

La verdadera intempestividad trágica de Anselm Kiefer

THE TRULY TRAGIC UNTIMELINESS OF ANSELM KIEFER PAGE 151

La Royal Academy of Arts presenta la primera retrospectiva de Kiefer en el Reino Unido. Una muestra que comprende más de cuatro décadas de trabajo, con obras procedentes de colecciones públicas y privadas –algunas creadas *ex profeso* para la ocasión– que dan cuenta de las proporciones épicas de su trabajo y de la amplitud de medios que ha empleado a lo largo de su carrera: pintura, escultura, fotografía, instalaciones...

TEXTO FERNANDO CASTRO FLÓREZ

ANSELM KIEFER. Osiris e Isis. 1985-1987. Óleo y emulsión acrílica sobre lienzo con elementos tridimensionales añadidos. 381 x 560,07 x 16,51 cm. San Francisco Museum of Modern Art. © Anselm Kiefer.



FERNANDO CASTRO FLÓREZ

ES PROFESOR DE ESTÉTICA (UAM) Y CRÍTICO DE ARTE. HA COMISARIADO NUMEROSAS EXPOSICIONES, ENTRE LAS QUE SE ENCUENTRA LA TRIENAL DE CHILE Y LA BIENAL DE CURITIBA. TAMBIÉN SE HA OCUPADO DE COMISARIAR EL PABELLÓN DE CHILE EN LA BIENAL DE VENEZIA (2011).

LA OBRA DE KIEFER SURGE a final de los años 60 cuando se ha reducido el arte, en cierto sentido, a ideología, a partir de una sensibilidad transgresiva que pretende servir de barricada frente a la sociedad del espectáculo. Entre 1970 y 1972 estudió con Beuys en Düsseldorf, encontrando en él un importante estímulo en las discusiones estéticas; aunque la actitud de Kiefer como *bricoleur* de imágenes, así como su concepción del creador, es ajena a la idea beuysiana de que «todo hombre es un artista».

La pintura funciona como palimpsesto, tanto desde el punto de vista histórico como desde el filosófico; Kiefer reconoce que al comenzar una obra siempre llevamos un saco de cultura a nuestras espaldas, un depósito de narraciones, prejuicios o mitos que se niegan a abandonarnos. En el proceso creativo se produce un tipo de identificación ritual que pretende producir un efecto catártico. De hecho, para algunos críticos su obra está fundada en el atractivo estético de las catástrofes; como podría apreciarse en las fotografías de la obra *La inundación de Heidelberg* (1969), acercándose de forma un tanto irónica a un espacio fetiche de la cultura alemana contemporánea.

Es evidente que se distancia significativamente de la «normatividad expresionista», siendo ajena a su mirada la mistificación de la naturaleza que puede encontrarse en algunas de las obras de Nolde, Otto Mueller o Erich Heckel, ya que la tierra en los cuadros de aquel está quemada y deviene un «paisaje del fin del mundo». Sus pinturas evocan recuerdos de la imagen que los románticos y los expresionistas tenían de la naturaleza pero, como advierte Klaus Honnef, muestran el anacronismo de esta imagen en relación con las graves amenazas. Los mitos en los cuadros de Kiefer han sido desvirtuados por la historia. Se abusó de ellos para justificar y encubrir crímenes inconcebibles. Este problema es el tema de sus pinturas de y no el germanismo insensible.

La pintura histórica de Anselm Kiefer establece una sorprendente conexión de situaciones culturales o narraciones colectivas distantes – como los sumerios, la epopeya hidráulica del Gilgamesh, la Biblia o la mitología germánica – transformándolas, por medio del arte, en sincrónicas. La manifestación constante del poder irracional, representado por Wotan, le lleva a una especie de patografía en la que no hay tanto un interés de dar rienda suelta a lo telúrico cuanto una puesta en escena de las huellas del conflicto.

ANSELM KIEFER

Interior. 1981. Óleo, acrílico y papel sobre lienzo. 287,5 x 311 cm. Stedelijk Museum, Ámsterdam. © Anselm Kiefer.





ANSELM KIEFER

Cupos negros.

2006. Óleo, emulsión

acrílica, carboncillo,

planchas de plomo,

ramas y yeso sobre

lienzo. 330 x 570 cm.

Colección particular/

Museum Küppersmühle für

Moderne Kunst, Duisburg.

