

De Caravaggio a Bernini: Obras maestras del *Seicento* italiano en las colecciones reales (junio-octubre 2016), Palacio Real de Madrid

Macarena Moralejo Ortega

Doctora en Historia del Arte

Profesora Máster *Ignatiana*. Universidad Pontificia Comillas (Madrid)

E-mail: macarenamoralejo@gmail.com

arte

El Palacio Real de Madrid albergó desde el pasado mes de junio una de las exposiciones más relevantes de los últimos años, tanto por la calidad de las obras seleccionadas como por el volumen y el desconocimiento que, una gran parte de las mismas, presentan entre el gran público. El ideólogo de este proyecto expositivo, el profesor Gonzalo Redín Manchaus de la Universidad de Alcalá de Henares, ha realizado una excelente selección de obras para un espacio dotado de un marcado carácter histórico y simbólico en el que cualquier tipo de elección –temática, iconográfica– no constituye una casualidad sino, más bien, un golpe de efecto coherente con el emblemático lugar de exhibición.

1. Selección y organización

Una de las bazas fundamentales en la selección interna de las obras realizada por Redín han sido sus

excelentes conocimientos del arte italiano y español del Renacimiento, el Manierismo y el Barroco, tal y como avalan sus numerosas publicaciones en este ámbito. Asimismo, el comisario ha gozado de la posibilidad de revisar todas las piezas –telas, tablas, esculturas, obras vinculadas con el mobiliario litúrgico– en las numerosas visitas que ha realizado a conventos, a monasterios y a palacios ligados a Patrimonio Nacional. Me refiero a la institución que custodia, desde el reinado de Isabel II, el conjunto de bienes históricos pertenecientes al Estado español y que, a día de hoy, se encuentran al servicio de la Corona y cumplen, como no podía ser menos en el seno de una sociedad democrática, una función cultural esencial en el ámbito de la divulgación de la identidad, el significado y el potencial, en este caso, de los bienes artísticos patrimonio de todos los españoles.

Esta premisa es determinante para entender la selección de obras

adoptada por Gonzalo Redín que, deliberadamente, ha ideado un proyecto museográfico en el que se exhiben pinturas, tabernáculos, imágenes escultóricas de Cristo en la cruz en diferentes materiales (bronce, marfil, por citar algunos) y esculturas, entre otros objetos manufacturados, realizadas por las diferentes escuelas artísticas italianas durante el siglo xvii. Esta elección ha implicado importantes desafíos, tanto en el proceso de elección de las obras como en la adecuación a contextos socio-culturales muy diversos que, a ojos de un espectador de nuestros días, podrían no serlo tanto, dado que todos tenemos en mente la idea de una Italia que, a pesar de sus contradicciones internas, ofrece una imagen unitaria de sus propuestas en el ámbito de la creatividad, el diseño y las artes figurativas.

Sin embargo, conviene aclarar que tal noción no existía –ni había existido previamente– ni se producirá inmediatamente después del siglo xvii en el territorio de la península italiana, desmembrado en un sinfín de estados independientes regidos por nobles, aristócratas de nuevo cuño, españoles o la Iglesia, y en el que no se perseguía, dado que no se contemplaba como tal, ofrecer una imagen de la identidad de la nación italiana. Tal prerrogativa resultó

imprescindible en la visita de la exposición organizada en el Palacio Real dado que se trazó un espléndido recorrido por diferentes emplazamientos italianos, algunos muy conocidos por su destreza en el ámbito de la creatividad, caso de Nápoles, y otros que nos conducen a espacios de ideación más recónditos, como Lombardía, Emilia o los antiguos Estados Pontificios. Esta distinción por escuelas, si bien no es la única que Redín y su equipo han mostrado, dado que también han apostado por aspectos como la cronología, la iconografía o los diferentes matices entre el clasicismo y el naturalismo del Barroco, hace que el espectador contemple embelesado los recursos técnicos, expresivos y estéticos utilizados por cada uno de los protagonistas de estos puntos de creación. Tal circunstancia propicia la identificación y el reconocimiento inmediato de artistas que surcan el largo siglo xvii en Italia desde la adopción de parámetros visuales muy diversos, e incluso equidistantes, y que despliegan todo su poder de seducción a partir de matices de muy diverso signo.

