

HISTORIA DE ESPAÑA EN EL MUSEO DEL PRADO

UN RECORRIDO PARA ALUMNOS DE 2º DE BACHILLERATO

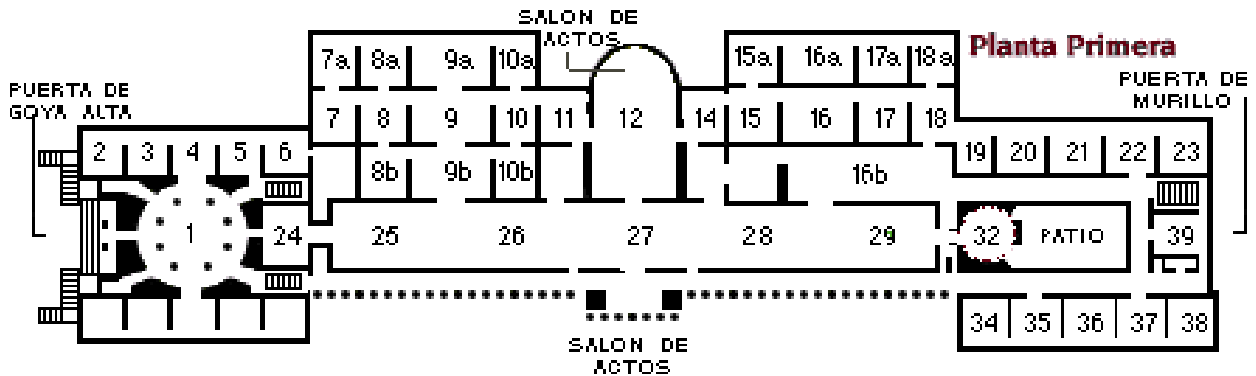


IES ZORRILLA
Departamento de Geografía e Historia
24 de Marzo de 2015

MUSEO DEL PRADO http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=KXaq8Cp9E2I

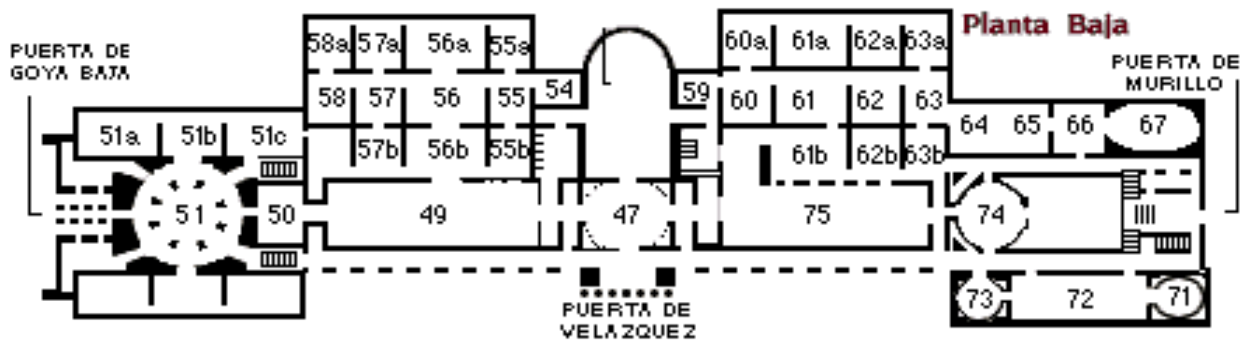
Obras que veremos: El Greco, Velázquez y Goya. Lo demás lo podéis completar por vuestra cuenta.

PLANOS DEL PALACIO DE VILLANUEVA



Planta Primera

- | | |
|--|---|
| Escuela española: siglo XVII | Velázquez: Salas 12, 14, 15, 15 ^a , 16, 27 |
| Escuela flamenca: siglo XVII | Escuela holandesa: siglo XVII |
| Escuelas francesa e italiana: siglo XVII | Escuela española: siglo XVII |
| Escuela española: siglo XIX | Goya |



Planta baja

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| Escuela española: pintura medieval | Escuela española siglo XVI: |
| El Greco | Escuela flamenca: siglos XV-XVI |
| Escuela alemana | Escuela italiana: siglos XIV y XV |
| Escultura clásica y renacentista | |



GOYA

ISABEL LA CATÓLICA Anónimo (de Juan de Flandes)
Finales del siglo XV (planta baja).

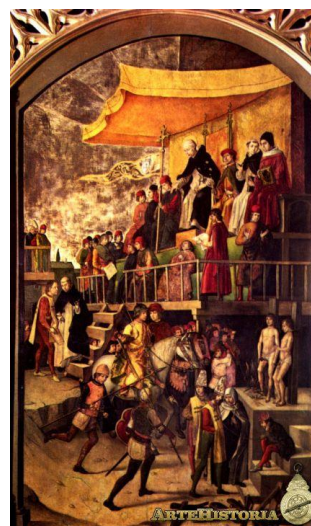
Esta tablita flamenco se ha considerado tradicionalmente como el retrato de la reina castellana, Isabel la Católica. Probablemente fue un retratito destinado a ser enviado a sus pretendientes, para concertar la boda. Era una costumbre muy extendida en las monarquías europeas para trabar alianzas políticas que se basaban en las alianzas matrimoniales. La monarquía española se valió de estos retratos con frecuencia.



La figura de Isabel I será fundamental para conocer el tránsito que se produce en la Península Ibérica entre la Edad Media y la era Moderna. Su reinado, junto a su esposo Fernando de Aragón, servirá de puente **entre dos épocas** y tendrá elementos identificativos tanto de una etapa como de la otra.

AUTO DE FE de Pedro Berruguete, 1450 (52 a)

En una tribuna portátil, Santo Domingo, entre otros seis jueces, preside el Auto de Fe en el que se juzga a unos albigenses, según un conocido episodio de su biografía. A su lado otro personaje sostiene el pendón con la cruz floreada, atributo de Santo Domingo. Algunos acusados ya están siendo quemados mientras otros dos, en primer plano, esperan su turno vestidos con el sambenito y coraza con letrero: “condenado herético”. Al fondo otros acusados aguardan el juicio de Santo Domingo.



