

## SANTO DOMINGO Y LOS ALBIGENSES



### FICHA TÉCNICA DE LA OBRA

Autor: Berruguete, Pedro.

Título: Santo Domingo y los Albigenses.

Fecha: 1493-99.

Técnica: Óleo.

Soporte: Tabla.

Dimensión: Alto: 122 cm; Ancho: 83 cm.

Procedencia: Ávila, Real Monasterio de Santo Tomás, de dominicos; Museo de la Trinidad.

Número de catálogo del museo: P000609

#### HISTORIA.

La obra de "*Santo Domingo y los Albigenses*" fue realizado por Pedro Berruguete entre 1493-1499. Se trata de un óleo sobre tabla de 122cm x 83cm, ubicándose actualmente en el Museo Nacional del Prado, aunque su procedencia es el retablo de Santo Domingo en el Monasterio de Santo Tomás en Ávila. Pedro Berruguete (1450-1520) fue el pintor más importante en Castilla en el primer tercio del siglo XVI, perviviendo en algunas de sus obras aspectos del Gótico final. Se formó en Italia y aprendió a interpretar la perspectiva desde el punto de vista de los pintores del *Quattrocento* florentino (teniendo un claro ejemplo de ello, en otra de sus obras más conocidas: "*Auto de fe*"). Es posible también que estuviese en Urbino y que conociese a Francesco di Giorgio Martini y a Pietro della Francesca, ejerciendo ambos una clara influencia en su producción artística.

Un gran número de las obras de Berruguete, no siendo esta una excepción, fueron instrumentos propagandísticos al servicio del catolicismo frente a la irrupción de los herejes en el primer tercio del S.XVI, intensificándose dicha funcionalidad a raíz del Concilio de Trento.

#### ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO.

Esta pintura histórica describe la disputa entre Santo Domingo y los albigenses (cátaros: movimiento religioso de carácter gnóstico). Durante la Edad Media fue frecuente recurrir a la "prueba de fuego" para establecer la verdad espiritual sobre la herejía. Se observa como Santo Domingo, en la parte izquierda del cuadro, manda depositar sobre el fuego uno de sus libros y otros de los albigenses para demostrar los errores de su doctrina. Prodigiosamente, la obra del santo se eleva sobre las llamas, que consumen los ejemplares de los herejes.

En la escena se aprecian figuras eminentemente realistas, aunque sin una gran idealización. La luz de la obra es difusa, procedente de la llama del fuego, consiguiendo a su vez crear contornos y sombras en los personajes y su ropaje. Si nos fijamos en la parte posterior de la imagen y observamos en detalle el banco, comprobamos el predominio de la perspectiva lineal.

En cuanto a la composición, los personajes forman una imagen cerrada debido a la disposición de estos en torno al punto central, el fuego (composición centrípeta). A su vez, nos transmite cierto movimiento gracias a las líneas curvas que inundan a los personajes.

Pedro Berruguete ha cuidado su pincelada para plasmar trazos detallistas y suaves, consiguiendo un destacado equilibrio cromático, aunque predominan los colores cálidos.

#### LA INFANTA ISABEL CLARA EUGENIA



## **FICHA TÉCNICA DE LA OBRA**

Autor: Sánchez Coello, Alonso.

Título: La Infanta Isabel Clara Eugenia.

Fecha: 1579.

Técnica: Óleo.

Soporte: Lienzo.

Dimensión: Alto: 116 cm; Ancho: 102 cm.

Procedencia: Colección Real.

Número de catálogo del museo: P001137

## **HISTORIA**

Este retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633), hija de Felipe II, fue realizado en 1579, cuando dicha infanta tenía trece años de edad. Sánchez Coello fue el iniciador del género retratístico en la península, introduciendo el modelo definido por

Antonio Moro para representar a los miembros de la casa de Austria. Algunas de sus pinturas formaron parte de las dos principales galerías de retratos creadas durante el reinado de Felipe II, la del Palacio de El Pardo y la del Alcázar madrileño, ambas desgraciadamente desaparecidas a causa de sendos incendios en 1604 y 1734. En la actualidad, sus obras se conservan en el Museo del Prado, en fundaciones reales españolas, como el Monasterio de las Descalzas Reales, y en museos y colecciones de Austria y Bohemia.

## ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO

Durante el segundo tercio del S.XVI, la pintura renacentista española sufrió una verdadera eclosión, siendo precisamente su principal responsable, Felipe II, importante mecenas de las artes. En este sentido, buena parte de los personajes más importantes de la corte de la Monarquía Hispánica han quedado retratados en posturas dignas y hieráticas que nos muestran la importancia de su posición social, con un estilo que tomó, por un lado aspectos de la pintura veneciana, más concretamente de Tiziano (*“El emperador Carlos V”*, *“El papa Pablo III”*...), al que podemos considerar el iniciador del retrato de “aparato” y, por otro lado, el de la pintura flamenca de Antonio Moro (*“La reina María de Inglaterra”*...), especialista en plasmar en sus obras la minuciosidad y el detallismo de las telas, las pieles, las joyas...

El retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia, es un claro ejemplo de la colección de retratos reales realizados en dicho contexto. Concretamente el autor, representa a la infanta con un gesto distante y elegante, de pie, pero donde sólo se puede observar tres cuartos del cuerpo de la misma, una técnica muy empleada entre los retratistas cortesanos del momento, y con fondo neutro. La infanta viste un ostentoso ropaje en blanco y oro, cuello y puños de puntas, llamativo tocado con plumas y una gran profusión de joyas, piedras preciosas y perlas. De igual modo llama la atención el pañuelo que lleva la infanta en la mano izquierda, algo muy habitual en los retratos femeninos, mientras que apoya la mano derecha en un sillón, simbolizando su elevada posición dentro de la corte puesto que este elemento se identifica con el poder del monarca y del papado directamente.

Al mismo tiempo, la luz se concentra en el rostro y en las manos de la infanta, captando directamente la atención del espectador en estas partes de la obra.

Sánchez Coello ha conseguido en esta obra que predomine la medida, la armonía y la sobriedad, curiosamente mediante tonos muy alegres.

La obra muestra una clara dependencia del autor al modelo cortesano creado por Antonio Moro, llamando especialmente la atención el detallismo conseguido en la representación de joyas y telas. En definitiva, buena parte de estos retratos, eran la carta de presentación de los miembros de la realeza en otras cortes europeas, por lo que interesaba, más que la fisonomía del personaje, sus atributos, que debían testimoniar su riqueza. Actualmente, además de esta obra, en el Museo Nacional del Prado tenemos una buena colección de los retratos que hizo este autor de Felipe II, de su hijo el príncipe Don Carlos y de su otra hija, la infanta Catalina Micaela.

## **MARTIRIO DE SAN BARTOLOMÉ**

### **(Martirio de San Felipe)**





## **FICHA TÉCNICA DE LA OBRA**

Autor: Ribera, José de.

Título: El Martirio de San Bartolomé (de San Felipe).

Fecha: 1639.

Técnica: Óleo.

Soporte: Lienzo.

Dimensión: Alto: 234 cm; Ancho: 234 cm.

Procedencia: .Colección Real (Real Alcázar, Madrid, pieza primera del cuarto bajo, 1666; Palacio del Buen Retiro, Madrid, pinturas recogidas de las Casas Arzobispales,

1747, nº 808; Palacio Real Nuevo, Madrid, pieza de vestir [2ª], 1794, nº 808; Palacio Real, Madrid, [1ª] pieza de vestir, 1814-1818, s.n.).

