



EL MUSEO DEL PRADO
en Castilla-La Mancha

13 de julio de 2020 - 28 de marzo de 2021

Sigüenza - Puertollano - Tomelloso - Ciudad Real
Toledo - Guadalajara - Cuenca - Talavera de la Reina

EL MUSEO DEL PRADO

en Castilla-La Mancha



MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



Con el patrocinio de:



EL MUSEO DEL PRADO. HISTORIA Y COLECCIONES

THE PRADO MUSEUM. HISTORY & COLLECTIONS

EN 1819 EL REY FERNANDO VII INAUGURÓ EL REAL MUSEO DE Pinturas, origen del actual Museo Nacional del Prado, instalado en un edificio que su abuelo Carlos III había mandado construir a finales del siglo XVIII para Gabinete de Historia Natural.

El núcleo de las obras del Museo lo constituyen las Colecciones Reales, reflejo del interés que tradicionalmente mostraron los reyes españoles por el arte, bien para decorar sus palacios o residencias, bien para adornar diversas instituciones religiosas que estaban bajo su protección.

En 1872 se incorporaron a la colección las pinturas procedentes del Museo de la Trinidad, creado a raíz de las leyes desamortizadoras de 1835-36, y en 1971 numerosas obras del siglo XIX procedentes del Museo de Arte Moderno. A eso hay que sumar constantes compras, donaciones y adscripciones por parte del Estado.

En la actualidad el Prado posee más de 8200 pinturas; 500 de las más importantes integran esta exposición.

IN 1819 KING FERDINAND VII INAUGURATED THE ROYAL MUSEUM of Painting, origin of The Prado Museum today, in a grand neo-classical building his grandfather, Charles III, had ordered constructed at the end of the 18th century for a Natural History Museum.

The Spanish royal collection forms the nucleus of the Prado and reflects the long tradition of interest in the arts by the Spanish monarchy to embellish palaces and residences, for diplomatic purposes or also to decorate diverse religious institutions under royal patronage.

In 1872, the museum incorporated the religious art works of the Trinity Museum created from the desamortization laws in 1835-36 and in 1971, the 19th century works from the Modern Art Museum. Additionally, the Prado has continued to expand its collection through acquisitions, donations and other incorporations.

Today The Prado Museum safeguards more than 8200 paintings; this exhibit shows 50 of its most important masterpieces.



PINTURA ESPAÑOLA

SPANISH PAINTING

LA PINTURA ESPAÑOLA ES LA MEJOR REPRESENTADA EN LAS colecciones del Museo del Prado, con casi 5000 obras, cuya cronología abarca desde el siglo XII -con las pinturas murales de San Baudelio de Berlanga- hasta comienzos del siglo XX, con las creaciones de Aureliano de Beruete y Joaquín Sorolla.

Con notables ejemplos de época medieval, la colección -iniciada por Carlos V y Felipe II- muestra también la entrada y difusión del estilo renacentista en España. Destaca la figura del Greco, con más de treinta pinturas en el Museo.

El siglo XVII -el Siglo de Oro español- es el más y mejor representado, con obras de los principales artistas del momento como Ribera, Zurbarán, Murillo, Alonso Cano y Carreño de Miranda, entre otros. El más importante de todos ellos es Diego Velázquez, con casi cincuenta obras expuestas en el Museo.

En el paso del siglo XVIII al XIX destaca la figura de Francisco de Goya, del cual el Prado posee más de ciento cuarenta pinturas, además de un amplio conjunto de dibujos y grabados.

Por último, la pintura española del siglo XIX refleja los diferentes movimientos artísticos que se sucedieron en ese periodo, desde el Neoclasicismo hasta la pintura social, pasando por el Romanticismo y la pintura de historia.

THE SPANISH SCHOOL OF PAINTING IS THE BEST REPRESENTED in The Prado Museum collection with nearly 5000 works spanning from the 12th century - with the mural paintings of San Baudelio de Berlanga - up to the beginning of the 20th century - with creations by Aureliano de Beruete and Joaquín Sorolla.

Holding impressive examples from the mediaeval period, the collection - initiated by Charles V and Philip II - shows the appearance and influence of the Renaissance style in Spain of which, El Greco stands out with over 30 compositions.

The 17th century Spanish Golden Age represents the largest and best part of the painting collection with works from principle artists such as Ribera, Zurbarán, Murillo, Alonso Cano, y Carreño de Miranda, among others. The most significant of all of these are the almost 50 works on display in the Museum by Diego Velázquez.

Francisco de Goya is the leading Spanish artist overlapping the change between 18th and 19th century. The Prado holds over 140 paintings of the artist, as well as an extensive selection of his drawings and engravings.

Lastly, the 19th century painting includes examples of the diverse artistic movements from Neoclasicism to social denouncement, passing through Romanticism and history painting.

Taller activo en Castilla

(Siglo XII)

Cacería de liebres

b. 1125. Pintura mural pasada a lienzo. 183 x 355 cm. P-7265



Un cazador a caballo, armado con un tridente y ayudado por tres perros, persigue a unas liebres y las lleva hasta una red tendida entre dos árboles.

Esta escena forma parte de la decoración de la ermita mozárabe de San Baudelio de Berlanga (Soria), cuyas pinturas murales fueron arrancadas en 1926 y repartidas por diversos museos norteamericanos. Gracias a un depósito temporal indefinido del Metropolitan Museum de Nueva York, el Museo del Prado expone seis fragmentos que decoraban el registro inferior del cuerpo del edificio y el frente de la galería del coro, todos de tema profano, mientras que los dos registros superiores presentaban diversas escenas del Nacimiento, Infancia, Vida pública y Pasión de Cristo.

Todo el conjunto se caracteriza por las composiciones simples, el empleo de colores primarios, la disposición de volúmenes planos y la utilización de perfiles muy esquemáticos. Aunque inicialmente se pensó que las escenas profanas y las religiosas correspondían a cronologías distintas, su comparación con otras pinturas románicas similares hace que se consideren coetáneas, realizadas por dos talleres del mismo círculo, activos en tierras fronterizas entre Castilla y Aragón, e integrantes de un conjunto unitario, de un simbolismo sacro.

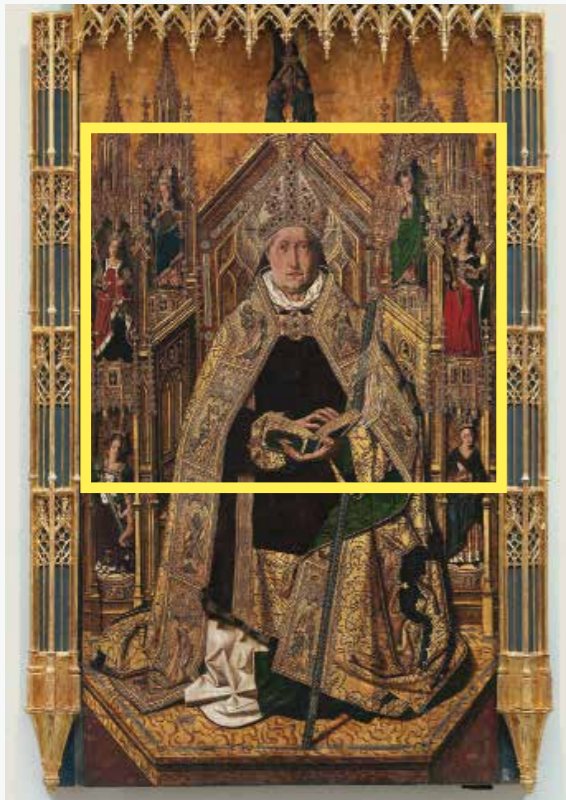
Estas pinturas son un magnífico ejemplo de la pintura mural románica en España y del carácter de crisol cultural que tuvo la Península Ibérica. Si la representación de temas de caza tiene sus antecedentes en el mundo romano y paleocristiano, la técnica y estética de estas obras recuerdan las formas del arte omeya cordobés.

Bartolomé Bermejo

(Córdoba, h. 1440 - Barcelona, h. 1501)

Santo Domingo de Silos entronizado como obispo

1474-79. Óleo sobre tabla. 242 x 130 cm. P-1323



Santo Domingo, abad del monasterio benedictino de Silos entre 1047 y 1073, aparece vestido de pontifical, con casulla y capa pluvial, mitra, báculo y libro abierto entre las manos. Está sentado en un trono gótico de rica talla dorada con siete estatuas policromadas que representan las Virtudes. Estas son, de abajo a arriba: Fortaleza, Justicia y Fe a la izquierda; Caridad en el remate; y Esperanza, Prudencia y Templanza a la derecha. La capa pluvial, con bordados que representan imágenes de santos de devoción local, se confunde con el trono y fondo dorados.

Esta imagen es la tabla central del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca, que el pintor cordobés Bartolomé Bermejo contrató en 1474. Principal representante del estilo hispanoflamenco en la Corona de Aragón, Bermejo trabajó antes en Valencia, donde podría haber accedido a los modelos flamencos y aprender la técnica del óleo, sin necesidad de viajar a los Países Bajos.

Según el citado contrato, las vestimentas eclesiásticas del santo debían estar realizadas con oro en relieve. Al contravenir esta cláusula, Bermejo consiguió dotar a su figura de una mayor fuerza y monumentalidad, acorde con el extremo realismo del rostro de santo Domingo y la fuerza de su mirada, características propias del arte flamenco. La pintura de Bermejo destaca por su perfección técnica, la precisa recreación de las distintas calidades y el tratamiento meticuloso de los detalles, como se aprecia, por ejemplo, en la transparencia del paño atado al báculo, la incipiente barba del santo o el extraordinario realismo de sus manos.

Fernando Yáñez de la Almedina

(Almedina, h. 1489 - h.1536)

Santa Catalina

h. 1510. Óleo sobre tabla. 212 x 112 cm. P-2902



Catalina de Alejandría fue una joven princesa llena de sabiduría y virtud entregada al amor de Dios, que rechazó el matrimonio con el emperador Maximiano (siglo IV), por lo que este la condenó a morir martirizada, desgarrada por unas ruedas de cuchillos. Pero esas ruedas fueron destruidas por intervención divina, por lo que finalmente murió decapitada.

De procedencia desconocida, esta obra pudo ser la tabla central de un retablo, dadas sus dimensiones alargadas y la composición de tipo frontal, centrada y armónica. Es, sin duda, una de las obras más emblemáticas del Renacimiento español y la más conocida de la producción de Fernando Yáñez de la Almedina, que, asumiendo los modelos renacentistas, ofrece una imagen monumental y serena de la santa. Ricamente vestida como símbolo de su noble cuna, aparece pisando la rueda y sosteniendo la espada de su martirio. Sobre el murete del fondo, la corona alude a su estirpe real, el libro recuerda la sabiduría con la que pudo defender su fe y convertir con elocuencia a todos los filósofos y eruditos que el Emperador mandó para que apostataran, y la palma simboliza su martirio.

Yáñez de la Almedina, pintor de origen manchego, se adscribe a la escuela valenciana, donde trabajó tras haber visitado Italia en compañía de Fernando de Llanos. Al parecer, ambos colaboraron con Leonardo da Vinci, y su influencia se aprecia fundamentalmente en los rasgos de la santa, de una belleza suavizada por el efecto del *sfumato*, y en la corporeidad casi miguelangelesca de la figura.

El Greco

(Candía, 1541 - Toledo, 1614)

La Trinidad

1577-79. Óleo sobre lienzo. 300 x 179 cm. P-824



Domenikos Theotocopoulos, el Greco, nació en 1541 en la isla de Creta. Formado en la tradición de los pintores bizantinos de iconos, viajó a Venecia y Roma y al no obtener allí el reconocimiento que creía merecer decidió viajar a España para trabajar en la corte de Felipe II y en su proyecto más emblemático, el Monasterio de El Escorial. Fracasado ese intento, se estableció en Toledo, donde desarrollaría toda su carrera hasta su muerte en 1614.

