

"la Caixa" · Museo del Prado

El arte de educar

Historia de siete conquististas

Índice

| | | |
|----|--|----|
| 1 | ¿Qué encontrarás en este dossier? | 3 |
| 2 | Historia de siete conquistas | 4 |
| 3 | La conquista de la realidad | 6 |
| |  3.1. Los colores del <i>Descendimiento</i> | 8 |
| |  3.2. La cara oculta de la pintura | 11 |
| |  3.3. Fragmentos de realidad | 13 |
| 4 | La conquista de la fantasía | 14 |
| |  4.1. Realidades alteradas | 16 |
| |  4.2. <i>El jardín de las delicias</i> en gigapixel | 18 |
| |  4.3. El Surrealismo o la fantasía sin límite | 19 |
| 5 | Perspectiva: dominar el espacio | 20 |
| |  5.1. Cuestión de perspectiva | 22 |
| |  5.2. Perspectiva y cine | 25 |
| |  5.3. Juegos ópticos | 26 |
| 6 | Mostrar lo invisible | 27 |
| |  6.1. Visiones de otro mundo | 29 |
| |  6.2. Místicos | 31 |
| |  6.3. Espacios sagrados | 32 |
| 7 | Alcanzar el estrellato | 33 |
| |  7.1. La carrera por la fama | 35 |
| |  7.2. La marca del maestro | 38 |
| |  7.3. Despliegue de egos | 40 |
| 8 | Verdad sin tapujos | 41 |
| |  8.1. Ni blanco ni negro | 43 |
| |  8.2. Sangre seca | 45 |
| |  8.3. Imágenes de guerra | 46 |
| 9 | Atrapar la luz | 47 |
| |  9.1. Problemas logísticos | 49 |
| |  9.2. Elecciones lumínicas | 51 |
| |  9.3. El Museo Sorolla | 53 |
| 10 | Aún queda más por descubrir | 54 |
| 11 | ¿Quieres saber más? | 55 |

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 *Historia de siete conquistas (obras maestras)* 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, esta sección 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!



2 Historia de siete conquistas (obras maestras)

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

Siglo tras siglo, creadores de todas las épocas han tratado de desarrollar un lenguaje propio que reflejara los intereses, gustos y situación social de cada momento. La forma en que representaban el espacio, la luz, los colores que empleaban, los personajes que poblaban sus composiciones o el modo en que mostraban los acontecimientos en sus obras no eran meros recursos técnicos o narrativos, sino reflejo de una cultura que combinó todos estos elementos de maneras muy específicas para perfeccionar un arte que alcanzase los objetivos que perseguía. Puntualmente, los métodos empleados resultaban tan nuevos y efectivos que afectaban a generaciones enteras de artistas y cambiaban el rumbo del arte para siempre.

Historia de siete conquistas (obras maestras) ofrece un recorrido a través de algunas de las obras más significativas del Museo que ilustran -aunque no de forma privativa- ciertos hitos que revolucionaron la pintura y sentaron las bases para un arte completamente distinto de lo que se había visto hasta el momento -y que, en ocasiones, aún tardaría en hacerse frecuente en las obras posteriores-.

Analizamos siete pinturas y justificamos la manera en la que, a través de ellas, se consiguió conquistar la realidad, la fantasía, el espacio, lo invisible, el estrellato, la verdad y la luz.

En Historia de siete conquistas (obras maestras) podrás...

- Descubrir aspectos poco conocidos de una selección de obras maestras del Museo del Prado.
- Aprender sobre las técnicas que emplearon sus artistas para revolucionar con sus creaciones el mundo del arte.
- Descubrir por qué han adquirido tanta relevancia histórica desde el momento en el que fueron creadas hasta el día de hoy.
- Establecer vínculos entre la experiencia artística y los avances en las ciencias, las formas de entender la religiosidad o los cambios sociales a lo largo de la historia.
- Conectar creaciones con siglos de antigüedad y el mundo contemporáneo.

Si deseas continuar profundizando en las piezas aquí tratadas, podrás encontrar información adicional en los dosieres: *¿Maestros? ¿Antiguos?: El Greco, Velázquez y Goya; Velázquez subversivo; ¿Solo Goya?; y Vivir en el Siglo de Oro*, disponibles en la página web del Museo.



3 La conquista de la realidad

El Descendimiento, Rogier van der Weyden

Rogier van der Weyden,
El Descendimiento (detalle),
antes de 1443 MNP.

El Descendimiento, pintado por *Rogier van der Weyden* antes de 1443, puede considerarse como una de las pinturas más emotivas y visualmente espectaculares de toda la colección del Museo del Prado. El tamaño de las figuras, muy cercano al natural, el realismo con el que se han representado las texturas de todos y cada uno de los materiales que aparecen en la tabla, la belleza e intensidad de los colores o su propia carga dramática son algunos de los motivos que convierten a esta pieza en una de las favoritas de todos los visitantes.

Rogier van der Weyden pertenece a toda una generación de artistas flamencos que se sirvieron de los últimos avances técnicos para crear obras de un realismo nunca visto. Para conseguirlo perfeccionaron el manejo de la técnica del óleo, comenzaron a utilizar nuevos secantes y manejaron sistemáticamente el empleo de la veladura -delicadas pinceladas transparentes que se fusionaban entre sí para crear efectos de color, textura y brillo de carácter completamente ilusionista-. Junto a Weyden podemos citar a otros creadores como *Robert Campin*, *Jan van Eyck*, *Dirk Bouts* o *Petrus Christus*, también representados en el Prado.

Te proponemos conquistar la materia y el realismo profundizando en el *Descendimiento* de Van der Weyden.

PIEZAS RELACIONADAS



Escuela de Jan van Eyck,
*La Fuente de la Gracia y
Triunfo de la Iglesia sobre la
Sinagoga* (detalle) 1430-1440.



Rogier van der Weyden,
La Virgen con el Niño
(detalle) 1435-1438.



Robert Campin,
Santa Bárbara (detalle) 1438.



Rogier van der Weyden,
El Descendimiento (detalle)
antes de 1443.



Dirk Bouts,
*Tríptico de la vida de la
Virgen* (detalle) ca. 1445.

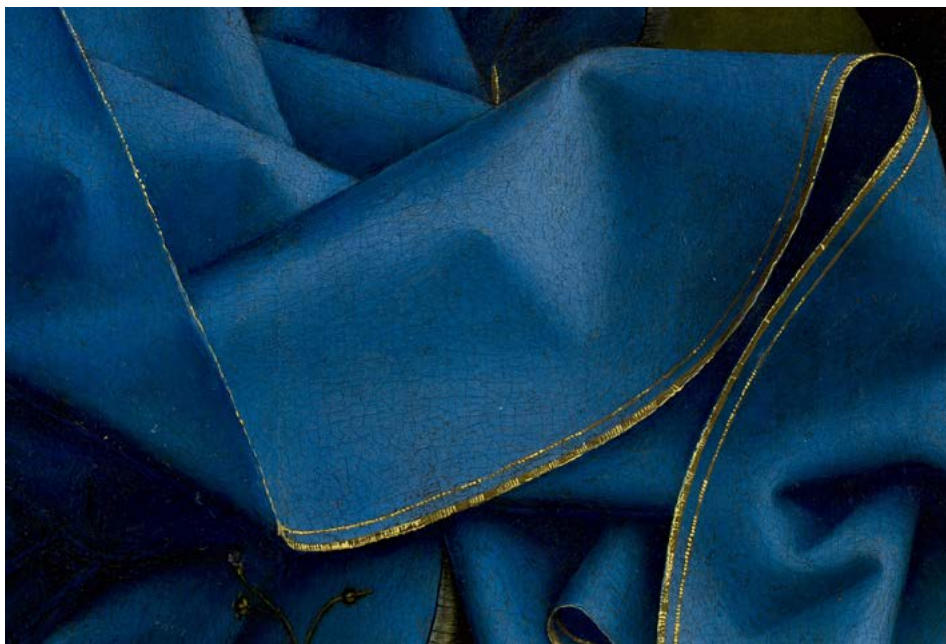


Petrus Christus,
La Virgen con el Niño
(detalle) ca. 1450.

ETIQUETAS

ROGIER VAN DER WEYDEN, DESCENDIMIENTO, COLOR, LAPISLÁZULI, TÉCNICAS ARTÍSTICAS, QUÍMICA, ÓLEO, DIBUJO, DIBUJO SUBYACENTE, REALISMO, MATERIA.

Rogier van der Weyden,
El Descendimiento (detalle),
antes de 1443 MNP




3.1 Los colores del *Descendimiento*

Entrar a la sala del Museo del Prado donde habitualmente se expone *El Descendimiento* es adentrarse en una auténtica explosión cromática. Pero... ¿cómo consiguió Van der Weyden estos colores? ¿De dónde los obtenía? Y aún más, ¿qué percepción se tenía de ellos en la época? ¿Con qué valores se les asociaba?

La percepción de los colores ha cambiado mucho desde entonces. Aunque durante los últimos años de la Edad Media ricos y pobres utilizasen prácticamente los mismos, éstos no eran un elemento neutral, sino un reflejo de la sociedad que los empleaba y a los cuales vinculaba toda una serie de particularidades, símbolos e ideas. Por ejemplo, la intensidad y brillo del color ya indicaba la posición social del portador, pues las prendas que llevaban los pobres en seguida perdían saturación y acababan descoloridas. De igual forma, el empleo de determinados colores podía asociarte a determinados grupos sociales o profesiones, entre otras particularidades.

Nos serviremos de los colores de las vestiduras de los personajes del *Descendimiento* para descubrir el fascinante mundo del color en el siglo XV. Para conseguirlo nos ayudaremos de tres aspectos: la manera en que el artista lo creaba para aplicarlo en sus creaciones, el valor simbólico o material con el que se le asociaba y su empleo en la moda de la época de Van der Weyden.

 ¿Qué valores o ideas asociamos actualmente a los colores rojo, azul, blanco, verde y negro? ¿Son todos colores frecuentes en la moda? Esta pregunta ayudará a explicitar en qué grado ha cambiado la percepción de todos ellos desde el siglo XV al siglo XXI.



ROJO

Ciertos tipos de rojo, como el que lleva san Juan Bautista en el Descendimiento, estaban asociados directamente con el poder, pues fueron utilizados, entre otros, por emperadores romanos o los miembros más poderosos de la Iglesia. En este caso, en cambio, su simbolismo era puramente religioso, pues pretendía simbolizar la sangre que derramaría Cristo con su muerte. El artista empleó aquí un rojo muy intenso que combinaba dos tonos diferentes, el extraído del quermes y el del cinabrio -también llamado bermellón-, un mineral rojizo cuyas partículas de plomo lo dotaban de un brillo extraordinario.

Rogier van der Weyden.
El Descendimiento (detalle de la túnica de san Juan Bautista), antes de 1443 MNP.

PARA SABER MÁS. En época romana el rojo más intenso se extraía del múrice -o *murex*-, un tipo de molusco del Mediterráneo; pero en época de Van der Weyden se empleaba el quermes, un insecto parasitario cuyos huevos crecían en las hojas de algunos árboles. Si estos huevos se extraían y dejaban secar antes de su eclosión, podían pulverizarse para conseguir un rojo increíblemente intenso. Este color que servía para teñir tejidos también servía para realizar pigmentos para la pintura.