La disposición del escenario y de las figuras refleja la modernidad de Berruguete en cuanto a las nuevas tendencias compositivas. A su vez, la pintura ilustra su capacidad para la narración pictórica. La escena compone una magnífica crónica de la Castilla de tiempos de los Reyes Católicos. Los personajes vestidos a la moda del siglo XV, están dotados de una gran realidad y verismo, rozando lo anecdótico, como el personaje que duerme debajo del santo. Procede de la Sacristía de Santo Tomás de Ávila

EL GRECO (1541- 1614). Creta. 1567 Venecia. Viaje de estudios por Italia, reside en Roma hasta 1577. En esa fecha llega a España, después de una breve estancia en Madrid, fue a Toledo.

Fusionó:

- El antinaturalismo de origen bizantino. Esta raíz orientalizante aflora en determinados aspectos (amplia tipología de estilizaciones formales, Cristo bendiciendo...).
- El Renacimiento colorista veneciano. Su formación básica entronca con los grandes maestros venecianos Tiziano, Tintoretto (pincelada amplia y libre, rico cromatismo, contrastes lumínicos, atrevidos escorzos y tensión dramática) y con Miguel Ángel (composiciones dinámicas y rebuscadas y figuras alargadas y serpenteantes).
- El espíritu de la contrarreforma que imperaba en Castilla.

EL CABALLERO DE LA MANO EN EL PECHO 1577-79

<http://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/el-caballero-de-la-mano-en-el-pecho-el-greco/>

En un famoso soneto, el poeta Manuel Machado inicia la presentación de este personaje con los versos: *"Este desconocido es un cristiano/de serio porte y negra vestidura, /donde brilla no más la empuñadura/de su admirable estoque toledano..."*. Aún cuándo ya se conoce quien era este "desconocido" -Juan de Silva, notario mayor de Toledo- el retrato ha quedado siempre como la representación típica del hidalgo español: austero, espiritual y profundamente serio. Y a este paradigma de "lo español" debe también su gran fama esta pintura. El caballero aparece vestido de negro, con el cuello y los puños de encaje blanco; sólo una mínima cadena de oro -de la que pende una medalla- parece animar la negrura del conjunto; también es oro labrado el puño de la espada que porta. Toda la expresión del retratado se concentra en esa profunda y abstraída mirada, dirigida al espectador como una evocación clara de aquellas imágenes orientales que El Greco debió pintar en su juventud en Grecia, donde nació.



Su pose frontal y la rigidez de su postura confieren al retrato un carácter hierático. El efecto dramático está asegurado por los dos puntos de luz que iluminan la cara y la mano del caballero y que contrastan vehementemente con el fondo oscuro, una técnica tomada de Tintoretto y Tiziano.

En este tipo de retratos, encargados por personajes importantes de la Corte, o altos funcionarios, era frecuente que apareciera algún símbolo de la dignidad del retratado. La elegancia y sutileza de El Greco se aprecia en la única distinción que concede al personaje: el rico pomo de la espada española que presenta en primer término, así como el gesto de la mano sobre el pecho, que alude al rito de la "Fe del caballero", una dignidad otorgada sólo a ciertos personajes destacados. La expresión del caballero, cuya identidad no se sabe a ciencia cierta, es grave y melancólica, lo que desató en su momento las especulaciones. En algún momento se ha llegado a plantear que el retratado era manco del brazo izquierdo. Este dato y la fecha de realización hacen pensar que pudiera tratarse de un retrato del genial escritor castellano, don Miguel de Cervantes que ya había participado en la batalla de Lepanto. También se ha pensado en un autorretrato, aunque no existen datos que avalen esta posibilidad

CARLOS V A CABALLO EN MÜHLBERG de Tiziano (27)

Carlos I de España y V de Alemania, padre de Felipe II, fue el emperador que conquistó casi todo el mundo católico conocido en el momento. Guerrero y hábil político, **Carlos V** utilizó el arte como ningún monarca lo había hecho hasta el momento, así como su imagen de propaganda política. Tiziano fue el artista que mejor se acomodó a este empleo, manteniendo siempre su independencia, puesto que nunca aceptó trasladarse a España para trabajar con el emperador. En este lienzo Tiziano le retrata momentos antes de la victoria de **Mühlberg** contra los príncipes protestantes de Alemania y los Países Bajos que se habían aliado contra el dominio imperial. El trasfondo era claramente político, pero la excusa fue la **guerra religiosa** entre católicos y



protestantes. Tal vez por esto, Tiziano dota a la imagen del emperador de un aura casi sagrada, en su gesto determinado, impertérrito y ajeno a la fatiga. La batalla se había desarrollado hasta el momento sin decantarse hacia ningún bando; Carlos V detiene su caballo frente al río Elba, tras el cual los protestantes se han hecho fuertes. Anochece, pero según las crónicas de la época, por supuesto pagadas por el emperador, durante el momento en que Carlos V decidía si cruzar el río o no para acabar con el enemigo, el sol se detuvo para concederle luz, y por tanto ventaja, como ocurrió con Josué en las Sagradas Escrituras. Otra referencia es la de Julio César, con el célebre paso del Rubicón, así mostraría la herencia de tradición romana que corría por las venas del monarca. Es, como puede verse, una complejísima elaboración iconográfica, que trasciende dos, tres o incluso más lecturas. El colorido tizianesco se aprecia por lo demás en toda su plenitud: los rojos y ocre de la tela son inimitables. Además, inaugura un género que hasta el momento se había tratado muy tímidamente y que alcanza su esplendor en el Barroco: el retrato real a caballo. Como dato curioso, que habla en favor del rigor histórico del artista, la armadura que viste el monarca es una valiosísima pieza labrada en oro y plata que se conserva en la Real Armería de Madrid. Conservado en los diferentes palacios reales que el emperador se hizo construir en España, el cuadro sufrió el incendio del Alcázar de Madrid en 1734, aunque por fortuna pudo restaurarse. Pasó, con el resto de la colección real española, al Museo del Prado en el siglo XIX.

FELIPE II de Tiziano (sala 27)

Tiziano se trasladó a Augsburgo en dos ocasiones: en la primera realizó el magnífico retrato ecuestre de Carlos V en Mühlberg y en la segunda pintó este retrato de Felipe II, el heredero de la Corona.