Uno de sus primeros encargos en la ciudad imperial fue esta *Trinidad* para el ático del retablo del altar mayor de la iglesia conventual de Santo Domingo el Antiguo. Debía verse a bastante altura, lo que en parte explica la perspectiva, la monumentalidad y el sentido escultórico de las figuras, propios por otra parte del periodo inicial del Greco en Toledo.

El Padre Eterno, tocado con mitra oriental, recoge en su regazo el cuerpo de Cristo y sobre su cabeza aparece la paloma del Espíritu Santo, mientras seis ángeles mancebos rodean la escena. La composición está basada en una estampa de Dürero, aunque el Greco ha eliminado los instrumentos de la Pasión y reducido a la mínima expresión las llagas de Cristo, centrándose en la relación entre el Padre y el Hijo, casi como si se tratase de una Piedad.

El artista armoniza los conceptos de dibujo y color desarrollados respectivamente en el foco romano y veneciano, y también se pueden apreciar ecos de la obra de Miguel Ángel en la vigorosa anatomía de Jesús.

El Greco

(Candía, 1541 - Toledo, 1614)

El caballero de la mano en el pecho

b. 1580. Óleo sobre lienzo. 81,8 x 66,1 cm. P-809



Este es uno de los retratos más significativos de toda la producción del Greco y todo un símbolo del caballero español del Renacimiento. El retratado, de unos treinta años, viste según la moda española de finales de los setenta del siglo XVI, con la blanca y estrecha gorguera elevándose por detrás de las orejas y enmarcando la cabeza. Sobre el ceñido jubón de seda negra destacan la mano derecha, que se posa en el pecho, una medalla semioculta y la empuñadura dorada de la espada. La figura se recorta sobre un fondo neutro, de un tono gris perla matizado por el marrón rojizo de la capa de preparación que trepa a la superficie. Tanto la composición como la factura, con un característico detallismo que se aprecia en la empuñadura o los encajes, son propias del periodo inicial del Greco en Toledo.

La identificación del personaje –que mantiene su mirada fija en el espectador– ha sido muy debatida, aunque la hipótesis más aceptada actualmente es que se trata del tercer marqués de Montemayor, Juan de Silva y Ribera, alcaide del Alcázar de Toledo hasta su muerte en 1609. El gesto solemne y retórico de la mano –poco frecuente en los retratos civiles del pintor aunque bastante común en sus obras religiosas– quizás represente un juramento relacionado con su cargo público.

Es un excelente ejemplo de la retratística de su tiempo, con paralelismos formales con el retrato cortesano impuesto por los Austrias, en composiciones que presentan al retratado en visión frontal y fuertemente iluminado sobre un fondo neutro.

El Greco

(Candía, 1541 - Toledo, 1614)

La Adoración de los pastores

1612-14. Óleo sobre lienzo. 319 x 180 cm. P-2988



El Niño Jesús, al ser cuidadosamente descubierto por la Virgen María, irradia una luz potente que inunda el ambiente y deja conmovidos a los adoradores que se disponen en círculo a su alrededor; también a san José. Los gestos de sorpresa de los pastores, la agitación de los ángeles en la zona superior y la luz fantasmal en que se envuelven sumerge a los personajes en un aire de irrealidad. Destaca también el protagonismo que adquiere el buey, que se encuentra muy próximo al recién nacido, como si él también quisiera presentarle sus respetos y adorarlo. Al fondo se insinúan unas arquitecturas.

En este lienzo, pintado para la capilla que albergaría sus restos mortales y se convertiría en panteón familiar dentro de la iglesia conventual de Santo Domingo el Antiguo en Toledo –edificio para el cual ya había pintado varias obras–, el artista se autorretrata posiblemente en el pastor arrodillado del primer término, mientras que su hijo Jorge Manuel estaría representado en el pastor de la derecha. Al parecer el Greco sentía un gran interés por este episodio evangélico, símbolo de resurrección y eternidad, del que realizó varias versiones a lo largo de su carrera.

Es una de las obras más importantes de la producción tardía del pintor, en la que destaca el equilibrio compositivo, los pronunciados escorzos de las figuras, y la pincelada fluida y nerviosa, con su personal sentido del color y de la iluminación, cuya fuente principal es el propio Jesús, de acuerdo con formulas italianas.

Juan Sánchez Cotán

(Orgaz, 1560 - Granada, 1627)

Bodegón de caza, hortalizas y frutas

1602. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado. 68 x 88,2 cm. P-7612



Los primeros bodegones españoles firmados y fechados que conocemos fueron pintados en Toledo por Juan Sánchez Cotán. Este, pintado en 1602, no solo es el primero español con fecha y firma, sino también una de las obras maestras de su autor, de quien solo se conocen media docena de bodegones. Todos ellos asombran por la extraordinaria realidad de los objetos representados, queriendo competir con los famosos cuadros de frutas de la Antigüedad descritos en los textos de Plinio que engañaban a las mismas aves que bajaban del cielo para comerlas.

En un nicho de fondo oscuro, que recuerda una ventana o una fresquera para conservar alimentos, Sánchez Cotán coloca un gran cardo, dos pequeños rábanos y tres zanahorias que parecen salirse del cuadro, proyectando su sombra sobre el marco. En la parte superior cuelgan limones y manzanas, además de dos perdices, un jilguero y un gorrión. Otros seis pequeños pájaros, tres parejas de especies diferentes, están ensartados en una caña, listos para ser metidos al horno. Son objetos que exaltan la sencillez de lo cotidiano. Esa humildad también era una virtud del pintor, que en 1603, tan sólo un año después de realizar esta obra, se convirtió en monje cartujo.

La composición destaca por su sobriedad, intimismo e intensidad, características que se enfatizan gracias a la luz lateral de tipo tenebrista que produce grandes sombras, creando una ilusión perfecta y plenamente realista propia de las naturalezas muertas pintadas por Sánchez Cotán que se convertirán en el prototipo del bodegón español.

Francisco de Zurbarán

(Fuente de Cantos, 1598 - Madrid, 1664)

Agnus Dei

1635-40. Óleo sobre lienzo. 37,3 x 62 cm. P-7293



Un pequeño carnero de raza merina, de entre ocho y doce meses de vida, con las patas atadas y colocado sobre una mesa gris, atrae nuestra atención gracias al empleo de una luz blanca, perfectamente dirigida, que lo hace destacar ante un fondo totalmente negro.

Aunque carece de otros atributos o elementos identificativos, resulta obvio que se trata de una representación simbólica de Cristo, quien se entregó al sacrificio para salvar a la Humanidad. Basada en las palabras de san Juan Bautista que señalan a Cristo como “el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo”, es una iconografía muy difundida en la España del siglo XVII, y el propio Zurbarán realizó seis versiones de este tema, con pequeñas variantes iconográficas, lo que indica que tuvo un relativo éxito entre la clientela privada.

Ilustra la capacidad técnica del pintor para mostrar los detalles y las texturas, lo que se manifiesta, por ejemplo, en la humedad del hocico o en los ojos, con delicadas pestañas, así como en la aspereza de los pequeños cuernos y el tacto esponjoso de la lana un poco sucia, que le confiere aún mayor realismo.

El éxito que Zurbarán tenía en Sevilla hizo que en 1634 fuera invitado a participar en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid, para donde pintó diez lienzos representando los Trabajos de Hércules, realizados con su habitual estilo sintético –pocas figuras y fuerte iluminación– y dos escenas bélicas. Poco después pintaría este extraordinario “bodegón místico”.

José de Ribera

(Játiva, 1591 - Nápoles, 1652)

El sueño de Jacob

1639. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado. 179 x 233 cm. P-III7



De acuerdo con el relato del *Génesis*, tras suplantarse a su hermano Esaú para conseguir la bendición de su padre Isaac, Jacob debe huir a casa de su tío Labán. Cansado por el viaje, se tumba para dormir y en sueños ve una escala que comunica cielo y tierra y por la que suben y bajan ángeles. También escucha las palabras de Dios Padre que le promete su auxilio y protección, le anuncia que tendrá una amplia descendencia y que el lugar donde estaba descansando sería suyo y de su familia.

En contra de la iconografía tradicional, centrada en la representación de la milagrosa escala en primer plano, Ribera opta por convertir el episodio bíblico en una escena cotidiana protagonizada por un personaje que podría ser identificado como un simple pastor de ovejas o un viajero cualquiera. Detrás de él hay un árbol, que crea una diagonal divergente, y al otro lado la escala de luz por la que suben y bajan los ángeles, apenas insinuados y casi transparentes, convertida en un simbólico haz de luz dorada que se funde e identifica con la luz del ocaso.

De origen valenciano, José de Ribera, conocido como “el Españoleto”, desarrolló toda su carrera en Italia, primero en Roma y a partir de 1616 en Nápoles, que en aquellos momentos era un Virreinato dependiente de la Corona española.

El tenebrismo que caracteriza su primera etapa se ve superado en esta obra, que se acerca más al colorido veneciano, y muestra un carácter mucho más poético relacionado con la tendencia clasicista del barroco romano, alejando a Ribera de la imagen de pintor macabro y sangriento que durante mucho tiempo se le atribuyó.

Diego Velázquez

(Sevilla, 1599 - Madrid, 1660)

El triunfo de Baco o Los borrachos

1628-29. Óleo sobre lienzo. 165 x 225 cm. P-1170



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, nacido en Sevilla en 1599, se formó con el pintor y tratadista Francisco Pacheco, que posteriormente sería su suegro. Desarrolló la primera parte de su carrera en su Sevilla natal, siguiendo los postulados de la pintura naturalista, y en 1623 ya se encuentra establecido en Madrid, donde poco después será nombrado Pintor de Cámara al servicio del rey Felipe IV, lo que le permitirá conocer las ricas colecciones reales.

Al parecer, esta es su primera pintura mitológica, y en ella desarrolla un discurso pictórico sobre las bondades del vino y su capacidad para consolar a las gentes de las penalidades de la vida diaria. El protagonista es Baco, el dios del vino, que, sentado en un tonel, semidesnudo y tocado con hojas de vid, corona a un joven soldado rodeado de un grupo de bebedores. El tratamiento del tema se aleja de la tradición ennoblecedora del mito, en una reinterpretación naturalista en la que contrasta la gravedad casi ritual de las figuras de la izquierda y la ironía picaresca y el realismo del grupo de la derecha, con tipos que parecen directamente extraídos de las calles y tabernas del Madrid de la época, y que nos hacen recordar una copla de la época que decía: *Es Madrid, ciudad bravía / Que entre antiguas y modernas / Tiene 300 tabernas / Y una sola librería.*

La obra conserva el gusto naturalista de su etapa sevillana, junto con la influencia colorista que Velázquez asimila de Rubens y la pintura veneciana del siglo XVI.

Diego Velázquez

(Sevilla, 1599 - Madrid, 1660)

Vistas del jardín de la Villa Medici en Roma

b. 1630. Óleo sobre lienzo. 48,8 x 43 cm. y 44 x 38 cm. P-1210 y P-1211



En estos dos pequeños cuadros, el paisaje es el auténtico protagonista, no un elemento subordinado a la composición; tampoco son estudios previos, sino obras finales, ya terminadas.

Aunque existen algunas dudas al respecto, la crítica especializada supone que estos cuadros fueron pintados por Velázquez durante su primer viaje a Italia, entre 1629 y 1631, cuando se alojó durante algún tiempo en la Villa Medici de Roma. Son pinturas ejecutadas al natural, directamente al aire libre, no recreaciones hechas en un estudio, y son valoradas como precedentes de las obras impresionistas de finales del siglo XIX, ya que en ellas lo importante es el estudio de la luz y los efectos atmosféricos.

Los dos paisajes comparten la presencia de un vano serliano, es decir, un arco flanqueado por dos vanos adintelados, motivo de gran desarrollo en el arte renacentista. En el cuadro popularmente conocido como *La tarde* el vano está tapado con tablones y dos hombres charlan ante él, mientras una criada extiende una sábana en la balaustrada superior, con un fondo de cipreses. En el otro, llamado *El mediodía*, el vano está abierto al paisaje del fondo y en el centro hay una estatua de *Ariadna dormida*, muy semejante a la que Velázquez adquirió en Roma para el rey Felipe IV y forma parte de la colección de escultura clásica del Museo del Prado. Las tres figuras presentes en la escena tienen un claro papel secundario.

