CRÓNICA

CRONICA DEL CENTENARIO DE ALONSO CANO

Con motivo del Cuarto Centenario del nacimiento de Alonso Cano se han celebrado variados actos que han dado como fruto una selecta colección de publicaciones del más alto nivel científico. Es curioso que las aportaciones presenten el mismo carácter polifacético y en cierto modo desconcertante de la personalidad del artista lo que ha hecho difícil destacar las numerosas novedades que presentan.

Predominan los estudios centrados en su actividad como pintor a los que se han dedicado prácticamente en su totalidad las Exposiciones de Granada y Madrid. Les siguen por su novedad los dedicados a sus dibujos y por su profundidad los que se ocupan de su polémica actividad arquitectónica, apreciada desde puntos de vista distintos en casos decididamente opuestos.

En su conjunto los temas tratados han incidido en los aspectos más destacados de la biografía del artista incluido el estudio de su biblioteca desconocida hasta la fecha pero también se han ocupado de aspectos tangenciales como los de su fortuna crítica o sobre el coleccionismo de su obra destacando por su futura trascendencia en el estudio del artista el Corpus documental recogido en una magnífica monografía, tema del que también se hace eco la Exposición diocesana de Granada.

Se añora el menor interés que ha despertado su labor escultórica aunque algunas de sus mejores obras se han exhibido en Granada, más en la exposición celebrada en el Museo Diocesano «Alonso Cano» que en la celebrada en la Capilla Real. Los interesantes estudios del Symposium de Granada que incluyeron su faceta como escultor y su relación con los de su época o sobre su retabística, que también tuvo cabida en las exposiciones a través de sus fotografías, compensa en parte esta falta que hubiera podido desvelar los variados problemas del estudio de la prodigiosa y pocas veces exactamente valorada obra de Alonso Cano en este campo.

La larga lista de colaboradores, conocidos nombres de nuestra historia del arte a los que se han unido con brillantez los de las nuevas generaciones, es un testimonio más del interés de los actos convocados para recordar el nacimiento de este controvertido artista.

En breve síntesis se recuerdan las dos grandes Exposiciones celebradas en Granada, una exhibida en la Capilla Real que tuvo su continuación en Madrid y la segunda organizada por el Arzobispado de Granada y expuesta en su nuevo Museo Diocesano «Alonso Cano»¹ que tuvo el

---

¹ *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística. IV Centenario.* Hospital Real de Granadas. 2001-2002, 510 pp. con il. color y b/n. Comisario Ignacio Henares Cuéllar.-*Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español.* Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1 abril-26 mayo 2002. 240 pp. con il color. Comisario Ignacio Henares Cuéllar.-*Alonso Cano. Arte e Iconografía.* Granada. Museo Diocesano «Alonso Cano», 2002. 520 pp. con il. color. Comisario Domingo Sánchez Mesa.

privilegio de poder exhibir de cerca la monumental serie pictórica de la «Vida de la Virgen» (Cát. Dioc. Sala VI). Sus respectivos catálogos presentan una gran variedad de estudios que tratan de los aspectos citados referidos principalmente a su obra pictórica ampliamente representada con parte de sus más bellas obras conservadas en España o venidas para la ocasión de otros Museo extranjeros de las que es difícil mencionar las de más interés y que incluyen las curiosas y bellas copias que de algunas de ellas se hicieron en el siglo XIX u otros aspectos como el análisis de sus fuentes, su obra perdida o la determinación de su clientela bien en su época o posteriormente en el siglo XIX que completan el profundo análisis de esta principal actividad del artista. Se incluyen variados estudios de su iconografía, eje de la presentada por el Arzobispado de Granada y otros puntuales sobre su actividad en el campo de la arquitectura desde puntos de vista diferentes de dos autores, un único dedicado a su escultura en el catálogo del Museo Diocesano de la que sólo se exhiben algunas piezas en las exposiciones granadinas, como la bellísima Inmaculada de su catedral (Cát. Dioc. Sala V) que en la última mencionada también expuso y estudió la reproducción de algunos de sus más importantes retablos como el prácticamente desconocido y muy importante de Niebla, tristemente desaparecido (Cát. Dioc. Sala III), sin olvidar los que se ocuparon del estudio de sus dibujos y el amplio análisis de su biblioteca.

