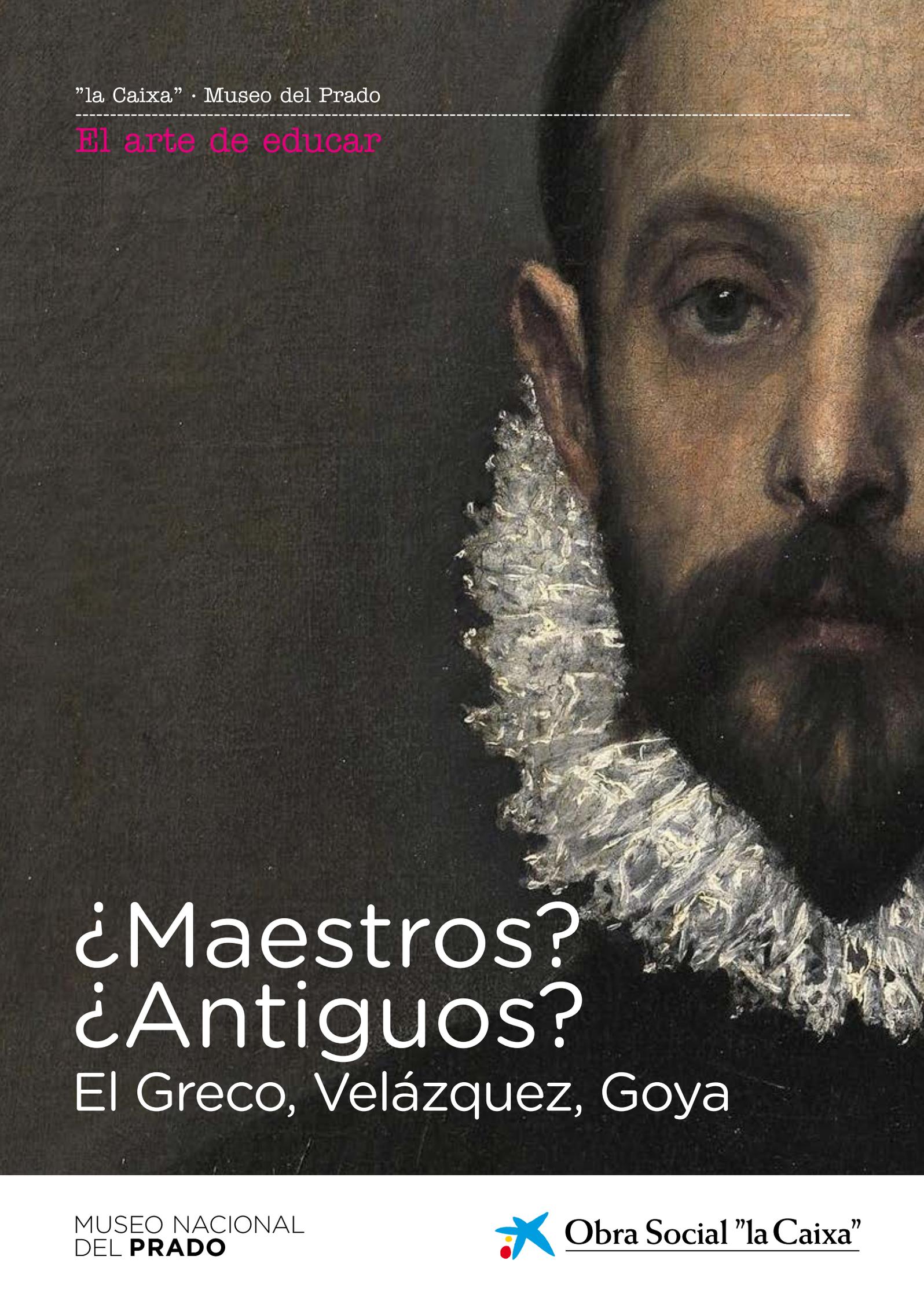


"la Caixa" · Museo del Prado

El arte de educar



¿Maestros? ¿Antiguos?

El Greco, Velázquez, Goya

Índice

1	¿Qué encontrarás en este dossier?	3
2	¿Maestros? ¿Antiguos? El Greco, Velázquez, Goya	4
3	El Greco: maestro y extravagante	6
	 3.1. Un artista singular	8
	 3.2. La técnica del Greco en gigapixel	11
	 3.3. El Greco en Toledo	13
4	El Greco y la modernidad	14
	 4.1. Fascinados por el Greco	16
	 4.2. Pintar lo invisible	19
	 4.3. Escuchar lo invisible	21
5	Velázquez y las mieles del éxito	22
	 5.1. Un maestro pluriempleado	24
	 5.2. “Un pintor quiso pintar - que no quiere ser pintor”	26
	 5.3. Retratos de artistas	28
6	Velázquez, genio contemporáneo	29
	 6.1. Velázquez y Bacon. Semejanzas y contrastes	31
	 6.2. “Freaks”, de Tod Browning (1932)	33
	 6.3. Otros <i>freaks</i>	35
7	Goya. El maestro en el exilio	36
	 7.1. La carrera por la fama	38
	 7.2. La vejez de un maestro	41
	 7.3. Despliegue de egos	42
8	Goya desde el siglo XXI	43
	 8.1. Detalles revelados	45
	 8.2. “El coloso”: ¿obra maestra?	47
	 8.3. Testigos vivientes	48
9	Aún queda más por descubrir	49
10	¿Quieres saber más?	50

Edita

Museo Nacional del Prado
y Obra Social “la Caixa”

Concepto y coordinación

Área de Educación del Museo
Nacional del Prado y Área de
Cultura de la Obra Social “la Caixa”

Textos

Carlos José Cavallé Pérez

Maquetación

Tipus Gràfics

© Museo Nacional del Prado
y Obra Social “la Caixa”
© de los textos, el autor

Todas las reproducciones son
de obras del Museo Nacional del
Prado (MNP) excepto en los casos
en los que se indica.

1

¿Qué encontrarás en este dossier?

Este dossier está concebido como un complemento a la visita *¿Maestros? ¿Antiguos? El Greco, Velázquez, Goya* dentro del programa **El Arte de Educar** del Museo del Prado. En las siguientes páginas encontrarás, organizados por capítulos, una serie de enfoques, planteamientos y actividades que pretenden cumplir un doble objetivo. En primer lugar, ofrecer puntos de vista transversales e interdisciplinares que os permitan tener una visión más amplia de alguna de las obras más relevantes de la colección del Museo del Prado. En segundo lugar, en caso de que no hayas podido participar en este programa con tus alumnos, los contenidos que os ofrecemos podrán seros de utilidad para preparar vuestra visita al Museo o el trabajo en el aula de manera completamente independiente. Los siguientes capítulos, por tanto, no abordan de forma pormenorizada las piezas del recorrido (que podrán verse con detenimiento en el propio Museo), sino que ofrecen herramientas complementarias para entenderlas desde más puntos de vista.

Para ello, en cada capítulo encontrarás siempre tres secciones, diferenciadas por formato y grado de participación del alumno:



AMPLÍA, está dirigida a conocer con detenimiento el contexto en el que fueron creadas las piezas a través de cuestiones con las que se vincula temática o conceptualmente.



ENFOCA, esta sección pretende fomentar la reflexión crítica y el análisis interpretativo ante una obra relacionada con las piezas sugeridas en cada sección. Para conseguirlo te proponemos preguntas de dinamización, recursos en línea, imágenes o textos que ayuden a entender mejor las piezas...entre otras actividades.



EXPLORA, la tercera y última sección, ofrece otros recursos y visitas para conocer más sobre el tema de cada capítulo.

Los capítulos y secciones son independientes entre sí para que puedan ser aprovechados con flexibilidad. Te recomendamos que, si deseas volver al Museo con tus alumnos u os disponéis a realizar cualquier de las propuestas que se ofrecen en este dossier, comprobéis previamente la ubicación de las piezas a través de su ficha correspondiente en nuestra página web a la que podréis acceder buscando la obra en COLECCIÓN.

¡Esperamos que te resulte de utilidad!



Francisco de Goya,
*El 3 de mayo de 1808 en
Madrid* (detalle), 1814 MNP.

¿Qué es un maestro?

Estamos acostumbrados a escuchar con mucha frecuencia las expresiones de “genio”, “maestro” u “obra maestra”. Pero... ¿qué entendemos en la actualidad por “maestro”? ¿Qué condiciones reúne para que sea considerado como tal? ¿Qué es, exactamente, una “obra maestra”? ¿Quién lo decide?

Y es que, la denominación -o no- de una categoría de este tipo, nunca ha sido estable y, en gran medida, ha variado según las necesidades y los gustos de cada época. De hecho, dos de los grandes maestros con los que cuenta este Museo -Velázquez y el Greco- cayeron casi en el olvido durante siglos o fueron -como ocurrió con el Greco- abiertamente denostados hasta su recuperación a finales del siglo XIX. El caso de Velázquez puede ser aun más particular: la exitosa carrera artística que le colmó de riquezas y privilegios apenas traspasó los muros de palacio y se vio eclipsada por diversos oficios cortesanos que, en distintos momentos de su vida, absorbieron todo su tiempo, relegando la práctica de la pintura al último de los planos. Sólo Goya mantuvo una fama más o menos permanente, aunque alejándose en gran medida de los cánones y el gusto oficial de la época.

En *¿Maestros? ¿Antiguos?* analizaremos el concepto “maestría” a través de algunas obras del Greco, Velázquez y Goya para reflexionar -y cuestionar- su validez, vigencia y utilidad. Maestros, sí, pero... ¿para quién? ¿Cuándo? ¿Por qué? Para ello, hemos dedicado dos capítulos a cada uno de ellos. El primero se dedica a analizarlo en su propia época: comentarios sobre su estilo, su posición como artista en la sociedad que le tocó vivir, algunos aspectos biográficos relevantes en su carrera...

etc. El segundo se centra en la visión que la contemporaneidad ha tenido -o sigue teniendo- de estos creadores: su influencia en las vanguardias, el cine o el modo en que los contemplan los espectadores contemporáneos.

Maestros ¿Antiguos? pretende....

- Reflexionar sobre el concepto de “maestro” a través de tres figuras paradigmáticas de la historia de la pintura.
- Conocer parte de la vida y obra de tres de los artistas más destacados de las colecciones del Museo del Prado: el Greco, Velázquez, Goya.
- Descubrir el lado más innovador de tres maestros “antiguos” y su vigencia en el mundo contemporáneo.
- Saber más sobre la posición del artista en tres etapas muy diferentes de la historia: el siglo XVI, el XVII y los primeros años de la Edad Contemporánea.