Curiosamente, el príncipe Felipe no salió muy satisfecho del encargo, aunque desconocemos el motivo. Quizá fuese el no estar habituado a una pincelada tan suelta como la del maestro o por no convencerle el parecido. Sin embargo, esta anécdota no impidió que el artista y el futuro monarca mantuvieran con posterioridad excelentes relaciones, de las que saldrán obras tan famosas como la *Dánae* o la *Religión socorrida por España*. Vemos a Felipe II de pie, vistiendo una magnífica media armadura que aún se conserva en la Armería del Palacio Real de Madrid. Tras él se encuentra una mesa cubierta con un tapete de terciopelo rojo en la que se coloca el casco y los guanteletes. La luz procedente de la izquierda ilumina el rostro del joven príncipe y resbala por la armadura, provocando excelentes reflejos metálicos. El fondo neutro sobre el que se recorta la figura hace que adquiera mayor fuerza.



FELIPE III, A CABALLO de Velázquez (1634/35) (sala 12)

Se considera de Velázquez la mayor parte del caballo y el brazo y la pierna visibles del rey, así como buena parte del fondo. Personalidad de Felipe II que inicia los gobiernos de validos.

EL DUQUE DE LERMA de Rubens (sala 28)

En 1603 Rubens llega a Valladolid, ciudad en la que la Corte española se había instalado temporalmente, como enviado del duque de Mantua. En este momento realiza uno de los mejores retratos que guarda el Museo del Prado, el del hombre más poderoso de España durante el reinado de Felipe III: el duque de Lerma. "El rey refirió a un caballero al duque de Lerma, a lo que el caballero contestó que de haber podido conseguir esa audiencia no habría tenido necesidad de visitar al rey". Con esta anécdota, el propio Rubens explicaba el poder del valido de Felipe III, que tanto le impactó durante su primera visita a España. El equivalente visual de tal idea es este retrato, que Rubens pintó en Valladolid, y donde representó a Lerma como un todopoderoso guerrero a caballo, siguiendo modelos de la Antigüedad. Don Francisco de Sandoval y Rojas monta un brioso caballo blanco; su mano derecha empuña el bastón de general y viste una armadura en la que destaca el collar de la Orden de Santiago. Está de frente, apartándose del tradicional retrato ecuestre que había establecido Tiziano en el de Carlos V en Mühlberg, donde las figuras eran representadas de perfil. La situación frontal marca el escorzo de caballo y caballero, permitiendo ver al fondo una escena de batalla ya que sitúa el horizonte muy bajo. Aun siendo uno de los primeros retratos del maestro se pone ya de manifiesto su capacidad para penetrar en la personalidad de los modelos, mostrándonos el alma del personaje. Concretamente aquí nos exhibe la altanería y el orgullo del valido, dando la impresión de arrollar al espectador al ser visto desde un ángulo bajo aprendido del Manierismo, por lo que se especula sobre un contacto entre Rubens y El Greco. Rubens inaugura un nuevo concepto de retrato que seguirán Van Dyck y Velázquez. Respecto al estilo, se observa el dibujismo característico de sus primeros años, con un detallismo maravilloso en la armadura o en los engarces del caballo. Con esta obra el maestro se da a conocer en España, donde sus pinturas gozarán de gran estima; de hecho, en estos primeros momentos el propio duque de Lerma intentó retener al artista en Valladolid, pero el pintor prefirió continuar su estancia en Mantua ya que Italia le podía enseñar muchas más cosas. Existe un excelente dibujo preparatorio de este retrato en el que se definen las líneas básicas de la composición.



Está de frente, apartándose del tradicional retrato ecuestre que había establecido Tiziano en el de Carlos V en Mühlberg, donde las figuras eran representadas de perfil. La situación frontal marca el escorzo de caballo y caballero, permitiendo ver al fondo una escena de batalla ya que sitúa el horizonte muy bajo. Aun siendo uno de los primeros retratos del maestro se pone ya de manifiesto su capacidad para penetrar en la personalidad de los modelos, mostrándonos el alma del personaje. Concretamente aquí nos exhibe la altanería y el orgullo del valido, dando la impresión de arrollar al espectador al ser visto desde un ángulo bajo aprendido del Manierismo, por lo que se especula sobre un contacto entre Rubens y El Greco. Rubens inaugura un nuevo concepto de retrato que seguirán Van Dyck y Velázquez. Respecto al estilo, se observa el dibujismo característico de sus primeros años, con un detallismo maravilloso en la armadura o en los engarces del caballo. Con esta obra el maestro se da a conocer en España, donde sus pinturas gozarán de gran estima; de hecho, en estos primeros momentos el propio duque de Lerma intentó retener al artista en Valladolid, pero el pintor prefirió continuar su estancia en Mantua ya que Italia le podía enseñar muchas más cosas. Existe un excelente dibujo preparatorio de este retrato en el que se definen las líneas básicas de la composición.

RETRATO DE FELIPE IV de Velázquez (1655/60) (Sala 12)

Gesto preocupado y decaído por la delicada situación política que se está viviendo en esos momentos.. Velázquez retratista sincero al captar la auténtica personalidad del monarca; sin alagarle, incluso en los momentos difíciles. Hombre mayor (50 años) avejentado por los problemas y sin ningún atributo de la realeza, vistiendo de seda negra con un cuello de golilla como único adorno. Pincelada suelta

LAS LANZAS O LA RENDICIÓN DE BREDA (1634-35) (Sala 9 A) Velázquez (1599-1660)

Tras un larguísimo asedio sobre Breda (ciudad al SO de los Países Bajos), el hambre obligó a la ciudad a capitular. Velázquez eligió el momento de la entrega de las llaves (no documentada históricamente) y lo planteó de forma novedosa: rechazó el tradicional binomio triunfo-humillación para mostrar la humanidad y generosidad de los vencedores y por extensión de la monarquía española.