La apuesta del comisario no se ha detenido aquí ya que una de las condiciones para llevar a cabo esta exposición fue, precisamente, la renuncia a cualquier tipo

de préstamo de obras en el ámbito nacional o internacional con el objetivo de potenciar –y estudiar con mimo– el importante legado del arte italiano a las colecciones reales españolas. Así, la totalidad de las obras expuestas pertenecen a Patrimonio Nacional y, a día de hoy, se conservan en lugares muy diversos, desde el propio Palacio Real, el Monasterio-Palacio de San Lorenzo de El Escorial, los Reales Alcázares de Sevilla, el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, el Real Monasterio de la Encarnación, también en la capital española, el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, la denominada como “casita del príncipe”, en El Escorial, o el Real Colegio de Doncellas Nobles de Toledo, entre otros emplazamientos vinculados con la monarquía española y su patronazgo, tanto regio como eclesiástico.

El volumen, calidad y consistencia de estas colecciones reales constituye, ya por sí mismo, el poderoso aliciente de la exposición, aun cuando, desde mi punto de vista, resulta posible ver obras que, en algunos casos, en sus espacios de exhibición actuales, no cumplen con las condiciones de visibilidad idóneas –altura, dimensiones, desubicación temática respecto al espacio circundante–. Sin embargo, para este acontecimiento se

han integrado en un diálogo fluido con obras creadas por contemporáneos, algunos interlocutores de pleno derecho, dotadas de una gran presencia visual y técnica y, sobre todo, han sido restauradas expresamente para tan magno evento. Esta última cuestión no resulta baladí dado que las posibilidades de inspección y de contemplación de la totalidad de las obras restauradas han abierto un abanico de análisis en varios frentes de estudio que van desde la propia historia de la restauración de cada pieza – se han restaurado cuarenta y seis de ellas – al redescubrimiento de pigmentos, *arrepentimientos* y otras cuestiones que han constituido el objeto, junto con otros temas, de un congreso, auspiciado por el propio profesor Redín, a finales de septiembre del 2016.

2. Catálogo, expertos y estudios

Una parte importante de estas primeras deliberaciones entre expertos ha sido ya reflejada en el magnífico catálogo escrito para ilustrar la exposición y, por ello, la visita debía completarse con la lectura de esta obra que ya constituye un material imprescindible en el ámbito de los estudios sobre las artes del siglo XVII en Italia, tanto dentro de nuestras fronteras ibéri-

cas como en el país vecino, en otros países europeos y Estados Unidos, en donde se conservan, repartidos entre museos públicos y colecciones privadas, obras análogas, réplicas, copias, etc. Precisamente a ellas se alude en repetidas ocasiones a lo largo del catálogo para establecer paralelismos visuales e incentivar al espectador/lector en la búsqueda e identificación de nuevos estímulos en el campo estético.

Para cumplir con estos objetivos tan ambiciosos, Gonzalo Redín se ha rodeado de cotizados expertos europeos en el siglo xvii, principalmente, pero no solo, italianos y españoles, que han tenido la posibilidad de trabajar en equipo, aunar fuerzas y mostrar, una vez más, los importantes lazos históricos, culturales y artísticos que unen a los dos países. Así, doctores en Historia del Arte como el propio Redín, el profesor David García Cueto (Universidad de Granada), la conservadora Leticia de Frutos (Ministerio de Cultura de España) y, por último, Carmen García-Frías (Patrimonio Nacional), han escrito cuatro ensayos para contextualizar el marco del proyecto expositivo. Análisis transversales, y también en clave más específica, en los que se han ocupado de reflexionar acerca del proceso de llegada de las obras italianas a España –regalos al mo-

narca, adquisiciones de la corona, donaciones de virreyes españoles y otros supuestos– y cómo estas se integraron en las colecciones reales a partir de fenómenos tan extraordinarios como la adopción de las premisas de gusto de las escuelas de arte italianas del barroco y la progresiva identificación de los estamentos hispánicos más altos con las prerrogativas estéticas surgidas en el territorio italiano.

Reflexiones que han conducido a sus autores a la elaboración de digresiones, desde lo general a lo particular, tanto en lo que concierne a las pautas de actuación, a la compra, a la monarquía y a la aristocracia italo-española, a los encargos eclesiásticos, al papel de los marchantes y a los primeros *art dealers* de la época, como en asuntos colaterales como la ejecución de modelos artísticos análogos –e incluso idénticos– para diferentes mecenas. En la abigarrada condensación de tanta erudición, sin embargo, poco peso han tenido temas como la ejecución de dibujos preparatorios para estas grandes obras, la realización, en algunos casos, de estampas –con o sin variantes respecto al original– para su divulgación entre un público más extenso, aun cuando ambos asuntos seguramente serán retomados, por cada

uno de los expertos, en sus próximas publicaciones.