Si deseas continuar profundizando en la figura de estos tres pintores, podrás encontrar información adicional en los dossieres: *Historia de siete conquistas (obras maestras)*; *Velázquez subversivo*; *¿Sólo Goya?*; y *Vivir en el Siglo de Oro*, disponibles en la página web del Museo.



3 El Greco: Maestro y extravagante

El Greco,
La Trinidad (detalle),
1577-1579 MNP.

”Extravagancia”, ”despreciable”, ”ridícula”, ”descoyuntado”, ”desabrido”, ”torpe”... han sido algunos términos con los que se asoció el arte y la pintura del Greco en su propio siglo y hasta en los siguientes. Aún hoy, algunas personas no pueden evitar mirar los cuadros del artista con extrañeza ante la particularidad de las imágenes y la manera en que están representadas. Sin embargo, desde hace ya más de un siglo, las obras del creador de origen griego figuran entre las obras maestras de cualquier museo y colección. ¿Que suscitó en el pasado tan enconadas reacciones? ¿Qué le hacía ser una personalidad tan singular?

La capacidad artística del Greco no se ponía en duda, hasta el punto de ser comparado en algunos aspectos con el mismísimo Tiziano. Eran más bien algunas facetas concretas de su obra las que originaron los calificativos que citábamos al comienzo. Muchos de aquellos juicios nacieron de una actitud negativa hacia, muy especialmente, las obras que realizara en su madurez, en las que son particularmente visibles todos esos rasgos que aún hoy siguen llamando poderosamente la atención: su uso del color, el alargamiento de las figuras, sus contornos sinuosos, su expresión facial y corporal y, por encima de todo, la pincelada nerviosa y libre que, como veremos más adelante, lo situaría no como un ”maestro antiguo”, sino como un artista radicalmente moderno que, por pura casualidad histórica, viviría en pleno Siglo de Oro.

Pero existían también otros factores, más ligados a sus ideas y actitud ante el oficio artístico, que convertían al griego en un maestro único en su época. En este capítulo ahondaremos en todas estas facetas.

PIEZAS RELACIONADAS



El Greco,
El caballero de la mano en el pecho (detalle), hacia 1580.



El Greco,
Retrato de un médico (detalle), 1582-1585.



El Greco,
La coronación de la Virgen (detalle), hacia 1592.



El Greco,
San Andrés y San Francisco (detalle), hacia 1595.

ETIQUETAS

GRECO, TALLER, PINCELADA, CABALLERO DE LA MANO EN EL PECHO, TOLEDO, ARQUITECTURA, ESPACIO.

El Greco,
Resurrección de Cristo
(detalle), 1597-1600 MNP.



3.1

Un artista singular

Aunque el Greco partiera de la rígida tradición de la pintura bizantina, los años que pasó en Italia cambiaron por completo la concepción que tenía del oficio artístico: no sólo entró en contacto con una forma completamente nueva de entender la luz, el color, el cuerpo o el espacio en la pintura, sino también con un ambiente en el que los creadores gozaban de una posición social inédita en otros lugares.

De esta manera, los grandes creadores del siglo XVI, como Tiziano, Tintoretto y Miguel Ángel, impulsaron en el griego una doble renovación. La primera, artística, le ayudó a desarrollar un lenguaje pictórico propio que sorprendió a sus contemporáneos. La segunda, más intelectual, le convirtió en un humanista que defendió a ultranza su oficio frente a las posiciones tradicionales que relegaban a los creadores a un plano secundario, cuando no abiertamente servil.

El posicionamiento -artístico, intelectual y profesional- del Greco, lo convertían en un personaje excepcional según los paradigmas de la España del Siglo de Oro. Un artista singular.

CUESTIÓN DE ESTILO

El traslado del Greco a España en 1577, tras diez años recorriendo Italia familiarizándose con un lenguaje artístico ajeno a su formación, no pondría fin a su progreso, sino que su estilo continuó madurando hasta configurarse tal y como lo podemos contemplar en el Museo. Muchos de sus rasgos fueron alabados por sus contemporáneos, como su vibrante uso del color, que se comparaba con el de Tiziano. Sin embargo, hubo rasgos que le granjearon frecuentes críticas, como la inexactitud con la que hacía frente a la narración de los episodios sagrados -algo muy grave en el contexto de la Contrarreforma-, la desproporción de sus figuras o la incorrección en el tratamiento del volumen y el dibujo, fruto del progresivo interés del pintor hacia formas más expresivas y menos académicas.

El Greco se mostraba así como un maestro contradictorio: alabado y denostado al mismo tiempo, aceptado y rechazado por una sociedad y unos clientes -a menudo de gustos tradicionales- que con frecuencia no supieron qué actitud tomar ante obras muy diferentes a cuanto habían visto con anterioridad.

DEFENSA DE LA PINTURA

Estas particularidades a menudo desembocaron en ciertas fricciones -y más de un pleito- entre el artista y sus clientes. Recién llegado a Toledo, recibió uno de sus primeros encargos -las ocho pinturas para el retablo de Santo Domingo el Antiguo, del que formaba parte la *Trinidad*-, en cuya petición figuran algunos detalles que ayudan a comprender la consideración general que se tenía hacia los artistas.

No solamente se le indicaba al pintor lo que tenía que representar o las medidas que debían tener los lienzos, sino que se incluían cláusulas como su obligación de modificar o repetir las obras en caso de que el cliente no quedara satisfecho, sin ningún tipo de posibilidad de réplica por parte del artista, o su prohibición de salir de la ciudad hasta que las pinturas no hubieran sido instaladas en el retablo; obligaciones probablemente impuestas por la desconfianza que el artista -extranjero, desconocido y recién llegado- suscitaba en el comitente.

Puede resultar sorprendente que un maestro hoy indiscutido como es el Greco, pudiera plegarse a tales exigencias, pero era lo habitual en aquella época. El Greco, incluso, debió verse presionado a bajar el precio que cobraría por las piezas: si bien en un principio se había establecido un coste total de 1.500 ducados para los ocho cuadros -una cantidad ya considerablemente baja- finalmente recibiría aún menos -1.000 ducados-. Sin embargo, y he aquí la insólita actitud del artista, el Greco subrayó que lo aceptaba no por su falta de destreza o fama, sino por deferencia hacia su cliente. Pero fue una ocasión excepcional, pues en el futuro no dudaría en llegar hasta los tribunales para defender su obra y oficio en los conflictos con sus clientes.

UN MODERNO SISTEMA DE PRODUCCIÓN

Pese a todo, el Greco acabó convirtiéndose en un pintor muy popular entre las élites toledanas, que solicitaron con cada vez más frecuencia sus servicios para que elaborara pinturas destinadas a sus oratorios privados. El éxito que cosechó con algunas composiciones fue notable, lo que le llevó a seguir un método de producción muy moderno inspirado en el ejemplo de los grandes pintores italianos de la época.

El Greco elaboraba versiones reducidas de todas sus creaciones como si de un catálogo se tratara. Los clientes que acudían al estudio veían estos modelos y elegían el que más se adecuaba a sus necesidades. La versión que se les entregaba variaba en tamaño y calidad según la cantidad de dinero que el cliente estuviera dispuesto a pagar, pues cuanto más participara el maestro más cara -y buena- era la pieza.



Esto explica la existencia de diferentes versiones, de un mismo cuadro, aunque varían en calidad y aspecto, como ocurre con *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte*, que puedes encontrar en las colecciones de varios museos, incluido el Museo del Prado.

 Reflexiona sobre la posición del Greco ante sus clientes y el sistema de producción que siguió. ¿Crees que los artistas siguen tan sujetos como él a los deseos de sus clientes en la actualidad? ¿El hecho de que haya varias versiones de una misma obra reduce su valor artístico?

El Greco,
*El caballero de la mano
en el pecho* (detalle),
ca. 1580 MNP.



3.2

La técnica del Greco en gigapixel

Second Canvas es una aplicación que nos permite observar con un extraordinario grado de detalle algunas obras maestras del Museo, como el [*Caballero de la mano en el pecho*](#). Usa esta herramienta para adentrarte en la técnica del Greco y conocer el particular modo en que utilizó los pinceles para crear una de sus imágenes más emblemáticas, de la que a continuación te señalamos algunos puntos clave. En caso de que no dispongas de la aplicación, puedes emplear la fotografía en alta resolución de la obra disponible en la página web del Museo y descubrir otros aspectos interesantes, como hipótesis sobre la identidad del retrato o el significado del gesto realizado con la mano.



Pese a que pueda parecerlo, no todo el fondo es gris. Si miras con atención podrás ver cómo el fondo, de color grisáceo, tiene algunos toques amarillos y anaranjados y que hay una especie de neblina más blanquecina rodeando el cuerpo del caballero: es la manera en la que el Greco resalta la figura y hace que se diferencie del fondo. Además, tampoco el traje es enteramente negro. Justo a la derecha de la espada veréis que hay otros toques blancos que no son simple mancha, sino que es el modo, ágil y sencillo, que el Greco empleaba para dotar al brazo de mayor volumen.



No todas las partes del cuadro están pintadas de la misma manera. En el rostro y los ojos, por ejemplo, utilizaba unas pinceladas muy suaves y finas que combinaban todos los colores entre sí de forma asombrosa: tonos tierra, anaranjados, rojos... que se unen para crear una apariencia viva y natural en el retratado.

Los ojos fueron tratados de forma diferenciada, asimétrica, un recurso frecuente del pintor. Tienen, además, una apariencia borrosa, como si el modelo hubiera acabado de parpadear, igual que sucede cuando, en las fotografías, alguien se mueve en el momento de captar la instantánea.



En otras partes del cuerpo encontramos diferentes tipos de pincelada. Los encajes de los puños, a diferencia del rostro, muestran con claridad el paso del pincel, que los ha representado con toques cortos, rápidos pero con mayor cantidad de pintura. El Greco, incluso, no dudaba en utilizar otras técnicas para conseguir efectos sorprendentes, por ejemplo, arañando la pintura con el mango del pincel, como en la golilla que cubre el cuello del caballero.



Con esta técnica pintó también la cadena, el medallón y la empuñadura de la espada. Su potente brillo se debe al amarillo que empleó, compuesto de óxidos y derivados del plomo, muy tóxicos, pero intensos.

