

## CRÓNICAS

### CARLOS III. MAJESTAD Y ORNATO EN LOS ESCENARIOS DEL REY ILUSTRADO

Madrid: Palacio Real, 6-XII-2016 a 31-III-2017

El Patrimonio Nacional, con el apoyo de la Fundación Banco Santander conmemora el tercer centenario del nacimiento del rey Carlos III (Madrid, 1716-1788) con una exposición de marcado carácter artístico, titulada *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del Rey Ilustrado*, ejecutada en sus aspectos científicos por los doctores Pilar Benito García, Javier Jordán de Urries y de la Colina y José Luis Sancho, conservadores e investigadores de la institución. Cuenta en su discurso con obras de excepcional calidad, algunas rara vez vistas o poco apreciables en los recorridos de los palacios reales, por lo que la ocasión de apreciarlas de cerca es única. Una síntesis de treinta años de reinado modélicamente condensados, facilitada por la disponibilidad de gran parte de las obras en las colecciones del Patrimonio Nacional.

La exposición se centra en el “arte de corte” de Carlos III a través de los programas decorativos del Palacio Nuevo de Madrid y de los Sitios Reales, para lo cual se fundaron y potenciaron las manufacturas reales, indicio igualmente de un “arte de estado”. Como presentación general, el texto *Carlos III en los Palacios Reales* analiza la vida y formación de Carlos III en la medida en que pudo influir en sus decisiones posteriores. Plantea una distinción entre “arte oficial y arte de corte” como corrientes diferenciadas, según la cual, instituciones como la Academia de San Fernando impulsaron un arte oficial, visible en la severa arquitectura de Ventura Rodríguez. Simultáneamente, Francisco Sabatini y sus colaboradores levantaron otra arquitectura y decoración más apropiadas a los usos del rey y de la Corte. Este “arte de corte” transformó los Sitios Reales, de gran importancia en tiempos de Carlos III, adaptando sus condiciones de vida a las estaciones del año en que específicamente eran utilizados. En este contexto, todas las artes adquirieron máxima importancia y elevadísimos niveles de calidad como suntuoso complemento de la arquitectura, siendo competencia prioritaria del arquitecto mayor, responsable de la planificación y ejecución de los de las obras que debían integrarse en cada conjunto palacial. El texto repasa con precisión histórica y certera valoración estética los diversos conjuntos decorativos de los palacios reales, la fundación de las Reales Fábricas y el renovado impulso dado a las de fundación anterior con el fin de producir lujosas manufacturas, indicio de un “arte de estado” y reflejo del gusto real a mayor gloria de la Corona.

Se analizan los conjuntos decorativos del palacio de Aranjuez, donde el rey residía en primavera, con el chinesco *Gabinete de Porcelana*, diseñado por Giuseppe Gricci y ejecutado en la Real Fábrica del Buen Retiro (1763-1765), la Capilla Real y el Teatro Real con la pintura inacabada de Anton Raphael Mengs (1776). En La Granja de San Ildefonso, palacio para el verano, las reformas de Sabatini alcanzaron a la Real Colegiata y su decoración pictórica, obra de Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella. En el otoño la corte iba a San Lorenzo de El Escorial, donde Juan de Villanueva modificó sutilmente el edificio del monasterio y los interiores del palacio se decoraron con tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara. El rey pasaba el invierno en el palacio de El Pardo, duplicado en superficie (1772-1778) y decorado con nuevos estucos, frescos y más tapices.

Por su simbolismo, el más complejo escenario de Carlos III fue el Palacio Nuevo de Madrid, objeto de grandes alteraciones arquitectónicas y sujeto de las decoraciones más importantes, como el deslumbrante Salón del Trono bajo el fresco de *La grandeza y poder de la Monarquía española bajo Carlos III* de Giambattista Tiepolo (desde 1762). Carlos III dio al edificio su aspecto y estatus definitivos como sede de la Majestad Católica.