Complementarias a estas magnas exposiciones se convocaron otras dos sobre los dibujos del pintor, una en Córdoba y la segunda en el Museo del Prado depositario de gran número de ellos² (cát. n.ºs 13 y 97), catálogos precedidos de estudios importantes que destacan en primer lugar la habilidad, negada muchas veces, de nuestros artistas en este campo y el interés de los debidos a Alonso Cano entre los que se cuentan varios de temas arquitectónicos o los que sirvieron de modelos para grabar dándose noticia de un curioso grabado que al parecer presenta la sigla de Cano. El interés del tema ha suscitado controversias que a la larga siempre son fructíferas en la investigación.

Caso aparte y único fue la Exposición sobre la escultura de Alonso Cano y la de su época celebrada en Córdoba y Sevilla³ de la que ya se dio noticia en esta revista⁴.

Dos grandes e importantes convocatorias reunieron a los especialistas de los variadísimos aspectos del arte de Cano. Los Seminarios que se desarrollaron en Sevilla y Málaga⁵ se anticiparon al resto de las actividades que posteriormente se celebraron en homenaje a Cano. Prevaleció en sus estudio el análisis y valoración de su obra arquitectónica, objeto ésta última de variadas y encontradas opiniones sin olvidar otros aspectos del gran momento barroco en el que se desarrolla su arte como el iconográfico, que tiñe con sus normas todo el arte de la época tanto en lo religioso como en lo profano, las referencias que pueden encontrarse en su arte al Bernini y otros grandes maestros barrocos italianos en el arte español en general y en el de Cano en concreto, como el interés de su retablistica, su obra en el campo de la pintura, la escultura y el dibujo o la recreación romántica de su biografía, así como otros problemas del arte de la época sea el referido a la columna salomónica, los espacios de devoción o la repercusión político-social del arte barroco.

El magno Symposium Internacional celebrado en Granada⁶ incide en muchos de los as-

² García de la Torre, Fuensanta, *Homenaje a Alonso Cano. Dibujos*. Córdoba-Sevilla, Junta de Andalucía. 2001.-*Alonso Cano, dibujos*. Madrid, 2 abril-24 junio 2002, 222 pp. con il. Comisario José Manuel Matilla.

³ *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza hacia 1600*. Córdoba. Sala de Exposiciones Museísticas, 25 octubre-26 noviembre 2000. Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1 diciembre 2000-7 enero 2001. Córdoba, Ediciones Caja Sur, 167 pp. con il. color. Comisario Enrique Pareja López.

⁴ A.E.A., n.º 208, p.220.

⁵ *Figuras e imágenes del Baroco. Estudios sobre el baroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentería, 1999, 434 pp. con il. b/n.

⁶ *Alonso Cano y su época. Actas (Symposium Internacional)*. Granada, 14-17 febrero 2002, 874 pp. con il. en b/n y color. Presidente Ignacio Henares Cuéllar.

pectos comentados de la publicación anterior a veces controvertidos según los especialistas pero como se ha dicho, la discusión propicia siempre soluciones. Una amplia sección de ponencias trata muchos de los mismos temas, pero en general por autores distintos a los que los analizaron en publicaciones anteriores presentando así una variada gama de estudios sobre los principales problemas que plantea la personalidad de Alonso Cano tanto en su actividad como artista, principalmente en el discutido campo de su actividad arquitectónica o de sus dibujos que al parecer presenta un horizonte más amplio a la investigación quizás por haber sido menos estudiado sin olvidar algunos de los más espinosos de las atribuciones de obras escultóricas o pictóricas o bien sobre la corriente estética a la que responde su obra, su iconografía, ambiente en el que se desarrolla su arte y su vida y la visión retrospectiva de algunos de estos temas. La sección de numerosas comunicaciones trata aspectos puntuales de lo antes comentado con la aportación de novedades sobre su obra y un conjunto muy estimable de las que se ocupan de los contemporáneos de Cano, escultores, arquitectos y pintores.

La publicación del Corpus documental sobre Cano ⁷expone en escuetas fichas el transcurrir de su vida y actividad en sus distintas etapas granadina, sevillana y madrileña. La rigurosidad de los documentos recogidos y su número dan amplio margen a la continuación de los estudios sobre Cano y posible solución a alguno de los problemas planteados en los estudios comentados. Un extenso y exhaustivo Índice facilita la consulta no siempre fácil en este tipo de publicaciones, tan fundamentales en la investigación.

