

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 anecdó-

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.