

CRÓNICAS

JUAN BAUTISTA MAÍNO 1581-1649
Museo Nacional del Prado, 19 de octubre de 2009 al 17 de enero de 2010

Bajo la dirección científica de Leticia Ruiz, Jefe del departamento de Pintura Española, el Museo Nacional del Prado ha querido saldar, mediante esta exposición, la deuda con uno de los más importantes pintores del primer naturalismo en España. Afortunadamente nuestra primera pinacoteca ha entendido que un museo es ante todo un centro de investigación, y que entre sus obligaciones, desde luego, está la de intentar reconstruir las personalidades –si no más llamativas ante la cultura de masas–, sí desde luego más significativas en el contexto de su tiempo. Desde que Angulo-Pérez Sánchez trazaran el primer estudio de su obra en 1969, completado ampliamente por el propio Pérez Sánchez en sucesivos artículos, la atención de diferentes especialistas desde Mina Gregori a Juan Miguel Serrera o la propia comisaria de la exposición, no ha hecho sino aumentar el interés por este pintor. Por vez primera la exposición ha intentado reconstruir su personalidad artística, y no pudiendo hacer una exposición evolutiva desde el punto de vista cronológico, se optó por el discutible criterio de ordenar su producción por formatos. En este sentido hay que decir que una de las aportaciones fundamentales de la exposición y del catálogo editado con motivo de la muestra, es la contextualización de la producción del artista con los pintores romanos de su tiempo. Aquéllos que conoció y estudió en la, ahora sí, documentada estancia romana en fechas cercanas a 1605-1610, gracias a las investigaciones de Rossella Vodret y Sonia Amadio. Las claves para entender su pintura se hacen evidentes en el texto de Gabriele Finaldi, pues desde Anibale Carracci pasando por el propio Caravaggio, Orazio Gentileschi y Guido Reni se hacen indispensables para entender su vocabulario pictórico, ahora más que nunca puesto en evidencia. Sin embargo la exposición también ha sido ocasión para poder descubrir la terrible diferencia de calidad y altibajos que muestra la obra de Maíno, desvelando unas calidades sobresalientes recién llegado de Italia en su obra maestra correspondiente al Retablo Mayor de la Iglesia de San Pedro Mártir de Toledo o en la *Pentecostés* del convento de los carmelitas descalzos de la misma ciudad, bajando considerablemente sus registros en las versiones de *Santo Domingo en Soriano* o en el *San Jacinto* depositado en la iglesia de San Pedro Mártir, así como en la *Trinidad* procedente del monasterio de Concepcionistas de Pastrana (Guadalajara) o en el desafortunado *Arzobispo José de Melo* de la Catedral de Évora, si es que realmente fue pintado por Maíno. Es precisamente en el terreno de los retratos donde la exposición se muestra desigual, pues el pintor que firma el soberbio *Retrato de caballero* del Museo del Prado o el *Retrato de monje* de la Ashmolean de Oxford, difícilmente pudo pintar el *San Agabo* del Bowes Museum o el *Fray Alonso de Santo Tomás* del MNAC de Barcelona, ni aun pensando que sean obras tardías del pintor. A nuestro entender estas dos obras no tienen nada que ver con el estilo del dominico, y sí, en cambio, la del museo barcelonés con Alonso Cano, atribución con la que se ha venido identificando por algunos autores. A pesar de su calidad no puede considerarse tampoco de Maíno el *San Juan Bautista* del Kunstmuseum de Basilea, que debe ser pintura italiana de un caravaggiesco, pues las flores de la corona y las lanas del merino en nada recuerdan las calidades de Maíno.