Las obras instaladas en el espacio expositivo han sido estudiadas, una por una, por expertos en cada uno de los artistas seleccionados y esta circunstancia ha repercutido muy positivamente en la calidad de las fichas que se han publicado en el catálogo de la exposición. A tal propósito no podía faltar la autorizada reflexión sobre la obra más importante de la exposición, *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista* de Caravaggio, de la profesora Cristina Terzaghi, joven docente en el área de Historia del Arte moderna (Universidad de Roma III) y conocida experta en el ámbito de los estudios sobre Caravaggio, sus imitadores, seguidores y copistas. Similares inquietudes han animado también la elección de la profesora Patrizia Tosini (Universidad de Casinò), que ha realizado una interesante reflexión sobre un lienzo, ya estudiado por ella en precedencia, de Andrea Lilio con la representación de *La Asunción de La Virgen*, hoy conservado en los Reales Alcázares de Sevilla. El profesor Daniele Benati (Universidad de Bolonia), por su parte, ha repetido el procedimiento analizando *La conversión de Saulo* de Guido Reni, entre otras pinturas de la escuela boloñesa de pintura, como también

ha hecho el doctor Massimo Francucci; mientras que Alessandra Giannotti abre el catálogo con una auténtica obra maestra de Federico Barocci, uno de los artistas preferidos de los duques de Urbino y de Felipe II, con la representación de *La Vocación de San Andrés y San Pedro*.

Benito Navarrete, prestigioso estudioso del siglo XVII en España y sus relaciones con Italia se ocupa, por su parte, de analizar un espléndido retrato de *La Virgen con el Niño* de Bartolomeo Cavarozzi. Roma y sus principales protagonistas en el arte de la pintura y la escultura han constituido el objeto de las reflexiones de Erich Scheleir, Manuela Mena, conservadora del Museo del Prado, Sylvain Laveissière, Carmen García-Frías, David García Cueto y Cristiano Giometti. El Virreinato de Nápoles, que ocupa un espacio muy importante en la exposición, aparece representado de forma excelente a partir de los lienzos de insignes artistas como José de Ribera, Francesco Fracanzano, Pietro Novelli "Il Monrealese", Luca Giordano y Massimo Stanzione, entre otros, de cuya producción se han ocupado, fundamentalmente, Giuseppe Porzio y Mauro Vincenzo Fontana, máximos especialistas en este ámbito.

Rosario Coppel, Tomaso Montanari, Leticia de Frutos, Cristiano

Giometti, Andrea Bacchi, Grégoire Extermann y Riccardo Gennaioli, prestigiosos expertos en escultura y mobiliario litúrgico de la Edad Moderna, han analizado desde diferentes ópticas las obras surgidas en los talleres florentinos, napolitanos, romanos y boloñeses desplegando una pluma colorida, muy en consonancia con la exacerbada policromía de una gran parte de los objetos manufacturados. Los estudios realizados, por ejemplo, acerca del tabernáculo de Domenico Montini por el profesor Riccardo Gennaioli son deudores de las amplias investigaciones llevadas a cabo en los últimos cuarenta años por el máximo experto en la técnica del *commesso*, Alvar González-Palacios. En cambio, las obras en marfil, como el Crucifijo relicario atribuido a Georg Petel, del que también se ha ocupado el mismo Gennaioli, recogen precedentes aseveraciones dictadas por la profesora Margarita Estella, una de las más reputadas en esta materia.

La apuesta del comisario y su equipo de trabajo por la revisión concienzuda de cada una de las obras expuestas, su historia, sus cambios de ubicación y/o propiedad y la bibliografía que ha surgido en torno a éstas ha determinado confrontaciones estilísticas, revisiones de obras símiles y

todo tipo de análisis que, han sido posible, gracias a la investigación exhaustiva en bibliotecas especializadas, fundamentalmente italianas. Este proceso, siempre callado y lento, ha derivado en una abigarrada selección de obras –setenta y tres– que, además, ofrecen una panorámica de conjunto en perfecta coherencia con la vocación pedagógica y didáctica que, casi la práctica totalidad de las piezas, muestran al visitante.