Así en una estudiada composición los dos protagonistas ocupan el espacio central y en el centro la llave que destaca maravillosamente sobre un fondo claro. El general holandés Justino de Nassau, se inclina y el general Ambrosio de Spínola, gentilmente, se lo impide, estableciendo un puente entre ambos hombres. El gesto del vencedor evoca la imagen de caridad cristiana y también de la grandeza. Calderón de la Barca, en su obra *El sitio de Breda*, ponía en boca del general de Felipe IV bellas frases que después se convirtieron en el proverbio: “El valor del vencido es la gloria del vencedor”.

La **composición** es equilibrada, a los lados de los protagonistas, inmersos en una zona entre luz y sombra, se sitúan los dos ejércitos que, aunque ocupan espacios similares, transmiten sensaciones distintas: a la izquierda el ejército holandés y el desorden; a la derecha, el ejército español y el orden del grupo compacto y las lanzas alineadas. Sin embargo el grupo de los vencidos está reflejado con mayor proximidad y atención en un claro ejemplo de inversión jerárquica velazqueña.

La **PERSPECTIVA AÉREA** articula la composición a través del estudio de la luz y del color. El primer plano queda fuertemente contrastado con el paisaje del fondo, donde desfilan los vencidos, y donde la perspectiva se logra mediante una degradación cromática realizada con pinceladas azuladas que sugieren un campo de batalla, y alzando la línea del horizonte subvierte el punto de fuga. Con ello, el espacio del cuadro se hace ilimitado, como ilimitada se ha convertido la concepción del universo.

La sensación de profundidad, además, viene potenciada por detalles, sencillos pero muy efectivos, como la disposición oblicua de los caballos y de los dos grupos de soldados con lanzas.

Velázquez trabaja con pincelada suelta una gama de colores amplia, brillante y repleta de matices. Algunos rostros surgen de las gradaciones de luces y sombras.

RETRATO DEL CONDE DUQUE DE OLIVARES. 1634 (SALA 12)

Representa al Conde Duque, primer ministro de Felipe IV, como general, en actitud triunfal y mirada vencedora, con el caballo en corveta, como todas las interpretaciones regias. Conmemora en tan heroica pose la batalla de Fuenterrabía.

En el apoyo de las patas traseras del caballo se inicia una diagonal hacia arriba a la izquierda, en la que se sitúa el cuerpo del jinete, que mira hacia atrás, creando el contrapunto respecto a la bengala o bastón de general en jefe que se dirige hacia delante. Es exquisita la matización cromática, sobre todo en el cielo azul con celajes, y magnífico el tratamiento de la anatomía del caballo. Paisaje, atmósfera y colorido entroncan con Las Lanzas.

La posición escorzada del caballo acentúa la impresión de profundidad y la inclusión de la figura en el paisaje. Es el más barroco del Velásquez, posiblemente inspirado en Rubens.



El príncipe Baltasar Carlos a caballo. 1635-1636

Pintado para el Salón de Reinos (Palacio del Buen Retiro), donde debía figurar en su calidad de heredero del trono. El príncipe centraba en sí todas las esperanzas del rey y de la Corte sobre la sucesión a la corona, y su nacimiento, tras los sucesivos partos malogrados de la reina, constituyó uno de los acontecimientos más jubilosos del reinado de Felipe IV. Desgraciadamente el niño murió a los 17 años. Su retrato ecuestre es una de las más conmovedoras imágenes infantiles que pintó Velásquez; airoso en su caballo, el niño adopta un aire grave, como queriendo acomodarse al tono heroico del retrato ecuestre, que, sin duda le viene grande. Su figurilla frágil, vestida de oro y rosa, es un prodigio de delicadeza, y el cuadro en su conjunto, por la finura del color, su ejecución ligera y la atmósfera plateada que lo baña es una de las realizaciones más logradas del pintor.

El paisaje se dispone en tres fajas diagonales, de diferentes colores, formando el esquema de un aspa, al ser cortadas dichas fajas por el caballo. El caballo ejecuta un salto. El impulso es decididamente hacia delante, tanto que parece salirse el caballo del cuadro. A este impulso contraponen otro en sentido contrario, ya que el paisaje nos hace ahondar en la perspectiva. El escorzo del caballo es prodigioso, así como la agilidad de factura de la obra, sobre todo en el rostro del Príncipe y la cabeza del caballo.

LAS MENINAS. 1656. *Estilo. Barroco. Óleo. Lienzo; 3,18 x 2,76 m*

La acción se desarrolla en una de las estancias del Alcázar de Madrid, en el que Velásquez tenía un taller donde pintó buena parte de sus obras. La estancia está llena de una serie de personajes -12- que han sido identificados sin problemas.

Composición.

Los personajes en primer plano están dispuestos en dos grupos de tres. En el central destaca la infanta Margarita, hija de los reyes de España, que está acompañada por sus meninas o damas de compañía. M^a Agustina Sarmiento, que le ofrece un búcaro de agua en un plato de oro, e Isabel Velasco, que se inclina reverente.

A la derecha del espectador se encuentra otra tríada, compuesta por la enana macrocéfala Maribárbola, el enano Nicolasito Pertusato y un mastín. Las anomalías físicas y los colores oscuros de los vestidos de los componentes de este grupo resaltan la belleza y la claridad cromática de los atuendos de los otros tres. Detrás de los personajes en primer término

conversa, medio ocultos en la penumbra, la dama de honor Marcela de Ulloa y un guardadamas.

En el extremo opuesto y detrás de un gran lienzo está la figura escrutadora del propio Velásquez, quien con una mano sostiene un pincel y con la otra la paleta. La cruz roja de Santiago fue añadida, por orden del rey, después de su muerte, en reconocimiento a su propio ennoblecimiento y al de la pintura misma.

El hombre que sube los peldaños de la escalera y descubre las cortinas es José Nieto, aposentador de la corte, como el mismo Velásquez. El PUNTO DE FUGA del cuadro se concentra en su silueta. El gesto de su brazo nos lleva a la imagen de los reyes de España, Felipe IV y Mariana de Austria, reflejada en el espejo del fondo de la sala.

El vasto espacio comprendido entre las cabezas de los retratados y el techo confiere un efecto aéreo a la composición.