La pincelada empleada por Velázquez, rápida y abocetada, casi impresionista, nos muestra la maestría del genial pintor sevillano.

Diego Velázquez

(Sevilla, 1599 - Madrid, 1660)

La rendición de Breda o Las lanzas

b. 1635. Óleo sobre lienzo. 307,3 x 371,5 cm. P-1172



En este cuadro todo gira alrededor de una llave. Ambrosio Spínola, general genovés al mando de los tercios españoles en Flandes, recibe del gobernador holandés, Justino de Nassau, la llave de la ciudad de Breda, rendida tras un largo asedio. El acontecimiento, ocurrido el 5 de junio de 1625, fue clave en la larga guerra que mantuvieron los españoles para evitar la independencia holandesa, y su gran importancia hizo que fuera uno de los episodios elegidos para decorar, diez años más tarde, el Salón de Reinos del palacio madrileño del Buen Retiro junto con otras victorias de Felipe IV, programa decorativo que fue dirigido por Velázquez.

El pintor centra la atención en el primer plano, en el que se desarrolla no tanto el final de la guerra como el principio de la paz. A diferencia de lo habitual en este tipo de escenas, en las que se enfatizan la victoria y la derrota, aquí se insiste en la clemencia y la magnanimidad. Lo mismo había hecho Calderón de la Barca en su comedia *El sitio de Breda*, que Velázquez pudo ver representada en la Corte, cuando pone en boca de Spinola, al recoger las llaves, estas palabras: *Justino, yo las recibo y conozco que valiente sois; que el valor del vencido hace famoso al que vence*. De las lanzas de la derecha, símbolo de orden y poder, deriva el nombre popular del cuadro. Con su maestría habitual, Velázquez demuestra su profundo conocimiento de la perspectiva aérea y su habilidad para recrear la atmósfera, la luz y el paisaje.

Diego Velázquez

(Sevilla, 1599 - Madrid, 1660)

Las meninas o La familia de Felipe IV

1656. Óleo sobre lienzo. 320,5 x 281,5 cm. P-1174



Se trata del cuadro más famoso de Velázquez, que sobresale por la utilización de temas aparentemente realistas que esconden un complejo mundo de significados y relaciones, y por ser el que mejor compendia las características de su arte: construcción espacial modelada a través de la perspectiva y de la luz, composición equilibrada tanto en el juego de masas como en la variedad de las figuras y las acciones, factura libre y segura, y exquisita belleza de cada uno de los personajes.

La escena se desarrolla en una sala del Alcázar de Madrid. A la izquierda aparece el propio Velázquez, que se retira del lienzo para pensar y mirar, en alusión al carácter intelectual de la pintura. Junto a él se arrodilla la “menina” o dama de honor María Agustina de Sarmiento, que ofrece una salvilla con un búcaro a la infanta Margarita. Junto a ella, en ademán de inclinarse, está Isabel de Velasco. Cierran la composición por la derecha el trío formado por los bufones Mari Bárbola y Nicolasito Pertusato y un mastín. Más atrás están la dueña Marcela de Ulloa y un guardadamas anónimo, y al fondo, tras la puerta, el aposentador José Nieto. Por último, destaca la presencia de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, los padres de la Infanta, cuyos rostros se ven en el espejo del fondo.

Objeto de múltiples interpretaciones, puede ser visto como la imagen de continuidad de la familia del Rey y, al mismo tiempo, la reivindicación de la nobleza del arte de la pintura y su propia dignidad personal.

Bartolomé E. Murillo

(Sevilla, 1617 - 1682)

La Inmaculada Concepción de los Venerables o “de Soult”

1660-65. Óleo sobre lienzo. 274 x 190 cm. P-2809



Murillo –una de las principales figuras de la pintura sevillana del siglo XVII– creó una fórmula de gran éxito para la representación de la Inmaculada, con la Virgen vestida de blanco y azul, las manos cruzadas sobre el pecho, pisando la luna y con la mirada dirigida al cielo. Al mismo tiempo le otorga un claro impulso ascensional que la sitúa en un espacio celestial lleno de luz, nubes y ángeles. Así aúna dos tradiciones iconográficas: la de la Inmaculada y la de la Asunción.

Uno de sus mejores ejemplos es este lienzo, que el Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla adquirió en 1678 en la almoneda de bienes de don Justino de Neve, canónigo de la Catedral hispalense y uno de los principales impulsores de esa institución. España, y en concreto Sevilla, fue la principal defensora de la concepción inmaculada de María, cuyo dogma no fue proclamado por el papa Pio IX hasta 1854. Pero en 1622, a iniciativa de las autoridades sevillanas, ya se aprobó en Roma un decreto en el que se aceptaba que María había sido concebida sin pecado original; como consecuencia de ello, los principales artistas sevillanos representaron este tema, siendo Murillo uno de los que más éxito logró.

La pincelada suelta y enérgica, la composición helicoidal, el uso de la luz y la sensación de movimiento que emana de la obra, hacen de ella un extraordinario ejemplo del arte barroco español. Su popularidad hizo que el mariscal Soult, que mandaba las tropas napoleónicas durante la Guerra de la Independencia, se la llevase a París para formar parte de su colección personal. Tras exponerse durante casi un siglo en el Museo del Louvre, en 1941 fue devuelta al Estado español.

Francisco de Goya

(Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828)

El quitasol

1777. Óleo sobre lienzo. 104 x 152 cm. P-773



El quitasol es, sin duda, uno de los más célebres cartones para tapices pintado por Goya. Destinado al comedor de los Príncipes de Asturias –el futuro Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma– en el palacio de El Pardo, situado en un magnífico bosque a las afueras de Madrid, forma parte de una serie diseñada por Goya entre 1776 y 1778 con temas campestres de tono amable.

Representa a una joven sentada, con un perro sobre su regazo, y a un majo –tipo popular madrileño– que la protege del sol con una sombrilla o quitasol. Ese objeto, muy representado en la pintura del siglo XVIII, sirve al pintor para jugar con las transparencias, los contrastes de luces y sombras y los colores fuertes.

La perspectiva de abajo arriba y el formato indican que la pieza estaba destinada a una sobreventana. La composición piramidal, con las figuras en primer plano, refleja la influencia de la pintura clásica italiana, y será muy utilizada por el pintor aragonés en otras escenas posteriores.

A su llegada a Madrid en 1775 Goya se incorporó a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara como pintor de cartones para tapices. Esa fábrica había sido fundada en 1720 por Felipe V, el primer monarca de la Casa de Borbón en España, con maestros tejedores procedentes de Amberes. Sus directores artísticos fueron siempre pintores del rey, como Michel-Ange Houasse, Louis-Michel van Loo, Corrado Giaquinto y Anton Raphael Mengs, entre otros. También pintores españoles como Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu, con cuya hermana Josefa se había casado Goya en 1773.

Francisco de Goya

(Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828)

La maja desnuda

1795-1800. Óleo sobre lienzo. 97,3 x 190,6 cm. P-742



El único desnudo femenino de Goya es una de sus obras más interesantes desde el punto de vista estrictamente pictórico y, al mismo tiempo, también una de las que más literatura ha generado, centrada generalmente en la identidad de la retratada, que a día de hoy continua siendo una incógnita.

Citada por vez primera en 1800 en el palacio de Manuel Godoy, primer ministro de Carlos IV y destacado mecenas de Goya desde 1795, colgaba en un gabinete privado junto a *La Venus del espejo* de Velázquez y otra *Venus* de escuela veneciana del siglo XVI, que la duquesa de Alba había regalado a Godoy. Quizás por eso la leyenda ha querido ver en la modelo a la propia duquesa de Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, una de las principales protectoras del pintor, al que le unía una estrecha amistad. Descartada en la actualidad esa identificación, se ha propuesto también el nombre de Pepita Tudó, amante de Godoy desde 1797.

Según afirmaba su hijo, Goya concibió esta obra como una Venus desnuda. Pero, alejándose de la tradición, la presentó de un modo realista y directo, sin alusión alguna a la mitología y mirando sin recato al espectador.

De calidades pictóricas insuperables, destaca el contraste entre la fuerte iluminación del primer plano y la penumbra del fondo. El canapé de terciopelo verde, recubierto por una sábana y almohadones de seda blanca admirablemente pintados, resalta el cuerpo luminoso, suave, blanco y sonrosado de la misteriosa modelo.

Su compañera, *La maja vestida*, probablemente fue pintada unos años después y su técnica es distinta, más abreviada y simple.

Francisco de Goya

(Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828)

La familia de Carlos IV

1800. Óleo sobre lienzo. 280 x 336 cm. P-726



En la primavera-verano de 1800, poco después de ser nombrado Primer Pintor de Cámara, Goya pintó entre Aranjuez y Madrid este retrato familiar que se ha convertido en símbolo de la Monarquía borbónica.

Así, el centro de la composición no lo ocupa el rey Carlos IV, sino su esposa, la reina María Luisa, que protege a los miembros menores de la familia, los infantes María Isabel y Francisco de Paula. A la izquierda, vestido de azul, se sitúa el Príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII. Tras él, su hermano, el infante Carlos María Isidro, y su tía la infanta María Josefa. Junto a ella aparece una joven de perfil, identificada por algunos como la prometida del príncipe y por otros como la infanta Carlota Joaquina, esposa del príncipe heredero de Portugal y ausente de la corte. Tras el rey se encuentran su hermano Antonio Pascual y la esposa de este, la infanta María Amalia, ya fallecida, y el matrimonio formado por Luis de Borbón y la infanta María Luisa, que lleva en brazos a su hijo Carlos Luis, nieto de los reyes, personalizando con ello la continuidad de la dinastía.

En la sombra y casi escondido está el propio Goya, que se autorretrata a la izquierda junto a un gran lienzo, a la manera de Velázquez en *Las meninas*. Pero, a diferencia del pintor sevillano, más que por la luz y el espacio, Goya se preocupa por la sutileza en la plasmación de tejidos y el detallismo en los adornos y joyas, logrados con su personal y moderna pincelada de trazos libres.

Francisco de Goya

(Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828)

El 3 de mayo de 1808 en Madrid

1814. Óleo sobre lienzo. 268 x 347 cm. P-749



En 1814, poco antes del regreso a España del rey Fernando VII, Goya se dirige a la Regencia proponiendo la realización de unas obras que rememorasen hechos de la Guerra de la Independencia (1808-1814) y la lucha del pueblo español contra las tropas napoleónicas. El resultado fueron dos impactantes lienzos: *El 2 y el 3 de mayo de 1808 en Madrid*.

Tras el levantamiento popular del día 2 de mayo en las calles de Madrid, que supuso el comienzo de la guerra, en la madrugada del día siguiente el ejército francés fusiló a muchos de los sublevados en diversos lugares de Madrid, como la Montaña del Príncipe Pío o las inmediaciones de la Puerta de la Vega.

La ambientación nocturna y la potente luz del farol colocado en el suelo confieren gran tensión y dramatismo a la escena. A un lado el pelotón de fusilamiento, en perfecta formación y convertido en una máquina de matar, sin rostro. Al otro los que han de morir, asustados unos ante el destino al que se enfrentan, rabiosos e impotentes otros, en un detallado estudio psicológico de los personajes. Símbolo quizá de todos ellos, es el hombre que, vestido con una camisa blanca, alza los brazos horrorizado y suplicante. Su expresión, el gesto, la posición central e iluminada, y el trance en el que se encuentra, le convierten casi en un nuevo Crucificado.

El mensaje que Goya quiere transmitir a través de estas dos obras es claro, una reflexión sobre la locura e irracionalidad de la violencia que lleva a los seres humanos a enfrentarse hasta la muerte.

Francisco de Goya

(Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828)

Saturno devorando a un hijo

b. 1820-23. Pintura mural pasada a lienzo. 143,5 x 81,4 cm. P-763



En 1819 Goya, que desde el año 1793 se había quedado sordo a causa de una grave enfermedad, compró una pequeña casa de campo a las afueras de Madrid, en una zona elevada al otro lado del río Manzanares, la llamada “Quinta del Sordo”, cuyo anterior propietario, curiosamente, también era sordo.