Conviene recordar por su interés los números monográficos dedicados al artista de la revista Archivo Español de Arte y su precedente de los Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada ⁸ que en artículos más sintéticos trataron de temas similares a los citados. No se ha olvidado la bibliografía que ha sido objeto de especial interés en éste último n.º de Granada y de la que se han dado extensos apartados en las publicaciones comentadas y también se organizaron ciclos de conferencias sobre el artista como el celebrado por el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

En la lectura sosegada de esta copiosa literatura el lector interesado encontrara sin duda materia más que suficiente para poder formarse una idea del polifacético artista y en su caso proseguir la investigación sobre esta inagotable personalidad.

MARGARITA M. ESTELLA

«MANET/VELÁZQUEZ»

[Musée d'Orsay, París, 17.IX.2002–5.I.2003;
Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 3.III–8.VI.2003]

Para los especialistas, el tema del conocimiento y la influencia de la pintura española del Siglo de Oro y de Goya en varios artistas franceses del siglo XIX —tanto románticos como realistas— no es nada nuevo. Al contrario, existen abundantes estudios sobre esta materia, algunos de ellos ya clásicos, siendo entre los más destacados el de Ilse Hempel Lipschutz de 1972 *Spanish Painting and the French Romantics (La pintura española y los románticos franceses,*

⁷ *Corpus Alonso Cano. Documentos y Texto*. Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2002, 710 pp. Dirección del Proyecto José Manuel Pita Andrade. Edición coordinadora Ángel Aterido Fernández.

⁸ *Archivo Español de Arte*, LXXIV, n.º 296, 2001, 345-445 pp. con il.- *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 32, 2001 (IV Centenario de Alonso Cano), 413 pp. con il.

1988), el de Jeannine Baticle y Cristina Marinas de 1981 *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, y el de María de los Santos García Felguera de 1991 *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Incluso en el Musée Goya de Castres en 1997 y 1999 elaboraron dos exposiciones sobre esta materia con sus respectivos catálogos: *Les Peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet* y *Velázquez et la France. La découverte de Velázquez par les peintres français*. En cuanto al propio Manet, todas las monografías sobre este maestro hacen hincapié en su «época española», y además existen trabajos específicos como el de Joel Isaacson de 1969 *Manet and Spain*, o el de Juliet Wilson-Bareau de 1988 *Édouard Manet: Voyage en Espagne*. Sin embargo, esta nueva producción compartida entre el Musée d'Orsay de París y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York marca la primera vez que se presentan estas evidencias de la historia del arte al gran público, en una extensa muestra que pretende demostrar visualmente el enorme impacto que tuvieron el descubrimiento y el estudio de la pintura española del siglo xvii en los artistas franceses del siglo xix.

Para empezar, si el título engancha también engaña, a pesar del subtítulo (*La manière espagnole au xix^e siècle*, en francés; *The French Taste for Spanish Painting*, en inglés). Ni Manet está solo entre los franceses, ni Velázquez entre los españoles. Por el lado galo tenemos nada menos que veinte artistas, entre ellos Courbet, Degas, Delacroix y Millet, además de otros menos conocidos como Dehodencq, Henner, Regnault y Ribot. En la banda ibérica acompañan al singular genio sevillano C. Coello, Goya, Herrera el Viejo, E. Lucas Velázquez, Martínez del Mazo, Murillo, Ribera, Zurbarán y varias obras anónimas anteriormente atribuidas a Velázquez. En la variante americana, se incluirán pintores de esta nacionalidad coetáneos de los franceses que se inspiraron asimismo en la pintura española, tales como Cassatt, Chase, Eakins y Sargent. Desde luego, el plato fuerte es Manet, en cuyo caso se ha conseguido reunir virtualmente todas sus obras de inspiración directa española, varias de las cuales pertenecen a la colección permanente del Metropolitan (*El Guitarrero*, *El niño de la espada*, *La señorita V. vestida de espada* y *El joven vestido de majo*), y otras venidos de Copenhagen, Boston, Chicago y Washington —36 en total. En cuanto a Velázquez, el Prado ha sido generoso tanto con los franceses como con los americanos, enviando *El bufón llamado «don Juan de Austria»*, *Pablo de Valladolid*, *Menipo* y *El bufón don Diego de Acedo - «El Primo»*, a París y los tres primeros más *El Infante Don Carlos*, *El príncipe don Baltasar Carlos de caza*, *Esopo* y *El bufón don Sebastián de Morra* a Nueva York. En esta ciudad las pinturas de escuela española estarán suplementadas por préstamos de instituciones nacionales, señaladamente The Hispanic Society of America, que enviará siete obras de los siglos de oro desde la calle 155 y Broadway hasta la Quinta avenida con la calle 82, entre ellas el retrato del *Conde-Duque de Olivares* de Velázquez y *La Asunción de la Magdalena* de Giordano copiando a Ribera, acompañadas por otras de Morales, El Greco y Murillo.