Elementos plásticos

Los focos de luz son dos: la procedente de la ventana que se encuentra a la derecha y la llegada desde la puerta abierta del fondo y su contraste con la oscuridad del techo, dan profundidad a la escena. Se recrea con los efectos lumínicos haciendo que la luz incidiese sobre las figuras en primer plano y sumergiéndolas en la penumbra a las más alejadas. El juego de luz y sombras ayuda a crear la ilusión de espacio en el cuadro.

La paleta es clara, luminosa y de una gran riqueza de colores y matices. La pincelada es larga, fluida y visible. Los contornos de las figuras se difuminan a medida que se van alejando. Las formas etéreas de los reyes reflejados en el espejo fueron realizadas con un pincel humedecido con más trementina que pigmento.

Contenido. Interpretaciones



Lectura formal y técnica de las figuras y su contexto espacial que ve en el cuadro un mero retrato de grupo con los recursos ilusionistas de la época, realizado con gran dominio de la técnica pictórica.

- Una versión dice que Velázquez está retratando a los reyes, que posan para él y en ese momento se hallan en su taller la infanta con su séquito.
- Otra teoría, afirma que los reyes entran, irrumpen en el taller del artista en el instante en que está trabajando, y entonces Velázquez, la infanta, una de las meninas y Maribárbola miran con cara de asombro, mientras que el resto de los personajes no han tenido tiempo de advertir la presencia real en la habitación.

Análisis del cuadro desde una lectura iconológica, apreciando una gran significación simbólica de los elementos tanto de su disposición en el lienzo como por el contenido e importancia de los mismos.

- La clave para comprender el verdadero significado del cuadro nos la proporcionan dos detalles. Uno de ellos lo constituyen los cuadros que están colgados en la estancia en la que pintaba. Julián Gállego nos dice: “Uno representa a Minerva y Aracne, el otro a Apolo y Marsias, según copias de Del Mazo de sendos originales de Rubens y Jordanes. Pensemos en los temas: Aracne, tapicera artesana, que quiso competir con el arte sublime de Minerva, pintora, fue convertida en araña, animal que no sabe hacer sino una trama; Apolo, músico divino, castigó a Midas que había preferido al rústico Marsias, músico zafio, a llevar orejas de asno. TRIUNFO DEL ARTE DIVINO SOBRE EL MANUAL, de la idea sobre la realización”. Según esto La meninas es una apología del arte, de su carácter intelectual. Detrás de un cuadro siempre existe una idea y esto es lo que Velázquez quiere hacernos ver. Expone la necesidad de que el arte sea reconocido como una actividad intelectual y que el artista disfrute de una consideración más digna de la que en ese momento disfrutaba. En primer término una mera anécdota, mientras en segundo término está el tema principal. Inversión jerárquica velazqueña.

LA FÁBULA DE ARACNE O LAS HILANDERAS. 1652-1655

Aunque durante mucho tiempo se consideró a las “Hilanderas” como un cuadro de género en el que se mostraba a unas mujeres trabajando en el taller de la fábrica de tapices de Santa Isabel, hoy ya está probado que se trata de un tema mitológico. Uno de los problemas que dificultaba la



identificación de esta obra es que no perteneció a las colecciones reales, y no se tenía noticia documental sobre ella. <https://www.youtube.com/watch?v=OrGQXZWR0NU>

La fábula de Aracne, recogida en *Las Metamorfosis* de Ovidio, narra la contienda entre Minerva (Atenea), diosa de las artes y la guerra, y la orgullosa Aracne, famosa tejedora de la ciudad de Lidia, acerca de quién haría un tapiz mejor. La osadía de la joven no tuvo límites al presentar en su obra una de las aventuras amorosas del padre de la diosa, Júpiter, por lo que ésta la convirtió en araña.

La magistral composición de Velázquez juega con el recurso barroco de insertar un cuadro dentro de otro, invirtiendo el orden de importancia del tema –es decir, lo trivial en primer plano, y lo esencial en el fondo-; así, la actividad de las hilanderas precede a la clave del cuadro, la historia mitológica.

El cuadro, sin embargo, es mucho más complejo. La primera y cotidiana escena de género representa, en realidad, la competición entre Atenea y Aracne. Velázquez convierte a los personajes mitológicos en humanos, de manera que la joven de espaldas, con blusa blanca y falda azul, es Aracne, y la hilandera que maneja la rueca es atenea –su disfraz se ve traicionado por su joven y torneada pierna-.

Al fondo, en una segunda estancia, se mueven tres muchachas. Dos de ellas observan el tapiz; la tercera vuelve la mirada hacia las hilanderas, estableciendo un significativo puente con la escena de la estancia anterior.

En el tapiz las figuras de la diosa y Aracne permanecen frente al tapiz tejido por la propia Aracne. Este último es un homenaje a *El rapto de Europa* de Tiziano, en el que Velázquez toma partido por Aracne y hace que los amorcillos tizianescos dirijan su vuelo hacia la tejedora. El gesto amenazador de Atenea, sin embargo, remite el castigo simbolizado por el violoncelo que aparece en la estancia alta – la música era considerada el remedio tradicional contra las picaduras de araña.

El pintor es capaz de expresar toda la realidad de la luz que descubre las figuras, el aire, e incluso la atmósfera polvorienta que las rodea.

Trabaja la perspectiva aérea con esa pincelada suelta, casi impresionista, que hace prácticamente tangible la atmósfera del obrador; y gracias al magistral estudio de los planos lumínicos sugiere los efectos de distancia y la corporeidad de las formas.

En un primer plano lumínico, en la manufactura, los rayos del sol juegan con todo lo que encuentran a su paso-las hilanderas, sus útiles de trabajo, sus madejas...-. La Atenea hilandera, configurada a partir de sombras, contrasta, gracias al brillo de la rueca que gira, con la figura de Aracne, bañada de luz.

En un segundo plano, detrás de las dos rivales y en el centro, la estratégica figura de una mujer, ejecutada con sombras profundas, hace resaltar la luminosidad de la habitación y materializa el efecto de profundidad.

Por fin la habitación alta recibe un haz de luz brillante en diagonal que, además de iluminar, diferencia explícitamente el espacio del tapiz –ficción-del de la habitación –realidad-.