El Greco,
Vista y plano de Toledo
(detalle), 1580
Museo del Greco.



3.2

El Greco en Toledo

Cuando visitamos un museo solemos ver las obras completamente descontextualizadas respecto al entorno para el que las pintó el artista, que a menudo tenía muy en cuenta la distancia desde donde serían contempladas, de dónde le vendría la luz o de qué estaría rodeada. Esto hace que, si no conocemos el espacio al que estuvieron destinadas, siempre habrá algún matiz en las obras que se nos escape, o elementos que no terminamos de entender.

Por suerte, Toledo conserva varias obras que el Greco pintó en el lugar exacto al que estaban destinadas: la parroquia de Santo Tomé, la sacristía de la Catedral... etc. Visita estos espacios para apreciar las diferencias entre disfrutar de una obra en un museo y en su emplazamiento original. En Toledo, además, se encuentra el Museo del Greco, dedicado a la figura del maestro y el modo de vida durante el Siglo de Oro, donde podrás descubrir aún más sobre el pintor.

 Elige alguna obra del Greco presente aún en su emplazamiento original y antes de verla en persona, describe cómo la imaginas: ¿Es grande? ¿Pequeña? ¿Qué tamaño tienen las figuras? ¿Mayores o menores que un cuerpo real? ¿Se ven bien los colores y detalles del cuadro? Una vez la hayas visto en persona... ¿cómo ha cambiado tu visión del cuadro?



4 El Greco y la modernidad

El Greco,
Pentecostés (detalle),
ca. 1600 MNP.

Los juicios negativos sobre su obra, su práctica ausencia entre las colecciones europeas y el relativamente difícil acceso a las piezas que aún se conservaban en el lugar para el que fueron pintadas, fueron motivos suficientes para que el Greco cayera en el olvido durante casi un siglo y medio.

Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, su figura empezó a recuperar prestigio, tanto en España como en el extranjero. La venta de los bienes eclesiásticos y el mayor movimiento en el mercado de arte favorecieron que, en un proceso progresivo pero constante, la figura del Greco se hiciera más popular entre marchantes, coleccionistas y artistas. Los primeros en redescubrirlo fueron los españoles, y podemos rastrear la huella del Greco en las composiciones de Zuloaga, Rusiñol, Sorolla o el joven Picasso. Sin embargo, su fama de artista revolucionario y rompedor traspasó las fronteras y convirtió al Greco en un referente para los jóvenes artistas vinculados a los movimientos de vanguardia, que dieron un giro inesperado al devenir del arte durante todo el siglo XX.

Comentaremos algunas vías a través de las cuales el Greco influyó en estos movimientos y los motivos que transformaron a un maestro antiguo y casi olvidado en un maestro contemporáneo de extraordinaria vigencia.

PIEZAS RELACIONADAS



El Greco,
Crucifixión, 1597-1600 MNP.



El Greco,
Pentecostés, hacia 1600 MNP.



El Greco,
San Bernardino, 1603 MNP.



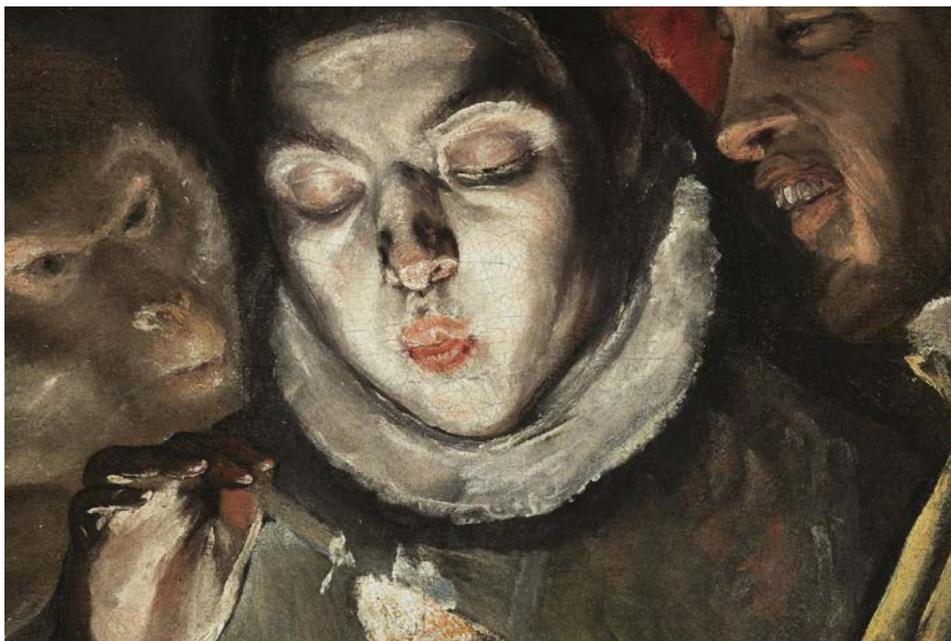
El Greco,
San Sebastián, 1610-1614 MNP.

ETIQUETAS

GRECO, BECKMANN, DELAUNAY, PICASSO, VANGUARDIA, SIGLO XX, EXPRESIONISMO, ORFISMO, ROTHKO, MÚSICA.



El Greco,
Una fábula (detalle),
ca. 1580 MNP.



4.1

Fascinados por el Greco

Pese a la popularidad de la que gozó en vida, sobre todo en Toledo, el personal estilo pictórico del Greco hizo que su arte no fuese demasiado bien valorado tras su muerte. Sólo a partir del siglo XIX sus obras se verían con creciente interés según fueron avanzando las décadas hasta llegar a las últimas de la centuria. Fue entonces cuando se acabaría convirtiendo en el gran maestro antiguo de la modernidad. A partir del siglo XX, ya fuese por el alargamiento y estilización de las figuras, por el inigualable manejo de los colores, por la geometrización en sus composiciones o por la intensidad espiritual de sus pinturas, el Greco se erigió como el nuevo referente de los jóvenes artistas que protagonizarían el gran cambio del arte del siglo XX.

Te presentamos a tres artistas de la misma generación que se vieron arrastrados por la fascinación hacia el Greco, aunque cada uno de ellos lo interpretó de manera completamente diferente.

 Antes de empezar, establece tus propias conexiones entre los ejemplos contemporáneos propuestos y la obra del Greco utilizando el buscador de la web del Museo. ¿Qué piezas emparejarías entre sí por sus afinidades estéticas?

PABLO PICASSO (1881-1973)
AZOTEAS DE BARCELONA, 1902 (MUSEO PICASSO DE BARCELONA)

El Greco fue una figura fundamental durante toda la vida de Pablo Picasso, aunque su influencia se sintió con fuerza en sus años de juventud. Picasso quedó prendado de los rostros que inmortalizó el pintor, de los colores que empleaba, del alargamiento al que sometía a sus figuras y que, a partir de 1901, dominarían su “Etapa azul”, a la que pertenece *Azoteas de Barcelona*.

Al igual que las vistas de Toledo que el Greco incluyó en algunos de sus cuadros, la visión que Picasso nos ofrece de Barcelona es más emocional que topográfica. La ciudad queda envuelta en un cielo nocturno, iluminado únicamente por la luna llena, que hace destacar en el horizonte algunos edificios emblemáticos de la ciudad. Sin embargo, ninguno aparece descrito con claridad y los demás se convierten, como en el *San Bernardino* del Museo del Prado, en manchas rápidas de pintura que apenas nos permiten reconstruir sus contornos. Un paisaje sin duda cotidiano, pero que adquiriría a través de los pinceles una dimensión completamente nueva.

Puedes encontrar otras vistas de Toledo en...

San Bernardino, 1603 MNP.

San Sebastián, 1610-1614 MNP.

MAX BECKMANN (1884-1959)
AUTORRETRATO CON LA MANO LEVANTADA,
1908 (MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA)

El pintor alemán Max Beckmann se inspiró en obras del Greco para idear algunas de sus propias composiciones. Su *Autorretrato*, de hecho, presenta importantes afinidades formales con *El caballero de la mano en el pecho*: su rigurosa frontalidad, el fondo oscuro, la vestimenta animada con toques de luz, el blanco del cuello (que en este caso no es una golilla sino una camisa moderna), el aura que enmarca la figura y que la hace destacar sobre el fondo, su pincelada desigual, la importancia de la mano (que en este caso parece sujetar un pincel, o quizás un cigarro) y una mirada solemne que nos atrapa por su intensidad.

Max Beckmann actualizaba, así, la obra del Greco partiendo del mismo reducido número de recursos que empleó el cretense trescientos años antes que él. Este ejemplo ilustra la originalidad y modernidad de los planteamientos artísticos de un maestro supuestamente antiguo que, sin embargo, aún se consideraban novedosos y lo acabarían convirtiendo en un referente para toda una generación de artistas de vanguardia.

Puedes comparar esta obra con otros retratos del Greco como...

Retrato de un médico, 1582-1584 MNP.

Caballero anciano, 1587-1600 MNP.

Jerónimo de Cevallos, 1613 MNP.

**ROBERT DELAUNAY (1885-1941)****EL GITANO, 1915 (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA)**

El gitano fue pintado por Robert Delaunay durante su primera estancia en España, entre 1914 y 1915, según los principios del Orfismo: un movimiento de vanguardia que combinaba la geometrización y sintetización de las figuras propia del Cubismo con un uso agradable y arbitrario del color que no pretendía representar con fidelidad el entorno visible, sino transmitir emociones. Dicho de otro modo, primaba la emoción sobre la verosimilitud.

Este proceso se acercaba al empleado por el Greco, en cuyas obras, sobre todo de madurez, las figuras emergían desde el lienzo a través de rápidas manchas de color, en ocasiones ni siquiera con dibujo previo. Esta práctica, que tantas críticas le granjeó en su época (y aún más tarde), fue, en cambio, lo que le convertiría en un genio a la vista de los artistas contemporáneos que, como los Delaunay, siguieron su estela. Si miramos con atención *El gitano*, veremos que no sólo imita la postura del *San Sebastián* del Greco sino que, igualmente, la figura se estructura a base de toques de color que crean contornos sinuosos, poco precisos y brillantes.

Puedes ver otros usos sorprendentes que hizo el Greco del color en...

La adoración de los pastores, 1612-1614 MNP.

Una fábula, ca. 1580 MNP.