Las distintas secciones de la exposición están concebidas como reflejos de la personalidad del rey. Su imagen se presenta a través del busto escultórico de Juan Pascual de Mena (1764) o del impresionante

retrato que Mengs pintó en 1765 para Federico V de Dinamarca, obra nunca vista en España. Las pinturas de Michel-Ange Houasse y Antonio Joli muestran los escenarios del rey y una selección de armas son la mejor muestra de su gran afición a la caza, evocando además la Armería de la poco conocida fundación de la Real Ballestería.

Las secciones sobre el Real Dormitorio, la pintura mural, el Salón del Trono, la porcelana de la Real Fábrica, las otras Reales Fábricas, las *'chinoiserías'*, las deslumbrantes obras de Gasparini y el epílogo de la muerte del rey, muestran el complejo arte cosmopolita que rodeó a Carlos III. Sus exquisitos ejemplos, muchos surgidos de las Reales Fábricas para uso exclusivo del Rey, permiten entender su "arte de estado". Brillan las porcelanas del Buen Retiro y los trabajos del Real Laboratorio de Piedras Duras, especialmente los tableros de consola diseñados por Charles Joseph Flipart. La reconstrucción de la decoración de la Sala de cenar o de conversar de Carlos III en El Pardo, con los tapices de las estaciones por cartones de Francisco de Goya (1786-1788), ayudan a entender estos costosos conjuntos. Sin duda alguna, las *'chinoiserías'* como reflejo del gusto por lo exótico son una sorpresa, especialmente por la magnífica conservación de las telas en exposición.

Más allá las apariencias, asombra el constante poner y quitar decoraciones, consecuencia de la nueva costumbre introducida por el rey de permanecer en las mismas habitaciones durante todo el año, rompiendo con la etiqueta anterior. Así, el conjunto del Real Dormitorio (desde 1764) fue uno de los mayores desvelos de Carlos III, pues era lugar para su descanso, para conversación en familia y para despachar a diario los asuntos del palacio. Para el invierno, Mengs ideó un conjunto de tapicerías de grutescos de connotaciones clásicas, diseñadas por Guillermo de Anglois y José del Castillo, y pinturas de la pasión de Cristo, realizadas por él mismo. Por supuesto, incluía todo el mobiliario, conservado en su mayor parte en el Patrimonio Nacional, y otra decoración más ligera para el verano.

Por su importancia en decoración de los salones del Palacio Nuevo, quizá sea la pintura la parte de presentación más problemática, sugiriéndose a través de unos pocos ejemplos. Pero, ningún visitante olvidará que la exposición se celebra en el mismísimo Palacio Real y que esos salones están una planta más arriba. Destaca entre ellos el Salón del Trono, síntesis de estilos de procedencia mayoritariamente italiana y conjunto portentoso de integración de las artes bajo el fresco de Tiepolo (1761-1764) que proclama la gloria de la monarquía española.

Sin duda alguna, una de las cuestiones que más sorprende de la vida de palacio es el constante ajetreo de colgar y descolgar tapices, sedas o cuadros para transformar las decoraciones interiores según las estaciones del año. Aunque por razones bien distintas, la mayor de las transformaciones del reinado de Carlos III fue la conversión del Salón del Trono en capilla mortuoria. Su reconstrucción refleja los ceremoniales por la muerte del rey ilustrado en diciembre de 1788, cuyo último retrato fue la exposición pública de su cadáver. Los comisarios proponen la reconstrucción de ese teatro fúnebre en torno a la imponente cama imperial con dosel, puesta bajo otro dosel, y vestida con ricos damascos bordados. Se completa con tapices de la *Conquista de Túnez*, tejidos en Bruselas bajo la dirección de William Pannemaker, y con una excepcional alfombra bordada en terciopelo, que aportan la grandeza y solemnidad requeridas

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR  
Universidad Autónoma de Madrid