Las Hilanderas como *Las meninas* es una obra de madurez. En concordancia con ésta, podría plantearse como una alegoría de la superioridad de las bellas artes –escena de la habitación alta- sobre las artes aplicadas-taller de las hilanderas-, incluso la semipenumbra del obrador en contraste lumínico con la habitación alta parece refrendar esta idea.

LA FAMILIA DE FELIPE V de Van Loo (sala 39)

(9:42) <http://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/-f49a35585e/>

Van Loo fue uno de los pintores de la corte francesa que Felipe V, primer monarca de la dinastía borbónica se trajo consigo al subir al trono español. La llegada de Van Loo determinó un cambio radical en la retratística oficial de la corte española, siempre en el estilo de Sánchez Coello, Velázquez, etc. En cambio, el retrato oficial que propone Van Loo es el propio del final de Barroco francés, muy rococó, adornado, distraído en multitud de detalles que enriquecen el marco en el cual se incluyen las figuras de los protagonistas. El estilo es muy recargado y



colorista, lejos de lo que hasta ese momento se había visto en España, sobre fondos oscuros y neutros. El éxito de este tipo de retrato fue un tanto limitado, y siempre se ajustó a pintores extranjeros o españoles muy cercanos a su círculo, como ocurrió con Mengs y Maella.

En el **retrato familiar de Felipe V**, el grupo de la izquierda lo constituyen los siguientes personajes: la infanta María Ana Victoria, esposa (1729) del rey José I de Portugal; doña Bárbara de Braganza, próxima reina de España, procedente de Portugal; el príncipe de Asturias Fernando, futuro rey de España con el nombre de **Fernando VI**. El grupo central está integrado por el rey **Felipe V**, primer monarca español de la casa de Borbón; el cardenal-infante don Luis, hijo menor de los reyes; la reina **Isabel de Farnesio**, en el centro de la escena, apoyando su brazo izquierdo en el cojín que sostiene la corona, simbolizando así su poder; don Felipe, hijo segundogénito de los reyes y duque de Parma; Luisa Isabel de Borbón, hija de Luis XV y esposa del duque de Parma. En el suelo juegan con un perro las infantas María Luisa, hija de los duques de Parma, y María Isabel, hija de los reyes de Nápoles. El grupo de la derecha está presidido por Carlos, en aquel momento rey de Nápoles y futuro monarca de España con el nombre de **Carlos III**; tras él, su esposa, María Amalia de Sajonia, hija del rey de Polonia; María Antonia Fernanda, hija de Felipe V que fue reina de Cerdeña, y María Teresa, delfina de Francia. Tras el amplio cortinaje rojo que teatralmente cae del techo encontramos un balcón, donde un grupo musical interpreta un concierto. Los personajes se sitúan en un amplio salón abierto a un jardín. Van Loo se interesa especialmente por la riqueza de las calidades de las telas y por los detalles de bordados, joyas, zapatos y vestidos, demostrando su habilidad inspirada en la escuela flamenca. En esta obra se pone de manifiesto la singularidad retratista del pintor francés, que supo sintetizar el estilo oficial vigente, en el que se congregan influencias de Rubens, de Van Dyck y resonancias italianas con el sello adulador y ligero de lo francés en un hábil juego, íntimo y victorioso.

Se inventa el escenario, el Alcázar incendiado y el Palacio Real no está terminado; viven en el palacio del Buen Retiro.

RETRATO DE CARLOS III de Goya (sala 34)

LA FAMILIA DE CARLOS IV de Goya (sala 32)

Cuando Goya pintó *La familia de Carlos IV* era el pintor de cámara del rey y ejercía de retratista oficial de la corte, con una posición desahogada. Sus retratos muy solicitados, combinaban la percepción penetrante de los personajes retratados con una pintura libre y esquemática que confería a sus obras una vivacidad inusual. *La familia de Carlos IV* fue un encargo del propio rey que, por su realismo y penetración en la captación psicológica de los personajes, se convirtió en una radiografía de la política española de aquella época, tan reacia a los nuevos tiempos. Goya recibió el encargo cuando la familia estaba en Aranjuez y comenzó por hacer allí estudios del natural de algunos de sus miembros, para servirse de ellos en cuadro definitivo. Pintó diez retratos en total de los que el Prado posee cinco.



Composición. El lienzo del que Carlos IV hablaba como “el cuadro de todos juntos” es un retrato colectivo, dejando de lado similitudes evidentes con *Las Meninas*, comparte aspectos con el retrato neoclásico (ordenación vertical de las figuras, ausencia de movimiento, et.); sin embargo, no puede ser reducido a este estilo ya que renuncia al dibujo elaborado y se centra en color y el estudio psicológico de los personajes. Los personajes reales se distribuyen en tres grupos: en el central aparece el rey y su esposa con sus dos hijos pequeños (M^a Isabel y Francisco de Paula); a la izquierda un grupo de cuatro el futuro Fernando VII, su futura esposa que esconde el rostro porque se ignora todavía quien sería, el infante Carlos María Isidro y la hermana del rey; a la derecha otro grupo con el hermano del rey (Antonio Pascual), una de sus hijas (Carlota o M^a Luisa), Luis de Borbón, su mujer y su hijo. A la izquierda detrás de un cuadro de grandes dimensiones, semioculto en la penumbra, aparece Goya.

Goya sitúa la escena en lo que parece ser una estancia del palacio, con las paredes pintadas de verde y adornadas con dos grandes cuadros. La familia Real se muestra de pie, vestida de sedas y cubiertas de joyas y condecoraciones, pero sin los signos del poder. Su aparente quietud y rigidez se ve atemperada por la forma en que está distribuida: en tres grupos de cuatro (dos hombres y dos mujeres en cada uno). La poca profundidad otorgada a la escena y la gran cantidad de personajes que aglutina acentúan la sensación de falta de espacio.

La luz, que irrumpe desde la zona izquierda arrojando grandes sombras sobre el suelo, ilumina los rostros y produce brillos y destellos en las sedas de los trajes y en las joyas y condecoraciones, realizadas todas ellas con una factura especialmente suelta y con sabios toques de pincel.