© Anselm Kiefer.

EL DESEO DE APARTARSE
DEL HORROR DEL
PASADO, EL MIEDO
A LA REALIDAD,
LLEVABA A UNA REGLA
DE LA BANALIDAD
FANTASMAGÓRICA O A LA
ABSTRACCIÓN EXTREMA

El pasado se convirtió en tabú y la gente pensó que se podría empezar desde cero. Kiefer llega a decir que «en el 69, cuando yo empecé, nadie quería hablar de esas cosas». El deseo de apartarse del horror del pasado, el miedo a la realidad, llevaba a una regla de la banalidad fantasmagórica o a la abstracción extrema.

Para Andreas Huyssen, la pintura del artista alemán, en todas sus formas, materiales y temas, trata enfáticamente acerca de la memoria, no acerca del olvido: «Y si el vuelo es una de sus metáforas pictóricas organizativas, no es el vuelo de un fénix, sino el vuelo fatal de Ícaro y el melancólico vuelo del mutilado y sanguinariamente vengativo Wayland, el maestro herrero del libro clásico de la mitología nórdica, el Edda. Las alas de Kiefer, después de todo, están hechas de plomo».

Se trata de una reflexión sostenida sobre cómo las imágenes míticas funcionan en la historia, cómo el mito puede escapar de la historia y cómo la historia, a su vez, ha de apoyarse en imágenes míticas. «Nuestra memoria [afirma Kiefer en una entrevista] no viene simplemente configurada cuando nacemos; viene de lejos, guarda almacenadas experiencias básicas y actitudes reunidas en miles de años». Su obra nos ofrece una suerte de fragmentos de una memoria en ruinas que asume que la historia es necesariamente sombría; Kiefer tal vez pueda estar de acuerdo con Löwy cuando afirmaba que para que la redención pueda producirse es necesaria la reparación –en hebreo *tikkun*– del sufrimiento, de la desolación de las generaciones vencidas, y el cumplimiento de los objetivos por los cuales lucharon y no lograron alcanzar.

Para este artista es preciso desplegar una pintura del impacto emocional en el que algunos encuentran una promesa de salvación. Hay una provocación del poder de la figuración así como una fortísima inscripción cultural, donde la historia, las sagas mitológicas, las disputas religiosas, lo poético o la filosofía, tienen espacio. Por sus obras circulan alusiones a Hölderlin, Kleist, Wagner, Mondrian, Böhme, Heidegger o Beuys. Kiefer abre un arco de motivos que lleva desde el sujeto histórico de la mitología nibelunga a la catástrofe nacionalsocialista en un proceso de significativa degradación. Son caminos pictóricos tortuosos, sendas que se pierden y retornan dando cuerpo figurativo al Sigfrido wagneriano –el héroe solar que derrotando al dragón impone el símbolo del triunfo del día sobre la noche– proponiendo manifestaciones de

la libido jungiana o llegando a introducirse en el dominio de la concepción cabalística del erotismo como espejo en el que se refleja el proceso celestial de la creación.

En la obra excesiva de Kiefer el instante histórico está transfigurado en mito, sin ser finalmente sus cuadros una ilustración de los mitos o de la historia, sino una reflexión sobre el funcionamiento de las imágenes míticas, un intento de dar cuenta de cómo intervienen en la historia. Adorno y Horkheimer advirtieron que la recaída de la Ilustración en la mitología es la recaída del espíritu –que emergió con ella– bajo el ciego dominio de la naturaleza. Un proceso de alienación que ha conducido a una singular pérdida del recuerdo. Sus pinturas muestran lo que está detrás de la historia (esa historia que es un material tan importante como el color).

Si muestra una flor es para que el espectador atraviese la imagen como si penetrara en un oscuro abismo y llegue a los sedimentos. Son narraciones pictóricas surgidas de ese abismo que se sitúa entre la tragedia y la rememoración, y que es tan difícil de sobrepasar.

Contrario a la idea romántica del genio, se ha mostrado, sin embargo, cercano a la percepción existencialista de necesidad de la decisión y del testimonio. En una ocasión, Kiefer señaló que el motivo suele presentarse cuando está haciendo «algo ordinario, cualquier cosa estúpida, como limpiar una mesa». Es evidente que tras el desastre bélico todos desearían limpiar la pizarra, pero eso no puede hacerse sin producir heridas aún más profundas que las generadas anteriormente. Después de la Segunda Guerra Mundial, la conciencia colectiva deseaba olvidar.