Ahora bien, con toda esta riqueza de estupendas pinturas entre las manos, y la gran erudición y esfuerzo demostrados por los organizadores y los colaboradores en el libro-catálogo, sorprende que en el Musée d'Orsay no han sabido presentarlas de manera coherente para evidenciar el diálogo entre los artistas. La regla seguida para colgar las obras ha sido estrictamente conservador: las del siglo xvii españolas todas juntas y separadas de las del siglo xix francesas. Si este concepto es válido para las salas permanentes de un museo, desde luego no es apropiado para una exposición temporal que ha sido ideado precisamente para enseñar lo que unos aprendieron de los otros. De esta manera la primera sala y media están dedicadas a las obras del xvii, todas ellas escogidas cuidadosamente con criterios científicos (estuvieron presentes en París en el siglo xix en colecciones particulares como la de Soult o en la Galerie Espagnol de Louis-Philippe entre 1838 y 1848, o fueron vistas en el Museo del Prado por ar-

tistas franceses viajeros), en que se inspiraron los pintores del XIX. Las obras de éstos, sin embargo, están colgadas entre una y ocho salas de distancia de ellas. Se diría que esta estructura está en contradicción abierta con lo que se pretende demostrar, dado que no permite una verdadera confrontación de las obras y es absolutamente imposible compararlas. Si este discurso visual no suficientemente comprensible resultó frustrante para los especialistas, tiene que haber sido desconcertante para los visitantes no iniciados. Se rompió algo esta norma de monólogo en vez de diálogo en la sección dedicada a Manet y Goya, pero aún allí, se perdió la oportunidad de colgar *Las Majas y los Embozados* atribuido a Goya del Metropolitan (cat. n.º 17), junto a *El Balcón* de Manet del Orsay (cat. n.º 99). Únicamente en la sala dedicada a obra gráfica se consiguió relacionar de manera satisfactoria las estampas escogidas de Goya con los dibujos y grabados relevantes de Delacroix y Manet.

Entre otras ocasiones únicas inexplicablemente desperdiciadas figuran el famoso duo del toreador o *Hombre muerto* de Manet (cat. n.º 84, National Gallery of Art, Washington, DC), y la obra antiguamente atribuida a Velázquez pero hoy considerada de escuela napolitana hacia 1630, el *Soldado muerto* (cat. n.º 38, National Gallery, Londres), recientemente limpiada y reluciente. Ésta se hallaba en la primera sala entre los verdaderos Velázquez, mientras que la obra que se inspiró en ella estaba colgada en la cuarta sala cerca de otras telas de Manet de tema taurino. Tampoco se juntaron los dos pequeños cuadros de «trece personajes», un buen ejemplo de Manet copiando (cat. n.º 70) una pintura que en aquella época se creía de Velázquez (cat. n.º 37). Mientras que en los textos del catálogo se pone mucho énfasis en la admiración de Manet por la sensación de aire y atmósfera creado por Velázquez en *Pablo de Valladolid* (cat. n.º 33), y además como el *Actor trágico* del francés (cat. n.º 92) lo refleja, en la exposición están separados por varias salas. Es más, después de traer el bello *San Sebastián curado por las Santas Mujeres* desde el Museo de Bellas Artes de Bilbao (cat. n.º 28; estuvo en París en la colección Soult entre 1809 y 1851), no lo colgaron junto a la obra de Théodule Ribot *El Supplicio de Alonso Cano* (cat. n.º 111, Musée des Beaux-Arts, Rouen), aparentemente inspirada en ella: el cuadro de Ribera se hallaba en la segunda sala mientras que el de Ribot estaba en la penúltima. Irónicamente, todas estas parejas de obras aparecen reproducidas juntas —como es lógico— en el catálogo, a pesar de estar separadas físicamente en la exposición.