Número de catálogo del museo: P001101

## **HISTORIA**

Según las fuentes antiguas y *La leyenda dorada*, una compilación de vidas de santos del siglo XIII, el apóstol Felipe predicó el Evangelio en Escitia y fue crucificado en la ciudad de Hierápolis. En las raras representaciones de su martirio -la más célebre es el fresco de Filippino Lippi (1457-1504) en la capilla Strozzi de la iglesia florentina de Santa Maria Novella- se suele mostrar, como aquí, no clavado, sino atado con cuerdas a la cruz. Durante mucho tiempo esta pintura se clasificó como *El martirio de San Bartolomé*, el apóstol que murió desollado vivo. Fue 1953 cuando la historiadora del arte estadounidense Delphine Fitz Derby indicó su verdadero asunto: El martirio de San Felipe.

## **ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO**

Pintado a escala épica, con figuras de tamaño quizá mayor que el natural, el lienzo presenta el martirio como un profundo drama religioso y humano. San Felipe, con sus largos miembros, se vuelve hacia el cielo implorando en su angustia la ayuda divina. Pero no hay rompimiento de gloria ni coro de ángeles; para Ribera el martirio es un espectáculo esencialmente terrenal. San Felipe no tiene los ochenta y siete años que le atribuyen las fuentes hagiográficas; es un hombre de mediana edad y fuerte complexión. Sus facciones ordinarias, su rostro curtido por el sol, el pelo y el bigote cortos, denotan que el santo, como el modelo que empleó Ribera, es de extracción humilde.

Con gran efecto teatral, el artista contrapone la resignación del mártir al vigoroso esfuerzo físico de los dos sayones que tiran de las cuerdas para subir el travesaño de la cruz a lo largo del poste. Un tercero trata de sujetar a san Felipe por una pierna, y los espectadores se aglomeran para asistir a su cruel destino, apiadados unos e indiferentes otros.

En esta pintura se ha visto la típica escena de martirio de Ribera: Cruda en la representación del sufrimiento e implacable en la imitación de la carne ajada y



envejecida. Al mismo tiempo, el punto de vista bajo descubre un vasto y bello cielo azul, y Ribera da una demostración fascinante de pericia pictórica con el empleo de tonos ricos y saturados y un manejo magistral de la pintura, desde el grueso empaste de las carnes del santo hasta las vibrantes transparencias de las figuras del fondo.

La obra se ejecutó en 1639, siendo virrey de Nápoles el II duque de Medina de las Torres (1637-1644). Medina fue cliente entusiasta de Ribera y es muy posible que le encargase este cuadro, probablemente para obsequiar con él al rey Felipe IV. San Felipe era el santo patrón del rey, y también del duque, cuyo nombre completo era Ramiro Felipe Núñez de Guzmán. La obra no figura en el inventario de la colección de Medina (hecho en 1669), y aparece por primera vez en el de 1666 del Alcázar de Madrid. A pesar de estar colgada en una estancia principal, la sala donde el rey daba audiencia, y tasada en alto precio, bastó el paso de una generación para que se perdiera el recuerdo de su tema.

## **EL GRECO: SAN FRANCISCO DE ASÍS Y EL HERMANO LEÓN MEDITANDO SOBRE LA MUERTE**



## **FICHA TÉCNICA**

Autor: El Greco (y taller)

Título: *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte*

Fecha: 1600 – 1614

Técnica: Óleo

Soporte: Lienzo

Dimensión: Alto: 160,5 cm.; Ancho: 103 cm.

Procedencia: Museo de la Trinidad

Número de catálogo: P000819

## **HISTORIA**

Se conocen casi cuarenta obras que abordan este tema en la producción artística del cretense, aunque la mayoría fueron pergeñadas por su taller de ayudantes.

Este ejemplar deriva del de la National Gallery de Ottawa (Canadá). Está realizado con amplia participación del taller, siendo el rostro de san Francisco lo mejor de toda la tela, donde se aprecia un delicado tratamiento pictórico, lleno de matices.