## ESPACIO MIRÓ

Madrid: Fundación Mapfre, desde el 15-I-2016

"En los mismos ríos entramos y no entramos, pues somos y no somos los mismos", declaraba Heráclito de Éfeso. Todo fluye. Nada permanece invariable. Nunca es igual, aunque siempre semeje lo mismo. Conviene, por ello, tener presente este pragmático oxímoron a la hora de sumergirse en el Espacio Miró de la Fundación Mapfre. Situado en su sede de Recoletos, este se constituye como la primera muestra permanente de la historia de la institución. Una ocasión para la que han reunido más de 60 trabajos del pintor catalán pertenecientes al grueso de diferentes colecciones privadas que el público puede contemplar desde el 15 de diciembre de 2016.

El régimen de propiedad de las obras, garantía de escasa difusión previa, ejerce como un reclamo al que se suma el cronológico: la mayoría de ellas están datadas en los sesenta y setenta, dentro de la "última etapa" de su producción, menos conocida y puesta en valor desde hace pocos años. Si bien es cierto que para Joan Miró (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983) la cuestión de la fecha era "simplemente anec-

dótica”, son muchos los que distinguen diferentes períodos en su carrera. Activo desde el primer decenio del siglo pasado, en los años veinte hizo explotar unos paisajes poblados por mujeres, niños, pájaros o monstruos que, metamorfoseados en signos, elaboraron sintaxis con formas geométricas, líneas, puntos y estrellas. Lenguaje que le valió el título de poeta e incluso de dramaturgo. Es posible que alguien se atreva a calificarlo como músico tras contemplar la *Mujer española* (1973): bailarina con faralaes de silenciosas corcheas y parte del elenco de la primera sala.

Un universo propio que se expande hasta chocar, en ocasiones, con el de otros artistas para conformar un metacosmos como el que propone la segunda sala: Miró/Calder. *Abovedada con Black Polygons* (1953), el gran móvil de Alexander Calder (Filadelfia, 1898-Nueva York, 1976) parece haber escapado de sus parientes encerrados en el azul celeste de *Pintura para David Fernández* (1965) ejecutada por Miró. La familiaridad entre las obras de ambos, presentes en este espacio, adquiere total significación cuando nos detenemos ante las dos figuras que flanquean la entrada: el rostro retorcido en alambre de Joan y el retrato pictórico de una mujer dedicado a su esposa, *A Pilar* (1947), las dos por cuenta del americano. Anfitriones de honor para ese topos de una relación que, más allá de la plástica, trascendió las fronteras personales, temporales y espaciales desde su primer encuentro en París en 1928.

Lejos de paralelismos tan evidentes como el precedente, el firmamento de Miró mantuvo siempre una atracción bilateral con la historia del arte con movimientos que fueron desde el surrealismo hasta la abstracción. Estas oscilaciones se manifiestan a lo largo de todo el recorrido expositivo, continuado en diferentes estancias situadas en una planta inferior. En ellas existe un interés por los grandes formatos sobre los que opera con distintos materiales, como la masonita, el zinc o el cartón, sin dejar de lado las texturas, con las que juega a las ausencias y las presencias mediante gruesas capas de pintura arremolinadas sobre las superficies. Tampoco falta la cerámica, sustancia de gran interés en su obra a partir de 1944, con la que creó piezas en colaboración con Josep Artigas.

Gravita sobre muchas de las obras la fuerza del *El Informalismo*, si bien la manera en la que rompe con el plano pictórico tradicional, en ocasiones, lo emparenta con el *concetto spaziale* de Lucio Fontana. De cualquier manera, la gran cita es la del gesto y con él el drama de los rojos y los negros predominantes en la cromática, el pathos del dripping que tanto gustaba a los expresionistas abstractos americanos y el ethos al que nos transporta la influencia de la caligrafía japonesa.