El Greco,
Cristo abrazado a la Cruz
(detalle), ca. 1602 MNP.



4.2

Pintar lo invisible

La influencia del Greco como maestro moderno continuó vigente durante gran parte del siglo XX a causa de la efectividad de su pintura como medio de comunicación de conceptos emocionales; unas obras que, a causa de la técnica empleada por el artista, se consideró que alcanzaban una dimensión que iba más allá de lo visual, de lo tangible.

En las décadas centrales del siglo, varios representantes del Expresionismo Abstracto, como Jackson Pollock, Clyfford Still o Willem de Kooning también se vieron influidos, como muchos otros artistas anteriormente, por el particular concepto de lo espiritual del Greco.

Pese a sus diferencias formales, las obras de este movimiento y las escenas religiosas del cretense no resultan tan alejadas como pudiera parecer. Mark Rothko, por ejemplo, lo consideró como el mejor representante de “una corriente emocional” expresionista de la cual él mismo también se consideraba partícipe. ¿Qué pueden tener en común obras en principio opuestas como *Cristo abrazado a la cruz*, y *Sin título (Verde sobre morado)*?



El Greco,
Cristo abrazado a la cruz
(detalle), ca. 1602 MNP.

OBJETIVOS SIMILARES

Durante la Contrarreforma se requería que las imágenes sagradas creadas por los artistas fuesen elocuentes y conmovieran a sus espectadores para incitarles a la devoción. Por ello, estos creadores no escatimaron en recursos para conseguirlo, aunque en ocasiones se alejasen del realismo más académico conscientes de que estas “alteraciones” podían acrecentar el impacto visual y emocional de la obra. El Greco, por ejemplo, utilizó estrategias como el alargamiento de las figuras, los brillos metálicos, los contornos sinuosos o la anulación del espacio narrativo para componer escenas.

Igualmente, el Expresionismo Abstracto hacía primar la emoción por encima de la verosimilitud y solía emplear formas no concretas como vehículo para comunicar sentimientos profundos que resultaba difícil transmitir con imágenes de elementos del mundo que nos rodea.

De esta forma, el Greco y Rothko perseguían un objetivo común, comunicar al espectador ideas abstractas: en el primer caso, vinculadas al sentimiento religioso; en el segundo, al género humano.

 **Observa las obras separadamente y haz una lista de las palabras o ideas que te surjan al contemplarlas. ¿Hay alguna que se repita para ambas?**

PARA SABER MÁS. *“Sólo estoy interesado en expresar emociones humanas básicas (tragedia, éxtasis, perdición...etc.), y el hecho de que la gente rompa a llorar cuando se encuentra ante mis cuadros muestra que comunico esas emociones humanas básicas (...) La gente que solloza ante mis cuadros está teniendo la misma experiencia religiosa que tuve cuando los pinté. Y si, tal y como dices, sólo te conmueven las relaciones de color, ino lo has entendido!”* Mark Rothko.

IMÁGENES PARA CADA ESPACIO

La figura de Cristo (108 x 78 cm.) fue concebida para la devoción particular y, dado su tamaño intermedio, pudo haber sido colocada por su dueño en algún ámbito privado de la casa, como un pequeño oratorio.

La obra de Rothko, pese a su gran tamaño, no solía estar concebida para grandes paredes ni espacios demasiado amplios. El artista prefería espacios relativamente reducidos en los que el espectador se sintiera inmerso en la obra, favoreciendo esa comunicación íntima de emociones común también a la obra del cretense.

Mark Rothko, *Sin título (Verde sobre morado)*, 1961 (Museo Thyssen-Bornemisza)

No obstante, ambos artistas también concibieron pinturas para grandes espacios. El Greco idearía retablos para lugares religiosos como Santo Domingo el Antiguo o la capilla de San José. Rothko, por su parte, elaboró un conjunto de cuadros para una **capilla aconfesional**, aunque con la misma finalidad que cualquiera los retablos del Greco: transmitir con elocuencia e intensidad un mensaje puramente espiritual que lograra conmover y hacer reflexionar al espectador en un espacio acorde a sus necesidades.

 **¿Dónde colocarías estas piezas? Puedes valorar el tamaño que poseen, el asunto que tratan o las emociones que transmiten. ¿Por qué elegirías ese lugar?**

El Greco,
Anunciación (detalle),
1597 MNP.



4.3

Escuchar lo invisible

Existen otras maneras de “sentir” al Greco, y la música, desde sus orígenes, ha sido considerada un medio muy eficaz para conmovir a las personas. Actualmente puedes encontrar infinidad de recursos gratuitos sobre la [música en tiempos del Greco](#) que te ayudarán a percibir sus creaciones de una manera completamente diferente combinando la percepción visual con la auditiva.

Si continúas queriendo establecer más conexiones entre el Greco y Mark Rothko también puedes escuchar la [obra que Morton Feldman](#) compuso con motivo de la inauguración de la Rothko Chapel de Houston (Texas) y ver cómo influye en la percepción de *Verde sobre morado*.

 ¿Quieres seguir experimentando? Prueba a escuchar la música de Feldman con los cuadros del Greco y la que se hacía en tiempos del Greco con el cuadro de Rothko. ¿Qué tal?



Diego Velázquez,
Las meninas (detalle),
1656 MNP.

La carrera artística y cortesana de Velázquez fue meteórica. Con apenas 24 años, casi recién llegado a Madrid, ya se había convertido en el pintor real más joven de todo el siglo y también en el mejor pagado: ganaba casi el doble que otros artistas de prestigio tras décadas al servicio de la corona. En los años sucesivos, Velázquez continuó acaparando privilegios, oficios y mercedes que lo convirtieron en un personaje clave del ambiente artístico y cortesano en que se movió.

La gran fama del maestro convivía -lo que podría resultar enormemente paradójico en la actualidad- con un no menos considerable anonimato. Mientras que el Greco extendió su obra por algunos de los espacios más emblemáticos de la ciudad de Toledo y fue muy solicitado por una amplia clientela, las pinturas de Velázquez encontraron su hábitat natural lejos de la mirada pública, destinadas a una reducidísima clientela que las contemplaba en las habitaciones del Alcázar y en otros selectos palacios madrileños. Se creaba así una situación aparentemente contradictoria: Velázquez, que fue apoyado, protegido y favorecido por el monarca hasta encumbrarlo a lo más alto, que gozó de grandes riquezas y privilegios y acaparó los encargos más importantes de la Corte, disfrutó de una fama que, sin embargo, rara vez sobrepasó los muros de palacio. Para el resto de la ciudad, Diego Velázquez bien podría haber sido sólo un nombre, un “maestro sin obra” que, en cambio, había llegado más lejos que ningún otro pintor de su momento.

De igual forma, su fama, cuando fue reconocida, no siempre fue bien encajada. La envidia que inspiraba su indudable talento artístico se combinó con el recelo que suscitaban los privilegios y oficios que disfrutaba por expreso deseo del Rey. De hecho, a pesar de que hoy sea universalmente conocido como pintor, gran parte de su vida diaria -especialmente en su madurez- la dedicó a otros quehaceres palatinos que llegaron a desplazar a un segundo plano su actividad pictórica y en los que fue poco menos que considerado como un intruso.

Famoso y anónimo, amado y odiado, pintor pero también cortesano pluriemplado.
¿Qué tipo de maestro fue Velázquez?

PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,
Francisco Pacheco (detalle),
hacia 1620 MNP.



Diego Velázquez,
La reina doña Mariana de Austria
(detalle), 1653-1653 MNP.



Diego Velázquez,
Las meninas
(detalle), 1656 MNP.

ETIQUETAS

VELÁZQUEZ, MENINAS, OFICIOS, MERCADO DE ARTE, PACHECO, LITERATURA,
COMPETENCIA.

Mateo Bonuccelli,
Hermafrodito
(detalle), 1652 MNP.



5.1

Un maestro pluriempleado

Los intereses cortesanos de Diego Velázquez fueron tan notables como los propiamente artísticos. Quizás el encuentro que tuvo con Rubens -paradigma del artista cortesano de la época- durante su estancia en Madrid en 1628, pudo ser el desencadenante de las ambiciones en la carrera palatina del sevillano. Desde esas fechas tan tempranas, y hasta el final de su vida, comenzó a desempeñar toda una serie de cargos extra artísticos vinculados con el día a día en palacio: ujier de cámara, ayuda de guardarropa, escribano, ayuda de cámara...

Muchas fueron las funciones que desempeñó a lo largo de varias décadas y muchos, también, fueron los beneficios obtenidos de estas tareas. Con ellas, no solamente conseguía enriquecerse progresivamente, sino que fue ganando relevancia en la jerarquía cortesana, disfrutando de una cada vez mayor cercanía con el monarca y, en definitiva, de una situación de dominio sobre muchos artistas y funcionarios de palacio. En este sentido, sus actividades palaciegas en el camino hacia el éxito fueron, si cabe, incluso más importantes que sus pinturas. A continuación, podrás conocer tres facetas menos señaladas pero trascendentales en la trayectoria de Diego Velázquez.

ADMINISTRATIVO

Que un servidor del monarca acabara ejerciendo labores administrativas en una corte tan burocrática como la española no era extraño. Varias fueron las ocasiones en las que el propio Velázquez fue encargado de estas tareas, como cuando fue nombrado ayudante de la superintendencia de las obras particulares del Alcázar en 1643 o veedor y contable de las obras de la Sala Ochavada en 1647. El tiempo que debía dedicar a todos ellos debió ser grande, pues durante los años cuarenta su producción pictórica se redujo notablemente.

PARA SABER MÁS. Pese a lo que se ha comentado en algunas ocasiones, por el momento no hay pruebas documentales de que Velázquez realizara funciones de arquitecto en estas obras. Su labor en esos puestos era de coordinación de la obra, pago de los salarios y los materiales... etc., es decir, labores estrictamente administrativas.



Paolo Veronese,
Venus y Adonis
(detalle), ca. 1580 MNP.