Allí vivió hasta 1823, momento en que se exilió a Burdeos (Francia) por su desacuerdo con el régimen absolutista impuesto por el rey Fernando VII.

Goya decoró dos habitaciones, una en la planta baja y otra en la superior, con quince pinturas murales –una de ellas actualmente desaparecida– popularmente conocidas como Pinturas Negras, por el uso que en ellas se hace de los pigmentos oscuros y negros, y también por lo sombrío de los temas. Pintadas directamente sobre los muros, empleó una técnica mixta y se expresó con gran libertad, ajeno a cualquier convencionalismo.

Una de las imágenes más expresivas del conjunto es la de *Saturno devorando a un hijo*. Por una profecía, el dios –conocido como Cronos en el mundo griego– sabía que sería destronado por uno de sus descendientes, por lo que a medida que estos nacían los iba devorando, hasta que al nacer Júpiter su esposa Cibele le engañó entregándole una piedra envuelta en pañales.

Es una imagen cargada de violencia, en la que sobrecoge la mirada perdida del cruel dios, cegado por la locura y el ansia de poder, que podría ser interpretado como la personificación de un sentimiento tan humano como el miedo a perder el poder.

Federico de Madrazo

(Roma, 1815 - Madrid, 1894)

Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches

1853. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado. 126 x 89 cm. P-2878



Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches por matrimonio y escritora aficionada, era una de las mujeres más hermosas y encantadoras del Madrid isabelino. Amiga de la familia del pintor Federico de Madrazo, y asidua a las veladas musicales que se celebraban en casa del pintor, aparece aquí retratada a los treinta y dos años.

Este lienzo, obra cumbre de la retratística romántica española y el más atractivo de los retratos femeninos de su autor, es, sin duda, la obra más emblemática de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado.

Es un retrato enormemente seductor, de clara influencia francesa, que recuerda la estética de Ingres, a quien Madrazo conoció durante sus estancias en París, y resulta alejado de la sobria tradición española, que el pintor recoge en la mayoría de sus retratos femeninos, género en el que fue un consumado especialista, de gran prestigio en los ambientes artísticos y cortesanos de Madrid, París y Roma. Fue, además, director del Museo del Prado de 1860 a 1868 y de 1881 a 1884, como antes lo había sido su padre, José de Madrazo.

La condesa está sentada en un sillón tapizado, ataviada con un vestido de raso azul que contrasta con la calidez de los tonos del propio sillón y, sobre todo, del chal que cuelga de él con naturalidad. Lleva pocas pero extraordinarias joyas, cuyos brillos han sido reproducidos con maestría. Su mirada seductora y su gesto, con la cabeza ligeramente ladeada y apoyada en la mano derecha, contribuyen a resaltar su sensualidad.

Eduardo Rosales

(Madrid, 1836 - 1873)

Doña Isabel la Católica dictando su testamento

1864. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado. 287 x 398 cm. P-4625



El 12 de octubre de 1504, pocos días antes de morir, la reina Isabel la Católica dicta su testamento en Medina del Campo en presencia de sus colaboradores más cercanos. Isabel, con una medalla de la orden de Santiago colgada del pecho, descansa en una cama con dosel, en una estancia casi sumida en la penumbra, destacando el contraste entre el blanco de las ropas de cama –que atrae la atención del espectador hacia la Reina– y los colores apagados de la indumentaria de los presentes, entre los que se reconoce al cardenal Cisneros, en el grupo de la derecha. La única nota de color la crea el manto rojo de un apesadumbrado rey Fernando, quien tiene a su lado a su hija Juana la Loca, que no estuvo presente en ese momento histórico, pero que el pintor incluye por ser ella la heredera del reino castellano.

La obra fue elaborada por Rosales durante su estancia en Roma y obtuvo una primera medalla en la Exposición Nacional de 1864. Supuso la consagración de su autor y causó un gran impacto en el panorama artístico español, sobre todo por su novedoso realismo atmosférico, de herencia velazqueña, que influyó en gran parte de la pintura española posterior. No en vano es, quizás, el cuadro de historia más relevante del siglo XIX español. El pintor demuestra su dominio del dibujo, la composición y la luz, con una gama cromática que se reduce a lo esencial, sobria pero de un gran efecto teatral.

La exitosa carrera artística de Rosales se vio truncada por su muerte en 1873, con apenas treinta y siete años.

Mariano Fortuny

(Reus, 1838 - Roma, 1874)

Los hijos del pintor en el salón japonés

1874. Óleo sobre lienzo. Firmado. 44 x 93 cm. P-2931



Mariano Fortuny, el más cotizado e internacional de los pintores españoles del siglo XIX, pasó el verano de 1874 en Portici, cerca de Nápoles, junto a su familia. Fue un periodo de gran actividad creativa, en el que se aprecia un cambio en su estilo hacia una pintura alejada de los convencionalismos y caracterizada por el empleo de una pincelada suelta y espontánea. Desgraciadamente esa evolución quedó interrumpida por su repentina muerte en Roma en noviembre de ese mismo año.

Se trata de una obra inacabada, de carácter íntimo y familiar, que el pintor realiza para regalársela a su suegro, el gran pintor Federico de Madrazo, con cuya hija Cecilia se había casado en 1867.

Los protagonistas son sus hijos María Luisa y Mariano, que descansan sobre un largo diván tapizado en tonos dorados en el salón japonés de la villa donde pasaban sus vacaciones estivales. María Luisa, la mayor, se abanica recostada sobre dos cojines, mientras su hermano Mariano, semidesnudo, cubre sus piernas con una tela de raso azul. Tenía en estos momentos tres años y llegó a ser un afamado pintor y diseñador de telas residente en Venecia.

En esta composición, ejecutada con gran libertad técnica, riqueza de colores y ágiles pinceladas, Fortuny refleja su interés y fascinación por el arte japonés, muy de moda en esos momentos en Europa, como se advierte en el formato apaisado, en la asimetría de los elementos, la fragilidad de la luz o en los planos lisos de color de la pared o el suelo.

Joaquín Sorolla

(Valencia, 1863 - Madrid, 1923)

Chicos en la playa

1909. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado. 118 x 185 cm. P-4648



El mar y la playa son protagonistas de muchas pinturas de la plena madurez de Sorolla, que aquí nos muestra a tres niños desnudos jugando en la orilla, con un encuadre casi fotográfico, técnica que Sorolla conocía y puede apreciarse en muchas de sus composiciones.

El pintor logra un perfecto equilibrio entre la actitud estática propia de los cuerpos tendidos y el dinamismo de su colocación, con una disposición ligeramente oblicua de las figuras que introduce al espectador en la escena. El primer muchacho se sitúa en diagonal conduciendo nuestra mirada hacia el fondo. El segundo chico está en un ángulo más abierto respecto a nosotros. Finalmente, el tercero se coloca en paralelo al borde superior del lienzo, cerrando así la visión. La luz nos acompaña en esta inmersión. El primer chico, casi seco, se resuelve en tonos claros. El segundo, medio sumergido, reluce empapado en el agua en tonos más densos que alcanzan su mayor intensidad en el tercero, aún en el agua.

Sorolla se recrea en los destellos de la luz en el agua y en los cuerpos y los reflejos de estos en la arena mojada, con amplias pinceladas de tonos turquesas, azules, violetas y malvas.

Pintado en la playa del Cabañal de Valencia, es uno de los más destacados ejemplos de la pintura luminista de Sorolla y muestra la plenitud de su estilo más personal al tratar unos de sus temas predilectos, las escenas de playa.

PINTURA ITALIANA

ITALIAN PAINTING

LA PINTURA ITALIANA PUEDE SER CONSIDERADA, POR NÚMERO de obras y calidad de las mismas, como la segunda colección más importante del Museo del Prado.

La mayor parte de las obras proceden de la Colección Real y fueron encargos directos de los monarcas españoles a artistas en Italia o bien obras realizadas en España por artistas de origen italiano. Ese núcleo inicial se ha ampliado con posteriores compras y donaciones.

Los siglos XIV (*Trecento*) y XV (*Quattrocento*) son los menos representados en la colección, aunque destacan obras extraordinarias de Fra Angelico, Botticelli, Antonello de Messina y Mantegna.

Entre los artistas del siglo XVI (*Cinquecento*) destacan, especialmente, Rafael, Andrea del Sarto, Correggio o Parmigianino. Pero la escuela mejor representada es la veneciana, con Tintoretto, Veronés y, especialmente, Tiziano. Las obras que realizó para Carlos V y Felipe II influyeron notablemente en toda la pintura española posterior.

La pintura barroca italiana ofrece notables ejemplos de las tres grandes corrientes artísticas de ese momento: el naturalismo tenebrista de Caravaggio y sus seguidores; el clasicismo boloñés de Annibale Carracci y Guido Reni; y el pleno barroco decorativista, representado por Luca Giordano y Giambattista Tiepolo.

THE ITALIAN SCHOOL IS THE SECOND MOST IMPORTANT within the Prado's collection in number of works. Most of these works came from the royal collection and were directly commissioned by the Spanish monarchs from artists in Italy or were painted at the Spanish court by Italian artists. That core group has subsequently increased through further purchases and donations.

Although the 14th and 15th century (the *Trecento* and *Quattrocento*) are less extensively represented in the Museum, there are outstanding works from this period by Fra Angelico, Botticelli, Antonello da Messina and Mantegna.

Among artists working in the 16th century (*Cinquecento*) the Prado has notable works by Raphael, Andrea del Sarto, Correggio and Parmigianino. The best represented school, however, is the Venetian, with paintings by Tintoretto, Veronese, and above all Titian. The works executed by the latter for Charles V and Philip II notably influenced the entire course of subsequent Spanish painting.

Italian Baroque painting includes important examples of the three preeminent trends of that time: the tenebrist naturalism of Caravaggio and his followers; Annibale Carracci and Guido Reni's Bolognese classicism; and the decorative late Baroque represented by Luca Giordano and Giambattista Tiepolo.

Fra Angelico

(Vicchio di Mugello, h. 1395 - Roma, 1455)

La Anunciación

h. 1426. *Témplo y oro sobre tabla*. 162,3 x 191,5 cm. P-15



Según el *Evangelio de san Lucas*, el arcángel Gabriel se aparece a la Virgen María en su casa de Nazaret y le anuncia su próxima maternidad, por obra del Espíritu Santo. Así, en esta tabla pintada por Fra Angelico para el convento de Santo Domingo de Fiesole, cerca de Florencia, la paloma del Espíritu Santo va volando hacia María, dentro de un rayo de luz que ha salido de las manos de Dios Padre. Como es habitual en el arte occidental, María estaba ocupada en la lectura de un libro, que ha dejado sobre su regazo al recibir la visita del mensajero divino.

A la izquierda, en un exuberante jardín, se representa la *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal*. El simbolismo es claro: la llegada de Cristo, anunciada a la Virgen por el arcángel Gabriel, supone la redención del pecado original.

Guido di Pietro da Mugello, más conocido como Fra Angelico, fue un pintor e iluminador florentino ordenado dominico hacia 1420. Junto a la tradición tardogótica italiana, visible en el empleo del oro y la minuciosidad de los detalles, recoge los planteamientos del arte renacentista en el tratamiento racional del espacio y el estudio de la perspectiva geométrica, que remite a composiciones de Masaccio, y sigue la recomendación dada en 1425 por Brunelleschi para los retablos de San Lorenzo de Florencia, que debían ser cuadrados y sin adornos.

En la predela se representan cinco episodios de la vida de la Virgen: *Nacimiento y Desposorios, Visitación, Adoración de los Magos, Presentación en el Templo y Tránsito de la Virgen*.