Contenido. “El panadero de la esquina y su mujer, después de haber ganado la lotería” escribía Gautier respecto a este cuadro. La gran incógnita que plantea este lienzo se centra en cuáles fueron las intenciones del autor: ¿caricaturizar la realeza española?, ¿criticarla?, o ¿sólo retratar a sus integrantes tal como eran, sin adulaciones? Algunos comentaristas afirman que Goya, más cerca del pueblo y los ilustrados a pesar de trabajar en la corte, aprovechó la ocasión para hacer una sátira de la familia real. Sin embargo los reyes aceptaron la tela sin ninguna objeción. Seguramente el artista fue fiel a sus modelos y penetró con sutileza en la psicología de los personajes sin prejuicios peyorativos.

Tanto el rey Carlos IV retratado sin la energía y la decisión propias de un rey absolutista, como su hijo y heredero al trono, Fernando VII, están situados en un primer término, seguramente para remarcar su importancia. Tampoco es casual que la reina, conocida por su vanidad y sus intrigas, ocupe el centro de la escena con un talante dominante. Goya se retrata así mismo, en calidad de observador independiente, en un rincón de la escena.

LA CARGA DE LOS MAMELUCOS O EL 2 DE MAYO DE 1808. 1814 (sala 64-65)

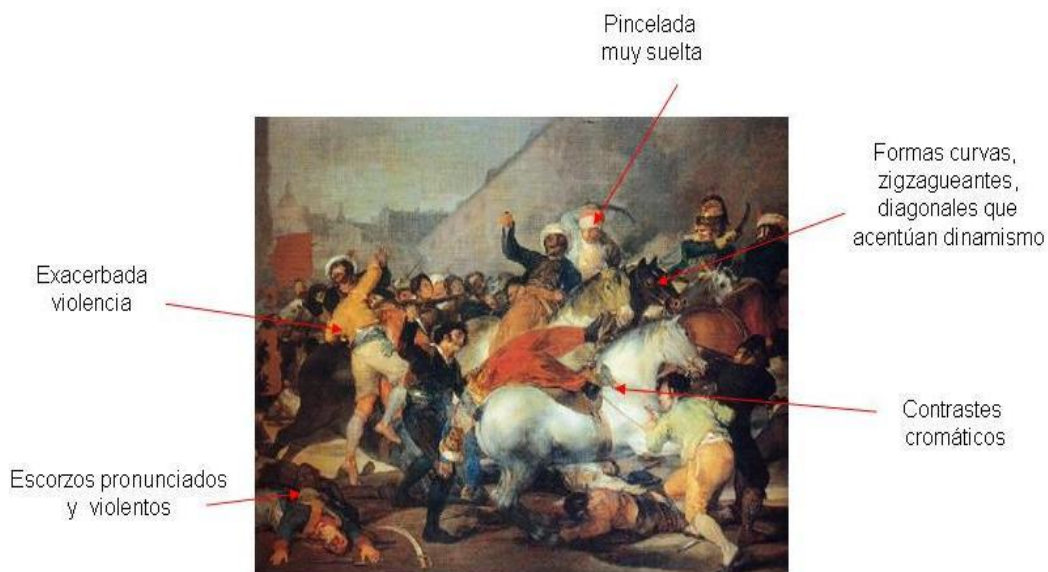
La Guerra de la Independencia va a suponer para Goya, al igual que para miles de españoles, un aterrador dilema; su filosofía ilustrada, favorable a la reforma de España y contraria al mal gobierno de Carlos IV y Godoy, le hacen alinearse, formando parte de los afrancesados, con el rey José I; pero su elevado patriotismo y si razón no entienden la masacre que se está produciendo en el país. Tiene, pues, el corazón dividido y estos seis años de conflicto armado van a provocar un importante un importante cambio en su pintura, haciéndose, a partir de ahora más suelta, más violenta, más negra en definitiva.

El ataque a los mamelucos y a la Guardia Imperial en la Puerta del Sol.

Sublevado el pueblo de Madrid contra el general francés **Murat**, provistos tan solo de puñales y cuchillos, se arrojan contra las huestes napoleónicas. No destaca ningún personaje, sino todo el conjunto. Es todo el pueblo. Hay ya una mayor libertad compositiva que en sus primeras obras, más del gusto neoclásico. En aras del *expresionismo*, Goya ha violentado las formas físicas, con escorzos acusados, reflejando el pánico hasta en las cabezas de los caballos.

Análisis del cuadro

- Es un óleo pintado sobre lienzo, en 1814, por Goya.
- Dimensiones del cuadro: 268 cm × 347 cm.
- Goya utiliza diferentes tipos de pinceladas, unas más fuertes para destacar la batalla, y otras más suaves para el fondo del cuadro, para no distraer de lo verdaderamente importante.
- Utiliza colores oscuros y rojizos para dar más sensación de violencia.
- Es una pintura que describe un hecho histórico.
- Los personajes que aparecen en el cuadro son los mamelucos (mercenarios egipcios que combaten junto al ejército francés) atacados por los insurgentes españoles.



Francisco de Goya y Lucientes
Tercera etapa
La carga de los mamelucos

“Pero ¿qué hacía un dragón entre los mamelucos? Hay tres versiones:

1. Hay quien teoriza indicando que se trata de un correo tratando de atravesar la multitud en medio del combate, pero, para esas horas, ya todos los correos tenían orden de llevar escolta. Precisamente el Mariscal Marbot, en aquellos días capitán, en sus memorias relata los apuros que pasó para conseguir hacer llegar un mensaje desde Palacio al Buen Retiro poco antes de los sucesos a los que nos referimos.