MARCHANTE DE ARTE

El 21 de enero de 1649 Velázquez ponía rumbo a Italia con el fin de contratar a un fresquista y comprar obras de arte destinadas a la redecoración de las estancias reales. Esta tarea no estaba exenta de dificultades: no era fácil encontrar pinturas de calidad a la venta, las esculturas clásicas rara vez llegaban al mercado de arte y conseguir vaciados de ellas suponía largos trámites con sus propietarios, que se mostraban reacios a conceder el permiso a causa de las manchas que el proceso solía dejar en la escultura. Por este motivo, Velázquez tuvo que rodearse de un equipo de colaboradores encargados de solicitar los citados permisos, realizar los vaciados, embalar y trasladar las piezas, avisar de la salida al mercado de posibles piezas de interés para el monarca... El resultado, pese a todas las trabas y meses de duro trabajo, permitió enriquecer las colecciones de la Corona con obras extraordinarias como *Venus y Adonis* de Veronese y varias esculturas de Matteo Bonuccelli, como el conjunto de doce *leones*, la *Venus de la concha* o la valiosa escultura de *Hermafrodito*, cuya tasación económica casi triplicaba la de *Las meninas*.

PARA SABER MÁS. Si bien Velázquez debió mantenerse alejado de las labores arquitectónicas, no debió ser así con las funciones decorativas. A lo largo de los años cincuenta pudo haber llevado a cabo modificaciones estéticas en varias salas del Alcázar y del Monasterio de El Escorial, donde se ubicaron gran parte de las piezas adquiridas durante el viaje.



Diego Velázquez,
Las meninas
(detalle), 1656 MNP.

APOSENTADOR

Fue acaso el puesto más importante de los que desempeñó el sevillano. No sólo suponía alcanzar uno de los puestos más altos de la jerarquía cortesana, sino también un gran paso encaminado a la obtención del hábito de la Orden de Santiago que tanto anhelaba. Sus funciones afectaban al funcionamiento interno del palacio y controlaba aspectos tan dispares como la coordinación y pago de los criados, el barrido y fregado de las estancias, el acomodo de la familia real y sus criados durante sus viajes, preparar las habitaciones para la celebración de acontecimientos cortesanos o atesorar una llave que abría todas las puertas de palacio -y que porta orgulloso, aunque hoy apenas visible, en *Las meninas*-.

 Aunque fuesen ajenos a sus tareas estrictamente pictóricas, todos estos trabajos ayudaron enormemente a Velázquez a consolidar su carrera artística y cortesana. Igual que él, muchos otros artistas de la Edad Moderna alternaron el ejercicio de la pintura con otras funciones que, de un modo u otro, les ayudaron en su día a día. Investiga sobre las diferentes actividades que desarrollaron maestros tales como Rubens, [Leonardo da Vinci](#) o Miguel Ángel.

Diego Velázquez,
Las meninas (detalle),
1656 MNP



5.2

Un pintor quiso pintar que no quiere ser pintor

Asomándose tras el enorme lienzo, Velázquez exhibe con orgullo las pruebas gráficas de su éxito. Por un lado, la paleta y los pinceles que lo encumbraron como el mayor artista español de su tiempo. Por el otro, la cruz roja de la Orden de Santiago -añadida con posterioridad, puede que incluso por sí mismo- que luce sobre su pecho. Sin embargo, cruz y pinceles, nobleza y pintura, eran completamente incompatibles. Velázquez, uno de los maestros pintores más importantes de toda la historia, tuvo que fingir no serlo para alcanzar todas sus aspiraciones artísticas y sociales.

La situación era complicada, pues para ingresar en la Orden de Santiago era imprescindible demostrar la nobleza del linaje -que él poseía en cierta medida- y no haber ejercido nunca ningún oficio mecánico, entre los que, lamentablemente, se encontraba el de pintor. En la España del siglo XVII esta profesión estaba aún muy mal considerada, y los artistas eran a menudo víctimas de una percepción baja y servil de su trabajo, así como de exigencias abusivas por parte de sus clientes. ¿Cómo pudo combinar Velázquez los extremos aparentemente irreconciliables de dignidad pictórica y reconocimiento social?

En primer lugar -como ya hemos visto en la sección anterior- con una carrera palatina que poco o nada tenía que ver con su oficio de pintor pero que le brindaba el favor, apoyo y protección del rey frente a cualquier tipo situación. En segundo lugar, utilizando su posición de privilegio, adquirida en gran medida gracias a esos oficios cortesanos, para conseguir lo impensable: conseguir testimonios -entre los que figuraron los de Alonso Cano, Francisco de Zurbarán y Juan Carreño de Miranda- que convencieran a los investigadores de su solicitud de que el artista más exitoso -y probablemente más rico- de la época nunca había cobrado por uno sólo de sus cuadros, esquivando así su dedicación profesional a la pintura que supondría su rechazo inmediato de ingreso en la Orden.

De esta manera, Velázquez se convertía en el actor principal de una extraña representación: el maestro que decía no ser pintor para pasar a la historia como el más noble de los creadores, el más artista de todos los nobles.

 **Analiza el siguiente poema... ¿Qué puede significar?**

*Un pintor quiso pintar - que no quiere ser pintor;
sobran los colores, pero - les falta imprimación.*

*Pónese como un carmín - si se dice que pintó,
no gustando, ni por sombra - que le den ese color.*

*Píntase de más esfera - allá en la media región
de su idea, y echa rayos - sobre esto de sol a sol.*

*Pero es pintor vergonzante - y así con ese bordón
tan solamente de noche - pinta por amor de Dios.*

Fernando de la Torre Farfán

David Teniers,
*El archiduque Leopoldo
Guillermo en su galería de
pinturas en Bruselas* (detalle),
1647-1651 MNP.



5.3

Retratos

Con el famoso autorretrato de Velázquez en *Las meninas* se fijaba una tendencia inaugurada casi un siglo antes en Italia y que tendría una gran proyección en los siglos venideros: los retratos de artistas.

En muchas ocasiones se representaron a sí mismos, en otras ocasiones prefirieron representar a sus compañeros de profesión, pero ya no se mostraban como simples operarios, sino como valorados profesionales dotados de una personalidad o talento especiales que los distinguían del resto de personas.

Explora la colección para descubrir otros retratos de artistas. Para ello, en la web del Museo, pincha en “Colección”, selecciona “Explorar todas las obras” y filtra por tema, escribiendo “Retrato de artista”.



6 Velázquez, genio contemporáneo

Diego Velázquez,
El bufón el Primo
(detalle), 1644 MNP.

Velázquez fue, desde cualquier punto de vista, un caso único. Como ya citábamos en el anterior capítulo, gozó de una fama y privilegios nunca vistos en su época, ni quizás tampoco en las anteriores. Sin embargo, la unicidad del pintor no sólo se midió en sus éxitos profesionales, sino en las particularidades técnicas con las que creó sus cuadros que, desde el siglo XIX, fascinarían y servirían de inspiración a algunos de los grandes representantes de la modernidad artística, como Manet, Picasso o Francis Bacon. ¿Qué hacía de Velázquez un pintor tan sumamente moderno?

Algunos se fijaron en los asuntos que mostró en sus pinturas. Los cuadros que dedicó a los bufones de la corte, por ejemplo, sorprendieron por la transgresora naturalidad y dignidad, inéditas hasta el momento, con que fueron representados. Otros artistas decidieron analizar la manera en cómo se habían pintado todos estos cuadros. Los recursos que empleaba Velázquez pueden resultarnos, aún en el siglo XXI, increíblemente sorprendentes: en un momento en el que el exceso y la ornamentación se habían convertido en los rasgos definitorios de su época, Velázquez despojó a las figuras de cualquier elemento accesorio; experimentó con armonías de color poco habituales, reflexionó con su pincelada sobre los mecanismos de la visión y la manera en que nosotros construimos imágenes partiendo de manchas de color y hasta retrató con realismo y sin concesiones al personaje más idealizado de toda la nación, el propio monarca.

Nos gustaría mostrarte algunos motivos por los que Velázquez se ha convertido en un creador adelantado a su tiempo a través de ejemplos que lo sitúan como un precursor de la modernidad a través de su influencia en un maestro de la Edad Contemporánea: Francis Bacon.

PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,
Pablo de Valladolid (detalle),
ca. 1635 MNP.



Diego Velázquez,
El bufón Calabacillas
(detalle), 1635-1639 MNP.



Diego Velázquez,
Bufón con libros (detalle), ca.
1644 MNP.

ETIQUETAS

VELÁZQUEZ, ENANOS, BUFONES, FRANCIS BACON, FOTOGRAFÍA, ESPACIO, TALLER,
DISCAPACIDAD, CINE.

Diego Velázquez,
Pablo de Valladolid
(detalle), ca. 1635 MNP.



6.1 Velázquez y Bacon. Semejanzas y contrastes

Cuando contemplamos las obras de Francis Bacon resulta difícil adivinar que su creador sintiera auténtica veneración por la obra de Velázquez, cuya influencia fue decisiva en toda su carrera hasta el punto de afirmar “si no se entiende *La Venus del espejo* no se entiende mi pintura”. ¿Qué vio un artista radicalmente contemporáneo en un pintor supuestamente clásico como Velázquez? Te sugerimos algunas conexiones, semejanzas y contrastes que pretenden mostrar hasta qué punto la pintura del sevillano, 300 años después, seguía resultando fascinante para artistas como Francis Bacon.



Diego Velázquez,
Felipe IV (detalle), 1653 MNP.

VIDA

Poco después de su primera visita al Prado, Francis Bacon centró su actividad en la producción de retratos, tal y como hizo Velázquez durante gran parte de su carrera. El interés por este género ya supone una conexión entre ambos artistas, pero existen factores que los unen aún más. En una entrevista, Bacon diría, a propósito de los retratos de Velázquez, que “*uno siente ante ellos una sombra de vida que pasa continuamente*”. Con esta frase, Bacon abordaba los dos elementos que más impacto le causaron de los cuadros del sevillano: su realismo -que iba más allá de lo puramente físico- y la manera en que reflexionaban sobre lo efímero de la existencia y el paso del tiempo

Cuando Felipe IV recibió [este retrato](#) hacia 1653, hacía casi diez años que no se dejaba pintar por, según se ha dicho, el temor a comprobar cómo había pasado el tiempo sobre él. ¿Acaso temía Felipe IV, en un momento muy delicado de su vida, que los agudos pinceles de su pintor de cámara mostraran el paso del tiempo sobre su cuerpo y, lo que era aún peor, sobre su espíritu?



Francis Bacon también quiso reflejar la vida y las emociones en sus pinturas. Sin embargo, lo que Velázquez pretendía conseguir mediante una fiel -incluso cruda- representación de la realidad, Bacon trataba de alcanzarlo a través de la distorsión. El retrato que hizo a *George Dyer* tres años antes de que se suicidara no persigue la reproducción de la apariencia física del modelo, sino materializar la visión que Bacon tenía de él. Los cuerpos de Felipe IV y Dyer se convertían así en un reflejo de su vida interior, de sus preocupaciones y sus anhelos. Imágenes de lo invisible, de cuanto había bajo su piel.