## **ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO**

Desde su cueva, san Francisco de Asís se arrodilla pensativo al tiempo que acoge entre sus manos estigmatizadas una calavera. El santo arrodillado sobre una suerte de pedestal pétreo que le eleva con respecto al hermano León. Éste está representado a la derecha del santo, arrodillado igualmente y en escorzo, en actitud orante mientras contempla la calavera, objeto que centra la composición.

Los dos monjes visten el hábito gris franciscano, y cubren las cabezas con la ajustada capucha. Una luz espectral envuelve las figuras, en marcado contraste con el fondo castaño de la gruta, que se abre al exterior en el ángulo superior izquierdo y permite ver un pequeño fragmento de un cielo tormentoso.

El Greco fue sin duda el artista que mejor construyó una imagen del santo ascético y meditabundo, centrada en los episodios finales de la vida del franciscano, representado con un rostro afilado y un cuerpo escuálido embutido en un hábito holgado y un tanto mísero. Y así nos lo muestra esta tela, en la que se ilustra el retiro del de Asís en 1224 en el monte Alverna, en el valle italiano de Casentino, donde san Francisco vivió los episodios de “la estigmatización” y la “visión de la antorcha”, remedos de la vigilia cristológica en el Huerto de los Olivos, muy adecuados en una figura que la literatura franciscana trató de convertir en un segundo Cristo.

Tras recibir los estigmas, el santo reflexiona sobre la cercana muerte, un tema clave en la cultura contrarreformista que se subraya por el protagonismo de la calavera, convertida en centro mismo de la composición, y que puede relacionarse con las recomendaciones de san Ignacio de Loyola en sus Ejercicios espirituales.

En cualquier caso, el tratamiento meditativo y eremítico de este san Francisco enlazaría con la iconografía tradicional de otros santos como san Jerónimo o la Magdalena.

Las formas que ambos poseen tienen que ir unidas ya que los dos representan la misma acción. Posee una línea poco marcada, como la realidad ya que no vemos una línea rodeando a ningún objeto. Al estar en meditación, utiliza colores fríos como es el gris, y las caras pálidas representando respeto hacia ese acto. Utiliza tonos más oscuros para propiciar profundidad, dobles o formas.

Representa este cuadro con gran desarrollo de la textura ya que la cuerda parece que está colocada con un espacio hasta la túnica y esta túnica parece completamente real. Contamos con una luz focal y artificial ya que enfoca a los dos representados, pero a su vez por la parte superior izquierda también está esa luz, que en este caso es usada para dar profundidad.

Se consigue crear una cierta profundidad con el cuerpo de León y con la luz que acabo de comentar. La composición es en diagonal consiguiendo centrar la atención en San Francisco. Existen casi cuarenta versiones de este asunto entre las salidas del pincel de El Greco, de su taller y diversas copias o falsificaciones, incluso un grabado de mano de Diego de Astor. Esta avalancha de imágenes de San Francisco corresponde al acierto en el mensaje del santo, que expresa con simpleza y emotividad la importancia de la penitencia y la meditación sobre la muerte, elementos claves para el espíritu contrarreformista imperante en la España de Felipe II.

San Francisco siempre aparece arrodillado, de frente, portando entre sus manos una calavera a la que dirige su mirada y sus pensamientos; a sus pies hallamos al hermano León en actitud orante. Ambas figuras se encuentran ante una gruta, apreciándose ligeramente el cielo nuboso en una esquina del conjunto.

Las figuras comienzan su proceso de alargamiento y pérdida de anatomía que caracterizará la pintura de Doménikos, empleando un canon de uno a nueve - la cabeza es la novena parte del cuerpo cuando el canon clásico establece que será la séptima parte - mientras que los pliegues de las gruesas telas "engullen" la anatomía de las figuras, eliminando toda referencia a los cuerpos de los personajes.