También hay que señalar que no todas las obras expuestas tenían el mismo nivel de calidad, bien que su presencia estaba justificada por los datos históricos. De todos modos, esta circunstancia produjo algunos altibajos estéticos que se podían haber evitado simplemente eliminando estas pinturas de la muestra, pero sí reproduciéndolas como documentos en el catálogo, a saber: *La Tentación de Job* de Herrera el Viejo (cat. n.º 22, Musée des Beaux-Arts, Rouen), y *Nuestra Señora de Loreto* de Millet (cat. n.º 107, Musée des Beaux-Arts, Dijon), por ejemplo. Para terminar con las quejas, el enorme retrato ecuestre del general *Juan Prim* por Regnault (cat. n.º 109) hubiera estado mejor situado hacia el final que al principio de la exposición, donde no tenía ningún sentido ni visual ni cronológico —o incluso dejándolo en su lugar habitual dentro del Orsay, de la misma manera que se hizo con varias obras de Ribot.

Como siempre ocurre en el caso de las exposiciones temporales, el catálogo es lo que perdura, y en esta ocasión es un verdadero libro sobre el tema. En la versión francesa los ocho repletos ensayos, una cronología artística detallada y las fichas técnicas muy completas de las obras, escritas por nueve especialistas, servirán durante mucho tiempo como una referencia obligada, a pesar de ciertos problemas técnicos con la coordinación de las referencias bibliográficas y una desafortunada selección de tipografía, difícil de leer —problemas que se resolverán en la edición en inglés. Ésta asimismo incluirá tanto más obras (150 en vez de 115) como cinco ensayos más, así que sería aconsejable adquirir la versión americana del catálogo. La comisaria de la exposición en el Orsay, Geneviève Lacambre, escribe sobre la «Connaissance

de l'école espagnole en France», y el comisario de la misma en el Metropolitan, Gary Tintorow, contribuye «Raphaël supplanté: le triomphe de la peinture espagnole en France». Juliet Wilson-Bareau participa con dos ensayos magistrales sobre los dos artistas que ha estado estudiando desde hace casi de 40 años —«Goya et la France» y «Manet et l'Espagne»— además de redactar todas las fichas de catálogo correspondientes a ellos. Jeannine Baticle colabora con «La Galerie espagnole de Louis-Philippe», Javier Portús y María de los Santos García Felguera con «Les origines du musée du Prado», Stéphane Guégan con «Peinture, critique d'art et tropisme espagnol sous Louis-Philippe», Dominique Lobstein con «Les commandes de copies de peintures espagnoles pour l'Etat français (1840-1880)», y Deborah Roldán con una cronología que va desde 1779 hasta 1904, excepcionalmente repleto de datos. Un inconveniente de trabajar con tantos autores alrededor del mismo tema es que varios emplean los mismos documentos y las mismas citas famosas de las cartas de Manet de 1865 a Zacharie Astruc, Fantin-Latour y Baudelaire.

Los ensayos adicionales de la versión americana son de Ignacio Cano Rivero sobre «Seville's Artistic Heritage During the French Occupation», de Ilse Hempel Lipschutz sobre «Goya and the French Romantics», de H. Barbara Weinberg sobre «American Artists' Taste for Spanish Painting, 1860-1815», de Mitchell Coddling sobre «A Legacy of Spanish Art for America: Archer M. Huntington and The Hispanic Society of America», y Matthias Weniger sobre «The Dresden Remains of the Galerie Espagnole», además de las fichas añadidas del catálogo de Marcus Burke y Trevor Fairbrother.

En contrapartida por el préstamo de las obras de Velázquez y Goya, el Museo del Prado va a poder montar una magnífica exposición monográfica de Manet, prevista para principios de octubre de 2003, con cuadros procedentes del Orsay y del Metropolitan entre otras instituciones internacionales. Es de esperar que tengan la imaginación suficiente y el atrevimiento para colgar los cuadros relevantes de Velázquez y Goya tan admirados por Manet en sitios estratégicos a lo largo de la exposición, para que el público pueda comprobar de primera mano todo lo que Manet apreció y aprendió de sus grandes maestros españoles.