3. La exposición

En este sentido, y más allá de la exuberancia, las conquistas espaciales y técnicas, la delicadeza y la belleza de un conjunto barroquizante en su estilo y en su efectismo visual, las obras seleccionadas, a menudo, sintetizan mensajes crípticos ligados a iconografías muy enraizadas con las prácticas religiosas postridentinas y, a día de hoy, necesitan de explicaciones muy descriptivas y eficaces para ser comprendidas por el espectador. A este propósito, una mirada general, e incluso superficial, de la exposición podría revelar que nos encontramos ante una *mise-en-scène* que trata de rescatar los valores religiosos ligados a un periodo histórico y cultural en constante lucha con el tradicionalismo más exacerbado y la modernidad más

turbadora. Sin embargo, la búsqueda de un equilibrio entre estas dos líneas de pensamiento tan contradictorias se ha resuelto en la exposición a partir de una premeditada conciliación de intereses, es decir, los que vehicularon la producción de obras de arte, no solamente religiosas, y aquellos parámetros de visión aptos para nuestra sociedad.

Este equilibrio de fuerzas ha desembocado en una exposición en la que se ha huido, deliberadamente, de una narración temática o cronológica y en la que se ha apostado por la cesión de obras que describen eventos narrados en el Antiguo Testamento, episodios ligados con la vida de Jesucristo e historias de santos y martirios. La balanza se ha equilibrado con una presencia, quizá más silenciosa pero muy eficaz a nivel visual, de pinturas que abarcan temáticas perfectamente coherentes con la línea argumental anterior, desde la exhibición del proceso de cambios de emplazamientos de referencia, como la panorámica de la Piazza Navona, realizada por Viviano Codazzi, a las numerosas representaciones de carácter mitológico que encierran también propuestas semánticas muy vinculadas con el discurrir de la vida, también espiritual, en el siglo XVII.

Asimismo, las emociones, entendidas como una noción de carácter abstracto y de tipo general, vehicularon los pasos del visitante en la exposición y lo conducen a lugares insospechados en donde habita el dolor, la serenidad, la introspección e incluso la carcajada. Este último matiz no debe desestimarse porque el arte, desde tiempos inmemoriales, ha apostado por canalizar sentimientos y emociones a quien lo realiza y a quien lo contempla, elementos que, por desgracia, tantas exposiciones actuales desdeñan con el único objetivo de arrojar una visión esclava de compartimentos de pensamiento estancos, opacos y, muy a menudo, estériles.

Estas premisas enmarcan una exposición que arranca cronológicamente de las últimas conquistas técnicas y estéticas del Manierismo, a partir de las dos telas pintadas por Federico Barocci y Andrea Lillio y la imagen en bronce dorado de Cristo en la cruz realizada por Giambologna, imágenes que anticipan ya los avances en el plano de la percepción lumínica, la óptica, la construcción de figuras y grupos en el espacio y las proporciones, cuestiones esenciales en la ideación de las obras de arte del Barroco.

Para ello, esta exposición temporal se ha dividido en cuatro secciones

que encuentran su justificación a la luz de las diferentes etapas del barroco, marco cronológico que se abre muy a finales del siglo XVI y se cierra con el último decenio del XVII; y de las diferentes escuelas italianas. Así, la primera sección “De Bolonia a Roma” reúne obras emblemáticas de ambas escuelas, que confluyeron en la corona española a partir, en la mayor parte de los casos, de regalos diplomáticos, con una excepción a partir de la presencia de *La túnica de José*, pintada por Velázquez muy probablemente en Madrid a su regreso del primer viaje por Roma y que se conserva en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

El segundo bloque se abre con un título muy atractivo, “Lujo Real” y en él tienen cabida pinturas de carácter devocional realizadas por artistas tan dispares como Simone Cantarini, Francesco Albani, Guido Reni, Alessandro Algardi, George Petel o el alumno aventajado de Bernini, Guido Cartari. Las piezas, provenientes en muchos casos de conventos y monasterios ligados a la corona española desde la Edad Moderna han sido escogidas con mimo, respetando los criterios de máxima calidad y alta visibilidad.

La tercera parte de la exposición, y quizá la más rica en cuanto al número de propuestas y el atractivo

visual de las mismas, está conformada por el legado de la escuela napolitana a las artes del barroco. El número y la calidad están directamente vinculadas a la presencia española en la zona de afamados coleccionistas –virreyes, diplomáticos, espías, agentes comerciales– y al importante volumen de primeras figuras que ejercieron su dominio en las artes figurativas de este periodo, casi todos mediatizadas por las estancias de Caravaggio en Nápoles y el importante legado del valenciano José de Ribera en la producción local de pintura.