## **EL GRECO: LA CRUCIFIXIÓN**



## **FICHA TÉCNICA**

Autor: El Greco

Título:La Crucifixión

Fecha:1597 - 1600

Técnica:Óleo

Soporte:Lienzo

Dimensión:Alto: 312 cm.; Ancho: 169 cm.

Serie:Retablo de la Iglesia del Colegio de la Encarnación, de doña María de Aragón,  
Madrid

Procedencia: Madrid, Colegio de la Encarnación, vulgo de doña María de Aragón, de agustinos, 1600-1813; Madrid, Iglesia de San Felipe el Real y Casa de la Inquisición, 1813-1835; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1835-1838; Museo de la Trinidad, 1838-1872.

Número de catálogo del museo: P00823

## **HISTORIA**

*La crucifixión* fue realizada entre 1597 y 1600 durante su último periodo toledano. En 1596, el Greco se comprometió a realizar el retablo de la iglesia del Colegio de la Encarnación, de doña María de Aragón, un seminario de la orden agustina. El nombre popular alude a doña María de Aragón, la fundadora que pagó las obras.

El Greco recibió el encargo del Consejo de Castilla, que se había hecho cargo de las obras después de la muerte de doña María. Existen documentos que atestiguan que debía realizarse en tres años y se valoró el trabajo en algo más de sesenta y tres mil reales, el precio más alto que consiguió en su vida. Sin embargo no hay referencias del número exacto de cuadros que lo formaban.

El conjunto de las pinturas expresaba el doble propósito de la fundación: velar por la salvación del alma de la fundadora y preparar a los jóvenes que iban a emprender la carrera de predicador. Doña María de Aragón y el beato Alonso de Orozco - fundadora de la institución y su consejero espiritual, respectivamente - vieron recogidos sus deseos al ser elegido El Greco como realizador del conjunto por Jerónimo de Chiriboga, albacea testamentario de la noble dama.

*La Anunciación* se encontraba en la parte central del piso inferior del retablo, flanqueada por la *Adoración de los Pastores* (actualmente en Bucarest) y el *Bautismo*, mientras que en el centro del piso superior se situaba esta *Crucifixión*, y a ambos lados la *Resurrección* y el *Pentecostés*.

## **ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO**

En esta obra encontramos una de las versiones más originales y extremas del asunto representado, fundamental en la iconografía cristiana. Cristo acaba de morir en la

cruz ante el dolor desgarrado de María y la desolación de san Juan. María Magdalena y tres ángeles se afanan mientras tanto en recoger la sangre de Cristo que brota de sus heridas.

Un cielo oscuro y quebrado por resplandores de tormenta envuelve la escena, convertida en un impactante nocturno que sigue el texto bíblico: era cerca de mediodía y se produjo oscuridad sobre toda la región (Lucas, 23, 44). El interés por subrayar el alto valor de la sangre de Cristo, tan cuidadosamente recogida, fija el significado eucarístico del tema, en conexión con tradiciones medievales que estaban presentes en la pintura veneciana, en estampas alemanas (incluyendo a Durero, inspirador frecuente de muchas composiciones del Greco) e igualmente en los medios locales toledanos. El pintor hubo de valerse de algunas de estas fuentes pero proyectando una versión nueva, sumamente original, marcada por la eliminación de las referencias espaciales, la inestabilidad de las figuras -alargadas hasta la exageración y provistas de unos rostros que oscilan entre el patetismo y la alucinación- y la creación de una atmósfera nocturna y claustrofóbica, iluminada por destellos de luz que subrayan el ácido y frío cromatismo de la tela. La obra está firmada al pie de la cruz

La escena está estructurada a través de dos triángulos: uno, formado por la base del lienzo y la cabeza de Cristo, y otro inverso, organizado por el madero transversal y la base de la cruz. En ambos triángulos se insertan las figuras, presididas por el Crucificado como eje de simetría. A su derecha se encuentra la Virgen y a su izquierda San Juan Evangelista, formando una Deesis típica del arte bizantino.