AZUL

El espectacular tono azul del manto de la Virgen se ha vinculado tradicionalmente a su papel como reina de los cielos, asociada a la luz y al espacio divino. En esta ocasión Van der Weyden no ha utilizado un pigmento orgánico para obtenerlo, sino que ha combinado colores procedentes de dos piedras distintas: la azurita, empleada habitualmente como pigmento, y el lapislázuli, que poseía un valor extraordinario, por lo que sólo fue empleado en las dos últimas capas de la pintura para crear el efecto que podemos apreciar.

Rogier van der Weyden.
El Descendimiento (detalle del traje de la Virgen María), antes de 1443 MNP.

PARA SABER MÁS. El lapislázuli era traído a Europa por mercaderes venecianos desde Afganistán, donde se encuentran los principales yacimientos de este material, lo cual explicaba en parte su elevado precio. El coste también se debía a su brillo, intensidad y, sobre todo, a su estabilidad, que lo convertía en un color resistente y duradero muy valorado por los artistas. Era tan caro que su utilización quedaba especificada en los contratos que firmaban los artistas antes de pintar la obra.

Pasaron milenios antes de que el azul tuviera cierto protagonismo. A partir del siglo XII y, sobre todo, del siglo XIII, impulsado por el culto a la Virgen, el azul comenzó a invadir los techos y muros de las iglesias, las miniaturas de los libros... y la vestimenta que empezó a utilizar la gente, que obtenían de la planta pastel o el glasto.



BLANCO

Junto al rojo y al azul, el blanco es un color que suele estar presente en la pintura religiosa por su asociación con la pureza y la luz divina. Por este motivo, suele vestir a personajes sagrados. Para conseguir el blanco tan brillante que vemos en este cuadro, los artistas dejaban actuar vinagre y abono sobre una hoja de plomo, que favorecía su oxidación. Esto daba lugar a una película blanquecina que era raspada, pulverizada y, posteriormente, aplicada como pigmento.

Rogier van der Weyden.
El Descendimiento (detalle del traje de María Cleofás), antes de 1443 MNP.

PARA SABER MÁS. Conseguir prendas blancas como las que aparecen en el *Descendimiento*, era francamente difícil en el siglo XV, pues las fibras más blancas de la época, el lino y la lana, tenían tonos algo más crudos. El proceso era complejo y hasta peligroso, pues algunos procedimientos manejaban agentes como el ácido clorhídrico.



NEGRO

A partir del siglo XIV comenzaron a aparecer ciertas normas suntuarias que limitaban el uso de ciertos colores en la vestimenta. El negro nunca se vio afectado, por lo que fue muy empleado en el teñido de los tejidos por todos los estamentos. Para diferenciarse, los ricos utilizaban prendas de un color negro intenso y brillante que poco tenía que ver con el gris desvaído de los pobres, una situación de la que Van der Weyden se hace eco en el *Descendimiento*.

Rogier van der Weyden.
El Descendimiento (detalle del traje de Nicodemo), antes de 1443 MNP.

PARA SABER MÁS. Para obtener el negro intenso se servían de las agallas de roble: cuando un insecto depositaba un huevo en la hoja del árbol, ésta empezaba a producir una excrecencia que lo cubría por completo, un mecanismo de defensa. De su recolección y secado se obtenía el potente colorante necesario para obtener el negro brillante que citábamos. Su elevado precio se debía a las cantidades ingentes necesarias para teñir una única prenda y que era necesario importarlo desde el este de Europa o el norte de África, donde crecía la variedad de robles necesaria.

Pese a su coste, acabó poniéndose muy de moda. Aunque más adelante fuese el color de moda entre las cortes europeas, los primeros en utilizarlo fueron los legistas, los magistrados, juristas...

¿Qué personajes llevan ese negro intenso en el *Descendimiento*? Nicodemo (con barba, de mayor edad) y José de Arimatea (que viste una túnica con detalles dorados), ambos vinculados a las leyes y el gobierno local; de esta manera, los espectadores contemporáneos a la obra podían asociar perfectamente el atuendo que lucían estos personajes con el oficio o papel que desarrollaban según las escrituras.

Para conseguir un negro de tal viveza en la pintura, Rogier van der Weyden debió utilizar un negro de origen orgánico que, según recetas de la época, podía obtenerse de múltiples formas, desde los vástagos de la vid (que eran quemados, molidos y mezclados con agua para conseguir el pigmento) a las cáscaras quemadas de las almendras, entre otras posibilidades.

Rogier van der Weyden,
El Descendimiento (detalle
 captado con infrarrojos),
 antes de 1443



3.2

La cara oculta de la pintura

Pese a que el trabajo con óleo permitía hacer modificaciones en el cuadro en el caso de que el artista cambiara de idea sobre algún aspecto mientras lo pintaba, era muy frecuente realizar un dibujo previo para evitar, en la medida de lo posible, las rectificaciones. Este dibujo se hacía cuando la tabla ya se había estucado y estaba lista para recibir el color, pero antes de que éste se aplicara. Los artistas pensaban que esos dibujos permanecerían invisibles bajo la capa de pintura para siempre, pero no contaban con los avances técnicos de los que disponemos hoy, que nos permiten verlos con absoluta claridad. En esta sección, queremos proponerte que, utilizando la opción "IR" de la aplicación [Second Canvas](#) en el aula, consigas distinguir tres detalles que nos hablan del proceso creativo y de diseño seguido por Van der Weyden en su *Descendimiento* para dar forma a tres puntos claves de toda composición pictórica: los rostros, las manos y las sombras. Conquistar la materia no iba a ser fácil.


 Antes de empezar, observa la imagen general del cuadro a través de infrarrojos. ¿Qué detalles llaman la atención? ¿Se percibe algún elemento extraño?



Rogier van der Weyden.
El Descendimiento (detalle
 captado con infrarrojos),
 antes de 1443 MNP.

EL ROSTRO

Los rostros son un aspecto que todo artista cuidaba hasta el extremo. Por este motivo, era frecuente que fueran sometidos a muchos cambios y rectificaciones antes de optar por la configuración definitiva.

 Observa el personaje que sujeta el bote de ungüentos. ¿Qué le sucede en la cara? ¿Qué son las líneas circulares que se observan a la altura de la nariz? Para dibujar los rostros, Van der Weyden se limitaba a realizar una serie de trazos muy esquemáticos, y los ojos eran simples formas ovaladas sin párpados ni ningún tipo de detalle, que es lo que vemos a la altura de la nariz. Lo que sucedió al rostro del sirviente es que, al llegar a esa zona, el artista se percató de que esa cabeza quedaba demasiado bajo, por lo que tuvo que pintarla algo más arriba, tal y como la vemos normalmente.



LAS MANOS

Las manos tenían una gran importancia en cualquier obra, pues los artistas las empleaban, junto con el rostro, como uno de los medios fundamentales para dotar de expresividad a las figuras. Sin embargo, son extraordinariamente complicadas de dibujar, y ni siquiera los grandes artistas conseguían siempre dar con su posición definitiva a la primera.

 **Detén la mirada en el detalle de la mano derecha de la Virgen. ¿Qué le ha sucedido? ¿A qué pudo deberse el cambio?**

Rogier van der Weyden.
El Descendimiento (detalle captado con infrarrojos), antes de 1443 MNP.

La mano de la Virgen estaba inicialmente extendida, pero, tuvo que plegarla ligeramente por motivos espaciales: la mano no podía permanecer abierta, pues chocaba contra el suelo y hubiera sido una incongruencia. Existen muchas otras modificaciones en las manos de los personajes.



LAS SOMBRAS

Si un artista quería ser fiel a la realidad, tenía que realizar un cuidadoso estudio de la luz y de las sombras para que el resultado fuese lo más coherente posible. Dado que las obras de arte muchas veces estaban pensadas para un espacio específico, los artistas incluso podían llegar a tener en cuenta la dirección de donde provendría la luz para saber cómo colocar las sombras que, fingidamente, proyectarían las figuras del cuadro.

 **Fíjate en las líneas ondulantes en el cuello de la figura femenina del extremo derecho del cuadro. ¿Qué podrían representar?**

Rogier van der Weyden.
El Descendimiento (detalle captado con infrarrojos), antes de 1443 MNP.

Rogier van der Weyden empleaba distintos métodos para indicar las sombras. Las marcas del cuello no son arrugas, sino un apunte que indicaba las zonas en las que su musculatura crearía espacios donde la luz sólo llegaría indirectamente. En la misma figura vemos otras manera de señalarlo, como las líneas verticales y oblicuas de la falda.

Robert Campin,
*San Juan Bautista y el maestro
franciscano Enrique de Werl*
(detalle), 1438 MNP.



3.2

Fragmentos de realidad

Las obras de Rogier van der Weyden fueron excepcionales por su grado de perfección, en el Museo del Prado pueden encontrarse otros ejemplos asombrosos de cómo los artistas flamencos del siglo XV y principios del siglo XVI alcanzaron unas cotas de realismo inimaginables. Te invitamos a disfrutar de estos “fragmentos de realidad”, como un espejo que deforma la realidad que refleja o el centelleo anaranjado de la lumbre sobre un banco de madera. Si te resulta imposible venir al [Museo](#), puedes consultar en la web las obras de arte realizadas por los artistas sugeridos en la introducción de este capítulo.



4 La conquista de la fantasía

Triptico del jardín de las delicias, El Bosco

El Bosco, *Triptico del jardín de las delicias* (detalle), 1490-1500 MNP.

Poco después de que los primitivos flamencos crearan sus obras, otro reducido grupo de pintores flamencos optó por un camino muy diferente. Mientras que los primeros encontraron en la realidad y el mundo visible la inspiración para hacer frente a las grandes composiciones religiosas que pintaban, los otros encontraron en la fantasía, la imaginación y el sueño, el medio adecuado para expresarse artísticamente. **Hieronymus van Aeken Bosch**, conocido en España como El Bosco, fue el iniciador, protagonista, máximo exponente y modelo para artistas -de su época y de las posteriores-, convirtiéndose en referente para creadores tan dispares como Francisco de Goya o Salvador Dalí.

Aún hoy, su obra -y especialmente *El jardín de las delicias*- sigue fascinando por el particular universo en el que nos sumerge. Un mundo de accidentes geográficos imposibles, ciudades soñadas, animales exóticos o imaginarios, criaturas extrañas, seres humanos en todo tipo de circunstancias, seres voladores, inverosímiles artefactos u objetos gigantes que ayudaron a configurar el universo imaginario del Bosco que, pincelada a pincelada, figura a figura, consiguió capturar en sus cuadros la fantasía del mundo y de nuestra imaginación.

Todos estos elementos, pese a que en ocasiones fueron considerados caprichos o locuras, solían poseer lecturas más profundas, que iban mucho más allá del mero producto imaginativo del pintor para conectar con conceptos religiosos o morales tratados en la literatura cristiana o la cultura popular. Desde la posición del siglo XXI, algunos de estos símbolos han podido ser descifrados o explicados a través de diferentes teorías. No obstante, muchos son los significados que, al menos por el momento, parece que se hayan perdido en la memoria de los siglos. El Bosco iniciaba, de esta forma, toda una vertiente onírica del arte susceptible de ser interpretada actualmente desde muchos puntos de vista, como podrás comprobar en las fichas web que el Museo dedica a sus obras.