Sí nos parecen convincentes en cambio las dos propuestas a su actividad como miniaturista tanto la del *Retrato de caballero* como la de *Felipe IV* ambas en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich. En este sentido no entendemos por qué si se acepta a Maíno como autor de la miniatura del rey español, no se afirma que el autor del *Retrato de Felipe IV* del Metropolitan Museum de Nueva York es el propio Maíno, dado que factura, materia y precisión analítica en todo coinciden con la de este artista y no con los registros de Gaspar de Crayer, pintor que nunca estuvo en España y no pudo pintar la armadura con esa precisión y finura “de cristal luciente”, valores que resaltó Lope de Vega como cualidades inherentes a nuestro pintor. La comparación con el retrato de Felipe IV documentado como obra de Crayer por Díaz Padrón, conservado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, hubiera arrojado luz a este debate. De esta manera creemos que hubiera sido positivo mostrar determinadas obras del propio artista juntas para favorecer la crítica y la comparación entre unas mismas temáticas o entre unos mismos registros técnicos. Así por ejemplo habría sido muy enriquecedor ver juntas las dos versiones de *Santo Domingo en Soriano* del Prado y la de San Petersburgo para apreciar el estatus de cada una de las pinturas con claridad. Y en el mismo sentido ocurre con la soberbia *Magdalena arrepentida* de colección privada. Es indudable que es la mejor versión de las dos conservadas y en ello coincido con Leticia Ruiz, pero si no se considera de Maíno la del Museo de Bellas Artes de Asturias, como parece sugerir la comisaria, lo más útil para el debate científico es verlas juntas o explicar en la ficha catalográfica las razones por las que no la considera de Maíno o justificar por qué tampoco la considera trabajo de taller, incluso aceptando el que esto escribe la mayor debilidad del cuadro conservado en Asturias.

Sí encontramos bastante positivo y riguroso el estudio documental y la investigación biográfica que hace Leticia Ruiz en su ensayo, y de gran utilidad el capítulo dedicado a la construcción historiográfica del artista así como las fichas razonadas del catálogo de gran rigor. También nos parece muy interesante la localización de los cobres que pintó Maíno, haciéndose eco de las soluciones romanas a lo Adam Elsheimer. El texto de Fernando Marías y María Cruz de Carlos arroja luz y nuevas visiones sobre su etapa toledana y las aportaciones de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos en *La recuperación de Bahía* son de indudable interés histórico. Una exposición necesaria, que ha puesto al pintor al nivel de sus referentes, y que nos ha hecho a muchos investigadores pensar sobre las obras expuestas. En este sentido la *Mujer con paloma* del Prado que es pareja del *Hombre con liebre* del Palacio de la Granja de San Ildefonso y que se siguen creyendo pintadas por Cecco de Caravaggio, creo que es más correcto verlas como pinturas de Pedro Núñez del Valle por su evidente cercanía con el lienzo de *Jael y Sisara* de la National Gallery of Ireland de Dublín. No hay que olvidar que antes de que apareciera la firma de Pedro Núñez, esta pintura de Dublín, se consideraba también de Cecco del Caravaggio.

En definitiva la exposición puede considerarse como importante en su género pero hubiera resultado mucho más útil intentando ordenar su producción de forma evolutiva. De todos modos, es un paso importante para el Museo del Prado como centro de investigación y referente científico para los demás museos de nuestro país, y para los que conservan pintura española fuera de nuestras fronteras.

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Alcalá

THE SACRED MADE REAL. SPANISH PAINTING AND SCULPTURE 1600-1700
Londres, National Gallery, octubre-noviembre 2009

En octubre del pasado año se inauguró en la *National Gallery* de Londres esta magna exposición. Pocas veces ha sido posible poder contemplar en un mismo espacio las obras cumbres de nuestra pintura y escultura barrocas, reflejo fiel de la profunda fe religiosa de los españoles del siglo XVII, en unos años en los que en toda Europa los principios religiosos dominaban el sentir de sus pueblos.

Los principios artísticos que conforman estas obras se atienen a las normas más estrictas de la representación de la belleza que consagradas por el Renacimiento se modifican con un mayor sentido vital y realismo que da paso al Barroco.

Las obras expuestas permiten comparar *in situ* el profundo sentido místico de las obras de Mena en su prodigiosa *Magdalena* con la suave interpretación dolorida de los *Cristos* de Martínez Montañés o la cruda realidad, de impecable anatomía, del *Cristo Yacente* de Gregorio Fernández en el campo de la escultura. Estas interpretaciones del Dogma católico se alternan con las más conocidas por el gran público, las magníficas representaciones pictóricas de, por ejemplo, el *San Serapio* de Zurbarán, impresionante visión del martirio o la imponente figura de *Sor Jerónima de la Fuente* de Velázquez. Es de especial interés la comparación de la *Inmaculada* por Velázquez, en Londres, con la escultura realizada pocos años antes por Martínez Montañés, policromada por Pacheco, para la iglesia de El Pedroso, en las que se aprecia el mismo sentir artístico de la escuela sevillana en la que el realismo se tiñe de un delicado sentir de las formas.