 **Analiza los diferentes retratos que Velázquez hizo de Felipe IV. ¿Cómo cambia la actitud del monarca a lo largo de los años? ¿Cómo crees que recibiría el Rey una imagen como la pintada hacia 1653?**

CARNE

Esta fotografía en blanco y negro muestra a Henrietta Moraes, y fue tomada por un amigo fotógrafo de Francis Bacon al que encargó toda una serie de retratos que posteriormente servirían de punto de inicio para diversas composiciones pictóricas, como pudo haber sido *Figura tumbada*, de 1966.

Como decíamos, *La Venus del espejo* tuvo una influencia trascendental en la trayectoria de Francis Bacon, que la analizó hasta el último milímetro. Sin embargo, el modo en que el artista representara el cuerpo, aun partiendo de Velázquez, había de ser necesariamente diferente del realizado por el sevillano. Nacido en 1909 y muerto en 1992, Bacon sufrió o estuvo al corriente de todos los grandes conflictos bélicos del siglo XX. Los desastres ocasionados por las guerras mundiales, las atrocidades cometidas por los diferentes bandos, los cuerpos mutilados...; en definitiva, la barbarie y la miseria humana que transformaron la manera en que los artistas concibieron el cuerpo y la existencia de las personas. Francis Bacon no fue ajeno a todo este proceso, y los cuerpos que aparecen en sus obras a veces parecen mutilados, sangrantes, mostrando sus vísceras; es el lado material, biológico del ser humano. Si el famoso desnudo pintado por Velázquez era una exaltación de la belleza y la carnalidad, las figuras tumbadas de Bacon, partiendo de la imagen del maestro sevillano, parecen mostrar la otra cara: los despojos de una Venus desfigurada por la violencia de las bombas.

 **Observa *La Venus del espejo* y *Figura tumbada*. ¿De qué manera ha cambiado la concepción del cuerpo de la mujer entre uno y otro artista?**

ESPACIO

La manera en que Bacon y Velázquez concebían el espacio ha sido a menudo señalada. Frecuentemente se ha indicado la trascendencia que los fondos neutros e indeterminados de servidores de palacio como *Pablo de Valladolid* tuvieron para Bacon, que los tradujo recurrentemente en figuras solitarias, aisladas y desprovistas casi de cualquier elemento anecdótico, como en *Figura tumbada* o el *Retrato de George Dyer en un espejo*. El espacio, en estos casos, no es un simple fondo, sino otro importante elemento de la escena que ayudaba a subrayar la potencia de las figuras o el dramatismo de la composición.

Diego Velázquez,
Bufón con libros
 (detalle), ca. 1644 MNP.



6.2

“Freaks” de Tod Browning (1932)

Las pinturas de enanos, bufones y demás “*gente de placer*” pintadas por Velázquez fueron absolutamente revolucionarias. En primer lugar, transgredieron los límites de qué era y qué no era adecuado ser inmortalizado en una pintura. El retrato, que hasta entonces casi se había reservado para los grandes personajes de la sociedad -reyes, nobles, intelectuales...-, encontró nuevos protagonistas entre las llamadas “sabandijas de palacio”. La actitud con la que se les representó fue igualmente transgresora y adelantada a su época: personas independientes que ejercían su oficio con dignidad, sin subrayar, pero también sin ocultar, las particularidades físicas o psíquicas que les habían llevado hasta allí.

Trescientos años después, en 1932, el director de cine Tod Browning, famoso por su versión de *Drácula*, revolucionó todo el mundo cinematográfico con *Freaks* -traducida en España como *La parada de los monstruos*-, una película cuyos protagonistas destacaban, igual que los bufones pintados por Velázquez, por sus particularidades físicas o mentales. Por este motivo levantó tal revuelo que llegó a ser prohibida en algunos países, donde no se estrenaría hasta décadas más tarde.

 **Ve *Freaks* y establece un debate en torno a su argumento. Si lo necesitas, aquí te ofrecemos algunas propuestas de discusión sobre determinados aspectos de la película.**

- ¿Por qué resultaría una película tan controvertida? ¿Nos resulta impactante en el siglo XXI?
- En el doblaje español, el término *freak* se traduce como “monstruo”. ¿Existen otros monstruos en la narración cuyas particularidades no sean físicas sino morales?
- ¿El fin justifica los medios? ¿Qué opinión te merece el desenlace?

PARA SABER MÁS. Las pinturas de gente de placer de Velázquez y la película de Browning guardan mucha relación entre sí. En primer lugar, por sus protagonistas. Igual que sucedió con la gente de placer de Velázquez en el campo de la pintura, Tod Browning fue el primero que quiso convertir a las personas con discapacidades físicas o psíquicas en protagonistas absolutos de una película, sin idealización y sin disfraces, pero con dignidad y respeto. En segundo lugar, porque mostraba un día a día de estas personas muy similar al de cualquiera de nosotros. La primera parte de la película muestra a personas que, independientemente de su físico, trabajan, descansan, hacen la colada, se enamoran, tienen problemas de pareja, sienten celos y deseo sexual. Esto supuso un auténtico choque a algunos prejuicios de la época, que presuponían que las personas con discapacidades tenían un desarrollo vital diferente al resto de personas.

Dark Knight Rises,
cartel promocional (Imagen:
Wikimedia Commons)



6.3

Otros freaks

Todos, en mayor o menor medida, somos *freaks*. Lo *freak*, lo diferente, por ser tan común, ha aparecido insistentemente en el arte. Explora tu propia filmoteca doméstica para encontrar ejemplos de *freaks* en el cine contemporáneo, entendiendo *freak* como una persona que, por un aspecto u otro, resulte poco común: por su inteligencia, particularidades anatómicas, su sensibilidad, su potencia física, discapacidades, habilidades especiales... cualquier cosa que lo distinga del resto. Después, elaborad conjuntamente una lista. ¿A qué se dedicaba cada uno de los personajes que pudieron rastrear? Sus particularidades... ¿les beneficiaban o les resultaban un estorbo? ¿Y las nuestras? ¿En qué pueden beneficiarnos?



Goya. El maestro en el exilio

Francisco de Goya.
Aún aprendo (Álbum G, 54)
(detalle), ca. 1826 MNP.

Francisco de Goya tuvo la fortuna de disfrutar, a lo largo de su vida, de diferentes reconocimientos a su trabajo, conseguidos no sin esfuerzo y algún que otro fracaso. A la sucesión de nombramientos oficiales dentro del ámbito palaciego, se le unieron el éxito comercial y el respeto de los círculos artísticos y académicos de su época.

No obstante, ni siquiera un maestro reconocido por todos, de gran relevancia y -aparentemente- segura posición, permanecería al margen del terremoto social y político que supusieron los acontecimientos desarrollados a partir del estallido de la Revolución Francesa. A pesar de los intentos de modernización según las ideas ilustradas, dos abdicaciones y una guerra, España volvía en 1814 a su punto de partida -o quizás a uno anterior-: una monarquía absoluta, la de Fernando VII, que sometía a la población a una dura represión y recorte de libertades propios de los momentos más oscuros del Antiguo Régimen.

La situación de Francisco de Goya era, en este contexto, enormemente delicada. Como primer pintor de Cámara estaba al servicio de Fernando VII, pero como hombre ilustrado su pensamiento podía encuadrarse dentro de los movimientos liberales que estaban siendo sistemáticamente perseguidos por la represión absolutista. Es posible que éste fuera uno de los motivos por los cuales el artista nunca quiso mostrarse abiertamente comprometido con ninguna de las causas, cumpliendo debidamente con sus deberes oficiales al servicio de la Corona y, al mismo tiempo, canalizando sus preocupaciones y verdaderos intereses en su círculo de amistades más cercano y a una producción artística privada. Pero no fue tarea fácil: a lo largo de los años, tuvo que hacer frente a problemas con la Inquisición, al proceso de depuración ordenado por Fernando VII -dirigido a eliminar cualquier rastro de ideas ilustradas o apoyo a la causa revolucionaria-, a ver cómo el volumen de encargos se reducía considerablemente y, finalmente, quizás verse acorralado por una represión que había encarcelado, mandado al exilio y hasta ejecutado a gente cercana a él o a sus ideas políticas.

Para 1824, y a pesar del ligero alivio que supuso el Trienio Liberal, Goya ya había visto demasiado. Se desconocen los motivos exactos de su marcha a Burdeos, aunque pocos ponen en duda que se tratara de un exilio que seguía el camino de otros liberales, como su amigo Leandro Fernández de Moratín. Francisco de Goya, el pintor español más importante de su época, huía del mismo país que le había encumbrado para hacer frente a una vida completamente distinta.

En esta sección te ofrecemos algunos enfoques para que puedas conocer algunos datos sobre los últimos años de vida del maestro en el exilio.

PIEZAS RELACIONADAS



Francisco de Goya,
Aún aprendo, (detalle),
1825-1828 MNP.

ETIQUETAS

GOYA, VEJEZ, DIBUJO, EXILIO, CARTAS, BURDEOS, MADRID.

Francisco de Goya,
Autorretrato,
(detalle), 1824 MNP.



7.1

La carrera por la fama

El 30 de mayo de 1824, cuando Goya ya contaba con 78 años de edad, puso rumbo a Francia aduciendo motivos médicos a causa de su delicado estado de salud. Si bien es cierto que la edad y las distintas enfermedades que había ido sufriendo a lo largo del tiempo habían hecho mella en él, las “aguas minerales de Plombières” fueron la excusa para huir de una situación cada vez más delicada en su país de origen. Por otro lado, desde la posición de la Corona, no hubo reticencias en dejar marchar a un personaje que, a pesar de su relevancia -o justamente por ello-, no dejaba de ser una presencia incómoda en el orden social que pretendía establecerse.

Se iniciaba así un período de cuatro años -hasta su muerte en Burdeos en 1828- en el que, gracias a testimonios escritos por quienes le rodearon, podemos llegar a conocer cómo pudo haber sido el día a día en el exilio del artista español más destacado de su época, su vida alejada de los focos, de la fama y del reconocimiento recibido a lo largo de su carrera: la vida en el anonimato. En las siguientes páginas encontrarás fragmentos de algunas de estas impresiones, que puedes completar con la información de la biografía del pintor en el recurso web [Goya en el Prado](#).