En este capítulo, *La conquista de la fantasía* conoceremos cómo otros creadores a lo largo de la historia se han servido de la alteración de la realidad, tal y como hacía el Bosco, para transmitirnos mensajes morales, simbólicos o estrictamente narrativos.

PIEZAS RELACIONADAS



El Bosco,
*Triptico del jardín de las
delicias*, 1490-1500 MNP.



El Bosco,
*Triptico de la Adoración de
los Magos*, hacia 1494 MNP.



El Bosco,
Triptico del carro de heno,
1512-1515 MNP.



El Bosco,
*Las tentaciones de san
Antonio Abad*, 1510-1515 MNP.

ETIQUETAS

EL BOSCO, IMAGINACIÓN, FANTASÍA, SIMBOLISMO, RELIGIÓN, CRIATURAS FANTÁSTICAS, CRÍTICA SOCIAL, TENIERS, GOYA, DEGRAIN, SURREALISMO, DALÍ, BUÑUEL.

David Teniers,
El mono escultor
(detalle), ca. 1660 MNP



4.1

Realidades alteradas


Instrumentos musicales gigantes, humanos actuando como animales y animales como humanos... cualquier cosa podría encontrarse en la obra del Bosco, que alteró sistemáticamente la realidad. Esto le convirtió en un referente para aquellos creadores que, interesados en la transmisión de ideas complejas difícilmente representables o situaciones poco verosímiles, recurrieron a la transmutación, la ironía y la fantasía para lograrlo. A continuación, encontrarás tres ejemplos con los que poder ilustrar otros casos de realidades alteradas y discutir sobre su significado.



David Teniers,
El mono escultor
(detalle), ca. 1660 MNP

DAVID TENIERS Y LA TRANSMUTACIÓN IRÓNICA: *EL MONO ESCULTOR* (ca.1660)

Hacia 1660, Teniers pintó una serie de seis tablas protagonizadas por monos en situaciones puramente humanas: simios en la escuela, en una bodega, en un banquete, bebiendo y fumando, pintando o, como vemos en este ejemplo, esculpiendo. Todas las escenas suponen la alteración de la realidad a través de la humanización de estos animales o, visto de otro modo, la animalización de los seres humanos. Igual que en la obra del Bosco, lo aparentemente caprichoso de las imágenes disfraza conceptos mucho más serios

 ¿Por qué David Teniers empleó monos realizando acciones humanas y no personas?
¿Acaso cambiaría el significado? ¿Cómo podemos hablar en esta pintura de imitación?

PARA SABER MÁS. La presencia animal reforzaba el mensaje que Teniers quería lanzar. La utilización de monos con estos fines, además, no era nueva, pues se llevaba haciendo desde la Edad Media, siempre asociados a la sinrazón de la conducta humana. De hecho, la expresión "imitar como un mono" está cargada de negatividad, y se asocia a la repetición sin comprensión, sin motivo ni trascendencia. En el cuadro se están desarrollando varias



“imitaciones”: la imitación que está haciendo el artista de las esculturas antiguas, la que está haciendo el cliente imitando las pretensiones y actitudes de los eruditos del mundo del arte o la que relacionaría a todos los cuadros de esta serie con el dicho “aunque la mona se vista de seda mona se queda”, dirigida a subrayar la ineptitud y las malas costumbres (aprendidas, enseñadas o imitadas) de los seres humanos.



Francisco de Goya,
Ya tienen asiento (detalle),
1797-1799 MNP.

FRANCISCO DE GOYA Y LA REALIDAD FIGURADA: *YA TIENEN ASIENTO*

La búsqueda de nuevas vías de expresión, la influencia del pensamiento ilustrado y la enfermedad que sufrió entre 1792 y 1793 supusieron un cambio en la producción artística de **Francisco de Goya**, que se hizo, a partir de los años noventa, mucho más libre. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en la serie de estampas de *Los Caprichos*, que incluían escenas fantásticas, demoníacas y de la vida diaria... aunque sometidas a un giro inesperado.

☐ Muchas de las estampas de los *Caprichos* llevan como título una frase hecha. Proponemos reflexionar sobre el sentido literal de estos títulos, frases hechas o expresiones coloquiales.

PARA SABER MÁS. Al igual que la estampa de Goya, se ha dado por hecho que algunas de las figuras pintadas por el Bosco que actualmente no conseguimos entender del todo podrían ser representaciones gráficas, más o menos literales, de expresiones populares o refranes ampliamente conocidos en el siglo XV, pero ignorados en la actualidad. Al tratarse, además, de expresiones asociadas a una cultura y lengua particulares, resultaría enormemente complicado, incluso aunque conociésemos la expresión exacta, conseguir descifrar un significado que, en su traducción literal, nos parecería tan inverosímil como su propia representación pictórica.



Antonio Muñoz Degrain,
Lampecía y Febe (detalle),
1920 MNP.

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN Y LA FANTASÍA SIMBOLISTA: *LAMPECIA Y FEBE*

Desde sus orígenes, la mitología clásica ha sido una fuente inagotable de todo tipo de transformaciones, sucesos extraños y realidades trastocadas; Muchas de estas historias tuvieron un origen simbólico, cosmológico o moral que fue aprovechado por el mundo antiguo como fuente de conocimiento. Con el paso de los siglos, gran parte del contenido extranarrativo fue revestido de nuevos significados o relegado a un segundo plano. Así sucedió con textos mitológicos como *Las metamorfosis* de Ovidio, aprovechados hasta el último detalle por los artistas, que se esforzaban en ver traducidas en imagen las palabras contenidas en el texto y mostrar en su obra estas transformaciones fantásticas, tal y como hizo Muñoz Degrain en *Lampecía y Febe*.

☐ La obra del *Bosco* es extraordinariamente prolija en mutaciones y combinaciones de todo tipo. Te invitamos a navegar por las obras del artista y rastrear las figuras que combinan elementos humanos con animales o vegetales.

El Bosco,
*Triptico del jardín de las
delicias* (detalle),
1490-1500 MNP



4.2

El jardín de las delicias en gigapixel

Pese a su vinculación con el mundo de la fantasía, el Bosco compartió el gusto por el detalle de los primitivos flamencos, que manifestaron un vivo interés en representar hasta los detalles más pequeños de cuanto reflejaron en sus composiciones. Por motivos de conservación, no siempre podemos acercarnos lo suficiente a las obras expuestas en los museos para poder apreciarlo; sin embargo, las nuevas tecnologías nos brindan recursos que nos permiten disfrutar de la impactante minuciosidad de estos artistas.

Te sugerimos que explores la aplicación [Second Canvas](#), con la que tendrás la posibilidad de apreciar en alta resolución detalles que, a simple vista, podrían resultar inadvertidos. También podrás conocer pormenores curiosos de la composición y observar otras imágenes que ayudan a conocer el modo en que el Bosco creó su obra maestra.

El Bosco,
*Triptico del jardín
de las delicias* (detalle),
ca. 1500-1505 MNP



4.3

El Surrealismo o la fantasía sin límite

Como ya hemos visto con la obra del Bosco, nuestra mente es capaz de llevarnos a lugares inimaginables poblados de formas o figuras desconcertantes, a menudo procedentes del mundo de los sueños. Cuatrocientos años después, otro grupo de artistas hicieron de todo aquello que estaba más allá de los límites del orden y la razón el vehículo, argumento y fin de fascinantes obras de arte. Auxiliados por el psicoanálisis y los avances que se estaban produciendo en el conocimiento de los mecanismos de la mente, el movimiento surrealista, elaboró creaciones completamente novedosas que ya no alteraban la realidad, sino que iban más allá y conformaban, por sí mismas, otra completamente independiente.

Te animamos a seguir explorando otros mundos de fantasía y a acercarte al surrealismo a través de uno de sus intérpretes, Salvador Dalí, del que encontraréis importantes piezas en el [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía](#). En este enlace puedes acceder, además, a [Un perro andaluz](#), película dirigida por Luis Buñuel en la que Dalí colaboró como guionista.



Tintoretto,
El lavatorio (detalle),
1548-1549 MNP.

5 Perspectiva: dominar el espacio

El lavatorio, Tintoretto

El espacio es también una construcción. Pero no es una construcción definitiva pensada para durar eternamente, sino más bien una elaboración efímera que se ha ido modificando al mismo ritmo que cambiaban las sociedades que la empleaban. El Renacimiento fue otro eslabón más de la cadena y en él la importancia de crear un mundo a la medida del hombre ayudó a configurar una percepción del espacio que muy poco tenía que ver con la que se había tenido hasta el siglo XV y que, en algunos casos, aún se tendría hasta el siglo XVI.

En este sentido, los avances científicos y técnicos jugaron a favor de los pintores, que encontraron cada vez más herramientas para conquistar, a través de los pinceles, el espacio virtualmente infinito que les rodeaba. Gracias a la perspectiva y otros sofisticados sistemas de representación y medida, se vieron capaces de jugar con la ilusión de distancia, atmósfera y definición para encerrar en sus composiciones una realidad que ya no era etérea o abstracta, sino concreta y mensurable, acorde a las nuevas ideas estéticas y humanistas de la época.

Los artistas se convirtieron en científicos y de sus manos no salían únicamente obras de arte, sino también tratados sobre dibujo, arquitectura, perspectiva, óptica y cualquier otra ciencia auxiliar que permitiera a los pintores conquistar el espacio en sus composiciones. El *Lavatorio* es un reflejo de todos estos cambios que se estaban produciendo, hasta el punto de incluir algunos elementos arquitectónicos inspirados en los modelos planteados por Sebastiano Serlio en su tratado dedicado a la perspectiva. Estas construcciones, combinadas con un matemático estudio de los volúmenes y su posición en el espacio, el atento juego de las luces y las sombras y el asombroso empleo de los escorzos, convierten al *Lavatorio* en una pintura que rompe con los límites de la escena meramente narrativa para convertirse en una propuesta escenográfica en la que el espectador está invitado a adentrarse.

En este capítulo recorreremos algunas de las perspectivas más empleadas desde la Edad Media y buscaremos conexiones con la cultura que las empleó.

PIEZAS RELACIONADAS



Jaume Serra,
Virgen de Tobed (detalle),
1359-1362 MNP.



Robert Campin,
*San Juan Bautista y el
maestro franciscano Enrique
de Werl* (detalle), 1438 MNP.



Andrea Mantegna,
El tránsito de la Virgen
(detalle), ca. 1462 MNP.



Jacopo Robusti, Tintoretto,
El lavatorio (detalle),
1548-1549 MNP.



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

ETIQUETAS

PERSPECTIVA, EDAD MEDIA, PINTURA RELIGIOSA, RENACIMIENTO, TINTORETTO, MANTEGNA, VELÁZQUEZ, CINE, PUNTO DE FUGA, VIDEOJUEGOS, ILUSIÓN ÓPTICA.

Andrea Mantegna,
El tránsito de la Virgen
(detalle), ca. 1642 MNP



5.1

Cuestión de perspectiva

La perspectiva es la técnica que nos permite representar la tridimensionalidad en un espacio bidimensional. Sin embargo, igual que el color, la manera en que se concibe el espacio no es unívoca y, más que de destrezas y habilidades, depende de la época y la cultura que trata de representarlo. Esto ha originado diferentes tipos de perspectiva en los que podemos rastrear las ideas e intereses de la sociedad que la empleó. A continuación te presentamos algunas de ellas.