Dentro de las nuevas normas estilísticas del Barroco, las obras presentadas, de una corrección técnica impecable, contrastan con las obras cumbres del sentir europeo de este período artístico como por ejemplo puede advertirse si se compara el *Éxtasis de Santa Teresa* del Bernini con la representación de este momento, por Mena, de su *San Francisco* de Toledo.

La Exposición, organizada por la *National Gallery* de Londres y la *National Gallery of Art* de Washington, ha sido patrocinada por la Fundación *American Friends of the National Gallery*, gracias a la generosa donación de Howard y Roberta Ahmason. Su Comisario, Xavier Bray, Asistant Curator de la Pintura de los siglos XVII y XVIII de la Galería Nacional londinense, es asimismo responsable de la redacción del magnífico Catálogo de la Muestra que sirve de clara guía al espectador con la visión de otros muchos aspectos que caracterizan la Exposición¹. Aparece precedido de un estudio de Xavier Bray, en el que se destaca el interés de la policromía en la escultura, seguidos del redactado por Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos sobre los aspectos religiosos que conforman nuestro arte barroco y el de Daphne Barbour y Judy Ozone sobre los aspectos técnicos que dominan la realización de una escultura policromada. Las fichas redactadas por los colaboradores del Catálogo agrupan las obras bajo distintos epígrafes, sea el de interés de su policromía, su peculiar iconografía (Inmaculada, temas de la Pasión o San Francisco en meditación), la calidad retratística de sus personajes, o la interacción de escultura y pintura en la bella representación de San Serapio.

La ubicación de las obras en el Museo no sigue este orden aunque se atiene a la misma agrupación por temas que se describe en el Catálogo, con especial énfasis en la llamada Sala de Profundis, impresionante interpretación de lo que significaba este reducto de los conventos o la interesante reproducción de los métodos de policromar una escultura a través de una copia de la escultura de San Juan de la Cruz, obra del escultor Ruiz Gijón (Cát. N.º 17) recientemente restaurada.

THE MISTERY OF FAITH. AN EYE ON SPANISH SCULPTURE 1550-1759
Londres, The Matthiesen Gallery and Coll-Cortés Gallery, 2009

Complementaria a la anterior, esta magnífica exposición se inauguró en Londres prácticamente en sus mismas fechas. Su diferencia con la anteriormente comentada radica fundamentalmente en la distinta procedencia de las esculturas que se exhiben, adquiridas en el comercio de arte. No se conoce la localización anterior del conjunto lo que conlleva el desconocimiento de noticias históricas y documentales que avalen su posible autoría o escuela. No obstante su indiscutible calidad ha permitido a sus estudiosos, los mejores conocedores de la escultura española de los concretos campos a los que pueden adscribirse, asignarles un autor concreto o en su caso, escuela probable en la que encuadrarlas, según las correspondientes fichas del magnífico Catálogo de la muestra².

¹ *The Sacred made real. Spanish painting and sculpture. 1600-1700*. Xavier Bray, Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos, Daphne Barbour y Judy Ozone with contributiosns of María Fernanda Morón de Castro, Marjorie Trusted, Eleanora Luciano, Rocío Izquierdo, Ignacio Hermoso Romero and María del Valme Muñoz. National Gallery Company, London, Distributed by Yale University Press, 2009, 208 pp. con il. en color. National Gallery, Londres 2009. National Gallery of Art, Washington, 2010.

² *The Mystery of faith. An eye son spanish sculptures. 1550-1750*. The Matthiesen Gallery and Coll-Cortés Gallery. London, 2009. 298 pp. con il. color y b/n.

Este Catálogo editado por Matthiesen y Coll-Cortés es testimonio de la fructífera relación de la galería inglesa con la española y se constituye como la mejor guía de esta magna Exposición. Precedido de los estudios de Suzanne L. Stratton que describe el estilo de la peculiar escultura policromada española teniendo a la vista el magnífico *Entierro* de Pedro Roldán en la iglesia del sevillano Hospital de la Caridad, continúa el estudio redactado por José Luis Romero de Torres sobre las formas artísticas y concretamente las escultóricas relacionadas directamente con la espiritualidad humana. A través de la contemplación y aprecio de estas esculturas, la fe puede dar sentido a la eterna consideración del misterio de la relación de la Humanidad con su Dios. Gates analiza desde el punto de vista técnico, la realización de dos de las esculturas presentes en la Exposición: *San Benito de Palermo* de Juan Montes de Oca y *San Antonio de Padua* de Pedro de Mena. La exposición permite apreciar ejemplares de las principales escuelas de escultura española del período comprendido entre los años de 1550 a 1750. Es difícil seleccionar los mejores o más interesantes ejemplares de la Muestra que si no alcanzan la categoría de las obras de la *National Gallery* representan un muy importante complemento a aquélla por su variedad.