Independientemente de la permeabilidad a las tendencias paralelas a su trayectoria –entre las que incluso se cuela el graffiti–, Miró no abandonó nunca ese universo de Personajes y pájaros (1969) o de esas cabezas que dan nombre a una de las últimas salas. Temas a los que solo escapan sus producciones más tempranas, como el *Bosque de Bellver* (1910) –obra que rompe el discurso en una salita donde predomina la técnica del dibujo–, pero con los que vence finalmente su “Desafío a la pintura” en la penúltima estancia de la exposición. Allí acomete su “segundo asesinato de la pintura” –el primero tuvo lugar en los años veinte– o, mejor dicho, la invasión de anacrónicas escenas pintadas por otros artistas con su característico ejército.

Como colofón, un último rincón recuerda lo que Camilo José Cela afirmaba: “Miró pinta con los pies pegados a la tierra”, color imperante en las cuatro obras que sirven de epílogo a todo lo señalado a lo largo de estos párrafos, pues si hay algo que nos ha quedado claro es que “entramos y no entramos” en un espacio en el que Miró “es y no es el mismo”.

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ

*AL CANTO DE LAS QUIMERAS. LUIS LAGARTO Y LA FÁBRICA DE LA LIBRERÍA DE CORO  
DE LA CATEDRAL DE PUEBLA, 1600-1611*

Puebla (México): Museo Amparo, 10-XII-2016 a 13-III-2017

No es demasiado frecuente abordar en una exposición temporal el mundo colorista y exquisito de la miniatura, y conseguir lo que se pretende. El tema tiene su dificultad a la hora de resolver una correcta disposición museográfica y no sólo por razones prácticas sino también por lo que imponen las reglas de la conservación. Este tipo de piezas se han relegado muchas veces a un segundo plano o han servido de acompañamiento a muestras en las que se integran otro tipo de objetos, para completar el panorama y abordar lecturas complementarias.

Por eso el planteamiento novedoso de esta bella exposición, centrada en lo que podría ser el canto del cisne de un género maravilloso, se convierte en toda una oportunidad a través de la cuidada labor de su comisario y profesor de la UNAM, el doctor Pablo Amador Marrero, que ha sabido recoger la tradición historiográfica al respecto y hacer avanzar el proceso de estudio con aportaciones nuevas. Porque todo se ha organizado de un modo asequible, conciliando la investigación y la exhibición de una manera que no es común, en un recorrido nada complejo y perfectamente abarcable para todo tipo de públicos, sin exclusiones.

La exposición no es un ejercicio estético más o menos afortunado, sino que concluye y obtiene resultados para coronar un proceso investigador en el que el análisis supone una aportación de datos y una clasificación llena de novedades que pronto se verá reflejada en una publicación específica. El conocimiento del proceso de ejecución, que en pocos lugares está tan prolijamente documentado, se presenta con absoluta claridad y el comisario ha sido capaz de transmitirlo al espectador, y no solamente al versado en el tema, sino a quien se aproxime a las salas con espíritu de curiosidad intelectual.

En los cantorales de la catedral poblana se dio cita la más cuidada tradición de la miniatura medieval sumada a todo lo que significó el exuberante manierismo europeo, con ecos llegados de Flandes o de Italia, enriquecidos en América. La obra de Luis Lagarto (c. 1556-1624) es una de esas páginas brillantes de esa historia novohispana compartida, a través de un trabajo que va más allá del ornamento de letras capitales. El volumen que con las sombras concede a las miniaturas, a la labor de los roleos vegetales y a las criaturas fantásticas de los marcos hacen de cada una de las viñetas pequeñas obras maestras elaboradas con un sentido de la profundidad y el relieve, que terminan por convertirse en una suerte de piezas escultóricas. La combinación con el color y los efectos ilusionistas con los que se construyen, permiten cuadrar el círculo hacia la obra de arte total.

Y todo ello es visible sin esfuerzo. La buena elección de los apoyos al seleccionar piezas que acompañan la muestra, las obras seleccionadas de buena pintura, escultura y orfebrería no sólo sirven para aligerar el peso monográfico de los cantorales, sino que ayudan a entender su papel y su lenguaje a través de la comparación comprensible en el mismo contexto en el que fueron creados.