Anónimo,
Frontal de altar con escenas de la infancia de Jesús
(detalle), primer tercio del siglo XIII MNP

PERSPECTIVA ABATIDA

En algunos momentos de la historia era tan importante que las imágenes fuesen claras que los artistas no dudaban en tomarse algunas licencias. Una de ellas era combinar distintos puntos de vista en una sola escena con el fin de mostrar siempre el lado más claro y significativo de cada objeto. Así, algunos elementos se veían de frente, otros de perfil y otros desde arriba, según conviniera. Por ejemplo, un pie visto rigurosamente de frente es muy confuso, pues no se distingue ni su forma, ni su tamaño ni apenas los dedos o sus uñas. Sin embargo, un pie visto desde arriba resulta mucho más reconocible pues, además de que es la vista con la que más familiarizados estamos, permite distinguir bien todos los rasgos que lo definen como “pie”. Esta técnica de representar objetos “como si estuvieran vistos desde arriba” se denomina perspectiva abatida, y fue muy empleada durante la Antigüedad y la Edad Media.



Jaume Serra.
Virgen de Tobed con los donantes Enrique II de Castilla, su mujer, Juana Manuel, y dos de sus hijos (detalle), 1359-1362 MNP

PERSPECTIVA JERÁRQUICA

La *Virgen de Tobed* es un ejemplo perfecto de perspectiva jerárquica. En una sociedad profundamente teocrática como la de la España del siglo XIV, la representación de personajes sagrados con personajes cotidianos podía resultar difícil de manejar. Este problema se resolvió de una manera claramente visual: los primeros tendrían un tamaño desproporcionadamente mayor respecto a los segundos, que son representados discretamente en la zona inferior de la tabla, mucho más pequeños. La llegada del siglo XV y el paso de una sociedad teocéntrica a otra más antropocéntrica se tradujo en un importante cambio artístico: los donantes fueron ganando progresivamente tamaño hasta igualar, y en ocasiones superar, al del personaje sagrado ante el que se les situaba. En cualquier caso fue un proceso lento, y aún en el último cuarto del siglo XV, seguía siendo frecuente encontrar casos de perspectiva jerárquica. Para ilustrar estos cambios te proponemos comparar la Virgen de Tobed, con *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl* de Robert Campin o esta *Piedad*, del taller de Rogier van der Weyden.

📏 Observa con atención este *Retablo de San Cristóbal* -particularmente la escena central- de finales del siglo XIII. ¿Con cuántas perspectivas se ha construido esta imagen? ¿Desde qué punto de vista han sido representados el río y los peces?



Andrea Mantegna,
El tránsito de la Virgen (detalle), ca. 1462 MNP

PERSPECTIVA LINEAL

La falta de concreción del arte del pasado no se ajustaba a las nuevos objetivos de los intelectuales y artistas de la, por entonces, vanguardia del siglo XV: fondos dorados que (des)ubicaban a los personajes de las pinturas en espacios indeterminados, desproporciones arbitrarias, puntos de vista imposibles... A partir de ese momento el objetivo fundamental se convertiría en representar la realidad concreta, tangible, medible y perceptible a través del ojo humano en una situación concreta, siguiendo las leyes de la perspectiva científica, de la que el cuadro de *Mantegna* es muy buen ejemplo.

📏 ¿Qué recursos ha empleado Mantegna para crear la ilusión de profundidad? Puedes fijarte en la estructura del suelo, las pilastras de la habitación... ¿Qué semejanzas y diferencias hay entre esta obra, la *Virgen de Tobed* y *La Virgen del caballero de Montesa*?



Diego Velázquez,
Las meninas (detalle), 1656 MNP

PERSPECTIVA AÉREA

La representación matemática y ordenada del mundo no era, por sí misma, suficiente para conseguir mostrar fielmente la realidad, a la que afectan otras variables, como las condiciones lumínicas o las condiciones atmosféricas. El desarrollo del conocimiento científico y la pareja búsqueda de imágenes más realistas empujó a los artistas, auxiliados por los avances en la técnica del óleo, a buscar todos estos matices en sus creaciones.

La obra de Mantegna que comentábamos anteriormente incorpora algunos elementos de perspectiva aérea. *El lavatorio* de Tintoretto es también un gran ejemplo, así como *Las meninas*, cuya atmósfera provocaba una honda impresión en Salvador Dalí (entrevista, a partir del minuto 20).



DI SOTTO IN SÙ

Más que una perspectiva, podríamos considerarlo un punto de vista “de abajo a arriba”. El gusto por los efectos escenográficos y teatrales que caracterizó a la sociedad europea desde las últimas décadas del siglo XVI empujó a los artistas a practicar “efectos espaciales” que hicieran dudar al espectador de la naturaleza de lo que tenía ante sí. La perspectiva “de abajo a arriba” resultó particularmente efectiva [en los techos pintados](#), pues creaba una ilusión que dotaba de una profundidad extraordinaria a lo representado.

Diego Velázquez,

El príncipe Baltasar Carlos a caballo (detalle), ca. 1635 MNP

También puede usarse en pinturas sobre lienzo si estaban pensadas para contemplarse desde abajo, como *El príncipe Baltasar Carlos a caballo*, pintado para una sobrepuerta. Su posición elevada requería ver este cuadro necesariamente desde abajo, por lo que el pintor “corrigió” la figura para que, desde ese punto de vista, se viese correctamente. Cuando lo contemplamos frontalmente, en vivo o en una fotografía, el príncipe parece más bien estar montando un caballo obeso de extraña anatomía.

📐 En Madrid existen grandes ejemplos de aplicación de este tipo de perspectiva en la decoración arquitectónica. Algunos de los techos más impactantes se encuentran en el [Palacio Real](#), particularmente en la escalera principal y el Salón del Trono, que recomendamos visitar. Además, dentro de las dependencias del Museo del Prado, concretamente en la sala de lectura de la Biblioteca -situada en el Casón del Buen Retiro, puedes disfrutar de una magnífica bóveda pintada por Luca Giordano.

📐 Experimenta con los modelos de representación de imagen y profundidad que hemos comentado en esta sección capturando imágenes de un objeto a través de la fotografía. ¿Cómo cambia la percepción que tenemos del mismo entre una y otra? ¿De qué manera podrían fotografiarse las perspectivas más conceptuales como la perspectiva jerárquica y abatida?

Tintoretto,
El lavatorio (detalle),
1548-1549 MNP




5.2

Perspectiva y cine

Desde sus orígenes, el cine se ha inspirado constantemente en las obras de arte buscando encuadres, perspectivas y composiciones que permitieran generar impacto y expresividad en sus escenas, como por ejemplo hizo Stanley Kubrick, que recurrió con frecuencia a perspectiva con un único punto de fuga para componer sus escenas.

Actualmente sigue habiendo directores que emplean estos recursos. Tal es el caso de Wes Anderson, que ha llegado a hacer un uso sistemático de la perspectiva y la simetría para componer la práctica totalidad de las tomas de sus películas. *El Gran Hotel Budapest* (2014) es una sucesión de perspectivas de todo tipo que demuestra las posibilidades expresivas de un encuadre en principio tan rígido como la perspectiva lineal con un único punto de fuga, que también emplearía Tintoretto para la escena principal del *Lavatorio*.

 Señala los diferentes recursos espaciales y perspectivas que ha empleado el director en sus fotogramas, así como el efecto expresivo que tienen sobre la narración y el propio espectador. Si no dispones de tiempo suficiente, el [tráiler oficial disponible en YouTube](#) muestra un amplio repertorio de ejemplos.


Tintoretto,
El lavatorio (detalle),
1548-1549 MNP



5.3

Juegos ópticos

Desde hace siglos, los artistas han jugado con nuestra percepción de todas las maneras imaginables para hacernos creer que vemos cosas que no existen en realidad, desafiando nuestra experiencia y la propia razón. Los surrealistas fueron grandes maestros jugando con nuestra percepción, al igual que el cine (que recurre con frecuencia a los juegos ópticos) o algunos videojuegos, que nos permiten transformar, a golpe de dedo, la perspectiva de un espacio. Así sucede con aplicaciones como Monument Valley que, inspirada en las perspectivas imposibles e ilusiones ópticas de M.C. Escher, propone una serie de puzzles en los que nada es, necesariamente, de una única manera. Igual que la posición de la mesa en el *lavatorio*, todo es cuestión de perspectiva.

 Si la concepción del espacio y la perspectiva, como hemos visto en la primera sección, guardan gran relación con la situación e intereses de la sociedad que los emplea... ¿Qué podría decir *Monument Valley* de la sociedad actual?



6

Mostrar lo invisible

Adoración de los pastores, El Greco

El Greco,
Adoración de los pastores
(detalle), 1612-1614 MNP.

La abundante y, sobre todo, singular obra religiosa del Greco, favoreció su consideración como uno de los artistas más “espirituales” de su época y un referente para los movimientos de vanguardia en el siglo XX. Extravagante, místico, humanista, filósofo, hedonista... y muchos más, han sido los calificativos con los que se ha relacionado al Greco desde hace ya más de cuatrocientos años. ¿A qué obedecían todas estas opiniones?

Desde sus comienzos, la producción del cretense estuvo orientada a la temática religiosa, la más demandada de la época junto a los retratos. Los cambios producidos en la sociedad y el arte del siglo XVI, así como los intereses artísticos del pintor, derivaron en un estilo de representación único en el panorama pictórico de su momento. Las formas alargadas y sinuosas, las potentes manchas de color similares a llamas centelleantes, su luz extraña y sobrenatural o el calculado registro de poses y emociones, articulaban un estilo pictórico capaz de transformar la realidad en una abstracción que remarcarse la espiritualidad de lo representado y se alejara, en la medida de lo posible, de la imitación directa de cuanto nos rodea. El Greco utilizaba sus pinceles para mostrar lo invisible no como una versión alternativa del mundo que habitamos -ya fuese idealizada o de realismo casi fotográfico- , sino, por primera vez, como otra realidad diferente, autónoma, con sus propias formas y singularidades, donde lo cotidiano se convertía en un recuerdo lejano.

Observar sus “excéntricas” composiciones nos permite comprender el hondo impacto que generarían sus obras en un ambiente acostumbrado a las representaciones mucho más convencionales, cuando no extremadamente realistas, que habitualmente ofrecían sus contemporáneos. En las siguientes páginas analizaremos algunos factores que afectaron a la particular conquista de lo invisible del Greco y su correspondencia con otras creaciones del momento.

PIEZAS RELACIONADAS



El Greco,
Crucifixión (detalle),
1597-1600 MNP.



El Greco,
La Anunciación (detalle),
1597-1600 MNP.



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



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



El Greco,
Adoración de los Pastores
(detalle), 1612-1614 MNP.

ETIQUETAS

GRECO, ESPIRITUALIDAD, CONTRARREFORMA, NEOPLATONISMO, MÍSTICOS, SIGLO DE ORO, LITERATURA, SAN JUAN DE LA CRUZ, ARQUITECTURA.

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



6.1

Visiones de otro mundo

El carácter espiritual de las pinturas del Greco se considera actualmente resultado de varios factores que confluyeron de forma excepcional en los pinceles del pintor. A través de un estilo enormemente personal, el artista trató de dar respuesta a las nuevas necesidades y demandas de una clientela que, influida por los nuevos planteamientos religiosos y filosóficos, exigió obras de arte acordes a sus intereses. A continuación citamos tres claves, muy relacionadas entre sí, que afectaron a la configuración del lenguaje artístico del Greco como “pintor espiritual”.

