tanto los grandes jefes militares como los soldados de a pie, unidos todos en la causa común de la defensa de su país. La *Guerra*

Patria de 1812 se convirtió en una guerra «popular», una guerra que consolidó a todos los estratos de la sociedad rusa sobre la base de una conciencia compartida: poseer la razón en el justo enfrentamiento contra el enemigo. No es casual, entonces, que en la novela aparezcan paralelos y alusiones a la historia española, en relación con la derrota de los franceses en España y a la guerra de guerrillas de los años 1808–1814. 4

Acuciosos investigadores de la novela *Guerra y paz* han establecido que la novela está habitada por 559 personajes, de los que muchos cuentan con prototipos históricos reales. Antes de comenzar a escribirla, Tolstói se sumergió en el estudio concienzudo de diversas fuentes: libros de historia y memorias, fundamentalmente. El escritor concedía así un valor fundamental a los testimonios de los protagonistas de la historia de aquellos años.

La época retratada en la novela no era para él un tiempo lejano y ajeno. Eran los años juveniles de la generación de sus padres; por eso, disponía de testigos presenciales que vivieron los sucesos que tuvieron lugar entonces.

También fueron relevantes sus recuerdos de infancia: su propio padre, el conde Nikolái Tolstói, fallecido cuando el escritor contaba apenas ocho años, tomó parte en las acciones bélicas. Precisamente, la primera visita que hizo a Moscú acompañando a su padre causó una viva impresión en Lev

Tolstói, cuyo eco se percibe en las agudas descripciones de la vieja capital que contiene la novela. Las personas, por cierto, no eran las únicas que habían conservado en su memoria el ambiente de las décadas anteriores: también lo transmitían las casas señoriales y las haciendas.

Unos pocos materiales gráficos en los que quedó plasmada la imagen de la ciudad arrasada permitieron a Tolstói «ver» al Moscú que las tropas napoleónicas dejaron atrás después de su retirada. Entre los testigos de aquel paisaje moscovita estuvo el viajero y artista aficionado inglés John Thomas James 5, quien viajó a Rusia en 1814 y llegó a visitar el campo de Borodinó, donde tuvo lugar la batalla más importante de aquella contienda, y también las ciudades de Viazma y Smolensk, entre otras. Aparte de los dibujos que hizo, a James se le deben también descripciones pormenorizadas de los lugares que conoció.

El Diario que resultó de su viaje (*Journal of a Tour in Germany, Sweden, Russia, Poland, During the Years 1813 and 1814*), un libro que apareció ilustrado con grabados hechos a partir de los dibujos del autor, conoció tres ediciones en muy poco tiempo. Tolstói tuvo ocasión de familiarizarse con una de ellas. Algunos de los dibujos originales de James forman parte de la exposición mostrada en Málaga. A pesar de la difusión y la popularidad de la novela *Guerra y paz en Rusia*, el libro no fue objeto de muchas ediciones ilustradas.

Es probable que ello se debiera a que los artistas se sintieran en cierto modo intimidados ante la magnitud de la empresa. El propio Tolstói trabajó con el primer ilustrador de la novela, Mijaíl Bashilov. 6 Y aunque discutió y corrigió con el artista los dibujos de los personajes salidos de su lápiz, no quedó muy complacido con el resultado.

De las ilustraciones hechas después de la muerte de Tolstói, el ciclo que tiene mayor interés y resulta más significativo es el realizado por Dementii Shmárinov entre los años 1947 y 1953. 7 La propia historia de esas ilustraciones resulta muy curiosa.