Llaman la atención los relieves de terracota policromada de los Hermanos García, artistas granadinos de obra poco conocida con un cuidado estudio preliminar por Romero de Torres, autor que redacta las completas fichas y de la mayoría de las esculturas exhibidas de escuela andaluza.

Las fichas, redactadas por los colaboradores del Catálogo (M. L. Tárraga, C. Pérez, I. del Río, I. Gutiérrez, L. Vasallo, M. Estella, J. M. Parrado, J. Bosch y A. Pérez de Santamaría) presentan un exhaustivo estudio de cada pieza y una clara idea de su autor y de las escuelas a la que pertenecen (andaluza, la mejor representada, castellana, catalana, murciana y navarra). No es posible destacar las esculturas que las representan y que pueden apreciarse en las magníficas ilustraciones del Catálogo, como por ejemplo la *Inmaculada* de Juan de Mesa, los *Niños* de Ribas, en los que se destaca la influencia de José de Arce, o los grupos de La Roldana. De las obras exhibidas del resto de las escuelas españolas, destaca el sorprendente busto de la *Dama velada* atribuida a Felipe Bigarny y la *Inmaculada* del seguidor de este maestro, Luis Fernández de la Vega. Son de gran interés las dos esculturas de escuela catalana exhibidas, por el general desconocimiento de esta escuela que posee brillantes intérpretes de la escultura barroca. A través de su lectura puede valorarse el interés de esta exposición que podrá admirarse meses más adelante en Madrid y la importancia de su bello Catálogo, primorosamente editado.

MARGARITA M. ESTELLA

29.º FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO ARCOMADRID_2010
Feria de Madrid, del 17 al 21 de febrero de 2010

Llegaron al teatro, y la entrada de Emma en su palco produjo mucho más efecto del que ella pudo haberse figurado. [...] Ella iba dispuesta a gozar mucho; pero no era del público precisamente de quien esperaba esas emociones fuertes, a que se preparaba; su propósito iba a dar al escenario [...]; pero a estos complejos y estrambóticos atractivos se agregaba de repente un agudísimo placer, con que Emma no contaba, y que le reveló un mundo nuevo de delicias intensas, [...] desde el momento en que al penetrar ella en su palco, y dejar el abrigo al tío, y dar una vuelta en redondo antes de sentarse, notó fijas en su persona las miradas, y en los palcos cercanos oyó el murmullo del comentario, y en el aire, puede decirse, cogió el efecto general de su presencia. [...]; el público distinguido de butacas y palcos atendía el espectáculo civil que le ofrecía Emma; los abonados de las faltriqueras, que no veían la sala sin echar el cuerpo fuera del antepecho, se asomaban por grupos para ver a la de Reyes, y los de la faltriquera de la tertulia de Cascos saludaron a Bonis y a su señora; el brigadier comandante general de la provincia estaba entre ellos, y también inclinó la cabeza³.

ARCO ha vuelto y, un año más, y a pesar de los tiempos que corren, parece que ha cumplido con creces las expectativas económicas, que, al fin y al cabo, es en lo que consiste esta cita de galerías. Sin embargo,

³ ALAS, Leopoldo: *Su único hijo*, Barcelona, Linkgua, 1890, 2007, p. 108.

no todo es vender. Ya lo decía “Clarín”: en el teatro a veces es menos importante ver que dejarse ver. Y la feria madrileña cumple a la perfección su papel de nuevo “mentidero de la Villa”, su doble juego de ficción, en el que creadores, obras y público interpretan cada uno su parte. Allí estaban todos. Esperando a que comenzara el espectáculo.