GRECIA

Su origen griego y su formación en la tradición pictórica de los iconos -el primer ámbito documentado en el que el Greco ejerció su oficio- pudieron sentar las bases para su particular forma de representación de lo sagrado. Muchas facetas de la creación de este tipo de objetos se mantuvieron, de un modo u otro, a lo largo de toda la trayectoria del pintor, determinando su singularidad en el panorama artístico español: el carácter divino de la luz, la concepción de la imagen pintada como una emanación directa de la divinidad, la carencia de referencias espaciales en las escenas, el antinaturalismo y la fuerte esquematización a la que se sometía la representación de las figuras. El ensayo de todas estas prácticas desde sus comienzos ayudaría enormemente al Greco a abordar los requerimientos artísticos a los que tendría que hacer frente en el futuro.



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

CONTRARREFORMA

La nueva postura que la Iglesia católica adoptó tras el Concilio de Trento afectó enormemente a la sociedad europea vinculada a esta vertiente del cristianismo, que se volcó en la defensa y promoción de su fe. Estos movimientos también afectaron de forma trascendental a la producción artística, pues surgieron en parte como una reacción ante la interpretación individual de los textos sagrados y la descalificación de las imágenes que promovía la Reforma protestante. Los comitentes de las obras, fuesen civiles o religiosos, exigieron, así, piezas que reforzaran su utilidad para la devoción, siempre manteniéndose dentro de los límites establecidos por las instituciones eclesiásticas. De esta manera, las creaciones artísticas debían desarrollar contenidos estrictamente ceñidos a los textos canónicos con el fin de evitar cualquier tipo de desviación o interpretación libre, al mismo tiempo que debían ser suficientemente dramáticas y elocuentes para poder alcanzar la sensibilidad de los espectadores e incitar a la devoción.

PARA SABER MÁS. Los efectos de estas nuevas necesidades debieron sentirse fuertemente en Toledo, considerada la capital religiosa del momento y lugar en el que el Greco desarrolló casi toda su producción española. El artista se veía inevitablemente influido por estos movimientos, lo que explicaría algunos aspectos característicos de su producción: la creación de obra esencialmente religiosa -la más demanda por los clientes-, la preferencia por escenas de santos, mártires y la vida de Cristo -muy útiles para la devoción-, algunos de sus rasgos formales -destinados a acentuar el dramatismo de las composiciones- y los enfrentamientos que tuvo con algunos clientes a propósito de la falta de exactitud de sus obras respecto a los textos sagrados.

NEOPLATONISMO

Junto a estos movimientos religiosos, se produjeron otros de carácter más humanista, filosófico, que en España cobraron gran fuerza durante el siglo XVI. El neoplatonismo fue uno de los más importantes e interpretaba, en clave cristiana, la teoría de las Ideas de Platón. Algunos pensadores indicaban que las Ideas -conceptos universales, objetivos y permanentes de las que el mundo sensible sería únicamente un mero e incompleto reflejo- eran una emanación directa de la divinidad. El alma de las personas era considerada un nexo, un vehículo, entre el mundo superior -divino, de las Ideas- y el terrenal -visible, el que habita nuestro cuerpo-: se creía que cuando el alma se liberaba de ese cuerpo, bien con la muerte o en los momentos de éxtasis místico, ascendía hasta ese mundo espiritual y era capaz de contemplar directamente el plano divino de la existencia.

Estas complejas ideas tuvieron gran aceptación entre intelectuales y artistas de la época, que intentaron desarrollarlas en creaciones tanto literarias como plásticas. Por ejemplo, los grandes místicos españoles -como santa Teresa de Jesús o san Juan de la Cruz- narraron con todo detalle visiones que describían situaciones similares a las que podríamos ver de forma cotidiana, aunque transformadas "en una más elevada forma" dada su naturaleza divina. De igual modo podemos rastrear estas ideas en las obras del Greco -que, de hecho, contaba con una importante biblioteca en la que figuraban volúmenes de destacados neoplatónicos-, cuyas escenas religiosas se convertían en auténticas representaciones del mundo suprasensible: parecido a la realidad pero, al mismo tiempo, completamente diferente.

PARA SABER MÁS. Muchos de los rasgos más llamativos del estilo del Greco han sido considerados, además de recursos propiamente artísticos, un reflejo de la influencia de estos movimientos filosóficos. El alargamiento y distorsión de las figuras, los escasos referentes espaciales o el particular uso de la luz ubican al espectador en un espacio que no es la realidad visible, sino un espacio diferente, sobrenatural, más allá de la razón.


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



6.2

Místicos

Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, muchos estudiosos quisieron ver en las obras del Greco una traducción visual de las obras de los grandes místicos del Siglo de Oro. Hoy en día es una teoría descartada, pero es cierto que las pinturas del griego y algunos fragmentos de los textos de san Juan de la Cruz o santa Teresa de Jesús guardan muchas similitudes entre sí, derivadas probablemente de la influencia que sobre ellos ejerció el ambiente religioso y filosófico que comentábamos en la sección anterior.

 En las [Coplas del mismo, hechas sobre un éxtasis de harta contemplación](#), san Juan de la Cruz narra con detalle los sentimientos experimentados durante un éxtasis místico. Léelo con atención y después observa la [Resurrección de Cristo](#), [Pentecostés](#) y la [Adoración de los pastores](#) del Greco. ¿Podría establecerse alguna conexión entre lo descrito en el poema y las actitudes de los personajes de las pinturas?

El Greco,
Anunciación
(detalle), 1597 MNP.



6.3

Espacios sagrados

Actualmente, las necesidades de conservación y los avatares históricos de las obras de arte han hecho que las ocasiones en las que podemos contemplar las piezas en el lugar para el que fueron creadas sean muy excepcionales. Aunque la producción del Greco fuese fundamentalmente religiosa y originariamente formase parte de innumerables iglesias, oratorios o capillas privadas, raros son los ejemplos en los que su ubicación se mantiene aún en la actualidad.

Por fortuna, en Toledo existen lugares en los que todavía es posible disfrutarlas en su emplazamiento original. Te animamos a explorar lugares como la sacristía de la catedral de Toledo, la capilla de san José, la iglesia de Santo Tomé o el convento de Santo Domingo el Antiguo para experimentar las relaciones existentes entre el mundo sobrenatural que representan las creaciones del Greco, la construcción religiosa en la que se encuentran y los fines devocionales que originariamente poseían.



Alcanzar el estrellato

Las meninas, Diego Velázquez

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

Ser un artista respetado, considerablemente famoso e, incluso, con una posición económica desahogada es una situación, aún hoy, excepcional. Más raro fue en los siglos anteriores, en los que la posición y valoración del artista era muy desigual según en la época en la que nos encontrásemos. El mundo clásico griego y romano, por ejemplo, colmó a poetas y artistas de los mayores privilegios y distinciones que, sin embargo, desaparecieron casi por completo durante los casi mil años de la Edad Media. Durante ese tiempo, y salvo notables excepciones, el artista se difuminó entre la masa anónima, un “operario” como otro cualquiera que trabajaba con sus manos ejercitando un oficio “mecánico”.

Sin embargo, el sesgo negativo comenzó a cambiar a partir del siglo XV, momento en el que algunas de las personas más poderosas de Europa, influidas por el pensamiento humanista, quisieron verse rodeadas del mayor refinamiento concebible, en el que las ciencias y las artes eran elementos indispensables. La protección que brindaron a algunos artistas sentó las bases para un proceso de dignificación de los artistas al mismo tiempo que éstos, a través de sus escritos, señalarían una y otra vez la liberalidad y dignidad de su oficio.

En España, este largo proceso alcanzaría su pleno desarrollo en el siglo XVII y, si bien hubo otros artistas que también gozaron de una excelente consideración y dignidad, no hubo pintor que alcanzase el nivel disfrutado por Velázquez, tal y como nos muestra él mismo en *Las meninas*. Su autorretrato en esta obra maestra no es el de un artista cualquiera, sino el de un cortesano que ejerce su oficio con elegancia, impecable limpieza y orgullo en el ambiente más exclusivo que podía concebirse en la época: una sala del Alcázar de Madrid con la compañía y apoyo de la familia real. El artista había dejado de ser un artesano para convertirse en cortesano.

Alcanzar el estrellato rastrea tres facetas de los artistas en el Siglo de Oro en su incierto camino hacia la fama: su día a día, la forma en que plasmaron sus firmas y el modo en que se representaron en sus autorretratos.

PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,
Juan Martínez Montañés,
(detalle), ca. 1635 MNP.



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

ETIQUETAS

VELÁZQUEZ, ARTISTAS, TALLER, OFICIO, FIRMA, AUTORRETRATO.

Luca Giordano,
Rubens pintando
la Alegoría de la Paz,
(detalle), ca. 1660 MNP.



7.1

La carrera por la fama

La figura de Diego Velázquez ejerciendo su oficio y todo cuanto le rodea en *Las meninas* resumen, en un sólo golpe de vista, todo aquello que cualquier creador deseaba alcanzar aunque casi ninguno lo consiguiera: fama, riqueza, reconocimiento y dignidad profesional, apoyo de la corona, cercanía al monarca y privilegios de todo tipo. No obstante, Velázquez, como cualquier artista, también empezó desde cero en el oficio y se forjó su propio camino de una manera similar a la del resto de los artistas del momento. ¿Cómo era el día a día de la mayoría de los pintores del Siglo de Oro antes de alcanzar el estrellato?

Te ofrecemos tres textos del siglo XVII que ilustran facetas del oficio artístico en esta época: el aprendizaje de los primeros años, las demandas de la clientela y las formas de ganarse la vida en el competitivo Madrid del siglo XVII.

APRENDER EL OFICIO

Este texto es el contrato de aprendizaje de Velázquez en el momento en el que entró en el taller de Francisco Pacheco para que le enseñara el oficio de pintor. Al ser un documento legal, es enormemente detallado y en él quedan fijados el tiempo que duraría su estancia, cómo se procedería en caso de enfermedad o los derechos y obligaciones de todas las partes, que hoy quizás podrían sorprendernos por el servilismo que se le imponía al aprendiz.

Sepan quantos esta carta vieren, como yo Juan Rodríguez, vezino desta ciudad de Sevilla en la collación de san vicente, como padre lijitimo e administrador que soi de la persona e bienes de Diego velasques mi hijo, de hedad de doce años poco más o menos, (...) otorgo e conosco que lo pongo a aprender el arte de pintura con vos francisco pacheco maestro de dicho arte (...) por tiempo y espacio de seys años (...), para que en todo este dicho tiempo el dicho mi hijo os




sirua en la dicha vuestra casa y en todo lo demás que le dixéredes e mandáredes que le sea onesto e pusible de hazer, y vos le enseñeys el dicho vuestro arte bien e cunplidamente según e como vos lo sabéys sin le encubrir dél cosa alguna (...) y en todo el dicho tiempo le ayais de dar de comer e beuer e vestir e calsar, casa e cama en que esté e duerma sano y enffermo y curalle las enffermedades que tuviere (...); e los días que os dexare de servir por enffermedad o ausencia, me obligo y al dicho mi hijo que os lo esquitará adelante e cumplido el dicho tiempo días por días e tiempo por tiempo; y si alguna cosa os hiciere menos de vuestro poder e casa a sabiendas, yo me obligo de os lo pagar por mi persona e bienes (...), y si de vuestro poder e casa se os fuere o ausentare, yo me obligo de lo traer de donde quiere que estuviere...”