Siendo todavía un adolescente, Shmárinov se sintió tan impresionado por la lectura de la novela que comenzó a alimentar el sueño de ilustrarla. Convertido ya en artista, no abandonaba el anhelo, aunque, según su propia confesión, tardó mucho en ganar la confianza para ponerse manos a la obra y abordar un proyecto de tamaña envergadura. El entusiasmo juvenil había acabado por ceder ante la responsabilidad del profesional. De modo que no plasmó los primeros bocetos hasta los años 1945 y 1946, un trabajo al que se entregó durante casi siete años. La Gran Guerra Patria, que el país libró entre 1941 y 1945, sirvió a Shmárinov para captar cabalmente el sentido de la obra de Tolstói; le brindó el impulso creador que le permitió plasmar artísticamente la «guerra de todo el pueblo» que fue también la de 1812; lo habilitó, por fin, para alcanzar una comprensión de los complejos hechos históricos y desentrañar así el destino de los protagonistas de la novela.

Como hizo antes Tolstói, que buscó el mayor apego a la verdad en sus descripciones de las guerras napoleónicas, Shmárinov se sumergió de lleno en la investigación histórica. Las fuentes principales de las que bebió fueron los testimonios gráficos de la época, lo que le exigió trabajar a fondo en

museos y bibliotecas. Shmárinov prestó una atención especial a la historia de la gestación de la novela y a los prototipos que sirvieron de inspiración para la creación de sus protagonistas: Natasha y Nikolái Rostov, el príncipe Bolkonski... El artista visitó también los sitios donde tuvieron lugar las batallas descritas en la novela y pasó varios días en la casa del escritor en Yásnaia Poliana, donde conoció a Valentín Bulgákov, el último secretario de Tolstói y conservador del museo establecido en la antigua hacienda.

El artista hurgó en el sentido de cada frase de Tolstói, estudió en detalle las características de los personajes, las descripciones de los acontecimientos históricos. También creó un expediente personal para cada uno de los protagonistas y en ellos fue recopilando todos los elementos que se referían a su físico, su carácter, sus hábitos... Todo ese trabajo de investigación fue fundamental para que acabara reflejando a los personajes con una exactitud sorprendente. A la hora de elegir los episodios que ilustraría, Shmárinov desarrolló una serie de «planos escena», como él mismo los llamó, en los que el contenido de la novela y la personalidad de sus protagonistas se iban descubriendo paulatinamente. La variante final de su trabajo incluyó cincuenta y dos ilustraciones a página entera y cinco despliegues, así como ilustraciones capitulares y finales.

Shmárinov alcanzó un éxito notable en la emulación de un efecto propio de la prosa de Tolstói; a saber, el que provoca que el lector perciba a personajes

literarios tremendamente complejos y a la vez fieles a la psicología humana como a personas familiares: a hombre y mujeres reconocibles. Es de esa manera, y solo de esa manera, que Natasha Rostova, Pierre Bezujov o Andréi Bolkonski deben ser representados, porque su inequívoca verosimilitud es la que los hace perdurables e interesantes para los lectores de hoy.

Las ilustraciones de Shmárinov para Guerra y paz fueron publicadas por primera vez en 1956 y, desde entonces, se han reeditado sin cesar. El anhelo de veracidad que ha marcado el trabajo de los ilustradores de las obras de Lev Tolstói ha sido una constante inspirada por el propio método de trabajo del novelista. Cuando en 1912, Evgueni Lanceray 8 recibió el encargo de ilustrar la edición de la novela Hadjí Murat que apareció ya después de la muerte del escritor, lo primero que hizo fue emprender un viaje al Cáucaso para poder apreciar con sus propios ojos la vida en los parajes donde se desarrollaba la acción del libro y recrear la figura de los protagonistas a partir de los testimonios de sus descendientes, a quienes pudo conocer. Hadjí Murat, el protagonista de la obra, es una figura histórica real: camarada de armas, primero, y antagonista, después, del imán Shamil, líder de los montañeses del Cáucaso. Para Lanceray, quien se aficionó a la obra de Tolstói desde joven, el encargo resultó doblemente goloso y acabó tomándole cuatro años de trabajo: el libro con sus ilustraciones apareció en 1916 y el entusiasmo de los críticos fue unánime.