El artista ha dicho que no se puede pintar un paisaje «después de que los tanques hayan pasado por él», cuando la tierra ya, en vez de estar arada, ha quedado reducida a cenizas. El intento de superar el tabú histórico le obligó a utilizar una iconografía infame, como sucede en la polémica serie de las *Ocupaciones* (1969) que incluso llevó a que fuera calificado de filo-nazi, en una radical –y, por supuesto, peligrosa– exploración de la identidad personal y colectiva. Anselm Kiefer ha señalado que él no se identifica con Nerón o con Hitler, pero que necesita *actualizar* sus «gestos» para entender su locura. El histrionismo político que transformara al sujeto en masa queda re-escenificado, comprendiendo el poder de lo monumental; como sucede en los cuadros en los que revisa la arquitectura de Speer, desde *Interior* (1981) a las acuarelas *Al pintor desconocido* (1982) o *Las escaleras* (1982-1983).

Desde mediados de los años 80. el artista encuentra en la geografía del desierto y en la mística judía un motivo central para su trabajo que desplazan su intemperstividad histórica hacia un aspecto relacionado dramáticamente con la memoria del conflicto alemán. En una obra como *La partida a Egipto* (1984-85), aparece la alusión al éxodo tanto como una nube de premociones y la señal de que la tierra es ya totalmente inhabitable. Al acercarse a estas cuestiones cobra en la obra de Kiefer gran importancia la Cábala y, especialmente, la obra de Luria.

Para Kiefer, el comienzo de una obra puede ser comparado con la descripción que Luria hace del *zimzum*: el mundo creado en una contracción o retención del aliento. La pintura se entiende como evocación de la luz negra o del *deus absconditus*. La idea de emanación –desde un infinito centro hacia toda posible circunferencia finita–, con cuya tradición dialoga Kiefer, es la de las *sefirot* (luces excelsas), gracias a las cuales toda realidad se estructura tratando de llegar este artista alemán a plasmar en la pintura esa luz oculta de la creación, esa llamarada que hace visible una realidad invisible. Encuentra en la Cábala una reflexión inmensa sobre el estado de exilio que él identifica con su propia condición estética, conteniendo, por supuesto, la impugnación amnésica de su intemperstividad.

Después de su viaje a Israel en 1981, Anselm Kiefer quedó literalmente atrapado por el poema de Paul Celan *Fuga de muerte* –publicado en 1952–, unos versos que rompen el canon de la belleza para mostrar el sufrimiento extremo y salvaje provocado en el campo de concentración.

PÁGINA 54
ANSELM KIEFER
Paisaje invernal.
1970. Acuarela, *gouache* y grafito sobre papel. 42,9 x 35,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. © 2014 Metmuseum/Art Resource/Scala, Florencia. © Anselm Kiefer.

PÁGINAS 56-57
ANSELM KIEFER
Margarethe.
1981. Óleo, emulsión acrílica y paja sobre lienzo. 292,1 x 401,3 x 15,3 cm. The Doris and Donald Fisher Collection. © Anselm Kiefer.

DEBAJO
ANSELM KIEFER
Hielo y sangre.
1971. Acuarela sobre papel. 29,8 x 39,5 cm. Colección privada, Alemania. Fotografía: Bénédicte Peyrat. © Anselm Kiefer.

En *Fuga de muerte*, junto al maestro alemán de la muerte y la leche que no alimenta más que la catástrofe, encontró a Sulamita; a la que dedicó un magnífico cuadro en 1983 o un cuaderno de plomo con cabellos negros, frente a los paisajes de 1981 en los que la paja rememoraba el rubio pelo de Margarita, la mujer alemana. En *Shulamite* (1983), la mujer judía es un búnker. Ha transformado el Salón Funerario para los Soldados Alemanes en Berlín –diseñado por William Kreis– en un memorial de las víctimas del Holocausto. Las paredes están marcadas por el humo de un crematorio, al fondo se encuentra el candelabro judío, las señales, en ausencia, del sufrimiento, los residuos y la sombra.