Por último, es posible recorrer una serie de salas dedicadas a las denominadas como “palas de altar”, que tradicionalmente han pertenecido a la corona, y que reflejan un quehacer artístico alejado del virtuosismo técnico de los retablos de la península ibérica pero secundan las consignas teológicas emanadas en Trento, tal y como reflejan las obras seleccionadas de Federico Barocci, Guido Reni y Giovanni Francesco Romanelli.

En síntesis, el discurso museográfico y museológico elegido por Redín y su equipo evidencia el carácter científico del mismo y su deseo de huir de evocaciones superficiales e innecesarias dado que las piezas han sido seleccionadas y ubicadas en los diferentes

espacios a partir de una perfecta coordinación entre la escenografía, el tipo de iluminación –que cambia en función de las piezas expuestas– y el color elegido para las paredes. El resultado hace que no se pierda jamás el ritmo y que la visita resulte tanto amena como *dilettevole, utile e didattica*.

Este planteamiento ha permitido integrar en una misma sala, frente a frente, dos pinturas que jamás se habían expuesto juntas. Me refiero al lienzo de Caravaggio, el más alabado por el gran público y la crítica especializada, en el que la figura de Salome con la cabeza del Bautista emerge con gran fuerza del plano pictórico para, junto con la vieja y el santo, evidenciar que, como ha señalado la profesora Terzaghi, el lombardo no solamente trató de mostrar el horror sino que, más bien, hizo gala de que había tomado conciencia de éste. Una visión diferente, pero a la vez complementaria, a la que la pintora milanesa Fede Galizia utilizó, cuya producción es muy poco conocida en el territorio español, para capturar en el tiempo un instante del mismo episodio a partir de una minuciosa recreación de las calidades de los objetos, circunstancia que supone un anticipo triunfal de los valores táctiles que ejercerán con fuerza los representantes del Barroco.

Totalmente inéditos para el gran público se presentan dos óleos sobre lienzo *en pendant* realizados por Giovanni Baglione con un formato octogonal de y que, desde la superficial mención de Poleró en 1857, han pasado desapercibidos entre los expertos. Se trata de dos pinturas femeninas, cuya procedencia se desconoce pero que muy probablemente deban ponerse en relación con una serie ideada para la extinta familia de los Gonzaga, y que casi parecen haber asumido como propios los modelos de las medallas clásicas para integrarse en el particular “*parnaso de ninfas*”. La belleza de esta pareja, la candidez en sus rostros, acentuado a partir de un prodigioso uso de los blancos, deja al espectador mudo, dado que su presencia en una de las salas expositivas acapara la mirada hacia ellas.

Los ojos también se detienen en el espléndido estudio del natural de Guido Reni para la *Conversión de Saulo*, una obra descubierta por Redín en los fondos pictóricos de Patrimonio Nacional y que sorprende por su fuerza, el artificio de la figura del santo sobre el plano e incluso su efectismo antinaturalístico que sitúa al artista boloñés en la cumbre de la escuela de pintura de Bolonia. Una obra que dialoga con desenvoltura con un lienzo ideado por Giovanni

Francesco Barbieri “Il Guercino” con la representación de *Lot y sus hijas*, temática que permite la introducción de matices novelescos, juegos de seducción y una percepción muy personal de la noción de lo público y lo privado, aquí de nuevo objeto de discusión entre expertos y público. La pintura, conservada en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, exige de una contemplación sosegada y, con seguridad, obliga a revisar la otra gran obra del mismo pintor conservada en España, *Susana y los viejos*, propiedad del Museo del Prado desde 1843. Una iconografía, la de Lot, que se propone más adelante a partir de una magnífica representación de *Lot y su familia* por parte del siciliano Pietro Novelli “Il Monrealese” y que, por último, tiene su continuidad con la representación de *Job en el muladar* de Luca Giordano, que cierra, secundando los modelos pictóricos pintados por Ribera, una etapa de producción exaltada del tema en el Virreinato de Nápoles.

A estas valiosas piezas pictóricas, algunas realmente sobresalientes por el uso de soportes tan raros como el alabastro *cotognino* de Simone Cantarini, se unen diez esculturas de máximo nivel como el *Cristo Crucificado* de Bernini, la única obra del artista que le fue

encargada fuera de sus círculos italianos y que se ideó para el panteón del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, junto a piezas en marfil, en bronce o en varios materiales, como el famoso *altar de León I* regalado por el cardenal Francesco Barberini, quien lo encargó a Alessandro Algardi y a su grupo de modeladores y fundidores y que quizá debería haberse puesto en relación con una pieza similar, también regalada por otro de los miembros de la misma familia romana, Maffeo Barberini, a los duques de Pastrana, y hoy conservada en la colegiata de la localidad alcarreña.