Andrea Mantegna

(Isola di Carturo, 1430/31 - Mantua, 1506)

El tránsito de la Virgen

b. 1462. Técnica mixta sobre tabla. 54,5 x 42 cm. P-248



Tras estudiar en Padua, Andrea Mantegna –uno de los máximos representantes del *quattrocento* italiano– completó su formación con el estudio de Donatello y el conocimiento de la pintura veneciana, destacando entre los pintores de su generación por su conocimiento del arte clásico y por su vigoroso tratamiento de las figuras en el espacio. En 1459 entró al servicio de los Gonzaga en Mantua, para quienes pintó esta obra, a la que le falta el tercio superior, un fragmento del cual –*Cristo recibiendo a la Virgen*– se conserva en Ferrara.

Siguiendo los *Evangelios Apócrifos*, muestra el último momento terrenal de María, acompañada por todos los apóstoles, a excepción de santo Tomás, que se encontraba predicando en la India. La composición deriva de un mosaico de San Marcos de Venecia diseñado por Andrea del Castagno y la arquitectura abovedada de dibujos de Jacopo Bellini, suegro del pintor.

La pintura destaca por su perfecta composición, resuelta mediante la contraposición de horizontales –ventana y lecho de la Virgen– y verticales –apóstoles y pilastras–, y el dominio de la perspectiva, conseguida especialmente gracias a la geometría del dibujo del pavimento, al juego de escala de tamaños de las figuras y a la ventana del fondo que actúa como punto de fuga. Cabe señalar también la fuerte individualización de las fisonomías y la maestría en la ejecución del paisaje, una de las primeras vistas topográficas de la pintura italiana al mostrar el lago en torno a Mantua, el puente que lo cruza, y Borgo di San Giorgio al fondo.

Antonello da Messina

(Messina, h. 1430 - 1479)

Cristo muerto sostenido por un ángel

1475-76. Técnica mixta sobre tabla. 74 x 51 cm. P-3092



Un ángel niño de rostro compungido sostiene el cuerpo inerte de Cristo, proporcionado y armonioso, que muestra las heridas de la crucifixión en el costado y en la mano. En su frente, cuello y pecho se aprecian las gotas de sangre caídas de su cabeza tras haberle retirado la corona de espinas. La escena se sitúa en un cementerio a las afueras de la ciudad, con huesos humanos y calaveras distribuidos por el suelo; junto con los troncos secos, aluden a la aspereza y amargura de la muerte a la que Cristo ha sido sometido. Bajo el ala del ángel, en el paisaje del fondo, se reconocen las cruces del Monte Calvario.

Originario de Messina, en la isla de Sicilia, el pintor se formó en Nápoles, en 1475 viajó a Venecia y en 1476 volvió a su ciudad natal, donde permaneció hasta su muerte. La ciudad que se vislumbra al fondo es, precisamente, Messina, con sus murallas medievales y la iglesia de San Francisco perfectamente reconocible.

Es una pintura claramente deudora del veneciano Giovanni Bellini, cuyas versiones del tema de la Piedad proporcionaron a Antonello un referente compositivo –ubicación de Cristo en primer plano– e iconográfico, con la inclusión de ángeles. En su pintura, de gran virtuosismo técnico y dominio de la técnica flamenca de la pintura al óleo, convive una caligrafía minuciosa de origen nórdico, perceptible en el paisaje o el cabello de Cristo, con un tratamiento monumental de la anatomía y una preocupación por el volumen y la perspectiva claramente meridionales.

Sandro Botticelli y Taller

(Florencia, 1445 - 1510)

La historia de Nastagio degli Onesti

1483. Técnica mixta sobre tabla. 82,3 x 139 cm. P-2838



En 1483 Antonio Pucci encargó a Sandro Botticelli, entonces en la cúspide de su carrera, cuatro pinturas para celebrar el matrimonio de su hijo Giannozzo con Lucrezia Bini. Al parecer el célebre pintor florentino realizó el diseño general de la obra y ejecutó alguna figura, contando con la colaboración de varios de sus ayudantes.

Esas tablas –las tres primeras se conservan en el Prado y la cuarta en una colección particular–, ilustran la octava novela de la quinta jornada del *Decamerón* de Boccaccio, que narra la historia de Nastagio degli Onesti, un joven de Rávena que abandonó la ciudad al ser rechazado por su amada.

En este primer panel se muestra a Nastagio paseando por un bosque, donde ve a una mujer atacada por mastines y perseguida por un jinete, Guido degli Anastagi. Este le cuenta que se había suicidado al no ser correspondido por la joven que amaba, pero su muerte no conmovió a la joven. Ambos fueron condenados al infierno y castigados con esta persecución, que debía repetirse cada viernes durante tantos años como meses ella le había ignorado. Cada vez que Guido alcanzaba a la joven abría su costado y arrojaba a los perros su corazón.

En los restantes paneles se cuenta cómo Nastagio decide sacar provecho de esa dramática historia e invita a su amada y sus familiares a un almuerzo en el bosque. Al presenciar la sangrienta escena, la joven cambia de opinión y acepta la proposición de matrimonio, celebrándose un gran banquete nupcial. Es, por tanto, una historia terrible con lectura moral y final feliz.

Rafael

(Urbino, 1483 - Roma, 1520)

El cardenal

1510-11. Óleo sobre tabla. 79 x 61 cm. P-299



La figura de este anónimo cardenal, pintado por Rafael hacia 1510 o 1511, poco después de establecerse en Roma, se muestra rotunda y directa. No en vano, sus contemporáneos resaltaban la habilidad de Rafael para “pintar las personas más reales de lo que son”.

Sin la presencia de inscripciones, emblemas heráldicos o cualquier otro tipo de referencia, el pintor ha sido capaz de fijar la imagen definitiva y universal de un cardenal del Renacimiento, sin renunciar por ello a representar la singularidad de este individuo, para el que se han propuesto numerosas identidades; la más aceptada reconoce en él al cardenal Francesco Alidosi, consejero de confianza del papa Julio II, uno de los grandes mecenas de la época, para el que Rafael realizó diversas obras.

La composición –con el modelo sentado, formando un triángulo con su cuerpo y su brazo– deriva claramente de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci. Destacan los contrastes cromáticos entre el brillante rojo del capelo, la manga blanca, el rostro del cardenal y el fondo neutro muy oscuro, así como el uso magistral de la luz y la minuciosidad de la pincelada, que otorgan un carácter tridimensional al retratado y demuestran el interés por la escultura que Rafael tenía en esos años.

Formado en Urbino, su ciudad natal, hacia 1504, con poco más de veinte años, Rafael se estableció en Florencia, donde triunfó como pintor de la belleza ideal. A finales de 1508 se trasladó a Roma para decorar al fresco las estancias del Vaticano, proyecto que le ocupó hasta su temprana muerte.

Correggio

(Correggio, 1493 - 1534)

Noli me tangere

h. 1525. Óleo sobre tabla pasado a lienzo. 130 x 103 cm. P-III



Cristo resucitado se aparece a María Magdalena en un huerto cercano al sepulcro. Ella, en principio, le confunde con el jardinero que cuidaba el lugar y le ruega le indique dónde está el cuerpo del Redentor. Jesús le llama por su nombre, y María, al reconocerle, se postra a sus pies para abrazarle. Jesús le dice entonces: “No me toques (Noli me tangere), porque aún no he subido al Padre”.

El encuentro de las dos figuras tiene lugar en un frondoso paisaje tenuemente iluminado por la luz del amanecer. Es una composición perfectamente equilibrada, en la que la inestable figura de María Magdalena es contrarrestada por la de un Cristo sereno y tranquilo.

Famoso sobre todo por sus espectaculares decoraciones al fresco, Antonio Allegri nació hacia 1493 en la localidad de Correggio, cerca de Reggio Emilia y Parma, de donde deriva su sobrenombre. Formado al parecer en Mantua con Andrea Mantegna o su escuela, su estancia en Roma entre 1518 y 1519 condicionó su pintura posterior, en la que se percibe el eco del último Rafael y Miguel Ángel. Tras su regreso a Parma en 1520 realizó pocas obras de devoción privadas, entre las que destaca esta, pintada para la familia Ercolani de Bolonia.

Influenciado también por la vaporosidad y el claroscuro de Leonardo da Vinci, Correggio destaca como pintor de sentimientos extasiados, patente por ejemplo en los ojos despejados y boca entreabierta de la Magdalena, lo que le convierte en un precursor de la pintura barroca.

Tiziano

(Pieve di Cadore, h. 1490 - Venecia, 1576)

La bacanal de los andrios

1523-26. Óleo sobre lienzo. Firmado. 175 x 193 cm. P-418



Esta es una de las obras que Alfonso d'Este, duque de Ferrara, encargó a Tiziano para decorar su estudio, el famoso *Camerino de Alabastro*. Además de modificar el paisaje de *El festín de los Dioses* realizado previamente por Giovanni Bellini, también pintó la *Ofrenda a Venus y Baco y Ariadna*.

El tema procede de las *Imágenes* de Filostrato, texto del siglo III d.C. que describía famosas pinturas de la Antigüedad. La escena transcurre en la isla de Andros, a la que Baco había favorecido haciendo manar vino de un arroyo. En un ambiente de fiesta y alegría, los personajes beben, cantan, bailan o descansan.

Tiziano recrea fielmente la celebración de los efectos del vino descrita por el poeta, a la que incorpora elementos de la época, como las dos figuras tumbadas y vestidas a la moda renacentista. El pequeño ramo de violetas y la firma en el escote de una de ellas hacen suponer que se trate de Violante, la amante del pintor. Delante de ella hay una partitura que reproduce un canon atribuido a Adriaen Willaert, músico flamenco al servicio de la corte de Ferrara, cuya letra dice “*Quién bebe y no vuelve a beber, no sabe lo que es beber*”.

El rico colorido y la iluminación modulan todo el espacio, en el que las figuras aparecen enlazadas y contrapuestas desplegando una gran energía vital; únicamente escapa a ese ritmo ondulante la figura desnuda del ángulo inferior derecho, que remite a esculturas clásicas, concretamente a representaciones de Ariadna, la esposa de Baco, aunque su presencia aquí no tiene demasiado sentido.

Tiziano

(Pieve di Cadore, h. 1490 - Venecia, 1576)

Carlos V en la batalla de Mühlberg

1548. Óleo sobre lienzo. 335 x 283 cm. P-410



El 24 de abril de 1547 el emperador Carlos V derrotó en la batalla de Mühlberg a las tropas protestantes de la Liga de Smalkalda, dirigida por el elector Juan Federico de Sajonia, que fue hecho prisionero. La propaganda imperial presentó esa campaña militar como un conflicto político y no religioso, destinado a castigar a quienes se habían sublevado contra su legítimo señor. Por eso no hay referencias a la batalla ni aparecen los vencidos bajo el caballo, como era habitual en este tipo de escenas.

María de Hungría, hermana del emperador, encargó a Tiziano este retrato, que se convirtió en la imagen dinástica por excelencia de la Casa de Austria y en prototipo de retrato ecuestre, de gran influencia en artistas posteriores. El pintor veneciano, a quien Carlos V había ennoblecido en 1533, otorgándole además la exclusividad de su retrato –como Alejandro Magno había hecho con Apeles–, muestra al emperador en su doble condición de caballero cristiano y heredero de la tradición imperial romana. Para ello se inspiró en la estatua ecuestre del emperador romano Marco Aurelio y en grabados de Alberto Durero –*El caballero y la muerte*– y Hans Burgkmair –*Maximiliano I*–.

Tiziano utilizó la técnica colorista propia de la pintura veneciana y la aplicó con gran sabiduría a los brillos de la armadura, al rojo y a los reflejos dorados de la gualdrapa del caballo y, sobre todo, a la iluminación y sentido atmosférico del paisaje en el que ha enmarcado al personaje, que empuña con firmeza la lanza y mira hacia adelante con gran resolución.

Tintoretto

(Venecia, 1518/19 - 1594)

El lavatorio

1548-49. Óleo sobre lienzo. 210 x 533 cm. P-2824



Jacopo Comin, llamado también Jacopo Robusti y popularmente conocido como Tintoretto, pintó este gran lienzo para el lado derecho del presbiterio de la iglesia veneciana de San Marcuola, donde tenía su sede la *scuola* del Sacramento, que, como el resto de *scuole*, velaba para que la Eucaristía fuera debidamente venerada. Para el mismo lugar también pintó una *Última Cena* que continúa en su emplazamiento original.