La catástrofe permanece como determinación de la naturaleza humana, mientras el arte es una forma de dar cuenta de lo traumático. El recuerdo intempestivo de la estética de Kiefer tiene algo de fármaco (veneno y antídoto al mismo tiempo): el arte es, todavía, el peligro supremo de la voluntad y, simultáneamente, algo capaz de curar, «de retorcer [según las lúcidas palabras de Nietzsche] esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo». Es capaz de dirigir, una y otra vez, la mirada hacia lo extremo; como en la serie que dedica en 1991 a *Lilith*, la mujer de Satán, superviviente de la catástrofe tanto como su heraldo, es también un signo de la rebelión, de la insurrección de la creación contra esa trascendencia vacía.







Suzanne Pagé habló de la «hiper-presencia» de sus obras, en las que están sedimentadas la memoria de las víctimas: de Auschwitz a Tlatelolco o a la Guerra del Golfo. Kiefer habla de la memoria como una acumulación de miles de años, un largo y tortuoso camino como el del éxodo a través del desierto. La negra leche del alba está pronunciada en la misma lengua de los que convirtieron en ceniza el cuerpo de la madre de Paul Celan. El girasol sale, en un imponente cuadro, del sexo de un hombre que yace en la tierra. No hay nadie capaz de habitar en la arquitectura legendaria, aquella «rosa de nadie» del nihilismo extremo que sigue obligando a continuar después de la catástrofe –y a pesar de todo–, a partir del testimonio de una memoria que es una semilla suspendida entre el cielo y la tierra.

En la obra de arte se mantiene la posibilidad de cierta esperanza, de encontrar una salida del laberinto de la amnesia. Una de sus obras más imponentes es *Zweistromland* (1985-1989), en la que el mundo del libro y la lectura aluden a una civilización –Mesopotamia– cuyos monumentos

ANSELM KIEFER

Paleta en una cuerda.

1977. Óleo, emulsión acrílica y goma laca sobre lienzo. 130 x 160 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich. © Anselm Kiefer.

han desaparecido. Esta librería, hecha de *tiempo*, es un depósito de la memoria, pero también una concreción más de la catarsis frente a la catástrofe. Armin Zweite ha señalado que la librería introduce lo procesual o la idea de transformación, a pesar de la destrucción de la esperanza por la destrucción nuclear, se mantiene la capacidad de imaginar y la memoria del horror y la infamia. Los libros de plomo, como pesadas biblias medievales, aluden a la opacidad tanto como a la transparencia de los cristales rotos junto a las estanterías.

En las primeras décadas de su trayectoria, Kiefer tuvo que superar una serie de prohibiciones y profanar el tabú que rodeaba a la iconografía nazi. Ha sido capaz de acumular sus obras como si fueran restos escatológicos –*20 Years of Solitude 1971-1991* (1993)– o de edificar impresionantes torres, aparentemente inestables y visualmente amenazadoras, dotadas de un aura siniestra. Kiefer tiene plena consciencia de que el arte forma parte de la demolición histórica en un momento en el que el original es la ruina misma.



SABEMOS CUÁL ES

LA PROHIBICIÓN DEL

ARTE: CONVERTIR EN

BELLEZA ESTÉTICA LA

CATÁSTROFE DE LA

HUMANIDAD

La poesía de Celan, con su amarga verdad, con su contraseña impronunciable –*Schibboleth*– no deja de obsesionarle. Sabemos cuál es la prohibición del arte: convertir en belleza estética la catástrofe de la humanidad, transformar la destrucción en algo admirable. Y, sin embargo, caemos en la trampa: la sublimación de lo peor. Y una vez más, tenemos que recordar que «la ceniza es la raíz de lo cantable».

ANSELM KIEFER

Los mandamientos de la noche. 1996. Emulsión acrílica y goma laca sobre lienzo. 356 x 463 cm. Seattle Art Museum. © Seattle Art Museum/ Anselm Kiefer.

Anselm Kiefer tuvo que encaminarse hacia la sombra histórica, al recuerdo del crimen y a la dimensión abismal de lo traumático en la historia. Sus obras no son un mero *acting out* en relación con lo traumático, no conducen a la repetición obsesiva de lo pasado, ni forman parte de la «ontología espectral deconstructiva». El artista evita tanto el literalismo como la sublimación, prestando en todo momento atención a la literatura y tendiendo a lo sublime. Su memoria del sufrimiento está en las antípodas de la subjetividad anestesiada por el trauma. Su imaginario confronta el ideal romántico de belleza. Su paisaje, que incita a un viaje que ya no podremos realizar con la destrucción atroz provocada por la guerra, hace que friccionen la poesía y la brutalidad en sus lienzos. El artista busca a través del arte una lengua renovada, como aquel *zaum* de Chlebnikov –el poeta ruso de vanguardia al que Kiefer le dedicó un búnker-mausoleo el año 2005–, que nos permita afrontar con entereza la lógica delirante de lo peor tanto en el presente como en el futuro.