LA EXCUSA

Aranjuez, 30 de mayo de 1824

Excelentísimo Señor.

Condescendiendo el Rey Nuestro Señor con la solicitud del pintor de cámara Don Francisco de Goya, se ha servido Su Magestad conceder su Real licencia, por término de seis meses, para pasar á tomar las aguas minerales de Plombières, en Francia, con el objeto de mitigar sus dolencias.

De Real orden lo comunico a Vuestra Excelencia para su inteligencia y noticia del interesado.

Señor Sumiller de Corps

LA LLEGADA

Burdeos, 27 de junio de 1824

Llegó en efecto Goya, sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo...

Carta de Leandro Fernández de Moratín a Juan Antonio Melón

VIGILANCIA

París, 29 de junio de 1824

Sería interesante comprobar si durante su estancia en París don Francisco de Goya entabla relaciones que su labor en la corte de España pueda hacer poco recomendables. Con este fin lo vigilará celosa pero discretamente y me mantendrá informado y avisará del momento de su partida.

Carta del Ministro de Interior de Francia al Prefecto de Policía de París

UNA NUEVA VIDA

Burdeos, 14 de abril de 1825

Goya, con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera ni lo que quiere: yo le exhorto á que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban por allá; y sin embargo á veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer; y si le dejaran, se pondría en camino (...)

Carta de Leandro Fernández de Moratín a Juan Antonio Melón



LA RETIRADA

Madrid, 30 de mayo de 1826

El Pintor de Cámara Don Francisco Goya solicita de la Soberana Piedad de Vuestra Magestad se digne concederle su jubilación con el sueldo que en el día goza, o con el que sea de su Real agrado, y así mismo Real Licencia para volverse á Francia con objeto de tomar de nuevo los baños y aires que tan favorables han sido á su salud.

El Sumiller de Corps, informa que este interesado tiene ochenta años de edad y cincuenta y tres de servicio en la Real Casa, en cuyo tiempo há trabajado con el mayor esmero, gusto é inteligencia cuantas sobras se le han encargado, las que han sido elogiadas por los demás Artistas y el público en general en atención á su mérito particular: por lo que es de dictamen que Vuestra Magestad se digne acceder á la Real Licencia que pide, y que en cuanto al segundo extremo relativo al sueldo con que há de jubilarse, le parece que (...) se hace acreedor á que se le concedan los cincuenta mil reales que disfruta en el día...

Decreto de Fernando VII

UN DÍA CUALQUIERA

París, julio de 1828

... Goya está bueno, se entretiene con sus borradores, se pasea, come, duerme la siesta; me parece que ahora hay paz en su casa...

Carta de Leandro Fernández de Moratín a Juan Antonio Melón

FIN

Burdeos, 16 de abril de 1828.

El día diez y seis de Abril de mil ochocientos veinte y ocho fue depositado en la Oficina del Estado Civil un proceso verbal, hecho por el Comisario de fallecimientos, del cual resulta que el señor Francisco de Goya y Lucientes, de edad de ochenta y cinco años (...) ha fallecido en el día de hoy a las dos de la mañana...

Informe del Corregimiento de la ciudad de Burdeos



¿Qué visión se tenía de Francisco de Goya en su vejez a raíz de los textos que se muestran? Puedes fijarte en la concesión de su jubilación, su orden de vigilancia, o la carta de Moratín escrita en 1825.

Francisco de Goya.
Aún aprendo (Álbum G, 54)
(detalle), ca. 1826 MNP.



7.2

La vejez de un maestro

La grave enfermedad que Goya padeció en 1819 -cuya recuperación celebraría pintando el emotivo *Autorretrato con el doctor Arrieta*- y las diferentes recaídas y nuevas afecciones a lo largo de la década de los veinte -propias de su avanzada edad-, nos hacen suponer el delicado estado de salud que sufría el artista. Así parecen también confirmarlo algunas de las cartas y testimonios que personas cercanas a su entorno hicieron sobre él. Sin embargo, otros de ellos nos informan, tras su establecimiento en Burdeos, de un renovado entusiasmo que a menudo contravenía las recomendaciones que se le hacían.

Esta nueva etapa en su vida, en la que había dejado atrás a gran parte de sus familiares y conocidos, pero también muchas de sus preocupaciones, se tradujo en una producción artística intensa. En ella no abandonó algunos de sus temas más recurrentes, como el retrato o la crítica social, pero sí que se produjo cierto cambio en el tono en alguna de sus creaciones, entre las que se puede percibir una nueva serenidad no exenta de cierto optimismo.

Uno de sus dibujos, *Aún aprendo*, se ha considerado como un autorretrato figurado del pintor. En él, un anciano afectado por los estragos del tiempo, avanza inestable pero resolutamente apoyado en dos bastones y un rostro de intensa expresividad

 **Compara *Aún aprendo* con *Así suelen acabar los hombres útiles*, dibujado más de diez años antes, y ponlos en relación a los últimos años de su carrera como pintor. ¿Qué diferencias encuentras entre ambos? ¿Son contrapuestos o complementarios? ¿A qué obedece la elección de cada título? ¿Cómo podemos interpretar el “Aún aprendo” según la trayectoria vital de Francisco de Goya? Puedes servirse de las fichas de ambos para conocer el contexto en el que fue elaborada cada pieza.**

Francisco de Goya,
La pradera de san Isidro
(detalle), 1788 MNP.



7.3

Despliegue de egos

A su marcha, Francisco de Goya dejaba en Madrid un enorme legado artístico que ha convertido a la capital en el lugar idóneo para conocer en profundidad la vida y la obra del pintor. El Museo del Prado es la institución que más obras conserva del aragonés, pero son muchos otros los lugares en los que, actualmente, pueden disfrutarse sus obras.

Goya en Madrid es una propuesta que pretende difundir la existencia de estos lugares y poner en valor las obras que allí se conservan. Para descubrirlos puedes descargar [esta guía](#) o contemplarlos a través de la siguiente [lista de reproducción en YouTube](#).



8 Goya desde el siglo XXI

Francisco de Goya,
El 2 de mayo de 1808 en Madrid (detalle), 1814 MNP.

Como si de seres vivos se tratara, las obras de arte van cambiando a lo largo del tiempo. Cambia la forma en que las contemplamos y el mensaje que nos envían, haciendo que cada sociedad y cada época elijan -como hemos visto con el Greco o Velázquez- a sus propios iconos, a sus propios maestros. Pero una obra de arte también puede cambiar en su apariencia: los estragos del tiempo, más o menos visibles, afectan a la imagen que proyectan de sí mismas. Y aún más, pues una pieza puede llegar a cambiar hasta de autor. Obviamente, su ejecutor, fuese quien fuese, continúa siendo el mismo, pero la falta de documentación ha llevado en ocasiones a cambiar la autoría de las pinturas de un gran maestro a un seguidor o, sencillamente, al anonimato.

A lo largo del siglo XXI se han producido todo un conjunto de cambios, restauraciones e investigaciones que han conseguido que algunas obras maestras de Francisco de Goya sean contempladas con otros ojos. En ocasiones se ofrece una mirada más clara, que ha permitido llenar huecos y completar detalles que durante décadas fueron involuntariamente omitidos. En otras, en cambio, hay hoy una mirada de duda que llama a profundizar más en determinadas piezas que han demostrado esconder mucho más de lo que se pensaba en un principio.

En este capítulo comentaremos el modo en que los medios actuales “ayudan” a los grandes maestros para transmitir mejor sus ideas a la sociedad contemporánea y reflexionaremos sobre la importancia de la autoría en la configuración del concepto “obra maestra”.

PIEZAS RELACIONADAS



Francisco de Goya,
El coloso
(detalle), 1818-1825 MNP.



Francisco de Goya,
El 2 de mayo de 1808 en Madrid o "La lucha contra los mamelucos" (detalle), 1814 MNP.



Francisco de Goya,
El 3 de mayo de 1808 en Madrid o "Los fusilamientos" (detalle), 1814 MNP.

ETIQUETAS

GOYA, GUERRA DE LA INDEPENDENCIA, RESTAURACIÓN, INVESTIGACIÓN, COLOSO.

Francisco de Goya,
El 2 de mayo de 1808 en Madrid (detalle), 1814 MNP.



8.1

Detalles revelados

La manera en que vemos e interpretamos las obras de arte en el siglo XXI es muy diferente respecto a cómo se hacía en el momento en que fueron creadas. En algunos casos es la sensibilidad moderna la que nos aleja de la “visión original”. En otras ocasiones, sin embargo, son las obras en sí mismas las que cambian.

Una pintura, como cualquier objeto vivo, refleja en su apariencia los avatares del tiempo, hasta el punto de poder llegar a darnos una imagen poco fiel a su aspecto original: cambios en su tamaño, colores alterados, barnices oxidados que daban una apariencia amarillenta a la pintura... etc. Sin embargo, gracias a los avances en la restauración, actualmente podemos disimular muchos de estos cambios.

Podría interpretarse que todas estas intervenciones, que afectan en mayor o menor medida (y con mejor o peor resultado) a gran parte de las obras que se conservan en cualquier museo, ofrecen una visión falseada de la realidad. Pero no es como un retoque fotográfico al modo de las revistas de moda -no se crea una “realidad mejorada”-, sino que toda intervención tiene como fin volver a acercar a la obra a la idea y aspecto que tuvo cuando fue pintada. Dicho de otro modo: se persigue hacerlas más auténticas y fieles a lo que un día fueron.

Así sucede con una obra tan emblemática como el *2 de mayo en Madrid* de Francisco de Goya, cuyos avatares históricos alteraron fuertemente su apariencia haciéndola, en cierto modo, “diferente” de como la había pintado Goya. En esta sección abordaremos cómo, en pleno siglo XXI, podemos volver a contemplar la obra de manera muy similar a como pudieron verla en 1814.

UNA MANO, DOS MANOS, TRES MANOS.

La pintura al óleo puede ser traicionera y poner en evidencia el proceso creativo del pintor antes de dar con la solución exacta para crear una gran obra maestra. Igual que tantos otros artistas, en la obra de Goya encontramos “arrepentimientos” que nos informan de esos cambios que su autor hizo sobre la marcha para reforzar el mensaje que quería transmitirnos.