El cuadro exalta la humildad y el amor fraterno a través del episodio del lavatorio de los pies de Jesús a sus discípulos justo antes de la Última Cena, cuya celebración se vislumbra en otra estancia, sobre la cabeza de Cristo. El desplazamiento a un lateral de los actores principales se debe a su ubicación original, ya que esa era la parte de lienzo más próxima a los fieles. Contemplado desde la derecha el cuadro cobra una coherencia extraordinaria, desaparecen los espacios muertos entre los personajes, y la composición se ordena a lo largo de una diagonal que, partiendo de Cristo y san Pedro, prosigue por la mesa y los Apóstoles en torno a ella para finalizar en el arco al fondo del canal, verdadero punto de fuga de la obra, extraído del grabado titulado *La Scena Tragica* incluido en el *Secondo libro di prospettiva* del tratadista boloñés Sebastiano Serlio (París, 1545).

Tintoretto, que abordó todos los géneros pictóricos, fue un artista muy prolífico, lo que se explica en parte por su peculiar forma de pintar: la famosa “prestezza” tintoretiana, basada en una técnica abreviada que le permitía gran rapidez de ejecución.

Veronés

(Verona, 1528 - Venecia, 1588)

Venus y Adonis

b. 1580. Óleo sobre lienzo. 162 x 191 cm. P-482



Enamorada del apuesto cazador Adonis tras ser herida por una flecha de su hijo Cupido, la diosa Venus descansa junto a su amado, que duerme placidamente recostado en su regazo. Sin embargo, la tragedia ya está presente en el ambiente. Uno de los perros de Adonis ha olfateado la presencia de un jabalí y, aunque Cupido intenta sujetarle para tranquilizarle, pronto despertará a su amo, que saldrá en busca de esa codiciada presa. Pero sólo consigue herir al animal y este acabará con su vida.

Esta obra fue concebida como pareja de *Céfalo y Procris*, y ambas ilustran pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio dedicados a amores truncados por la muerte, repentina y fortuita, de uno de los amantes. Pero Veronés ha optado por representar el último instante de felicidad de la pareja, el momento previo a la fatídica caza, aunque Venus tiene un gesto de triste presentimiento mientras abanica con ternura el rostro de su amante.

Realizada tras una estancia en Roma, Veronés se sirve para la figura de Cupido de una escultura helenística, *El niño de la oca*, mientras Adonis remite al Endimión de un sepulcro romano conservado en San Juan de Letrán, modelos que también fueron empleados, respectivamente, por Rafael y Miguel Ángel.

Una de las principales características de Veronés, la tercera gran figura de la pintura veneciana –junto a Tiziano y Tintoretto– es su maestría en el uso armónico de una gama cromática muy contrastada donde predominan verdes, azules y naranjas, en un paisaje dominado por las luces crepusculares.

Caravaggio

(Caravaggio o Milán, 1571 - Porto Ercole, 1610)

David vencedor de Goliat

b. 1600. Óleo sobre lienzo. 110,4 x 91,3 cm. P-65



Michelangelo Merisi, más conocido como Caravaggio, tomó el nombre de su pueblo de origen, cerca de Milán. Viajó a Roma a comienzos de la década de los noventa del siglo XVI y se transformó allí en uno de los pintores más originales e influyentes de toda la pintura europea. Destaca por su estudio del mundo real e imitación de la naturaleza, con una novedosa utilización de la luz, que adquiere un marcado protagonismo; es lo que se conoce como tenebrismo.

David vencedor de Goliat es una obra de su etapa juvenil, plasmada con una fuerte carga de realismo. Representa a David, el joven pastor judío, que ha logrado matar al héroe de los filisteos, el gigante Goliat, con la ayuda de una simple honda y una piedra. Pero el pintor no muestra la escena de la contienda, sino el momento inmediatamente posterior, cuando David –tras haber decapitado a Goliat con su propia espada– ata con una cuerda sus cabellos para poder llevarse la cabeza y mostrarla como trofeo a las tropas israelitas.

Caravaggio no muestra a David como un gran héroe sino como un simple muchacho de aspecto sereno que ha vencido gracias a la astucia y a la ayuda divina. Las figuras, comprimidas en un espacio claustrofóbico, emergen de un fondo oscuro. El color se reduce a una paleta escueta, acorde con el dramatismo de la escena, donde la luz es la auténtica protagonista; viene de la parte superior derecha y hace destacar el volumen del cuerpo, provocando vivos contrastes de luces y sombras.

Orazio Gentileschi

(Pisa, 1563 - Londres, 1639)

Moisés salvado de las aguas del Nilo

1633. Óleo sobre lienzo. Firmado. 242 x 281 cm. P-147



La hija del faraón descubre una cesta junto a unos juncos en el Nilo y en ella encuentra al niño Moisés –que de adulto se convertiría en el salvador del pueblo hebreo– que había sido abandonado por su madre. La escena muestra el momento en que la princesa ordena a una mujer hebrea que críe al bebé, sin saber que ella es en realidad la madre del niño.

El cuadro, pintado por Orazio Gentileschi en Londres en 1633, cuando tenía ya setenta años, es un claro exponente del refinamiento exquisito y la elegancia cortesana que caracterizaron su estilo tardío, lejos ya de la iluminación caravaggista propia de etapas anteriores. Formado inicialmente en Florencia, en Roma conoció a Caravaggio, con quien tuvo una relación de amistad, y realizó obras próximas a su estilo, aunque interpretadas de forma personal. Posteriormente trabajó en Génova y en París, pasando después a Londres, donde residió hasta su muerte.

La extraordinaria riqueza cromática y la destreza mostrada por Gentileschi a la hora de reproducir las calidades y las texturas de las telas, al igual que el expresivo juego de las miradas y de los gestos que muestran las figuras, evidencian la excepcional calidad pictórica de este lienzo, considerado como uno de los mejores realizados por el pintor durante su estancia en Inglaterra.

En el verano de 1633 el pintor envió el cuadro como regalo a Felipe IV, a quien debió gustarle mucho, quizá por su carácter cortesano y por los evidentes ecos de la pintura de Veronés, artista al que admiraba.

Giambattista Tiepolo

(Venecia, 1696 - Madrid, 1770)

La Inmaculada Concepción

1767-69. Óleo sobre lienzo. Firmado. 281 x 155 cm. P-363



Formado en Venecia, su ciudad natal, Gianbattista Tiepolo es la última gran figura del barroco europeo. Especialmente dotado para la realización de grandes decoraciones murales, la gran calidad de su pintura y su fantástica capacidad creadora le convirtieron en el primer pintor de Venecia, con una intensa actividad en todo el norte de Italia. Su fama rebasó las fronteras italianas, y en 1761 fue llamado a Madrid para participar en la decoración del Palacio Real por encargo de Carlos III, muriendo en esta ciudad pocos años después.

El monarca español le encargó también una serie de cuadros de altar para la iglesia del convento franciscano de San Pascual, en el Real Sitio de Aranjuez. Entre ellos se encontraba esta *Inmaculada Concepción* que, con la estética decorativa y rococó de Tiepolo, recuerda a las Inmaculadas de Murillo, aunque en este caso es una composición más sobria, en la que destaca la atmósfera que envuelve a la figura, la luminosidad de la escena y la calidez de los colores.

Vestida con túnica blanca y manto azul, de acuerdo con la iconografía tradicional, la Virgen María aparece sobre la bola del Mundo y la media luna, pisando la serpiente del Pecado Original, coronada de estrellas y con la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza. Está rodeada por ángeles y por algunos símbolos marianos, como son la vara de azucenas, la palmera, la fuente y el espejo. Destaca la serenidad del rostro de María en contraste con la agitación y vivacidad de los ángeles y las nubes.

PINTURA FLAMENCA

FLEMISH PAINTING

LA PINTURA FLAMENCA OCUPA UN LUGAR MUY DESTACADO EN el Museo del Prado, tanto por número de obras presentes en la colección como por cantidad de obras expuestas.

El matrimonio entre la princesa Juana de Castilla, hija de los Reyes Católicos, y Felipe el Hermoso, hijo del emperador Maximiliano de Austria y de María de Borgoña, propició que su primogénito, Carlos de Gante, se convirtiese en el rey Carlos I de España en 1517 y en Carlos V, emperador del Sacro Imperio, a partir de 1519. Desde ese momento los Países Bajos formarán parte de la corona española.

Junto a obras de los principales artistas del siglo XV, como Roger van der Weyden, Robert Campin y Hans Memling, y del XVI -Joachim Patinir, Pieter Bruegel “el Viejo”, Antonio Moro...-, destaca la colección de obras del Bosco, adquiridas en su mayor parte por Felipe II, que sentía un gran interés por su pintura.

En 1581 las Provincias Unidas del Norte -la actual Holanda- se independizaron de España, pero los Países Bajos del Sur continuaron bajo dominio español. Allí desarrolló su actividad Pedro Pablo Rubens, la gran figura de la pintura flamenca de la primera mitad del siglo XVII, de quien el Prado posee unas noventa pinturas. También están representados en el Museo sus discípulos Van Dyck y Jordaens.

FLEMISH PAINTING OCCUPIES AN IMPORTANT PLACE WITHIN the Museo del Prado's collection, both in terms of the number of works and the quality of those on display.

The marriage of Princess Juana de Castilla, daughter of the Catholic Kings, to Philip the Fair, son of the Emperor Maximilian of Austria and Mary of Burgundy, meant that their eldest son, Charles of Ghent, became Charles I of Spain in 1517 and Charles V, Holy Roman Emperor, in 1519. At this point the Low Countries were annexed to the Spanish crown.

Together with works by the principal 15th-century artists (Rogier van der Weyden, Robert Campin and Hans Memling) and those working in the 16th century (Joachim Patinir, Pieter Bruegel the Elder and Anthonis Mor), this area of the collection is notable for the works by Jheronimus Bosch, the majority acquired by Philip II of Spain, who was particularly interested in the artist's work.

In 1581 the United Provinces (modern-day Holland) broke away from Spain while the Southern Netherlands continued under Spanish rule. The latter region was home to Peter Paul Rubens, the greatest Flemish artist active in the first half of the 17th century, represented in the Prado by around 90 paintings. Works by Rubens' pupils Van Dyck and Jacob Jordaens are also on display.

Robert Campin

(Valenciennes, h. 1375 - Tournai, 1444)

San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl / Santa Bárbara

1438. Óleo sobre tabla. Fechado. 101 x 47 cm (cada tabla). P-1513 y P-1514



Estas dos tablas eran las puertas de un tríptico cuya pieza central no se ha conservado. Se trata de la única obra fechada atribuida a Robert Campin, también conocido como el “Maestro de Flemalle”.

Por una inscripción en letras góticas en la parte inferior de la tabla izquierda, sabemos que el personaje arrodillado junto a san Juan Bautista es Heinrich von Werl, catedrático de Teología en Colonia y provincial de la Orden de los Frailes Menores. Es el donante de la obra y posiblemente estaba orando ante la Virgen que ocuparía la desaparecida tabla central. El espejo convexo del fondo –en el que se reflejan dos franciscanos y el Bautista– remite al famoso retrato del Matrimonio Arnolfini pintado por Jan van Eyck pocos años antes, lo mismo que el paisaje que se abre tras la ventana.

En la tabla derecha santa Bárbara aparece leyendo junto a una chimenea en una rica estancia. La clave de su identificación se encuentra tras la ventana abierta al paisaje, donde se puede ver la torre, atributo habitual de la santa. En ella fue encerrada por su padre Dióscoro para evitar que se convirtiera al cristianismo.

La pintura de Campin es uno de los mejores ejemplos de la habilidad de los primitivos flamencos en la representación de interiores, siendo por ello modelo de muchos cuadros posteriores. Los rostros de facciones anchas y la forma de los plegados, así como el interés por transcribir las calidades de cada materia, son características propias del artista.