La exposición excepcional de Anselm Kiefer en la Royal Academy nos permite pensar críticamente un mundo que está, sin exagerar, en estado de excepción. Como Benjamin advirtiera, la catástrofe no es un final apocalíptico sino algo invisible que sucede todos los días: «que esto ‘siga sucediendo’, es la catástrofe». Kathleen Soriano, directora de exposiciones de la RA, ha señalado que aunque sen han realizado en Gran Bretaña muestras de segmentos específicos de la obra de Kiefer, «jamás se había ofrecido una visión completa en espacios adecuados al carácter monumental de muchas de sus piezas. Se trata de una oportunidad sin precedentes para considerar y reevaluar la trayectoria de la práctica de Kiefer y de la importancia de sus innovaciones y contribuciones a la historia del arte». Este creador ha señalado que el arte es el intento de alcanzar «el epicentro de la verdad. No se puede llegar, pero con el arte podemos acercarnos».

La verdad en pintura de Kiefer es, sin ningún género de dudas, una arqueología del desastre histórico, una aguda y épica forma de sedimentar el paisaje de nuestras tragedias. Mantiene en sus

ANSELM KIEFER

Operación León marino.

1975. Óleo sobre lienzo.

220 x 300 cm. Colección

de Irma y Norman Braman,

Miami. © Anselm Kiefer.

obras lo que, benjaminianamente, puede llamarse: el momento mesiánico en la historia de la cultura. La intempestividad nietzscheana se transforma en un saltar sobre el pasado para romper el *continuum* histórico. Kiefer comparte con Benjamin el interés por saber cómo es el molino que aprovecha la corriente que llamamos tradición, así como plantea la necesidad de establecer una recuperación del pasado que sea capaz de interferir la estructura roma del presente. Es necesario volver a la imagen del *Angelus Novus* de Paul Klee, ese ángel que, arrastrado por un vendaval, vuelve la cabeza hacia atrás –siendo su mirada la que hace crecer las ruinas hasta el cielo– perplejo por una catástrofe que sospecha irreparable.

ANSELM KIEFER

Lugar Royal Academy of Arts

Fechas 27 de septiembre - 14 de diciembre

Horario Viernes: 10 a 22h. Todos los días: 10 a 18h.

Web www.royalacademy.org.uk

Comisaria Kathleen Soriano



CULTURA PARA TODO EL MUNDO

ILUSTRACIÓN BOA MISTURA



* ÁMBITO **cultural**

El Corte Inglés

LONDRES POR AMOR AL ARTE

CON VIAJES EL CORTE INGLÉS

Londres, una de las ciudades más atractivas del mundo, es referencia de nuevas tendencias que beben de su aire cosmopolita y atrevido; un lugar al que conviene ir con asiduidad. En esta ocasión marcamos la senda española en materia cultural y gastronómica, pero sin olvidar tomar el té de las cinco y otras propuestas británicas que debemos anotar en la agenda.

Aprovechamos nuestra visita a la exposición de Anselm Kiefer que acoge la Royal Academy of Arts para después adentrarnos en el siglo XVI italiano de la mano de uno de los más grandes retratistas de la época: Giovanni Battista Moroni. La institución con doble sede le dedica también a él un espacio, del 25 de octubre al 25 de enero.

Si visita la capital inglesa del 15 al 18 de octubre y siente debilidad por el arte actual, debería dar una vuelta por los hermosos alrededores de Regent's Park, donde Frieze Art Fair acapara las tendencias más contemporáneas en las cerca de 170 galerías de todo el mundo que participan en la presente edición. Además, podrá aprovecharse de recorridos guiados y conferencias, así como pasear por el jardín de esculturas y llegar hasta el edificio vecino, donde se celebra en esas mismas fechas la versión clásica de la feria: Frieze Masters.