4. Valoración

Los retos ante los que se ha enfrentado el comisario y su grupo de trabajo para diseñar, concretar y dar forma a lo que, *a priori*, habría podido ser una entelequia, han sido muy numerosos. La exposición, en este sentido, es un verdadero testamento vital no solo de un estilo, sino también de una concepción de lo real y de lo imaginario, que quizá podría haberse completado con algunos de los textos que recogieron este *esprit de la vie*, desde los poemas y las écfrais de Giovanni Battista Marino a las meditaciones en torno al valor del arte del jesui-

ta Louis Richeome en su *Peinture spirituelle* o de teólogos y artistas, algunos muy poco conocidos en el ámbito español a día de hoy, como Giovan Domenico Ottonelli y Pietro da Cortona.

Como contrapartida, no se han escatimado esfuerzos para enfatizar, tal y como sugería arriba, las emociones, sobre todo, mediante una elección calibrada de obras en las que la gestualidad, los movimientos, las manos –e incluso los pies y sus dedos– gozan de un protagonismo extremo. Actores, actrices y profesionales del medio cinematográfico deberían acudir en masa a visitar esta exposición dado que el atrevimiento de los personajes, que casi parecerían que hablan entre sí y que han iniciado un diálogo fluido con quienes los contemplan denota, en la mayor parte de los casos, el naturalismo en la adopción de un tono que, casi siempre, rehúye del artificio. Así, y cuando es posible rastrear modos y medios “adulterados”, estos quizá puedan justificarse a la luz del atrevimiento de algunos seguidores de Caravaggio que, ante la incapacidad de incorporar esta vena naturalística a sus invenciones, optaron por el amaneramiento de sus formas. Una aseveración con muchos matices y que se evidencia a partir de la contemplación de la pintura

más ligada, a nivel iconográfico, a la Compañía de Jesús: *Los siete arcángeles* de Massimo Stanzione cuya plasticidad y tono épico, casi cinematográfico, solo se justifica a la luz de invenciones precedentes, como las realizadas por Federico Zuccari en la capilla de los ángeles de la iglesia romana de “Il Gesù”.

Estas consideraciones deben conducir también al espectador a rastrear en cada una de las piezas de esta exposición elementos de análisis que podrían pasar desapercibidos como el descaro y la impudicia en la expresión de sentimientos, una puesta en escena, a veces, violenta, otras incluso iracunda, que no puede desligarse de algunos arriesgados escorzos como el de San Pablo en el caso de Reni, que nos conducen a esferas de la contemplación extremadamente descarnadas. Esta reflexión debería ponerse en relación con el modo en el que contemplamos la violencia a día de hoy, los sentimientos que nos provoca y el modo en el que las artes plásticas actuales los ponen de manifiesto. Por desgracia, estamos tan acostumbrados a provocaciones estériles que este tipo de mensaje tan explícito y, a la vez, tan humanizado, nos deja atónitos por su aplastante veracidad y sus rápidos mecanismos de recepción en la *psique* humana.

* * * *

Una visita sosegada a la exposición desvela que incluso, la autenticidad en los modos puede perfectamente alcanzar la exageración pero, a la vez, constituye también una estrategia para descorrer el velo, aquel que se alza para cubrir las impudicias y la sordidez de ciertos ambientes, los mismos en los que, muy a menudo, vivieron los artistas y los modelos que eligieron para sus obras de arte. La crítica social, un marchamo de calidad entre el arte contemporáneo, se abre paso sin fisuras en una sociedad, la barroca, profundamente

herida en su cotidianeidad y que muestra sin miedo, tal y como evidencia esta exposición, el desgaste de sus protagonistas, tanto en las formas como en los fondos. Aquello que, con seguridad, se nos presenta en esta exposición madrileña de una manera más cruda, más honesta y más explícita es el trillado carácter polisémico de un estilo, el barroco, que quizá más que nunca asume como propio y distintivo aristas de muy diferente signo con la finalidad de evidenciar la complejidad de ciertas propuestas y el modo en el que éstas reflejan el dolor, la rabia o la sonrisa más sincera. ■