Roger van der Weyden

(Tournai, 1399 - Bruselas, 1464)

El Descendimiento

Antes de 1443. Óleo sobre tabla. 204,5 x 261,5 cm. P-2825



Roger van der Weyden fue clave en el desarrollo y difusión internacional de la pintura flamenca. Supo aunar el volumen escultórico de su maestro Robert Campin con la elegancia, el sentido del espacio y la minuciosidad de los hermanos Van Eyck, creando composiciones de carácter monumental dotadas de una profunda carga dramática y espiritual que despierta en el espectador un sentimiento de piedad sensible e íntima, adecuado a la devoción moderna.

Establecido desde 1435 en Bruselas, en esas fechas debió pintar esta obra –originalmente un tríptico–, encargada por la Cofradía de los Ballesteros de Lovaina. El tema escogido es la “Compassio Mariae”, la pasión que experimenta la Virgen ante el sufrimiento y la muerte de su Hijo. Para traducirla en imágenes, el pintor escoge el momento en que José de Arimatea, Nicodemo y un ayudante sostienen en el aire el cuerpo de Jesús y María cae desmayada en el suelo sostenida por san Juan y una de las santas mujeres.

El pintor dispone a los personajes casi en un único plano, recortados sobre un fondo dorado intemporal, y les otorga una corporeidad de carácter escultórico. Su extraordinaria habilidad para la descripción de las distintas calidades se puede apreciar en los más mínimos detalles. Junto a un cromatismo vivo y equilibrado, utiliza una línea muy precisa en el dibujo, recreándose en la transparencia de la piel, en las texturas de las telas y en los adornos de las indumentarias, y consigue plasmar toda la emotividad del momento por medio de la expresión de los rostros y de las actitudes de los personajes.

El Bosco

(s Hertogenbosch, h. 1450 - 1516)

El jardín de las delicias

1490-1500. Óleo sobre tabla. 205,5 x 384,5 cm (abierto, con marco). P-2823



Esta obra de carácter moralizante es una de las creaciones más enigmáticas, complejas y bellas de El Bosco, pintor que fue muy apreciado por Felipe “el Hermoso” y, especialmente, por su nieto Felipe II, que adquirió gran número de obras suyas.

En el tríptico cerrado se representa en grisalla el tercer día de la creación del mundo, y en el tríptico abierto se muestran tres escenas cuyo nexo de unión es el pecado. La tabla izquierda está dedicada al Paraíso, con la creación de Eva y la fuente de la vida, y la derecha se dedica al Infierno –sin duda el más sugestivo de todos los realizados por El Bosco–, donde aparecen todo tipo de horribles torturas en un paisaje nocturno.

La tabla central, que da nombre al tríptico, muestra las delicias o placeres de la vida, es decir, el mundo entregado al pecado, a la lujuria, como evidencia el que las figuras de ambos sexos estén desnudas y que las relaciones que mantienen tengan una fuerte carga erótica o sexual, muchas veces de significado enigmático para nosotros. A través de la fugaz belleza de las flores o de la dulzura de las frutas, el mensaje que se transmite es el de la fragilidad y el carácter efímero de la felicidad o goce de esos placeres pecaminosos, como señala un refrán flamenco: “*La felicidad es como el vidrio, se rompe pronto*”. Además de hombres y mujeres, se incluyen todo tipo de animales, reales y fantásticos, alusivos a los pecados cometidos por los seres humanos.

Joachim Patinir

(Dinant, h. 1480 - Amberes, 1524)

El paso de la laguna Estigia

1520-24. Óleo sobre tabla. 64 x 103 cm. P-1616



El gigante Caronte era el encargado de recibir las almas y trasladarlas hacia el reino de los muertos atravesando la laguna Estigia, uno de los ríos infernales, situado entre los Campos Elíseos y el Tártaro. El pago por ese viaje era una moneda que se debía colocar en la boca del fallecido.

Con gran habilidad, el pintor conjuga conceptos de la mitología greco-latina –el barquero Caronte– con el pensamiento cristiano medieval. Así, a la izquierda, varios ángeles que acompañan a las almas permiten reconocer el paraíso cristiano bajo un cielo luminoso. De un edificio cristalino inspirado en el Bosco surgen los cuatro ríos del Paraíso. En el lado contrario se sitúa el Infierno, con una torre redonda y el fuego evocador igualmente de las obras del Bosco, cuya entrada vigila Cerbero, el perro de tres cabezas, guardián del Averno en el mundo clásico. La división de la escena en dos partes, una paradisíaca y otra infernal, pertenece a una tradición que interpretaba la vida como un camino en el que existen las opciones contrapuestas del bien –siempre difícil– y del mal –mucho más fácil y placentero–; es la elección entre la virtud y el vicio.

Joachim Patinir fue el primer artista europeo que se especializó en pintar paisajes, por lo que puede ser considerado como el iniciador de ese género pictórico. Además, sus cuadros siguen sorprendiendo por su peculiar combinación de fantasía y realismo y por su capacidad de evocar la inmensidad y la belleza de la naturaleza.

Antonio Moro

(Utrecht, 1516/21 - Amberes (?), 1576)

María Tudor, reina de Inglaterra, segunda esposa de Felipe II

1554. Óleo sobre tabla. Firmado y fechado. 109 x 84 cm. P-2108



Hija única de Enrique VIII y Catalina de Aragón, María Tudor nació en 1516 y en 1553, a la muerte de su hermanastro Eduardo VI, subió al trono de Inglaterra, que ocupó hasta su muerte en 1558. Su reinado fue muy conflictivo, especialmente por la persecución que emprendió contra los protestantes para imponer el catolicismo, lo que le valió el sobrenombre de “Bloody Mary”, “María la Sanguinaria”.

Tras haber estado prometida con su primo el emperador Carlos V, en 1554 se casó con el príncipe de Asturias, futuro Felipe II, once años menor que ella; se lograba así la añorada alianza entre España e Inglaterra. Con motivo de ese enlace el pintor flamenco Antonio Moro fue enviado a Londres para hacer este retrato de la reina, que Carlos V se llevó a su retiro en Yuste.

Inspirándose en el retrato póstumo de la emperatriz Isabel de Portugal –esposa de Carlos V– hecho por Tiziano, Moro presenta a la reina, ricamente ataviada, sentada en un rico sillón de terciopelo bordado, símbolo tradicional de la soberanía. En la mano derecha sostiene la rosa roja de los Tudor y en la izquierda guantes de pedrería, luciendo espectaculares joyas que le regaló su esposo.

Antonio Moro era apreciado por su rigurosa precisión, la moderación de su colorido, su atención a los detalles y accesorios y, sobre todo, su talento para comunicar el carácter profundo de sus regios modelos. Sus retratos son considerados como origen del llamado retrato cortesano español, cuyos principales representantes fueron Alonso Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz y el propio Velázquez.

Pieter Bruegel “el Viejo”

(Breda, h. 1525/30 - Bruselas, 1569)

El triunfo de la Muerte

1562-63. Óleo sobre tabla. 117 x 162 cm. P-1393



La Muerte arrasa con todo y nadie puede pararla ni escapar de ella. Compartiendo el carácter moralizador del Bosco, Pieter Bruegel “el Viejo”, así llamado para distinguirlo de un hijo del mismo nombre, retoma el tema medieval de la Danza de la Muerte y lo une a la tradición italiana de la victoria de la Muerte sobre la Vida cantada por Petrarca en sus *Triunfos*.

Cabalgando sobre un famélico caballo rojizo, la Muerte avanza cercenando vidas con su guadaña. Los que huyen se encuentran con un impresionante ejército de esqueletos, protegidos por escudos-ataúdes, que les hacen entrar en un inmenso ataúd. Junto al carro con calaveras, dos esqueletos capturan a sus víctimas con redes, parodiando a los apóstoles como pescadores de almas.

En el primer plano el pintor individualiza a algunos personajes como símbolo de que todos los estamentos y clases sociales tienen su castigo, independientemente de cuál sea su pecado: avaricia, codicia, lujuria... Así se reconoce a un emperador, un cardenal, un peregrino, un bufón, varios caballeros... Sorprendentemente, en el ángulo inferior derecho, dos jóvenes amantes se entregan embelesados a sus sentimientos –él tañe un laúd y ella canta frente a una partitura– ajenos al drama que les circunda, sin percibir que, a sus espaldas, un esqueleto les acompaña tocando un violín.

La elevada línea del horizonte permite el desarrollo de un amplio paisaje. El tono pardo dominante, del que destacan los rojos de los incendios, contribuye a acentuar la impresión de que la escena transcurre en una tierra calcinada, devastada por la Muerte.

Pedro Pablo Rubens

(Siegen, 1577 - Amberes, 1640)

La Adoración de los Magos

1609 y 1628-29. Óleo sobre lienzo. 355,5 x 493 cm. P-1638



A finales de 1608, tras pasar ocho años en Italia, Rubens regresó a Amberes, donde pronto se convirtió en el pintor más prestigioso de la ciudad, cuyo Ayuntamiento le encargó pintar una *Adoración de los Magos* para celebrar la Tregua de los Doce Años entre España y las provincias rebeldes holandesas. Poco después esa obra fue donada por la ciudad al embajador Rodrigo Calderón, quien la envió a España.

Cuando Rubens visitó Madrid en 1628-29 en misión diplomática, se reencontró con ese cuadro, que había pasado a formar parte de la colección de Felipe IV, y lo amplió hasta sus dimensiones actuales, añadiendo una franja en la parte alta y otra a la derecha, donde incluyó su autorretrato a caballo, con cadena de oro y espada, señalando así su condición nobiliaria.

Pero el pintor no solo amplió el cuadro, sino que también realizó algunos cambios en la composición, transformando gran parte de la escena preexistente y adaptando el lenguaje del cuadro al estilo que utilizaba en ese momento, inspirado en la pintura de Tiziano. En el cuadro original las figuras se disponen según un ritmo rectangular, están modeladas con abundante pintura y presentan formas casi escultóricas. Las anatomías de los esclavos semidesnudos, por ejemplo, denotan la influencia de Miguel Ángel, y son ejemplos característicos del estilo poderoso y contundente de Rubens en estos años. Sin embargo, las zonas añadidas están pintadas de forma más abocetada que el original y el pintor articula la composición en función de una línea diagonal ascendente de izquierda a derecha que amplía espacialmente la escena.

Pedro Pablo Rubens

(Siegen, 1577 - Amberes, 1640)

Las tres Gracias

1630-35. Óleo sobre tabla. 220,5 x 182 cm. P-1670



El mito griego de las Cárites, o Gracias en su traducción latina, se recoge en la *Teogonía* de Hesíodo y en otras fuentes clásicas. Se llamaban Aglaya, que significa resplandeciente, Eufrosine, que quiere decir gozosa, y Talía, que significa floreciente. Fruto de los amores de Zeus con Eurínome, hija del Océano, poseían una extraordinaria belleza y estaban al servicio de Afrodita, diosa del amor y la belleza. Simbolizaban la afabilidad, la simpatía y la delicadeza, y se asociaban con el amor, la belleza, la sexualidad y la fertilidad, como fuerzas generadoras de vida.

Rubens las representa junto a una fuente, bajo una guirnalda de flores y ante un fondo de paisaje, inspirándose en representaciones clásicas y renacentistas sobre el tema. Sin embargo, el artista convierte el mito en una visión actualizada, armoniosa y vital de la belleza y la naturaleza.

Las formas sensuales y curvilíneas de las diosas, con sus carnaciones de tonos nacarados y rosas, se corresponden con un ideal opulento de la belleza femenina. El ritmo circular y la elegante ondulación son características habituales en el artista, aspectos que se unen a las formas grandilocuentes y los colores cálidos que incorpora en las obras de sus últimos años.

Los rostros de las diosas, especialmente el de la que se sitúa a la izquierda de la escena, se inspiran en la segunda esposa de Rubens, Helena Fourment, que sólo tenía dieciséis años cuando en 1630 contrajo matrimonio con el pintor, quien conservó la obra en su poder hasta su muerte.