 **¿Cómo sería la educación actual si se rigiera por estos parámetros? ¿Hasta qué punto se han abandonado estas prácticas hoy en día?**

IDEAR UN CUADRO

Estas son sólo unas líneas del contrato que firmó el pintor Jusepe Martínez con un particular que le había encargado la decoración de un retablo. El fragmento se refiere únicamente a uno de los cuadros del conjunto, aunque en el texto completo se detalla cómo tendrían que ser el resto, el precio, su modo de pago y la fecha límite de finalización.

“Primeramente ha de pintar el dicho Jusepe Martínez un quadro de diez y siete palmos y medio de Alteza y doze palmos de ancheza; en lo Superior del quadro ha de pintar la Sancttissima Trinidad, y el padre eterno bestido de pontifical, y Nuestro Señor Jesucristo a la mano derecha, como dos mitades, con su vandera en la mano y el espíritu Santo en medio y al deredor una gloria muy espléndida de ángeles y serefines; debaxo de dicha gloria al niño Jesús de hedad de doze años y a su lado diestro su madre Santtissima y Señora Nuestra, y al otro el esposo San Joseph, con su vara florecida, en campo de çelaxe con su terraje y pays...”

 **¿Facilitaba la tarea el establecimiento previo de lo que debía ser pintado? Si tenemos en cuenta todo esto... ¿Estas condiciones potenciaban o reducía la creatividad del artista? ¿Se sigue haciendo así hoy en día?**

GANARSE LA VIDA

En esta escena de *El príncipe perfecto* -de Lope de Vega- el rey de Portugal visita una cárcel en compañía de otros personajes y dicta sentencia a algunos de los presos que en ella se encuentran. Entre los liberados figura un mal pintor, que había sido encarcelado por realizar retratos del monarca de baja calidad.

“Lope: Este, señor, es pintor.

Rey: Honradle por la excelencia de la pintura.

*Lope: No es este
de los que el arte profesan
sino de estos que en las calles
pinturas infames cuelgan...*

Rey: ¿Qué ha hecho?

*Lope: Retratos tuyos
más con pintura tan fea
como él tan mal pintor,
que es en tu notable ofensa.*

Rey: ¿Compránlos?


*Lope: Los ignorantes
de aquesta divina ciencia,
de tan pocos conocida.*

*Rey: Abridle luego la puerta,
que ya que pinta mi rostro
con mano torpe y grosera,
no a lo menos mis costumbres.*

¿Qué detalles sobre el pintor y su oficio nos permite conocer este fragmento?

Los versos nos indican que se trata de un vendedor ambulante que colgaba sus cuadros en las calle, una **práctica que no estaba bien vista** y se asociaba a obras de arte de dudosa calidad. Algunas personas, incluso, recomendaban evitar la compra de este tipo de objetos por el riesgo de infecciones o contagios que pudieran transmitir si fueran piezas de segunda mano. Otro dato interesante es el hecho de que **un cuadro ofensivo podía llevarte a la cárcel**. En este poema, el motivo del apresamiento fueron los retratos del monarca que el mal pintor había ejecutado. Esto recuerda a una famosa anécdota en la que Velázquez recorrió diversos puntos de venta requisando las imágenes de los monarcas que, por su mala calidad, resultaban cómicas u ofensivas para el rey. No obstante, en el texto existe un detalle positivo que se refiere directamente a la **dignidad de la pintura**, ya que se habla del arte pictórico como “excelencia” o “divina ciencia de tan pocos conocida”.

PARA SABER MÁS. Exponer obras de arte en la calle era habitual durante la época de Velázquez. Los que contaban con más recursos podían alquilar paredes de edificios emblemáticos, otros establecían sus puestos en las grandes plazas -incluidas las de palacio- y había quienes optaban por lugares más modestos, como los escaparates de algunos negocios o, sencillamente, donde les era posible. Pero no sólo se sacaban obras a la calle para su venta: también engalanaban la ciudad de forma efímera con motivo de las grandes fiestas públicas.

 **Las obras de arte a pie de calle son mucho más habituales de lo que podríamos imaginar. Pasea por el centro de la ciudad y captura con el móvil cuantas obras de arte para fijarlas en un mapa, ya sean esculturas adosadas a edificios, esculturas exentas, monumentos conmemorativos, graffiti y arte urbano... ¿Conoces a los artistas que las crearon? ¿Comprendes su significado? ¿La situación en el siglo XVII sería parecida?**

Diego Velázquez,
La rendición de Breda
(detalle), ca. 1635 MNP.



7.2

La marca del maestro

Conforme la posición y relevancia social del artista iba mejorando, fueron haciéndose más frecuentes sus firmas en las obras de arte que creaban, pasando del casi absoluto anonimato de los últimos años de la Edad Media al habitual reconocimiento a partir del siglo XVI. En la España de Velázquez la costumbre de firmar los cuadros estaba, en líneas generales, bastante establecida. No obstante, no todos los cuadros se firmaban y, cuando lo estaban, no siempre se hacía de la misma manera. Estas diferencias dependían de circunstancias muy variadas, como el tipo de encargo, el lugar en el que se fuera a exponer la obra, su destinatario, el asunto que había sido representado y las propias preferencias del artista.

Te proponemos descubrir la manera en que algunos de los pintores más emblemáticos del Siglo de Oro firmaron sus creaciones. Os sugerimos otra visita al Museo para poder verlas en directo y transcribir en un papel lo que consigáis distinguir. A continuación mostramos la ubicación aproximada de las firmas en las obras elegidas.

PARA SABER MÁS. Velázquez utilizó su firma de manera un tanto particular. Algunos de sus cuadros muestran una “marca personal” que no es una rúbrica, sino un papel en blanco. Se ha interpretado que, con él, pretendía señalar que sus obras eran tan características que no requerían de ninguna anotación para ser reconocidas como suyas.



El Greco,
Caballero anciano,
(detalle), 1587-1600 MNP.



Francisco de Zurbarán,
Visión de san Pedro Nolasco,
1629 MNP



Juan van der Hamen y León,
Bodegón con dulces y recipientes de cristal,
1622 MNP.



José de Ribera.
El sueño de Jacob,
1639 MNP



Juan Bautista Maíno,
La Adoración de los Reyes Magos,
1612-1614 MNP.


Alberto Dürero,
Autorretrato
(detalle), 1498 MNP.




7.3

Despliegue de egos

A partir del siglo XV, sobre todo en Italia, cuando los artistas empezaron a adquirir fama y relevancia social por sus obras comenzaron también a sentir el gusto de ser reconocidos por su propia imagen. Es en este momento cuando surge la figura del artista entendida como un personaje distinguido y de particulares aptitudes -artísticas, intelectuales y emocionales- que lo hacían diferente del resto. Esto les movió a empezar a representarse a sí mismos, espejo en mano y en todo tipo de poses y actitudes con el fin de ofrecer una imagen muy concreta de sí mismos. El Museo cuenta con interesantes ejemplos de este tipo de pinturas, que te animamos a descubrir.

 *Las meninas* es el ejemplo más paradigmático de enaltecimiento del artista a través del autorretrato, pero hay muchos más en los que también se nos transmiten mensajes muy concretos. Observa estos autorretratos de [Dürero](#), [Jordaens](#), [Van Dyck](#), [Solimena](#), [Paret](#), [Goya](#), [Esquivel](#) o [Sainz y Saiz](#). ¿Qué imagen pretenden que tengamos de ellos? ¿De qué parecen presumir? ¿A qué podrían aspirar?

 ¿Qué tienen en común y en qué se diferencian estas obras de las fotografías que actualmente compartimos a través de las redes sociales y, muy especialmente, las “fotos de perfil”?



8

Verdad sin tapujos

El 2 y el 3 de mayo en Madrid, Francisco de Goya

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

Durante siglos, arte y artistas se habían encontrado al servicio del discurso, ideas o deseos de sus comitentes. La producción libre, por iniciativa personal y ajena -al menos inicialmente- a los intereses del mercado, fue excepcional y, cuando se produjo, rara vez superó los límites de la privacidad del taller. Las primeras obras de Goya tampoco permanecieron ajenas a esta tendencia y, aunque en algunas de ellas podemos percibir un sutil acercamiento a los problemas sociales, en general suelen representar escenas y personajes fuertemente idealizados a causa del lugar o cliente al que iban destinadas.

No obstante, a partir de los años noventa, la enfermedad del pintor, el ya largo contacto con las ideas ilustradas y la necesidad de búsqueda de nuevas vías de expresión, supusieron una ruptura en su carrera que le impulsó a desarrollar una producción libre e independiente, sin concesiones de ningún tipo. En dibujos, estampas y composiciones pictóricas abordó temas inéditos y, en los que ya habían sido vistos, el mundo se mostraba con un enfoque completamente nuevo y revolucionario: lo representaba tal y como podía ser en realidad, una verdad sin concesiones ni tapujos. El universo de Goya combinó desde entonces la belleza con el horror, la alegría con la tragedia y lo poético con lo grotesco en un ejercicio de sinceridad sin filtros, pese a todo y pese a todos.

Esta manera moderna de hacer frente al sujeto artístico se hizo particularmente elocuente en el modo en que trató los asuntos de guerra. Utilizadas durante siglos como mero medio de propaganda política, estas escenas incruentas fueron transformadas por el genio de Goya en ejemplos explícitos de las consecuencias físicas y morales de la sinrazón y la barbarie, haciendo ver lo que nunca antes se había mostrado. Las imágenes de estas creaciones, que cuentan ya con más de

doscientos años de antigüedad, han trascendido los límites del tiempo y del espacio para convertirse en escenarios universales de la crueldad humana, sin ningún tipo de precedente en la historia del arte.

En las siguientes páginas ahondaremos en diferentes testimonios de la guerra ofrecidos por los contemporáneos de Goya y el modo en que se vinculan, por semejanza o por contraste, con las explícitas creaciones del artista.

PIEZAS RELACIONADAS



Francisco de Goya,
Desastres de la guerra
(detalle), 1810-1815 MNP.



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

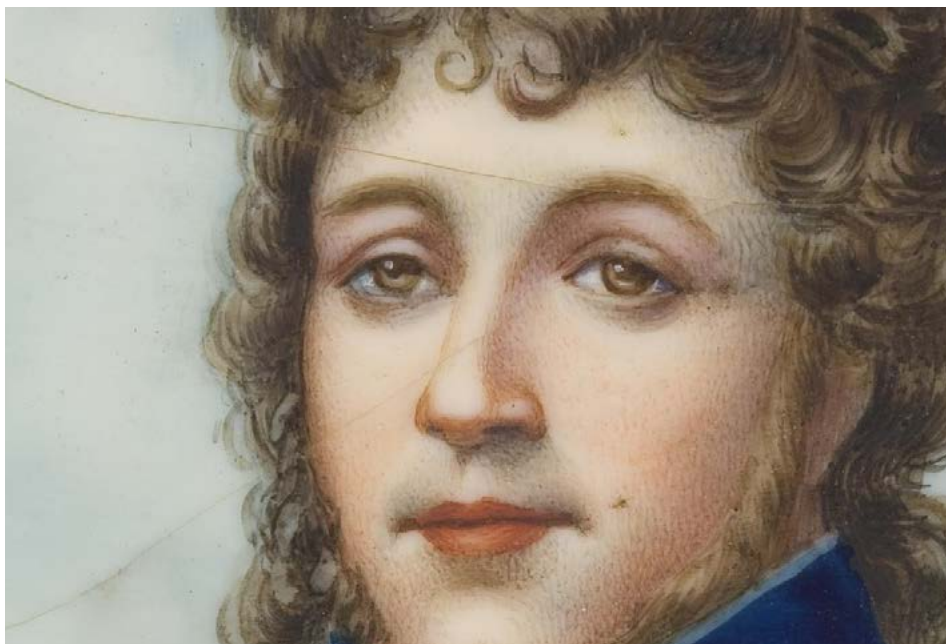


Francisco de Goya,
*El 3 de mayo de 1808 en
Madrid o "Los fusilamientos"*
(detalle), 1814 MNP.