Con una clara estructura en capítulos, el peso de lo iconográfico como hilo conductor sirve para adentrarse en un mundo en el que se entrelazan la fantasía y el mensaje, compartiendo un espacio de intercambio con sorprendentes resultados.

Esa natural dificultad de las exposiciones librescas queda aquí superada con una buena utilización de los recursos museográficos, como los que permiten al interesado la consulta de la documentación original, cuidándose al extremo la iluminación y la limpieza de un montaje discreto y muy atractivo, que proporciona vida propia a las piezas sin establecer competencias.

Además el entorno resulta insuperable y el bien conservado y espectacular Barroco poblano ayuda a entender todavía mejor lo que allí estaba sucediendo para que se llevara a cabo tan importante encargo. El lugar de la muestra, finalmente, es otro añadido de calidad para centrar mejor tan singular proyecto. El Museo Amparo es una de esas instituciones modélicas, tanto en la presentación de sus colecciones permanentes como en su sugerente calendario de actividades, que consigue abordar la tarea museística con una frescura y una profesionalidad verdaderamente envidiables.

MANUEL ARIAS MARTÍNEZ  
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

EL ARTE DE SABER VER. MANUEL B. COSSÍO, LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA Y EL GRECO

Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos [Institución Libre de Enseñanza],  
29-XI-2016 a 23-IV-2017

“Saber ver” es quizá el principio más básico al que todo historiador del arte aspira. Un “arte”, éste de ver, –tanto según su acepción de “capacidad o habilidad” como de “conjunto de preceptos y reglas necesarios” para hacer algo– al que nos apela de forma sugerente la exposición que ofrece la sede de la Institución Libre de Enseñanza, dedicada a una de sus figuras de referencia: Manuel B. Cossío. Este destacado pedagogo, director de la ILE tras el fallecimiento de su fundador, Francisco Giner de los Ríos, es considerado, además, el impulsor de la historia del arte como disciplina científica moderna. Cuando en 1879, apenas tres años después de la creación de la ILE, Cossío publicó en su boletín sus ideas acerca del carácter de la

pedagogía contemporánea, se refirió al “arte de saber ver” como a la capacidad que se podía despertar en alguien para interesarse por el conocimiento de cualquier materia. Y es este interés y esta motivación por ser capaces de “ver” lo que puede mover a cualquier historiador del arte que visite esta muestra a aceptar el reto y entrar en un fascinante juego de miradas, que ha armado con detalle su comisario, Salvador Guerrero, con la asesoría científica de Javier Portús.

La exposición, organizada por la Fundación Francisco Giner de los Ríos y Acción Cultural Española, es precisamente un homenaje a Cossío como referente intelectual, que se ha construido a través de este trenzado de miradas. Pues no encontraremos solamente la reconstrucción biográfica o la cita iconográfica de su protagonista, sino que su introducción ofrece las coordenadas idóneas para alcanzar la perspectiva desde la que dirigir la vista hacia su objeto de estudio por antonomasia, que fue la obra del Greco. Con cierta resaca aún de las intensas celebraciones en 2014 del cuarto centenario de la muerte del pintor, su recuerdo no hace más que corroborar el alcance que los pioneros estudios de Cossío, publicados en su célebre monografía de 1908, supusieron para la cultura española. La reivindicación del Greco, que para entonces ya era toda una moda, se hacía por primera vez desde el rigor y el análisis crítico, con el estudio integral de su obra. Para ilustrarlo, la exposición presenta una abundante selección de documentación y, sobre todo, escoge específicamente una serie de espléndidos lienzos que reflejan las referidas miradas. De este modo, no es casual la elección de *La estigmatización de san Francisco*, de la Colección Abelló, que proyecta el eco de aquel austero santo –frente a la austera y laica Institución– que se asoma en el fondo del interesante retrato de Cossío firmado por Maurice Fromkes que recibe al visitante a la entrada. Tampoco resulta trivial el guiño a cómo el estudio de Cossío sirvió, por ejemplo, para destapar la falsa atribución de obras como el *Retrato de don Rodrigo Vázquez de Arce* –hasta entonces, considerado del Greco–, o para localizar el enigmático lienzo de la *Orden de la Camaldula*, conservado en el Instituto Valencia de Don Juan, cuyo proceso de documentación escrito por Cossío en sus apuntes está acertadamente mostrado a un lado de la obra.