Tanto el aspecto artístico como la calidad de la impresión, para la que se utilizaron las técnicas poligráficas más avanzadas, fueron sublimes. La edición de Lanceray encarnó la excelencia en la edición de libros de la sociedad artística «Mir Iskusstva», donde la edición era concebida como un todo que incluía tomar en cuenta detalles como

la elección de la tipografía y la calidad del papel, decisiones que se tomaban de común acuerdo con el artista. Los expertos bibliófilos y los amantes de los libros pudieron contemplar también los originales de los dibujos, que Lanceray, consciente de su enorme significado, mostró en sendas exposiciones realizadas el propio año 1916. Idéntica posibilidad tienen también ahora los visitantes de la exposición en Málaga.

Las novelas y relatos de Tolstói sirvieron y sirven como fuentes de inspiración a varias generaciones de pintores ofreciéndoles un material riquísimo para desplegar su creatividad.

Paralelamente, las relaciones del escritor con los artistas y la abundante galería de retratos que estos crearon constituyen una página importante en la historia de la cultura y el arte rusos. Lev Tolstói se interesaba en el arte de su tiempo, asistía a exposiciones, mantuvo relaciones con muchos pintores. Algunos de los más importantes pintores rusos de la segunda mitad del s. XIX, como Iván Kramskói 9, Nikolái Gue 10 o Nikolái Yaroshenko¹¹, pintaron retratos de Tolstói y establecieron con

él relaciones de amistad y discutieron sobre arte, mientras trabajaron en sus obras. Y, sin embargo, nadie pintó a Tolstói como lo hizo Ilyá Repin¹². Las obras gráficas o sobre lienzo de Repin constituyen, sin lugar a duda, los retratos más logrados del escritor. Repin mantuvo una larga amistad con Tolstói y su familia, pasó temporadas con ellos. De la estancia en Yásnaia Poliana en el verano de 1891 salió toda una serie de retratos de Tolstói: entregado al trabajo, tomando un descanso, rodeado de su familia. Leonid Pasternak¹³ retomaría esa línea de trabajo más adelante en la lírica y aguda obra pictórica al pastel que tituló *Lev Tolstói y su familia en Yásnaia Poliana*.

A pesar de sus dimensiones modestas, pero tan cuidadosamente calculadas, esta exposición dedicada a Lev Tolstói con fondos del Museo Ruso permite acercarse a la grandiosa obra del escritor por medio de los mejores ejemplos del arte de la ilustración, creaciones de artistas rusos y soviéticos, y confirma las palabras que le dedicó uno de sus célebres contemporáneos, el también escritor Maksím Gorki (1868–1936): «Tolstói es, él solo, un mundo entero». 15

NOTAS

1 Lev Tolstói y el mundo de lengua española. Catálogo de la exposición. Moscú, 2016, p. 22. (En ruso.)

2 Zherebtsov, I. I., España en Tolstói, Cuadernos Tolstoianos, 5, Tula, 1975, pp. 267–274.

3 En vida de Tolstói fueron numerosas sus obras traducidas al castellano y publicadas en España, fundamentalmente en Barcelona y Madrid. Entre ellas, las novelas Guerra y paz, Anna Karénina, Resurrección, las obras La sonata a Kreuzer, El padre Serguui y la pieza teatral El cadáver viviente. En 1905–1906 se publicaron en Barcelona unas Obras escogidas de Tolstói en tres volúmenes. Véase, Las obras de L. N. Tolstói en sus traducciones a lenguas extranjeras, Moscú, 1964. (En ruso.)

4 Zherebtsov, I. I., Op. cit., pp. 267–269.

5 James, John Thomas: véase su biografía en la p. 58.

6 Bashilov, Mijaíl Serguéyevich (1821–1870): pintor ruso, ilustrador de obras de Lev Tolstói y otros clásicos de la literatura rusa.