2. Históricamente se conoce la orden por la que Murat indica al general Grouchy, jefe de la Caballería de la Guardia, que mueva sus escuadrones desde su acuartelamiento en el Buen Retiro (precisamente la orden que le llevó Marbot) hacia el Palacio Real, donde se había producido el primer brote de rebeldía. Por ello, Grouchy, dirige sus tropas a través de la Carrera de San Jerónimo y la calle de Alcalá (calles ambas, para los que no conozcan Madrid, que desembocan casi paralelamente en la Puerta del Sol). En cabeza iban los mamelucos, seguidos por los dragones de la Emperatriz, los cazadores a caballo y, por último, la artillería montada. Durante el trayecto las tropas fueron hostigadas desde casas y portales. Los primeros en llegar a la Puerta del Sol fueron los mamelucos que, al encontrarse enfrente una multitud hostil que les impedía el paso, trataron de girar a la derecha para embocar la calle de Alcalá, mucho más ancha, buscando una posible retirada estratégica o poder desplegarse en espera de la llegada del resto de las tropas, y justo ahí en la unión de la calle de con la plaza es donde se desarrolla la acción que pintó Goya. Por eso aparece solo un dragón, ya que el resto estaba aún llegando por la Carrera de San Jerónimo.

3. La tercera versión habla de que, tanto el infante caído como el dragón, están representados por el pintor como un símbolo del resto de las múltiples escaramuzas que sucedieron en la ciudad esa mañana y que su implantación en el lienzo no tiene ningún valor histórico

EL 3 DE MAYO DE 1808 O LOS FUSILAMIENTOS DE LA MONCLOA. 1814. (sala 64-65)

Tras la guerra de la Independencia Goya, que había colaborado con el régimen afrancesado, intentó resarcirse pintando dos cuadros de grandes dimensiones de índole patriótica. El primero plasma la revuelta de la población madrileña contra los invasores franceses el 2 de mayo de 1808; el segundo, los fusilamientos del día siguiente, cuando en plena noche los soldados franceses ejecutaron a los civiles sublevados.



Composición. Se organiza a partir de la iluminación con una función innegablemente dramática. La luz, que emana de una linterna colocada en el suelo, separa simbólicamente la zona iluminada donde esperan los condenados y la zona oscurecida donde se alinean los soldados. En la zona iluminada, la camisa blanca de uno de los insurrectos parece absorber toda la luz del cuadro con una fuerte carga expresiva y simbólica.

El pelotón de militares, sin rostro, forma una diagonal cerrada que prácticamente obliga al espectador a contemplar la escena desde el pelotón. Los fusiles preparados para disparar y la pierna retrasada indican que la descarga es inminente; ocultando sus rostros, el pintor los despersonaliza y los convierte en máquinas de matar.

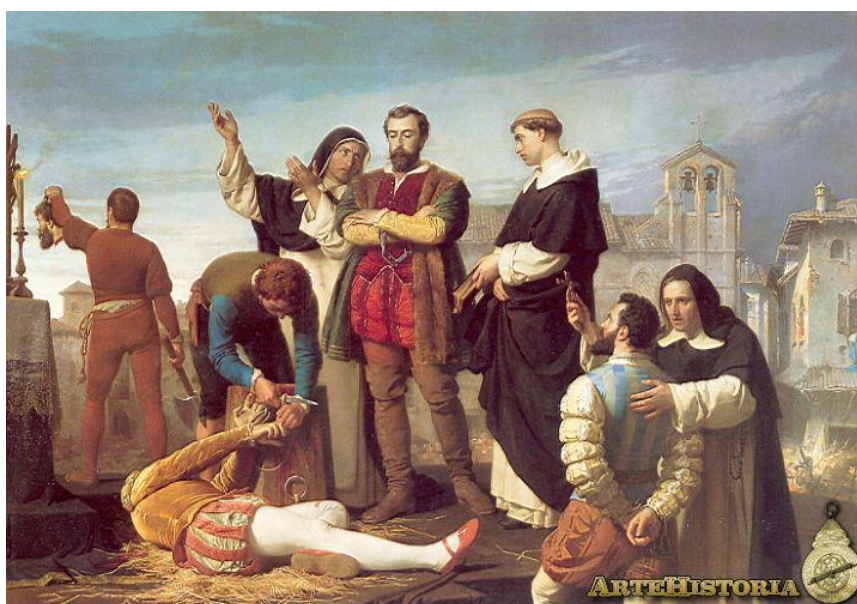
La representación de las fisonomías de los ciudadanos anónimos, en cambio, les confiere dignidad. Estos hombres, conscientes de que van a morir, adoptan las más diversas actitudes ante la muerte: se cubren el rostro con las manos, se ocultan, se muerden los nudillos, rezan... A su lado yacen sus predecesores, cuya sangre –tremendo recurso expresivo- impregna el suelo.

Entre los insurrectos, el hombre de la camisa blanca levanta sus brazos y mira al frente. Su postura recuerda a Cristo crucificado y en las palmas de sus manos se pueden apreciar sus estigmas; lejos de él, en la parte izquierda del cuadro, una mujer está sentada con un niño en brazos. Mediante estas claras alusiones a Jesús y a la Virgen, Goya abandona la “anécdota” para convertir su lienzo en un **grito contra la irracionalidad de la guerra** y, a la vez, en una expresión de esperanza en Dios y en la Historia.

Goya puso todos los elementos al servicio de la expresión: redujo la gama cromática (ocre, negro, blanco de la camisa y rojo de la sangre) manteniendo la imprimación rosada que caracterizaba sus obras desde sus comienzos; potenció el dramatismo de la composición creando escorzos dinámicos –figuras que se doblan y retuercen al mismo tiempo-; intensificó el climax mediante el lenguaje de las manos –puños crispados-, y en el terreno formal, Goya trabajó con pinceladas más sueltas y manchas de color para configurar uno de sus magistrales ambientes a partir del contraste lumínico y del uso de las sombras.

Tanto por las innovaciones técnicas como por la plasmación de las actitudes heroicas del pueblo, Goya es un precursor del Romanticismo. Ha creado una de las obras maestras del Expresionismo. Murat mandó pasar por las armas a todos los ciudadanos entre 18 y 40 años, tuvieran o no armas. Este cuadro va a tener un valor simbólico para algunas escuelas pictóricas del siglo XX.

LOS COMUNEROS DE CASTILLA



Ficha técnica:
“Los comuneros de Castilla”
Antonio Gisbert
1860
255x365 cm
Óleo sobre lienzo.

Lo podéis ver en la escalera que sube a las tribunas del público en el Congreso de los Diputados. Fijaos cuando subáis, después de pasar el control de seguridad, en un rellano de la escalera. En el hemiciclo hay otras referencias a los comuneros.