Del 14 al 23 de noviembre la improvisación musical se adueña de la ciudad en todas sus formas gracias al Festival de Jazz. Celebrado en varios lugares de Londres, es un evento anual que cuenta con autores de gran renombre. Podrá escuchar los dúos de piano lúdicos de Jason Moran y Robert Glasper y el animado *boogie-woogie* de Albert Ammons y Meade Lux Lewis.

Si no ha tenido oportunidad de visitar en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid la exposición *Alma-Tadema y la pintura victoriana en la colección privada Pérez Simón*, ahora podrá hacerlo en Londres desde el 14 de noviembre y hasta el 29 de marzo de 2015 en el Leighton House Museum. Esta vez bajo el título *A Victorian Obsession: the Pérez Simón Collection*, la muestra es un canto a la belleza y la perfección.

Y del arte de los museos al arte de los fogones de la City. Londres tiene una oferta gastronómica tan rica como su esencia cosmopolita, pero nos vamos a permitir hacer un recorrido español por locales que sitúan nuestra cocina en muy elevada posición. Ametsa, el restaurante de Elena Arzak con una estrella Michelin, se encuentra en el Hotel The Halking by COMO, en la lujosa zona de Belgravia. Otro espacio para degustar productos patrios es Hispania, un lo-



Frederic Leighton. *Crenaia, la ninfa del río Dargle.* 1880. Óleo sobre lienzo. 76,8 x 27,2 cm. © Colección Pérez Simón, México. © Studio Sébert Photographes.

cal con más de 9.000 metros cuadrados situado en la planta baja del edificio histórico del Lloyds Bank. Hispania se encuentra en 72-74 Lombard Street, una de las calles más emblemáticas de la ciudad. Cocina española con un toque contemporáneo es la que ofrece Cambio de Tercio, del chef Alberto Criado, un *Sherry bar* donde se puede degustar vino de Jerez en un espacio especialmente dedicado a este caldo (no hay que olvidar que Reino Unido es el mayor consumidor mundial de vinos de Jerez).

Duelos y quebrantos comía Don Quijote, difícil receta para estos tiempos. En cambio, la Royal Opera House nos lo pone fácil para conocer la historia del ingenioso hidalgo de La Mancha, gracias al bailarín cubano Carlos Acosta. Del 25 de noviembre al 22 de



enero, se representa *Don Quixote*: un canto al amor, la amistad y la lealtad en una magnífica puesta en escena. Otras dos buenas opciones de la oferta operística que ofrece la Royal Opera son: *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti –ambientada en la Italia de los años 50–, que podrá verse del 18 de noviembre al 13 de diciembre, e *Idomeneo* de Mozart, dirigida por el austriaco Martin Kušej (del 3 al 24 de noviembre).

A una hora de Londres en tren, en medio de la campiña inglesa, existe un paraíso para los amantes de la ópera, Glyndebourne, donde se celebra

un festival anual de prestigio internacional. Este otoño, del 4 al 25 de octubre se representan obras maestras como *La finta giardinera* de Mozart y *La Traviata* de Verdi. No olviden poner en sus maletas esmoquin y traje largo y, como hacen los londinenses, salir ya vestidos de gala para hacer el recorrido desde Victoria Station hasta la localidad de Lewes cercana a Glyndebourne. Una experiencia especial e inolvidable.

No abandonamos Londres sin tomar el té. Lo hacemos al más puro estilo *vintage* en un lugar casi

HOTEL ME LONDON****

Situado en The Strand, el corazón artístico y cultural. Diseño vanguardista, innovador, exquisito y ambiente muy cosmopolita. Precio por habitación doble y noche (de octubre a diciembre) solo alojamiento: desde 370€. Consulte condiciones y tarifas aéreas.

Información y reservas:
VIAJES EL CORTE INGLÉS
902 400 454

oculto, con una señalización discreta sobre el *pub* Coach & Horses en el Soho. Decorado con aire retro y ambientado con música que suena a través de un gramófono, es el local ideal para disfrutar de esta tradición al más puro estilo *british*, con sándwiches y *scones* incluidos. **Ana Isabel Albares**

Giovanni Battista Moroni. Gian Gerolamo Grumelli.

Hacia 1560. Óleo sobre lienzo. 216 x 123 cm. Fondazione Museo di Palazzo Moroni-Lucretia Moroni Collection, Bergamo. Fotografía: Marco Mazzoleni.