ETIQUETAS

GOYA, GUERRA DE LA INDEPENDENCIA, MURAT, GUERRA, FOTOPERIODISMO.

Anónimo,
(copia de François Gérard).
Joachim Murat, ca. 1900 MNP.



8.1

Ni blanco ni negro


Goya, como el resto de la población, pudo estar al tanto de los acontecimientos que se fueron desarrollando desde los inicios de la ocupación francesa a la finalización del conflicto bélico en 1814. No obstante, tener una visión certera y global de los hechos no siempre era sencillo.

En muchas ocasiones se podían conocer los sucesos en primera persona, pero en otras -las más frecuentes- se sabían a través de la información que se intercambiaba en el espacio público. Sin embargo, estas noticias podían resultar contradictorias a causa de su transmisión oral, al mismo tiempo que las limitaciones de la prensa y su frecuente control por los círculos de poder reducía la cantidad y exactitud de los acontecimientos que se comunicaban. Incluso podía llegar a resultar complejo discernir la verdadera posición de cada uno de los bandos a causa de la ambigüedad -frecuente en los conflictos bélicos- con la que ambas facciones se manejaban para satisfacer sus intereses. Cualquier tipo de información, por tanto, tenía que ser tomada con extrema cautela.

Estas contradicciones, ambigüedades o falta de sinceridad pueden rastrearse en muchos testimonios de la época. Para ahondar en esta cuestión puedes consultar dos ejemplos escritos por [Joachim Murat](#) -comandante del ejército francés en la Guerra de la Independencia- que muestran posturas muy diferentes ante los sucesos del 2 y el 3 de mayo en Madrid. El primero de ellos, una carta a Napoleón redactada en la tarde del 2 de mayo ("*Sire: la tranquilidad pública ha sido turbada esta mañana...*"), es bien conocido y ha sido frecuentemente reproducido (versión íntegra en MORAL, A. *El reinado de Fernando VII en sus documentos*. Barcelona: Ariel, 1998). Los crudos sucesos que en ella se narran contrastan con el tono conciliador



de la proclama publicada en la primera y segunda página el *Diario de Madrid* del 9 de mayo de 1808 -puede consultarse en la [hemeroteca digital](#) de la Biblioteca Nacional. Si deseas descubrir otros testimonios sobre el conflicto te recomendamos que consultes el capítulo “Goya. ¡A las armas!” del dossier **¿Maestros? ¿Antiguos?**

 Lee ambos textos y observa [La lucha contra los mamelucos](#) y [Los fusilamientos](#). ¿Se ajustan las escenas a las palabras de Murat? ¿Toma partido Francisco de Goya por alguno de los bandos en estas composiciones?

PARA SABER MÁS. La Guerra de la Independencia no fue un mero conflicto entre españoles y franceses. También fue un combate de ideas contrapuestas ante las que la población local no siempre pudo tomar partido con seguridad. Por ejemplo, el deseo de más libertades individuales -que, al menos teóricamente, decía garantizar el gobierno galo- podía chocar con la oposición a verse bajo el dominio de una potencia extranjera. Por otro lado, la posición a favor de la corona española suponía -a pesar de las reformas políticas de los últimos años- también apoyar las prácticas, valores e ideas propios del Antiguo Régimen, mucho más restrictivas. La confusión, de este modo, fue habitual entre la población, aunque el devenir de los acontecimientos acabaría inclinando la balanza en favor de las tropas españolas.


Vicente Carducho,
*Socorro de la
plaza de Constanza*
(detalle), ca. 1634 MNP.



8.2

Sangre seca

Aunque no podamos aseverarlo con certeza, el círculo de amistades que rodeó a Goya, ciertos momentos de su trayectoria vital -como su marcha a Burdeos- o el enfoque social de algunas de sus composiciones hacen pensar que el artista era afín a las políticas liberales. Sin embargo, no es una postura que se vea fácilmente traducida en sus obras oficiales, ni tampoco de manera explícita en su producción personal. El enfoque que empleó en ellas, particularmente en los asuntos bélicos, sorprende por su neutralidad y la falta de compromiso hacia cualquier causa que no fuera la estrictamente humana -sin diferenciar entre nacionalidades o tendencias políticas- y la representación sincera de cuantos sucesos, a menudo terribles, podía conocer durante el enfrentamiento militar y la represión del reinado de Fernando VII.

 [Compara *La lucha contra los mamelucos*, *Los fusilamientos* y los *Desastres de la guerra* con la *serie de batallas del Salón del Reinos*. ¿Qué diferencias hay en su manera de narrar los hechos y el mensaje que nos transmiten?](#)

PARA SABER MÁS. Acabar con la épica en la pintura de guerra y representarla con toda su crudeza suponía un ejercicio de objetividad completamente nuevo en el arte y hacer visibles ciertos detalles que no habían sido antes pintados. El compromiso de Goya con la objetividad hasta sus últimas consecuencias rompió así con la tradición pictórica de este género e, incluso, con la finalidad que se daba a estas escenas.

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



8.3

Imágenes de la guerra

La falta de complacencia y la dura objetividad con las que Francisco de Goya trató las escenas de algunas de sus composiciones ha llevado a considerarlo, en algunas ocasiones, como un precursor del fotoperiodismo contemporáneo. Te animamos a que explores estos vínculos y conexiones a través de [Fotopres](#), un certamen dirigido a la publicación y el desarrollo de proyectos de fotografía documental.

PARA SABER MÁS. A pesar de los vínculos que se han establecido entre Goya y el fotoperiodismo, existen también algunas diferencias. Pese a los títulos que en ocasiones empleó en ciertas estampas -como por ejemplo *Yo lo vi*- es muy probable que el artista no presenciara la mayoría de las escenas que inmortalizó -aunque pudo tener noticias de ellas-. Sin embargo, en el mundo del fotoperiodismo, por sus propias características y al menos hasta la irrupción de nuevas tecnologías, la presencia del fotógrafo era indispensable.



9

Atrapar la luz

Chicos en la playa, Joaquín Sorolla

Joaquín Sorolla,
Chicos en la playa
(detalle), 1909 MNP.

Donde hay color, hay luz. Su omnipresencia nos hace, a menudo, olvidarnos de ella, y estamos tan habituados a sus efectos que puede resultar complicado pensar sobre el fenómeno lumínico y cromático. Podemos comprobarlo echando la vista atrás y viendo la manera en que los artistas, a lo largo de muchos siglos, concibieron la manera en que la luz había de ser representada. Durante gran parte de la Edad Media, por ejemplo, fue un elemento arbitrario que poco importaba que se asimilara o no al mundo visible, pues su función, por el contrario, era aludir a lo esencialmente invisible: la luz de la divinidad. Movidos por la búsqueda de verdades claras y distintas, por el dramatismo, por espectacularidad o por lucimiento técnico, con el transcurso de los siglos los artistas hicieron un uso cada vez más variado y efectista de las luces parejo los avances que las ciencias realizaron en su estudio, mucho más complejo de lo que se había pensado hasta el momento.

A finales del siglo XIX el desarrollo de la fotografía restó utilidad a la pintura como medio de representación mimética de la realidad. Sin embargo, el arte pictórico aún conservaría ciertas ventajas respecto al fotográfico, pues el nuevo ingenio mecánico sólo era capaz de “pintar” un mundo estático en blanco y negro. Liberados de las exigencias de la mimesis, los artistas pudieron explorar entonces nuevas vías de representación que indagaban sobre la percepción de la realidad, en las que no faltaron reflexiones en torno a la física de la luz y los colores. ¿Cómo se fraguaba una imagen en nuestra retina? ¿Cómo la reconstruía el cerebro? Y lo que era más importante, ¿Cómo eran la luz, las formas y los colores antes de ese proceso de reconstrucción?

Conquistar la luz se convertía así en una compleja labor que los creadores abordaron por diferentes vías. Algunos pintores, como Joaquín Sorolla, hicieron de la luz su

objetivo, arma y medio fundamental. *Chicos en la playa* nos muestra el resultado de años de reflexión del propio artista -y sus predecesores desde siglos atrás- hacia la luz y lo visible. Una luminosidad que ya no es la controlada en el estudio, sino una nueva: la exterior, la atmosférica e inestable, que modificaba los cuerpos a cada segundo, y que requería técnicas pictóricas completamente diferentes para poder atraparla con los pinceles. A continuación podrás descubrir algunos métodos técnicos que Sorolla empleó para conseguirlo.

PIEZAS RELACIONADAS



Joaquín Sorolla,
Mercedes Mendeville, condesa de san Félix
(detalle), 1906 MNP.



Joaquín Sorolla,
Chicos en la playa (detalle),
1909 MNP.

ETIQUETAS

SOROLLA, LUZ, COLOR, TÉCNICA, ÓLEO, PLAYA.

Joaquín Sorolla,
Chicos en la playa, 1909 MNP.



9.1

Problemas logísticos

Si un pintor fue capaz de conquistar la luz ese fue Joaquín Sorolla. Lo hizo a lo largo de varias décadas de carrera y en cuadros de todo tipo, tanto en escenas de interior como en retratos. Pero los resultados más espectaculares los consiguió en sus escenas de playa. La costa, y particularmente el Mediterráneo, le ofrecía luz brillante, agua y gran variedad de modelos para sus composiciones -una disponibilidad favorecida por el creciente número de personas que disfrutaban del baño, un fenómeno que a lo largo del siglo XX se iría haciendo cada vez más popular-.

Sin embargo, pintar en -y sobre- un espacio de estas características llevaba parejo algunas dificultades. ¿Cómo salvar las incomodidades de la pintura al aire libre? ¿Qué método emplear para pintar algo en permanente cambio, como es la propia luz del sol o la superficie del agua? De esta manera, para elaborar piezas como *Chicos en la playa* -de más de dos metros de largo y más de un metro de alto- Sorolla tuvo que buscar soluciones a problemas surgidos de una nueva forma de hacer y entender la pintura.



Anónimo,
Joaquín Sorolla pintando,
1902 (Colección de Fotografía
Antigua, Museo Sorolla,
nº inv. 80022).

Antes de ponerse a pintar, Sorolla tenía que llevar el lienzo a la playa. Sobre todo si el cuadro era grande, solía contar con ayuda de otros hombres que se encargaban de transportarlo hasta el lugar señalado, que también le ayudaban con el resto de útiles como los colores y los pinceles. Para protegerse del viento, la luz excesiva y las miradas de curiosos se hacía rodear por lonas o tablonces que le permitían trabajar al aire libre con tranquilidad.