Pero si nuestra mirada, a través de los ojos de Cossío, se ha dirigido al Greco, inevitablemente, desde sus lienzos salta a Toledo y su imaginario. Destino institucionista por antonomasia, probablemente sólo superado por la sierra madrileña, la ciudad fue punto de encuentro de pensadores y creadores de procedencia muy diversa, atraídos por lo que Toledo aglutinaba como crisol cultural hispano a lo largo del tiempo. Y aquí se presentan, de nuevo, tantas miradas como viajeros la visitaron; los rincones capturados por Carlos de Haes, Ignacio Zuloaga, Ricardo Redondo y Cecilio Pizarro se completan con los avanzados paisajes de dos artistas íntimamente ligados a la ILE y su círculo intelectual, como fueron Aureliano de Beruete y Joaquín Sorolla. Entroncados en una misma genealogía institucionista, mas ya desde la rupturista actitud de la vanguardia, la muestra desemboca en la recepción de aquel legado por parte de los jóvenes del 27. A diferencia de la solemnidad y la trascendencia con que la estética vallecana posaría la vista en el sobrio paisaje manchego, los residentes que formaron parte de la irreverente “Orden de Toledo” recogerían a su manera, performativa y surrealista, aquella semilla plantada por Cossío.

Para terminar, merece la pena destacar dos últimos hitos en este encadenamiento de miradas de las que el comisario ha querido dejar constancia. La primera, la que se dirige a lo popular y el interés, del que Cossío también fue uno de los pioneros, por el patrimonio intangible. La presencia de fragmentos de tejidos, un traje de novia lagarterana y distintos tipos de cerámica son ejemplo de la sensibilidad institucionista hacia este tipo de producción artística al margen de las jerarquizaciones canónicas, en sintonía con propuestas internacionales como Arts & Crafts. La segunda mirada, con la que se cierra el relato, nos traslada a la experiencia de las Misiones Pedagógicas, presididas precisamente por Cossío. Cómo no cerrar con ello el círculo. La presencia de la copia que Juan Bonafé realizó de *La resurrección de Cristo* del Greco en 1932 para la primera colección del Museo Circulante de Misiones aún de nuevo todas las miradas: la del siglo XVII, el XX y el XXI; la del artista, el historiador y el aficionado; la del pedagogo y la del que aprende a saber mirar.

En 1935, año del fallecimiento de Cossío, el polifacético intelectual y artista, historiador del arte, pintor y “eterno residente” José Moreno Villa reconocía en un artículo monográfico el legado de aquel maestro: “[...] debemos decir que la historia moderna de la pintura española comienza con Cossío en 1886”. Más de un siglo después de aquellas pioneras andanzas, la historia del arte española actual puede encontrar en esta documentada muestra una parte esencial de su pasado, y homenajear a uno de aquellos luminosos referentes que nos hacen recordar la importancia de “saber ver”.