7 Shmárinov, Dementii Alekséyevich: véase su biografía en la p. 59.

8 Lanceray, Evgueni Evguénievich: véase su biografía en la p. 58.

9 Kramskói, Iván Nikoláyevich (1837–1887): pintor y crítico de arte ruso.

10 Gue, Nikolái Nikoláyevich (1831–1894): pintor ruso.

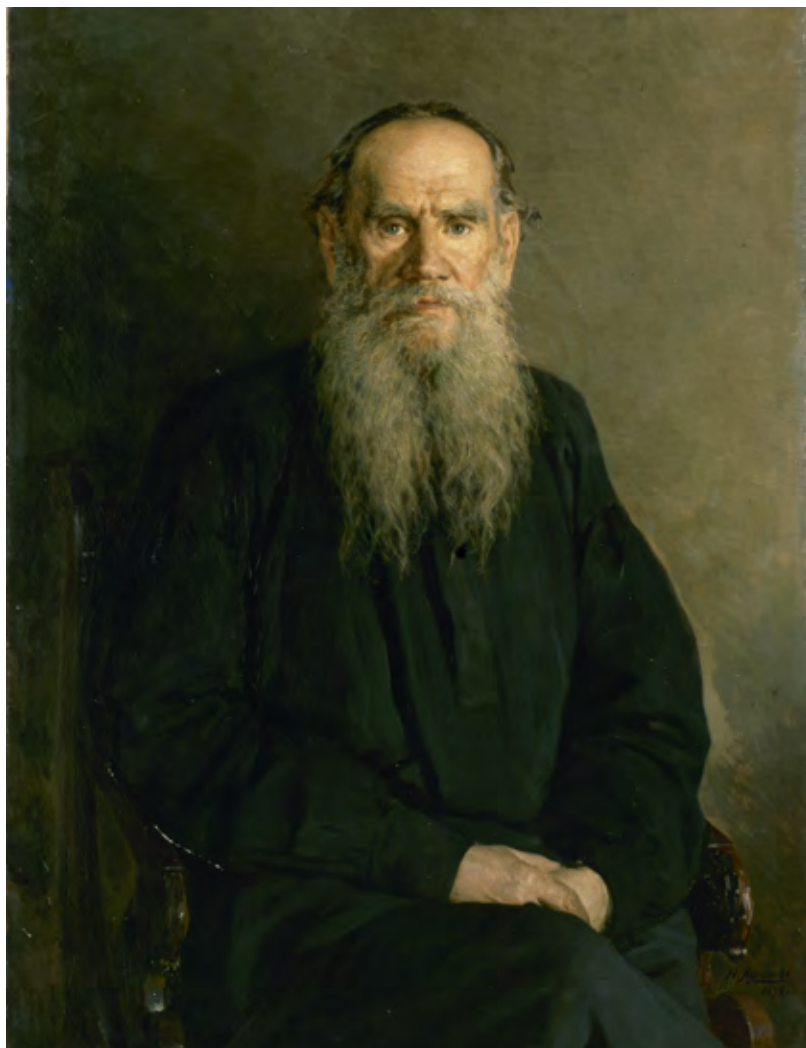
11 Yaroshenko, Nikolái Aleksándrovich (1846–1898): véase su biografía en la p. 59.

12 Repin, Ilyá Yefímovich (1844–1930): véase su biografía en la p. 59.

13 Pasternak, Leonid Osípovich (1862–1945): véase su biografía en las pp. 58–59.

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



EXPOSICIÓN:

LEV TÓLSTOI

El camino de la vida

FECHAS DE EXPOSICIÓN:

Abril 2021

a octubre 2021

LUGAR:

Colección del Museo Ruso
de San Petersburgo
(Avda Sor Teresa Prat, nº 15
Edificio de Tabacalera
29003 · Málaga)

NÚMERO DE OBRAS:

39

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



DEMENTII SHMÁRINOV
Nicolái Rostov. 1951



PÁVEL TRUBETSKÓI
Lev Tolstói. 1899

NUEVAS EXPOSICIONES

Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga



NIKOLÁI YAROSHENKO
Retrato de Lev Tolstói. 1894



Una partida de cartas
en el salón de los Vorontsov. 1913

COLEC
CIÓN
DEL
MUSEO
RUSO

PROGRAMA ESPECIAL BIENVENIDA NUEVAS EXPOSICIONES

**Apertura al público a partir
de las 17:00 horas del viernes, 30 de abril**

VIERNES, 30 DE ABRIL

Concierto de jazz. La formación musical ruso-española Masha Ocean Quarter, integrada por Masha Ocean (voz), Daniel Andrades (piano), Alfredo Tosto (batería) y Blanca Barranco (contrabajo) han ofrecido un concierto para los asistentes a la presentación de las nuevas exposiciones, coincidiendo con la celebración del Día Internacional del Jazz. La formación ha seleccionado para su recital temas rusos clásicos del pop y rock-roll versionados al jazz y temas y arreglos originales de Masha Ocean (se adjunta dossier del grupo en la versión online).

HORA: Dos pases,
a las 11:30 horas y a las 13:00 horas.

LUGAR: Hall primera planta,
acceso a las exposiciones.

SÁBADO, 1 DE MAYO

Visitas crono especiales. Esta actividad consiste en interactuar con la obra expuesta de una forma especial durante 10 minutos. En el recorrido, el visitante estará acompañado puntualmente por un mediador.

LUGAR: Salas expositivas

HORARIO: Pases a las 12:00, 12:15, 12:30, 12:45 y 13:00 horas por la mañana y a las 16:30, 17:00, 17:30, 18:00 y 18:30 horas por la tarde.

ACCESO: Gratuito sin reserva previa hasta completar el aforo (14 personas).

MÁS INFORMACIÓN:

educacion.coleccionmuseoruso@malaga.eu

DOMINGO, 2 DE MAYO

Jornada de puertas abiertas

HORARIO: de 09:30 a 20:00 horas

ACCESO: entrada libre y gratuita

Visitas crono especiales. Esta actividad consiste en interactuar con la obra expuesta de una forma especial durante 10 minutos. En el recorrido, el visitante estará acompañado puntualmente por un mediador.

HORARIO: pases a las 12:00, 12:15, 12:30, 12:45 y 13:00 horas.

ACCESO: gratuito sin reserva previa hasta completar el aforo (14 personas).

MÁS INFORMACIÓN:

educacion.coleccionmuseoruso@malaga.eu

INFORMACIÓN PRÁCTICA

COLECCIÓN DEL MUSEO RUSO

Avenida Sor Teresa Prat, 15. 29003
Málaga, España
www.coleccionmuseoruso.es
Teléfono: (+34) 951 926 150
info.coleccionmuseoruso@malaga.eu
educacion.coleccionmuseoruso@malaga.eu

HORARIOS

De 9.30 a 20.00 horas.
Cerrado: Todos los lunes,
1 de enero y 25 de diciembre.
Se admite el acceso de visitantes
hasta 30 minutos antes del cierre del museo.

TARIFAS

Combinada (Colección + Temporal):
8,00 € (general) 4,00 € (reducida)
Colección: 6,00 € (general) 3,50 € (reducida)
Exposición temporal: 4,00 € (general)
2,50 € (reducida)

COMUNICACIÓN

Gema Chamizo Pérez
Telf. 639 591 825
Email: gchamizo79@gmail.com
gema@gapdesign.com
comunicacion@gapdesign.com

COLECCIÓN DEL MUSEO RUSO

Con la colaboración:



Fundación "la Caixa"



FSP GROUP
FINANCIAL & STRATEGIC
PARTNERSHIP



PALACIO
SOLECIO
MALAGA



FUGARO
MENSWEAR

coleccionmuseoruso.es