PARA SABER MÁS. No bastaba con crear un espacio adecuado para la pintura, también había que dar al lienzo una base estable. Para tamaños medios Sorolla empleaba un caballete de campo que funcionaba como un trípode actual. Si era más grande, podía fijarlo en los tablonces que citábamos anteriormente, en las hendiduras de una roca o, en caso de fuerte viento, ser sujetado por sus ayudantes.



J. Antonio Esparza,
Joaquín Sorolla pintando
en el Cabañal de Valencia,
 1909 (Colección de Fotografía
 Antigua, Museo Sorolla,
 nº inv. 80095).

En el momento de elegir a los personajes del cuadro, Sorolla intentaba evitar a los modelos profesionales para conseguir mayor naturalidad y un tono más desenfadado. Por este motivo solía recurrir a las personas que se encontraban en las inmediaciones -pescadores, familias, bañistas...- y casaban bien con los objetivos de la composición, a los que ofrecía una retribución por una sesión de posado que podía durar varias horas.

Por fortuna para Sorolla, en su época ya existían las pinturas de tubo desde hacía décadas, lo que le permitía disponer de inmediato de los tonos que necesitaba y pintar en el exterior sin que se le secaran los pigmentos. Aun así, tenía que solucionar otras cuestiones... ¿Cómo se las ingeniaba para captar las condiciones lumínicas concretas de una hora y espacio determinados? En ocasiones la técnica del pintor era tremendamente rápida, lo que le permitía desarrollar los puntos principales del cuadro en poco más de quince minutos para luego trabajar el resto detalladamente en su taller o en jornadas sucesivas en la playa. También podía realizar varios cuadros al mismo tiempo, cada uno en una condición lumínica diferente -por ejemplo: mediodía, primeras horas de la tarde y atardecer-, que iba trabajando sucesivamente a lo largo del día. Esta inmediatez exigía el empleo de varios colores y pinceles al mismo tiempo: cortos para los detalles del cuadro, y otros más largos y anchos para crear grandes franjas de color. Estos últimos los empleaba sobre todo para pintar en el exterior y en ocasiones superaban los ochenta centímetros. ¿Por qué necesitaba pinceles tan largos? Para pintar el lienzo sin necesidad de acercarse a él, lo que le permitía no perder de vista ni un sólo instante la escena -y sus luces, reflejos, sombras- que pretendía inmortalizar.

PARA SABER MÁS. No todas las personas eran capaces de posar durante mucho tiempo, especialmente los niños. Para resolverlo, Sorolla utilizaba, con cierta frecuencia, a dos grupos diferentes como modelos de una única escena. De esta forma, cuando uno se cansaba podía ser sustituido por el otro sin necesidad de que el artista se detuviera en su trabajo.

José de Ribera,
San Jerónimo penitente
(detalle), 1652 MNP.



9.2

Elecciones lumínicas

Toda época ha tenido su propia luz, y cada luminosidad su propio mensaje. La luz que interesó a los artistas de la Edad Media no era la misma en la que se fijaron los humanistas del Renacimiento, ni tampoco la que moldearía las figuras de algunas pinturas del Barroco. En esta sección de CONQUISTAR LA LUZ puedes centrar la atención en los modos en que los artistas manejaron la luz de sus composiciones, muy diferentes entre sí, pero con algo en común: en ninguna de ellas la iluminación es un elemento pasivo, sino protagonista y elocuente. Para ayudarte a reflexionar sobre ello te facilitamos el enlace a cada obra, palabras clave de cada pieza y una serie de preguntas comunes que no siempre tienen una respuesta única:

- ¿De dónde procede la luz?
- ¿Es natural o artificial?
- ¿Qué la emite?
- ¿Qué color tiene?
- ¿Es una luz realista? ¿Qué te hace pensarlo?
- ¿Qué está iluminando?
- ¿Cómo afecta a la escena o al entorno que le rodea?

SIGLO XIV

Palabras clave: Oro, luz divina, espacio sagrado.



Maestro de la Madonna della Misericordia,
Eloy ante el rey Clotario, ca. 1370 MNP.

SIGLO XV

Palabras clave: Verdad, claridad, razón, Renacimiento, humanismo.



Sandro Botticelli (y taller),
Escena de la historia de Nastagio degli Onesti, 1483 MNP.

SIGLO XVII

Palabras clave: Verosimilitud, sorpresa, misticismo, vela, persuasión.



José de Ribera,
San Jerónimo penitente, 1652 MNP.

SIGLO XIX


Palabras clave: Luz artificial, espectáculo, vida nocturna, París.

Edgar Degas,
Bailarina basculando, 1877-1879 (Museo Thyssen-Bornemisza)

SIGLO XX

Palabras clave: Espacio, escultura, pintura.

Dan Flavin,
El tres nominal, 1963 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

 ¿Cuál sería la luz del siglo XXI? Propón a tus alumnos que reflexionen sobre cuál sería la luz más significativa de la época en que nos encontramos ahora y cuál sería el mejor medio para representarla. ¿Cómo serían las obras de arte utilizando la luz como protagonista?

Estudio del pintor Joaquín Sorolla (Museo Sorolla)



9.3

El Museo Sorolla

El Museo Sorolla ocupa la que fue residencia familiar del pintor hasta su muerte y, actualmente, es el lugar donde podemos encontrar más piezas del pintor en todo el mundo. Conservan, además, infinidad de objetos personales, como paletas, pinceles, dibujos, fotografías y las obras de arte que eligió para su propia casa, con una espectacular colección de cerámica.

10 Aún queda más por descubrir...

Los logros que hemos estado comentando en este dossier son sólo un breve resumen de toda una serie de innovaciones, retrocesos, cuestionamientos y revoluciones que, poco a poco, y no de forma homogénea ni lineal, fueron transformando el arte de la pintura.

Muchos artistas -los más atrevidos de cada época- adoptaron estas novedades con entusiasmo. Otros, al contrario, se mostraron reacios a ciertos cambios y optaron por vías más tradicionales de representación pictórica. Estas posiciones enfrentadas generaban ricos debates -aunque en ocasiones encarnizados- que animaban el panorama artístico del momento y potenciaban el desarrollo de nuevas vías de creación que dieran respuesta a los conflictos que se planteaban.

Así sucedió con todos los artistas que se han mencionado en este dossier: todos ellos -al igual que sus clientes, que frecuentemente desempeñaban un importante papel en la génesis de las obras-, participaron en mayor o menor medida en los debates ante la aparición de nuevas formas de entender la pintura. La cuestión no era trivial: la pintura era también una forma de entender el mundo.

En las páginas precedentes hemos mostrado unos pocos, pero aún quedan otros mundos por descubrir, por lo que te sugerimos que regreses al Museo para observar más hallazgos y propuestas desarrollados por los artistas a lo largo de los siglos. También puedes continuar profundizando en las colecciones del Prado a través del resto de dossieres de **El Arte de Educar**, en los que encontrarás más información sobre éstos y otros artistas.

11 ¿Quieres saber más?

CAPÍTULO 3. LA CONQUISTA DE LA MATERIA


El Descendimiento, Rogier van der Weyden

CAMPBELL, L. (Ed.) *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.

FINALDI, G. y GARRIDO, C. (Eds.) *El trazo oculto: dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.

KELLER, E. *La psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

NIETO, V. *El Descendimiento de Van der Weyden*. Madrid: TF Editores, 2003.

Museo del Prado (5 de octubre de 2015). Exposición: Rogier van der Weyden,  <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8S8EUbs69xJTB9zPjn-DOCqMIWLCPMP1>

CAPÍTULO 4. LA CONQUISTA DE LA FANTASÍA

Tríptico del jardín de las delicias, El Bosco

SILVA, P. (Ed.) *El Bosco. La exposición del V centenario*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.

Museo del Prado (19 de mayo de 2016). Exposición: El Bosco. La exposición del V Centenario,  <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8S8EUbs69xKJ9Daeg0OEIQDzONwdWbXQ>

VV.AA. *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado; Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2006.

CAPÍTULO 5. PERSPECTIVA: DOMINAR EL ESPACIO

El lavatorio, Tintoretto

DAMISCH, H. *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

FALOMIR, M. (Ed.) *Tintoretto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

KEMP, M. *La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000.

Museo del Prado (4 de octubre de 2010). Exposición: Bibliotheca Artis. I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio  https://youtu.be/O0pqIL_OY2Q

CAPÍTULO 6. MOSTRAR LO INVISIBLE

Adoración de los pastores, El Greco

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

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: *Adoración de los pastores*, del Greco  <https://youtu.be/5K3KhIvyXSQ>

Museo del Prado (2 de febrero de 2016). Conferencia: El Greco pintor. Estudio técnico.  <https://youtu.be/0k2IPirECEQ>


CAPÍTULO 7. ALCANZAR EL ESTRELLATO

Las meninas, Diego Velázquez


FALOMIR, M. (Ed.) *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

MARTÍN, J.J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.

Museo del Prado (22 de junio de 2012). Otros ojos para ver el Prado: Las meninas, de Velázquez  <https://youtu.be/BGzdmBmDzaU>

Museo del Prado (22 de junio de 2012). Recurso multimedia: Otros ojos para ver el Prado: *Autorretrato*, de Tiziano  <https://youtu.be/lyMisuZQE0Y>

Museo del Prado (6 de noviembre de 2013). Obras comentadas: *Autorretrato*, Alberto Durer, (1498), por Cristina Iglesias  <https://youtu.be/eGHfpOFRvxO>

Museo del Prado (17 de febrero de 2015). Conferencia: Velázquez y la familia de Felipe IV  https://youtu.be/Qxgj_U8zi5E

SÁNCHEZ, I. y TURINA, M. *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*. Madrid: Akal, 1999.




CAPÍTULO 8. VERDAD SIN TAPUJOS

El 2 y el 3 de mayo de 1808 en Madrid, Francisco de Goya

MENA, M. (Ed.) *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

MORAL, A. *El reinado de Fernando VII en sus documentos*. Barcelona: Ariel, 1998.

Museo del Prado (10 de agosto de 2010). Exposición: Los desastres de la guerra (Álbum de Ceán)  <https://youtu.be/kMKUjmCm6KO>

Museo del Prado (3 de marzo de 2014). Obras comentadas: Concha Jerez: *Los fusilamientos*, de Goya  <https://youtu.be/4UbeIucoE4k>

PÉREZ, R. *Madrid en 1808: el relato de un actor*. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, 2008.  <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=11534>

CAPÍTULO 9. ATRAPAR LA LUZ

Chicos en la playa, Joaquín Sorolla

DÍEZ, J.L. y BARÓN, J. (Eds.) *Joaquín Sorolla 1863-1923*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

MENÉNDEZ, M.L. (Coord.) *Joaquín Sorolla: técnica artística*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Tecnos, 2015

Museo del Prado (10 de agosto de 2010). Documental: La emoción del natural. Vida y obra de Joaquín Sorolla  <https://youtu.be/lc20IPr6-w4>

Museo del Prado (22 de junio de 2012). Recurso multimedia: Otros ojos para ver el Prado: *Niños en la playa*, de Sorolla.  <https://youtu.be/4UbeIucoE4k>

Museo del Prado (24 de septiembre de 2014). Obras comentadas: *Chicos en la playa*  <https://youtu.be/Ho-mNNxHNWA>