Los brazos del mameluco de pantalón rojo en el centro de la escena, por ejemplo, fueron modificados para subrayar el estado inerte del cuerpo y, al mismo tiempo, la saña del hombre que le apuñala. Para conseguirlo, Goya modificó, entre otras zonas, el brazo izquierdo, tal y como muestra esa “sombra” color tierra rojiza alrededor de la mano -que, de hecho, era la que había pintado en principio-. El resultado de este cambio fue que el brazo caía mucho más verticalmente y se acentuaba su ausencia de vida.

Estos cambios, antes invisibles, se nos han mostrado [en la última restauración](#), y nos convierten, desde nuestra posición de espectadores del siglo XXI, en testigos privilegiados de las ideas artísticas del pintor.



“MADRID. DOS DE MAYO”

Este curioso comportamiento del óleo puede contarnos aún más historias más allá de las pretensiones del autor. Escrito en el plumizo cielo de Madrid que se nos muestra en el lienzo, han quedado las huellas -de un color ligeramente más claro- de una gran inscripción con letras mayúsculas y algo descuidadas: “MADRID” en la parte superior y “DOS DE MAYO” en la inferior.

Dadas las características de la grafía, no se cree que las hiciera Goya. Se ha pensado que estas letras pudieran dar respuesta a qué fue de la obra -y su pareja- durante los veinte años que pasaron desde que fue pintada hasta su exhibición en 1834. Se ha barajado la posibilidad de que fuese almacenada y se le incluyera la gran inscripción para no confundir la escena con cualquier enfrentamiento bélico cualquiera.

De este modo, estos detalles revelados en las restauraciones hoy visibles para el gran público, podrían llegar a hablarnos, de ser cierta esta teoría, hasta de la historia expositiva de la pieza.



ANTES Y DESPUÉS

La puesta a salvo de las obras del Museo del Prado durante la Guerra Civil fue metódica y digna de elogio. Sin embargo, en ocasiones acaecieron sucesos inesperados. En el traslado en camión desde Valencia a Gerona, la caja que contenía *el 2 y el 3 de mayo en Madrid* chocó contra un balcón, infringiendo serios daños a la primera de ellas.



Los mamelucos perdió amplias superficies de pintura, que fueron recubiertas de una capa rojiza muy similar a la que había utilizado Goya en el cuadro.

Aun así, se quedaban huecos vacíos que nada tenían que ver con la composición original. Sirviéndose de fotografías antiguas, los restauradores han podido completar recientemente esos huecos que faltaban, recuperando la imagen “original” de la escena, ofreciendo una visión que no se tenía desde el año 1938... pero en el siglo XXI.

 **Vuelve al Museo para poder apreciar con mayor claridad estos detalles y descubre otros diferentes desvelados tras la última restauración. ¿Podrías encontrar la firma del pintor en una de las armas del primer plano?**

Seguidor de
Francisco de Goya,
El coloso (detalle),
1818-1825 MNP.



8.2

“El Coloso”: ¿Obra Maestra?

Durante décadas *El coloso* fue citada como una de las más dramáticas y poéticas creaciones de Francisco de Goya, un ejemplo excelente de su madurez creativa que llegó a interpretarse como una visión simbólica de la Guerra de la Independencia. Su imagen era reproducida en reportajes, libros de texto y monografías. Sin embargo, su autoría fue puesta en duda con cierta frecuencia y su origen era considerado dudoso por algunos investigadores.

En el año 2009, tras un análisis detallado de la pintura realizado por el Museo del Prado, se hizo público que, a raíz de los resultados obtenidos y pese a todo lo que se había dicho con anterioridad, la obra no era de Francisco de Goya. Esto causó un fuerte revuelo entre investigadores, prensa y la ciudadanía en general, generando todo tipo de respuestas. La obra maestra de un gran artista resultó no ser lo que se pensaba.

En la página web del Museo puedes encontrar [todo el proceso](#) que llevó a tal conclusión y las cuestiones que aún siguen sin resolver. También te sugerimos algunas preguntas de reflexión para desarrollar un debate en torno a la obra.

 Tras varias décadas en las que fue considerado una obra maestra de Francisco de Goya, las últimas investigaciones excluyeron al *Coloso* de figurar entre su producción. ¿De qué manera nos afecta como espectadores del siglo XXI?:

- ¿Deja una obra maestra de serlo por perder la autoría de un artista de renombre?
- ¿Pierde Goya originalidad o maestría al poder ser imitado por un seguidor hasta el punto de confundir su autoría?
- En el pasado, seguir el estilo de un maestro o hacer versiones de sus cuadros -como haría Rubens con Tiziano- se consideraba positivo. ¿Qué situación se está produciendo actualmente en las artes? ¿Pierde valor una obra que es copiada y distribuida a gran escala o es más bien al contrario?
- ¿Puede un estilo tener “derechos de autor”?

Abanico con escena del Motín de Aranjuez (detalle), 1813
Museo del Romanticismo



8.3

Testigos vivientes

Fundado en 1921, el **Museo del Romanticismo** se ha convertido en uno de los referentes para adentrarse en la cultura del siglo XIX a través de testimonios materiales de todo tipo. Las salas dedicadas a la Guerra de la Independencia muestran abanicos, armas, pinturas o relojes que nos hablan desde los dos bandos de la contienda y nos ofrecen, como espectadores del siglo XXI, una visión global a la que, en muchas ocasiones, era difícil acceder en pleno desarrollo de la contienda.

Te sugerimos una visita al Museo para ahondar en todos estos pormenores, reflexionar sobre el proceso de mitificación de la sublevación contra las tropas francesas o la manera en que, décadas después del enfrentamiento, los acontecimientos continuaron muy presentes en la cultura y el imaginario colectivo.

9

Aún queda más por descubrir...

Un maestro no es un ente permanente, sino inestable: se adapta, se transforma, desaparece, regresa, se reinventa, es interpretado, malinterpretado, reinterpretado, amado, odiado, coronado y perseguido. Su flexibilidad lo hace grande.

Nos hemos acercado a la figura de tres maestros para profundizar en cómo desempeñaron su profesión en el tiempo que les tocó vivir. El singular estilo del cretense, que le convirtió en una personalidad única tanto en su tiempo como en la Edad Contemporánea; la ambigüedad de Velázquez, el maestro pintor que gozó de un éxito sin precedentes gracias a unos privilegios conseguidos a través de actividades, en ocasiones, ajenas -o incluso opuestas- a la práctica pictórica; y finalmente Goya, un creador que, coronado como uno de los principales artífices de su momento, pasó sus últimos días en el exilio, huyendo del mismo país que lo encumbró.

Pese a sus circunstancias personales, todos ellos ayudaron con sus obras y su personalidad a configurar la idea de “maestro” que tenemos en la actualidad: un artista de talento singular, original, a veces incomprendido, en ocasiones polémico, imitado, exitoso, visionario y libre.

Talentosos, pero también protagonistas de situaciones contradictorias como las que acabamos de comentar, todos ellos tienen algo en común: su vigencia, su actualidad como referentes para artistas que, cuatrocientos años después, aún siguen considerándolos fuentes de inspiración para todo tipo de creaciones. No podemos adivinar cómo veremos al Greco, Velázquez o Goya dentro de 150 años, si nos habremos olvidado de ellos o su fama no habrá dejado de crecer. Independientemente de cómo resulte, el cambio no les hará ser mejores o peores artistas pues, como buenos maestros, en su flexibilidad está su grandeza.

10 ¿Quieres saber más?

CAPÍTULO 3. EL GRECO: MAESTRO Y EXTRAVAGANTE.

GARRIDO, C. Conferencia: *El Greco pintor. Estudio técnico*  [Disponible en línea.](#)

MARÍAS, F. *El Greco: historia de un pintor extravagante.* San Sebastián: Nerea, 2013.

MARÍAS, F. (Ed.) *El griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible.* Toledo: Fundación El Greco 2014; Madrid: El Viso, 2014.

Museo del Prado (16 de diciembre de 2014). Conferencia: *La Adoración de los pastores*, del Greco  <https://youtu.be/5K3KhlvyXSQ>

Museo del Prado (2 de febrero de 2016). Conferencia: *El Greco pintor. Estudio técnico.*  <https://youtu.be/Ok2IPirECEQ>

CAPÍTULO 4. EL GRECO Y LA MODERNIDAD

BARÓN, J. (Ed.) *El Greco y la pintura moderna.* Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

FELDMAN, M. *Rothko Chapel. For Frank O'Hara. The King of Denmark* [CD] Gregg Smith, director. Nueva York: Sony Classical, 2013.

MANAGRER, C. y Capella de Ministrers. *El Greco. El viaje musical de Doménikos Theotokópoulos* [CD]. Valencia: DBC Estudios, 2014.

Museo del Prado (8 de abril de 2015). Curso monográfico: *El Greco y la pintura moderna.*  <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8S8EUbs69xK2dsnrOxoelsV4IYzBQTU>

CAPÍTULO 5. VELÁZQUEZ Y LAS MIELES DEL ÉXITO.

CRUZ, J.M. *Velázquez, vida y obra de un pintor cortesano.* Zaragoza: Caja Inmaculada, 2011.

MORAN, M. *Estudios sobre Velázquez.* Madrid: Akal, 2006.

Museo del Prado (16 de marzo de 2015). Conferencia: *Los otros Velázquez: arquitecto, decorador, museógrafo y escritor*  https://youtu.be/VqGINoH_chg

CAPÍTULO 6. VELÁZQUEZ, GENIO CONTEMPORÁNEO.

GALE, M. y STEPHENS, C. *Francis Bacon*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

SOLAZ, L. *La parada de los monstruos: Tod Browning (1932)*. Barcelona: Octaedro, 2004.

CAPÍTULO 7. GOYA. EL MAESTRO EN EL EXILIO.

CANELLAS, A. *Francisco de Goya. Diplomatario*. Zaragoza: CSIC, 1981.

GARCÍA, F. (Ed.) *Goya y Moratín en Burdeos (1824-1828)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

CAPÍTULO 8. GOYA DESDE EL SIGLO XXI.

MENA, M. "El Coloso y su atribución a Goya" en *Boletín del Museo del Prado*, 2008, t.26, p. 34.  [Disponible en línea.](#)

VV.AA. "Goya: el Dos y el Tres de mayo de 1808 en Madrid. Estudio y restauración" en *Boletín del Museo del Prado*, 2009, t.27, p.129.  [Disponible en línea.](#)