Jacob Jordaens

(Amberes, 1593 - 1678)

La familia del pintor

1621-22. Óleo sobre lienzo. 181 x 187 cm. P-1549



Jacob Jordaens es, junto a Rubens y Van Dyck, una de las grandes figuras de la pintura flamenca del siglo XVII. Pero, a diferencia de estos, Jordaens prácticamente no salió de su país, lo que se advierte en su alejamiento del sentido clasicista de la representación, en favor de una visión más inmediata y directa de los aspectos cotidianos de la vida en los Países Bajos.

En este cuadro, realizado en la cumbre de su éxito profesional, el pintor se autorretrata con su familia en un entorno ajardinado, donde se pueden observar varios animales en libertad y algunas esculturas, a través de las cuales el artista trata de reflejar un ambiente señorial, sin que falten los elementos de carácter simbólico. El pintor, en pie con la mano apoyada en un sillón, sostiene un laúd, instrumento que puede interpretarse como una alegoría de la armonía familiar. Tras él hay un perro, referencia a la fidelidad. Su esposa Catharina, hija de su maestro Adam van Noort, está sentada junto a su hija Elisabeth, que dirige una dulce sonrisa al espectador; un poco más atrasada se encuentra una sirvienta con una cesta de uvas, clara alusión a la prosperidad familiar. La estatua de Cupido es otra referencia al amor que une al matrimonio.

La obra ha de relacionarse con el interés de los artistas flamencos durante el Barroco por dignificar su actividad profesional, mostrándose como miembros relevantes de su sociedad e interesados por actividades intelectuales y nobles, como la música.

Anton van Dyck

(Amberes, 1599 - Londres, 1641)

Endymion Porter y Van Dyck

b. 1633. Óleo sobre lienzo. 119 x 144 cm. P-1489



Endymion Porter fue un miembro destacado de la corte de Carlos I de Inglaterra. Secretario del duque de Buckingham, el poderoso favorito del príncipe de Gales, más tarde sirvió al propio Carlos I como gentilhomme de cámara y fue también su agente artístico, es decir, el encargado de adquirir obras para la colección del monarca. Gran aficionado a las artes, fue protector y amigo de Van Dyck, posiblemente uno de los mejores apoyos del artista durante su estancia en Londres desde 1632 hasta su muerte en 1641, a los cuarenta y dos años. Gracias a su apoyo Van Dyck fue nombrado Pintor del Rey.

En este lienzo oval–formato insólito en la obra del pintor– Van Dyck se autorretrató junto a su amigo y protector, según el modelo renacentista del doble retrato de amistad. El aristócrata aparece de frente y vestido con un traje blanco nacarado con ricos encajes, mientras que el pintor, que luce un traje de seda negra discretamente adornado con botones de oro, está situado de perfil, con la cabeza vuelta, y ligeramente más bajo. La relación de afecto entre ambos queda reforzada visualmente por la posición de sus manos sobre la roca, como símbolo de la fuerza de su amistad. Además, al retratarse junto a un noble, el artista está llamando la atención sobre su elevada condición social y dignificando indirectamente su labor de pintor como una actividad noble.

El paisaje crepuscular recuerda a Tiziano, hacia quien Van Dyck sentía una gran admiración.

David Teniers

(Amberes, 1610 - Bruselas, 1690)

El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas

1647-51. Óleo sobre cobre. Firmado. 104,8 x 130,4 cm. P-1813



El archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, gobernador de los Países Bajos entre 1647 y 1656, aparece en el centro de la composición con el sombrero puesto, retratado junto a la magnífica galería de pinturas y objetos artísticos que reunió en Bruselas durante su mandato. Junto a él varios caballeros a los que enseña su colección. El propio autor del cuadro, David Teniers, pintor de corte del archiduque, también se retrató en el cuadro, detrás de una mesa con unas estatuas, conchas y unos grabados. De ese modo, Teniers pone de manifiesto su orgullosa condición de artista de la corte, al amparo de su culto patrón, así como su cargo de conservador de la colección.

Teniers demuestra aquí su capacidad para la realización de pequeñas pinturas con figuras, con las que alcanzó gran fama, y reproduce con extraordinaria verosimilitud las obras atesoradas por el archiduque –todas ellas con los nombres de los pintores escritos en los marcos–, muchas de las cuales pertenecen hoy al Kunsthistorisches Museum de Viena. Entre ellas hay obras de pintores flamencos –como Gossaert, Rubens y Van Dyck– y sobre todo italianos: Rafael, Giorgione, Tiziano, Basano, Correggio, Carracci, Guido Reni...

El cuadro fue encargado por el propio Leopoldo Guillermo para regalárselo a su primo Felipe IV, como muestra de su mutua afición a la pintura, y no reproduce ninguna galería específica del palacio de Bruselas, sino que evoca la magnificencia de toda la colección del archiduque. Este tipo de escenas, las galerías de pinturas, estuvieron muy de moda entre los coleccionistas flamencos del siglo XVII, que pretendían mostrar así su preparación cultural y artística.

OTRAS ESCUELAS

OTHER SCHOOLS

LA PINTURA FRANCESA ES, CON MÁS DE TRESCIENTAS OBRAS, la cuarta escuela nacional mejor representada en el Prado. Destacados artistas del Clasicismo francés del siglo XVII -Nicolás Poussin y Claudio de Lorena- recibieron encargos directos para decorar el Palacio del Buen Retiro en época de Felipe IV y enviaron sus obras, aunque no viajaron a España. La instauración de la dinastía borbónica en el trono español a comienzos del siglo XVIII propició el traslado de pintores franceses o el envío de obras desde la corte francesa y, en general, un mayor interés por esa pintura.

La escuela alemana está escasamente representada en el Prado, pese a las estrechas relaciones entre España y el Imperio en época de los Habsburgo. Destacan especialmente las obras de Alberto Durero, el principal pintor alemán del siglo XVI, y Anton Raphael Mengs, que en el siglo XVIII vino a España llamado por el rey Carlos III y ejerció una gran influencia sobre sus contemporáneos españoles.

La pintura holandesa del siglo XVII está representada por algo más de un centenar de cuadros, entre los que destaca la *Judit* (antes *Artemisa*) de Rembrandt.

Por razones históricas, la pintura británica es la menos representada en el Museo, aunque se exponen notables retratos de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX.

WITH MORE THAN 300 WORKS, FRENCH PAINTING IS THE fourth best represented national school in the Prado. During the reign of Philip IV leading representatives of French 17th-century classicism such as Nicolas Poussin and Claude Lorraine were directly commissioned to decorate the Buen Retiro palace in Madrid, sending their works to Spain although never actually present there themselves. In the early 18th century the installation of the Bourbon dynasty in Spain saw the arrival of French painters and of works sent from the French court.

The German school is not extensively represented in the Prado despite the close links between Spain and the Empire during the Habsburg period. Particularly outstanding are the works by Albrecht Dürer, the greatest German artist of the 16th century, and by Anton Raphael Mengs, who was summoned to Spain by Charles III in the 18th century and exercised a notable influence on his Spanish contemporaries.

Dutch painting of the 17th century is represented in the Prado by just over 100 works, notably Rembrandt's *Judith*.

For historical reasons, British painting is the least well represented school in the collection, although there are notable examples of late 18th- and early 19th-century portraiture.

Nicolas Poussin

(Les Andelys, 1594 – Roma, 1665)

El Parnaso

1630-31. Óleo sobre lienzo. 145 x 197 cm. p-2313



En la mitología greco-romana, el monte Parnaso era el lugar en el que vivía Apolo, dios de las artes y las letras, acompañado por las nueve musas, hijas de Zeus, protectoras de las ciencias, el teatro y la literatura, e inspiradoras de los artistas. Allí se encontraba la fuente Castalia, en la que debían purificarse todos los que acudían al templo consagrado a Apolo. Sus aguas, además, proporcionaban la inspiración al que bebía en ella.

Inspirándose en el fresco del mismo tema que Rafael había pintado en el Vaticano, Poussin ha representado, en el centro de la composición, a la fuente Castalia, personificada por una ninfa desnuda. Detrás de ella, Apolo, sentado y con el torso desnudo, ofrece una copa a un poeta –quizás Homero– que está siendo coronado de laurel por Calíope, la musa de la poesía épica. En primer plano dos amorcillos ofrecen a los poetas el agua inspiradora y otros cuatro sobrevuelan la escena con coronas de laurel.

Nicolás Poussin es, sin duda, el auténtico paradigma del clasicismo en la pintura barroca y el artista francés más importante del siglo XVII. Establecido en Roma desde 1624, siente una gran admiración por la Antigüedad clásica, combinando el estudio directo de piezas antiguas con el ejemplo de los grandes pintores del Renacimiento como Rafael y Tiziano, de quienes toma el equilibrio compositivo y el rico colorido, respectivamente. Le interesa también la búsqueda de la belleza ideal y el estudio de las pasiones humanas, desarrollando una importante labor como teórico de la pintura, y del arte en general.

Rembrandt

(Leiden, 1606 - Amsterdam, 1669)

Judit en el banquete de Holofernes (antes Artemisa)

1634. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado. 143 x 154,7 cm. P-2132



La protagonista de este cuadro es una mujer joven, de larga cabellera suelta, sentada en un sillón. Lleva un vestido de ricos bordados bajo una prenda sin mangas blanca y brillante y un cuello de armiño, luce ricos adornos con perlas y de sus hombros cae una cadena de oro con piedras rojas y azules, prendida sobre el pecho con un broche. Una criada adolescente le presenta, con la mano cubierta por un paño, una copa en forma de concha de nautilus con montura de oro, y en el fondo apenas se distingue una figura con turbante.

Tradicionalmente identificada como Artemisa o Sofonisba, debe interpretarse como Judit en el momento de ser invitada a un banquete con el general asirio Holofernes, al que emborrachará y decapitará para liberar al pueblo hebreo de su opresión; la figura del fondo sería su sirvienta que espera fuera de la tienda con un saco para meter la cabeza del general enemigo.

Esta escena forma parte de un grupo de diosas o heroínas de la Antigüedad y del Antiguo Testamento que Rembrandt –la gran figura de la pintura barroca holandesa– pintó entre 1633-35. Esas “mujeres fuertes” de la Biblia simbolizaban las reivindicaciones patrióticas de los holandeses frente a los españoles.

Destaca la utilización de un punto de vista bajo, la colocación de la figura en ángulo con la mesa y, sobre todo, el contraste dramático de luz y sombra, recurso tenebrista que remite a la pintura de Caravaggio y que otorga un gran énfasis a la protagonista.

Alberto Durero

(Núremberg, 1471 - 1528)

Autorretrato

1498. Óleo sobre tabla. Firmado y fechado. 52 x 41 cm. P-2179



Alberto Durero, el artista alemán más importante del Renacimiento, tenía 26 años cuando pintó este autorretrato, como afirma en la inscripción que incluyó bajo la ventana, donde además del año de ejecución y su nombre aparece también el famoso anagrama con el que firmaba sus obras, la A que engloba una D.

Durero fue un artista muy preocupado por su imagen y a lo largo de su vida realizó numerosos autorretratos. En esta ocasión no se presenta como pintor, sino como un caballero que luce sus mejores galas. Viste camisa con cenefa bordada en oro, jubón blanco con guarniciones negras, gorra de listas blancas y negras sobre sus largos cabellos rubios, capa parda sujeta con un cordón de seda y guantes grises de cabritilla, propios de un alto status social. Al ocultar las manos con las que trabaja, muestra su intención de elevarse de artesano a artista y situar la pintura entre las artes liberales, como ya ocurría en Italia, donde había estado unos años antes. Intelectual y humanista, Durero escribió diversos tratados teóricos y dominó prácticamente todas las técnicas y géneros pictóricos, logrando un gran éxito profesional y económico.

Uniendo elementos flamencos e italianos, Durero se presenta de medio cuerpo, ligeramente girado, y situado junto a una ventana abierta a un fondo de paisaje montañoso, posiblemente los Alpes. Es una composición con dos centros de atención, el rostro y las manos, en la que destaca la riqueza de detalles, la minuciosidad del tratamiento de las calidades y el brillante colorido, de entonación dorada, todo ello apoyado en un dibujo de impecable precisión.