En esta ocasión, la feria recibió como anfitriona a la ciudad de Los Ángeles, la capital artística del suroeste de los Estados Unidos; la fábrica de sueños, armazón del espectáculo, la sede de Hollywood y Disneyland. A ella se le reconoce el mérito de haber presentado una de las más sólidas alternativas artísticas a la capitalidad ejercida por Nueva York durante las décadas centrales de la segunda mitad del siglo XX. Así, por ejemplo, el Centre Georges Pompidou de París celebró la prosperidad de su escena artística con una importante exposición en 2001. En este sentido, desde hace cinco décadas, Los Ángeles ha concentrado a distintas generaciones de artistas, atraídas por el dinámico California Institute of the Arts (CalArts). Entre sus nombres más célebres destacan David Hockney, que inmortalizó la idiosincrasia de los lujosos barrios residenciales de la ciudad, Bill Viola, coleccionista de rituales puestos en escena, James Turrell, arquitecto de la luz en sus sublimes instalaciones, Judy Chicago, figura fundamental del activismo feminista, y John Baldessari, autor de transgresoras propuestas conceptuales.

En la presente edición, en torno a la obra de algunos de estos artistas, convertidos hoy en prestigiosas firmas para directores de museos y coleccionistas de todo el mundo, ciertas galerías invitadas no disimularon su firme apuesta por la obra de nuevos creadores, como la de los jóvenes Mungo Thomson o Brenna Youngblood, que comparecieron en el stand de la Marco Leaving Gallery, procedente del distrito de Beverly Hills. Se mostraba así el dinamismo de un paisaje de potentes galerías californianas, de un mercado de arte efervescente y alternativo, a la vez estímulo y crítica del modelo del sueño americano.

En cuanto al panorama general, como viene siendo característico de las últimas convocatorias, sigue menguando la participación de galerías españolas en aras de una mayor especialización e internacionalización, algo que ha elevado las quejas del sector nacional y que sigue planteando divisiones. Así, al margen de ARCO, como si se tratase de una sucesión decimonónica de varios *Salons des Refusés*, en otros puntos de la ciudad se consolidan ferias paralelas, como Dearte, Flecha, Artmadrid —que este año cumplía su quinta edición— y la recién estrenada Just Madrid, centrada especialmente en arte emergente y conformada por veinticinco galerías. Desde hace años esta dispersión de ferias satélite es una situación común con otras convocatorias con las que ARCO siempre ha tratado de medir sus fuerzas, como las prestigiosas Art Basel, Art Basel Miami Beach o la Fiac de París.

En el seno de este contexto, en la propia escena de ARCO, irrumpió una intervención que denunciaba el sistema del espectáculo, paradójicamente, por medio del recurso del teatro dentro del teatro. A modo de *close-up*, los visitantes se toparon con dos grandes letras, desmesuradas, sin equívocos, como su breve y rotundo significado: *No*. Un No negro, doble negativo, al más puro estilo del “preferiría no hacerlo” de Bartleby, aquel calígrafo intransigente de Herman Melville. El monosílabo apareció en escena como parte de una amplia performance desarrollada por Santiago Sierra, con la que ya ha recorrido varios emplazamientos por el norte de Italia y por ciudades del este de Alemania. Sierra situó ante el público de ARCO un No genérico, una negación que podía ser asumida libremente, entre el radicalismo y la perogrullada, por cada uno de los asistentes.

Tras el cierre de ARCO, han llegado las distintas reacciones. En primer lugar, las más mediáticas, aquéllas que buscaban el icono subversivo y la polémica fácil de la edición, la carnaza para periodistas, en este caso, un chiste sobre la “Alianza de las Civilizaciones”, la obra *Stairway to Heaven* de Eugenio Merino. Por otro lado, los titulares de los observadores que marcan tendencia, testigos del nacimiento y la evolución de la feria, plantean una necesaria renovación. Para algunos, “ARCO ya no es lo que era”; para otros, el camino pasa por la definitiva superación de los discursos de “mi-pueblo-y-yo”, por una mirada a otros horizontes, al panorama de fuera.

Sin embargo, fuera de la nómina ya clásica de los artistas nacionales omnipresentes, la participación española en galerías internacionales queda notablemente restringida, lo que quizá debería recuperar el debate sobre las estrategias de exportabilidad de nuestros jóvenes creadores, siempre dependientes de la buena voluntad de las políticas culturales que se han sucedido desde los ochenta hasta nuestros días. Por otro lado, debates aparte, los galeristas recuerdan que, por mucho marketing que se busque proyectar, el fin del tinglado es que los coleccionistas se rasquen el bolsillo.