ISADORA ROSE-DE VIEJO

EL ARTE EN LA CORTE DE FELIPE V

Madrid (octubre 2002-enero 2003)

Si el final del Antiguo Régimen y el nacimiento de las sociedades liberales supuso el nacimiento de los Museos Nacionales, verdaderas Cartas Otorgadas de la Cultura, parece que nuestra época presidida por la globalización está recogiendo los frutos mostrencos procedentes de la *desamortización* pseudoliberal de los museos y colecciones. Aquellos conjuntos reunidos por la Corona, la Nobleza y la Iglesia, agrupados para *la instrucción y general deleite de los españoles* —no lo olvidemos, proclamados *justos y benéficos* por la Constitución de 1812— andan hoy dislocados como queriendo demostrar empíricamente la posibilidad real del *Perpetuum Mobile* y, si nos apuran, la santa virtud de la ubicuidad. Las obras de arte transmigran en un eterno retorno a su materia primigenia, situación irrefrenablemente propiciada por su fragilidad. Pero todo ello sucede no con la preocupación de sus curadores sino con el aplauso de quienes no pueden abandonar la sombra maternal de su campanario a no ser para unas exóticas vacaciones en los mares azules de cualquier Sur.

AEA, LXXVI, 2003, 301, pp. 101 a 108

Estas reflexiones son el resultado de la contemplación de un nuevo espectáculo visual que aparece en las carteleras con la denominación de *El Arte en la corte de Felipe V*. Ante él el crítico se cuestiona si una revista veterana como *Archivo Español de Arte* no debiera establecer una sección como la mantenida por un centenario diario de la Corte bajo el epígrafe de *Cultura y espectáculos* para reseñar acontecimientos de parecida índole.

Como en una obra teatral clásica, todo se desarrolla en tres actos aunque, contrariando a Boileau, no exista unidad de lugar. El Palacio Real que el rey empezó a construir, la Plaza de las Descalzas a dónde acudió a funciones religiosas en el ilustre convento heredado, como su Reino, de los Austrias y el Prado donde paseó antes de que Villanueva levantara su bellissimo edificio, son las tramoyas en las que no oiremos a Farinelli pero veremos, por enésima vez, muebles, planos, retratos. Casi no hay lugar a la sorpresa sino la *revisitación*, que diría Sitwell, de temas y obras de arte estudiadas ya por historiadores entre los que descuella un verdadero y gran hispanista: Yves Bottineau.

Visitando las tres distintas sedes tenemos derecho a preguntarnos el por qué de lo obvio, el por qué mostrar desde distintas escarpias los mismos cuadros de siempre, los mismos objetos en diferentes vitrinas. Ingenuamente creemos que *especialistas* en el siglo XVIII van a descubrirnos nuevas *imágenes del rey* y de sus hijos que no sean las de las colecciones públicas; trajes, sedas, objetos no traídos y llevados a otras exposiciones, planos del Alcázar desconocidos... Es decir, todo aquello que transforma un espectáculo, por bello que sea, en una exposición. Algo hecho para enseñar, para que el público, el gran público y los especialistas puedan *aprender deleitándose* y que permanezca, como un enriquecimiento, en la Historia del Arte.

En ocasiones, para historiadores bisoños, puede resultar difícil el acceder a obras en manos de particulares pero, manejando la bibliografía y no sólo citándola —si es que lo ha sido— se obtiene gracias a las leyes vigentes, poco complacientes con los propietarios, las obras necesarias. Esto vendría al caso, por ejemplo, con retratos de Bernardo Lorente Germán. Otras veces son piezas que están en los museos las que han sido ignoradas; basten dos obras para ejemplificarlo. Una, el magnífico sitial de madera tallada y dorada que fue herencia del Gran Delfín —sin par en el mismo Versalles actual— *ployant* que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas o el lienzo de Juan Carreño de Miranda —depositado por el Prado en el Museo Municipal de Madrid— *El festín de Herodes*, que reproduce la escalera construída por Covarrubias en el Alcázar de Madrid, copiada años después por Claudio de Arciniega en el Hospital de Jesús —o de Cortés— en México y por la que aun podemos ascender.