IDOIA MURGA CASTRO  
Universidad Complutense de Madrid



ARCO-MADRID 2017. XXXVI EDICIÓN DE LA FERIA INTERNACIONAL  
DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Madrid: IFEMA, 22 a 26-II-2017

Una vez más, ARCO-Madrid consiguió copar las agendas culturales de la última semana de febrero, al mismo tiempo eclipsando y permitiendo las numerosas alternativas paralelas que aparecen a lo largo y ancho de la ciudad en esas fechas. La trigésimo sexta edición ha sido la de Argentina como país invitado y la visita del presidente Macri; la de la suspensión de la línea 8 de metro y las odiseas para alcanzar el recinto; la de la publicación de *La actividad económica de los/las artistas en España* por Marta Pérez Ibáñez e Isidro López-Aparicio y la constatación de la precaria realidad cotidiana del creador; la de la enésima recuperación del mercado artístico, que no termina nunca de recuperarse por completo. Pese a todo, como cada año, las cifras ofrecen un moderado optimismo, teniendo en cuenta una afluencia de público que ha vuelto a superar las expectativas, de nuevo por encima de los 100.000, y un nivel de ventas más que aceptable, en franca progresión.

En los pabellones 7 y 9 de IFEMA, con ordenación de Andrés Jaque, se han dado cita más de doscientas galerías procedentes de veintisiete países distintos: ciento sesenta y cuatro dentro del Programa General, uno de los más notables de los últimos años; doce dentro de la sección *Diálogos*, comisariada por María de Corral, Lorena Martínez de Corral y Catalina Lozano; dieciocho propuestas jóvenes en *Opening*, elegidas por Juan Canela y Stefanie Hessler; y otras doce por Inés Katzenstein en representación de Argentina, o más bien de Buenos Aires, pues todas ellas, sin excepción, eran porteñas, una decisión que no tardó en ser señalada y criticada. Problema éste, el de las tensiones asimétricas entre centro y periferia, que también se ha hecho notar en el panorama nacional, cada vez más circunscrito a unos pocos núcleos capaces de resistir y cada vez más desierto si cabe en las provincias, de exiguas posibilidades comerciales y algunas apenas rescatadas mediante la promoción de las Diputaciones.

En líneas generales, ya acostumbradas, ha mantenido un espíritu bastante conservador, quizá por puro y duro pragmatismo, favoreciendo la concurrencia de formatos tradicionales y temáticas amables, alejadas en cualquier caso de la carga política de encuentros anteriores; lo cual no quiere decir necesariamente que faltaran las reivindicaciones, aunque puedan haber pasado algo desapercibidas en el contexto general: destacan en este sentido la performance de Albert Pla dentro de una obra del colectivo Mondongo, en la que repartía trozos de un pastel con los colores de la bandera española y después barría la escenografía versallesca; o la de Rosa Brugat, en el papel de mujer de la limpieza, para denunciar, entre otras cosas, el lamentable 25% de participación femenina y el ridículo 5% de artistas españolas expuestas en la feria; pero si en 2016, aún reciente la muerte de Aylan, el refugiado sirio Mohamad Karaman recorría las instalaciones caminando hacia atrás mientras Iván Sikic lo cubría de pan de oro, en 2017 Eugenio Merino ha preferido el dorado de las mantas isotérmicas para envolver sus pasaportes y presentarlos enmarcados. Una tendencia homogeneizadora en forma y fondo que se continúa, corregida sólo en parte, matizada acaso, a través de las adquisiciones institucionales y los diversos premios que se otorgaron durante la feria.

La apuesta del equipo directivo, liderado por Carlos Urroz, está ya suficientemente consolidada como revulsivo anual del sistema del arte español, con un amplísimo programa paralelo repartido por los principales espacios de expositivos de la ciudad, como punto de referencia imprescindible para profesionales, con un interesante foro y los habituales encuentros, siempre tan productivos, y como cita internacional de especial proyección latinoamericana, con un variado repertorio de obras de relación calidad-precio asequible para el coleccionista; y se ha consolidado con todo lo bueno, que se refleja en los eficaces resultados, incluso en el período de mayor incidencia de la crisis económica, y con todo lo menos bueno, que va en detrimento de la capacidad de sorpresa y de generar debate, casi nula a estas alturas. Así pues, frente a la disyuntiva entre morir de éxito o matar de aburrimiento, más vale abandonar pronto la época de las recuperaciones eternas y emprender una nueva fase de reinención integral.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA  
Instituto de Historia, CSIC