A pesar de todo, como la Emma de *Su único hijo*, lo cierto es que ARCO acaba concentrando la atención no sólo por el espectáculo que ofrece, sino también, y sobre todo, por lo que ocurre alrededor de su puesta en

escena. Al margen de los comentarios, de los resultados de ventas y de las polémicas, la feria madrileña sigue siendo el acontecimiento del mes de febrero en todas las agendas y el lugar donde tomar el pulso a nuestra actualidad artística. La feria, de nuevo, ha sido la atractiva escena en la que retratarse y ser retratados.

IDOIA MURGA CASTRO Y JOAN ROBLEDO PALOP
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

EL ARTE DEL PODER. LA REAL ARMERÍA Y EL RETRATO DE CORTE
Museo Nacional del Prado, Madrid, 9 de marzo al 23 de mayo 2010

Entre 1530 y 1750 pocos elementos fueron tan indisolubles de la imagen del gobernante europeo como la armadura. Tal objeto fue reclamado para expresar lo conmemorativo, lo propagandístico, el sentido genealógico, o el propio deseo de gloria en los retratos de príncipes y monarcas. La exposición que aquí comentamos –comisariada por Álvaro Soler del Campo y presentada en la National Gallery of Art de Washington, para viajar, posteriormente, al Museo del Prado– se centró en estas fructíferas relaciones entre armaduras y pinturas.

La muestra abordó un periodo decisivo tanto para la redefinición del retrato de corte como para el nuevo estatus que estos artilugios de origen militar adquirieron en las cortes europeas, con la creación de importantes colecciones que pasaron a considerarlos objetos artísticos altamentepreciados; una nueva valoración que no suprimió antiguas alusiones al universo simbólico del ideal caballeresco, forjado en los albores del siglo XI y sostenido en virtudes como la nobleza, el honor, la fortuna, la defensa de la Fe y de la Iglesia, y la eterna lucha y victoria del bien sobre el mal. En la corte española, retratos y armaduras fueron reunidos en dos colecciones complementarias, tal vez, porque respondían a una misma función en la creación y preservación de un pasado mítico. Estas colecciones terminaron dispersándose, quedando veladas las primigenias relaciones fundacionales y las posteriores implicaciones iconográficas, ahora restituidas como parte del relato expositivo. Con notable resultado, la exposición se estructuró en una introducción y cuatro secciones. Se mostró la importancia de estas colecciones en las cortes renacentistas y barrocas, para, después, centrarse en los casos de las armerías y galerías de retratos de Carlos V y del joven Felipe II, la posterior ausencia de retratos armados durante su reinado y su recuperación con Felipe III príncipe, su presencia en el siglo XVII con una inaudita “democratización” del retrato en armadura entre ciertos nobles, para terminar con la pervivencia y disolución de estos modelos en el siglo XVIII.

La articulación de estos ámbitos trazó una evolución discontinua, que transcurrió, desde la codificación tipológica del retrato cortesano en armadura en la primera mitad del siglo XVI, hasta las nuevas bases del retrato borbónico que pasaron por replantear la tradición francesa y española. Con esta tesis, se establecen unas relaciones iconográficas en las que todavía no se había ahondado, ni a propósito de un estudio conjunto de ambas colecciones, ni de la exposición parcial de sus fondos. En esta dirección inciden los ensayos de Miguel Falomir, Carmen García-Frías y del propio comisario que se reúnen en el catálogo y que desvelan las múltiples estrategias formales y simbólicas que esta fórmula aportó al desarrollo del retrato de corte durante los años de mayor influencia de la Monarquía Hispánica. En cuanto a su enfoque metodológico, cabe destacar lo novedoso de la inserción de las armaduras y sus aditamentos dentro de los análisis de la cultura de la imagen, cuando, frecuentemente, son elementos interpretados por la historiografía de la pintura como símbolos militares, frente a otros elementos que denotan el poder real y aristocrático. El resultado ofreció una oportunidad nada despreciable para acercarnos como espectadores activos a este proceso de construcción de imágenes regias, extrapolando a estos objetos de acero y metales preciosos la constante tensión entre máscara y rostro, dicotomía que Ernst H. Gombrich describió como elemento consustancial a la representación del individuo.

JOAN ROBLEDO PALOP
IH, CCHS, CSIC