En cuanto al título, lo encontramos algo desmedido pues si es *arte en la corte...* ¿dónde están los resultados de la estancia de ésta en Sevilla? ¿Acaso se han volatilizado como el olor del azúcar o se han apagado sus ecos como los de las fuentes del alcázar sevillano que tranquilizaron los alterados nervios del monarca?

También echamos de menos a los personajes de la Corte. Del *caballerizo mayor*, de la *camarera mayor*, de la Princesa de los Ursinos ... ¿Qué se fueron? Y el Duque de Saint Simon ¿no paseó su mirada inquisitiva y su lengua ciertamente viperina por la Corte?

En cualquier caso, nos vamos sin haber contemplado sus efigies, como tampoco vemos la del cardenal Portocarrero sin el cual Felipe de Borbón no hubiera sido más que Duque de Anjou.

Felipe V *el Animoso* ganó su reino en una larga guerra, en Italia y en España, y tampoco hallamos un retrato de su pariente y contrincante el Archiduque —¿qué ocasión para haber expuesto su retrato barcelonés de Viladomat, perdido e ineditificado en el Palais des Beaux Arts de Bruselas!

El joven y guapo francés que disfrazado —más que vestido— a la española levantó el entusiasmo de barceloneses y madrileños a su llegada a sus nuevos reinos a los que convirtió en

uno y ,a sus naturales, en algo hoy al parecer incómodo que llamamos *españoles*, queda reducido a un abuelo al que el decoro —habría que decir mejor *les convenances*— disimula la neurastenia mientras asiste en un aparatoso decorado bibiennesco al juego de sus nietos, quizás mientras cantan: Mambrú se fue a la guerra...

JUAN JOSÉ JUNQUERA Y MATO

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE PARÍS

Del 24 al 28 de octubre del 2002, el hall 4 de París Expò, en Porte de Versailles, ha acogido una nueva y variopinta edición de la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC). Este certamen, nacido en 1976, se ha convertido en uno de los principales sismógrafos de la actualidad artística y de su tránsito mercantil internacional, en línea con otras citas del *marketing* de altos vuelos, como las ferias de arte contemporáneo de Colonia y de Chicago.

En esta ocasión, el comisario Pierre Caperon —desde Reed Exhibitions France— ha tratado de incrementar la presencia en París de galerías extranjeras y de nueva creación, repartiendo la obra de casi novecientos artistas —de cincuenta nacionalidades— en cinco secciones complementarias: *One-man shows*, *Group shows*, *Édition*, *Perspectives* y *Vidéo cube*. Dentro de cada una de ellas se asiste, perceptiblemente, a una intensa búsqueda de conexiones entre la vanguardia europea de los años cincuenta y sesenta, y los nuevos derroteros estéticos del arte «sin fronteras» del siglo XXI, búsqueda que, sin dejar de ser fortuita, ha dado lugar a la organización de un interesante programa de exposiciones. En este sentido, cabe destacar, por un lado, las personales de Max Beckmann (Tendances), Arman (Beabourg), Christo (Guy Pieters), Mario Merz (Giorgio Persano), Zoran Music (Contini), Eduardo Chillida (Colón XVI) y Yoshitaka Amango (Léo Koenig) y, por otro, las muestras temáticas dedicadas al paisaje (Jeanne Bucher), a la Escuela de Londres (Marlborough), a las corrientes no figurativas del París de la década de los cincuenta (Applicat-Prazan), al arte italiano de la segunda postguerra (Tornabuoni) y a las últimas tendencias de la plástica francesa (Anton Weller).

El balance de enunciados de la FIAC, con todo, no se limita al mero anhelo historicista, tal y como demuestra el protagonismo que han adquirido en esta edición las obras realizadas en soportes no «nobles» o tradicionales, como la fotografía y el video, entre las que resulta obligado citar el cortometraje «The persecution of the white car», de Sebastián Díaz Morales (Carrier Gebauer), ganador del premio especial de la sección *Vidéo cube*. Asimismo, a fin de dar cancha a un mínimo distanciamiento crítico entre el público y las claves de lectura desplegadas por cada *stand*, ha sido habilitado el espacio *Café des Arts*, en el que se han debatido cuestiones de interés general, relacionadas con la financiación pública y privada de la actividad artística, con su irregular difusión mediática y con su evaluación en términos de «calidad» en la era del arte interactivo.

MÓNICA NÚÑEZ LAISECA