La Magdalena se sitúa a los pies de Jesús, mientras que tres ángeles completan el espacio. Uno de ellos recoge con sus manos la sangre que brota del costado de Cristo, aludiendo a la Eucaristía. El otro recoge el agua de sus heridas, igual que hacen el tercero y la Magdalena. Mientras que las figuras que integran la Deesis muestran serenas, las demás crean violentos escorzos, especialmente el ángel que se encuentra a los pies del Salvador, en un movimiento de clara inspiración manierista.

La desproporción entre las figuras también es destacable, surgiendo esos personajes estilizados con un canon de uno a nueve - la cabeza es la novena parte del cuerpo - tan habituales en el manierismo. Respecto al color, continúa con su gama tradicional, empleando azules, rojos, verdes y amarillos. De esta manera mezcla las tonalidades de la Escuela veneciana con las empleadas por los manieristas romanos.

Sobre el fondo oscuro destacan las figuras fuertemente iluminadas por un foco



procedente de la izquierda, sobresaliendo la serenidad y tranquilidad del cuerpo de Jesús - cuyo perfecto modelado resalta su lividez - clavado a la cruz con tres clavos y portando un diminuto paño de pureza. La perspectiva de "sotto in su" empleada responde a las exigencias de ser contemplada la escena desde abajo.

La visión nocturna del monte Calvario que aquí vemos tiene un notable carácter religioso. Se genera una gran intensidad dramática, agravada por los contrastes cromáticos. Algunas figuras, como María Magdalena, siguen estrictamente el canon italiano.

## LAS MENINAS



### FICHA TÉCNICA DE LA OBRA

Autor: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y.

Título: Las Meninas.

Fecha: 1656.

Técnica: Óleo.

Soporte: Lienzo.

Dimensión: Alto: 318 cm; Ancho: 276 cm.

Procedencia: Colección Real (Real Alcázar, Madrid, Cuarto bajo-pieza del despacho de verano, 1700, nº 286; Palacio Real Nuevo, Madrid, antesala de la Furriera, 1747, nº 4; Palacio Real Nuevo, Madrid, paso de tribuna y trascuartos, 1772, nº 4; Palacio Real Nuevo, Madrid, cuarto de la serenísima infanta-dormitorio, 1794, s.n.; Palacio Real, Madrid, pieza amarilla, 1814-1818, nº 4).

Número de catálogo del museo: P001174

## HISTORIA

Velázquez nació en uno de los lugares más cosmopolitas de España en el siglo XVII, Sevilla. Comenzó a formarse hacia 1609 en el taller de Herrera el Viejo y, más tarde, ingresa en el de Pacheco. Inició su trayectoria en su ciudad de origen como pintor naturalista, mostrando especial gusto por las tonalidades terrosas, la pintura de género, los bodegones y la elección de personajes de la calle para protagonizar sus obras (*“La vieja friendo huevos”*, *“El aguador de Sevilla”* ...). En 1621 va a Madrid y se aproxima a la vida de palacio gracias a una carta de recomendación que le hizo su maestro Pacheco. La evolución técnica en sus pinturas es notoria hasta llegar a una fase final en la que sus pinceladas se vuelven sueltas y emplea una mayor cantidad de masa pictórica, de tal modo que si nos aproximamos al lienzo tan solo veremos una maraña de colores y manchas que cobran sentido a medida que nos alejamos de él (*“Las hilanderas”* o *“Las Meninas”*).

## ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO

La acción que plasmó Velázquez en esta obra se desarrolla en una de las estancias del Alcázar de Madrid, en el que Velázquez tenía un taller donde pintó buena parte de su producción artística. Como se puede observar, en la habitación se suceden una serie de personajes que se identifican fácilmente. En primer lugar, nos encontramos a Nicolás Pertusato, un enano de los muchos que bullían por palacio, intentando despertar el interés de un perro de carácter bonachón que aparece recostado y medio

adormilado, el cual ni siquiera se inmuta. Detrás aparece la enana Maribárbola (de origen alemán) y la infanta Margarita en el plano central del cuadro, quien fue retratada por Velázquez en varias ocasiones con anterioridad. Junto a ella, están las meninas (damas de compañía), una de las cuales ofrece a la princesa una jarra de barro. Justo detrás de la primera escena, se encuentran otros dos personajes; la institutriz, doña Marcela Ulloa, y el guardadamas. Al mismo tiempo, una silueta se recorta en el alfeizar de la puerta; se trata del aposentador de palacio, el encargado de abrir las puertas para que los reyes entren en las habitaciones. Los reyes también están presentes en el cuadro gracias a un recurso que ya no es novedoso en la pintura: el espejo. Ya lo había utilizado anteriormente Van Eyck en *“Los esposos Arnolfini”*, y Velázquez lo retoma en esta ocasión.

En el espejo, que se sitúa al fondo de la habitación, se refleja la imagen de Felipe IV y de su esposa bajo una cortina roja frecuentemente empleada por Velázquez en los retratos oficiales. Finalmente, el mismo autor se autorretrata en el cuadro mirando al frente y sosteniendo en sus manos su paleta. En este sentido, otro detalle que nos llama enormemente la atención es que en el traje que viste Velázquez, se puede ver una cruz roja: la cruz de la Orden de Santiago. Esta cruz le fue concedida por el rey como un favor especial tras los grandes esfuerzos realizados en la Corte, que prueba la particular relación que existió entre el monarca y el pintor. Probablemente, la última atención de Felipe IV con Velázquez, quizás ya una vez muerto el pintor o en sus últimos suspiros, fue ordenar que le pintasen dicha cruz sobre el pecho del pintor sevillano.

Velázquez utiliza una pincelada fluida y larga, alternándola con otra más precisa empleada para perfilar los pequeños detalles con gran maestría. Del mismo modo, el autor ha sido capaz de transmitirnos con gran maestría una textura muy variada y diferentes realidades como la rigidez de los ropajes de la infanta y los demás personajes, la dureza de la madera o la suavidad del pelo del perro. A su vez, el cuadro llama la atención del espectador por la libertad creativa de la que pocos pintores han gozado a lo largo de la historia. Se podría decir que se capta en primer término lo que sería una anécdota, mientras que lo que está en segundo término es el tema principal.

## EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS



## **FICHA TÉCNICA DE LA OBRA**

Autor: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y

Título: El príncipe Baltasar Carlos, a caballo.

Fecha: Hacia 1635.

Técnica: Óleo.

Soporte: Lienzo.

Dimensión: Alto: 211'5 cm; Ancho: 177 cm.

Procedencia: Colección Real (Palacio del Buen Retiro, Madrid, 1701, nº 266; Palacio Real Nuevo, Madrid, paso del cuarto del señor infante don Luis, 1772, nº 266; Palacio Real Nuevo, Madrid, cuarto de la serenísima infanta-dormitorio, 1794, nº 266; Palacio Real, Madrid, callejón de paso a las tribunas, 1814-1818, nº 266).

Número de catálogo del museo: **P001180**

## **HISTORIA**

El cuadro fue pintado entre 1634-35, siendo un encargo monárquico para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Estaba destinado a ser colocado sobre una

puerta, junto a los retratos de sus padres, Felipe IV e Isabel de Borbón, lo que explica la perspectiva de abajo arriba de las figuras, dando el efecto de saltar sobre los visitantes.

## ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO

Este cuadro es un ejemplo paradigmático de la serie de retratos ecuestres que Velázquez realizó como pintor de cámara de Felipe IV retratando a miembros de la familia real como es el caso que nos ocupa y altos miembros de la nobleza como el famoso retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares.

En el siglo XVII la temática ecuestre en la pintura era un ejemplo de la propaganda oficial de retratos oficiales que muestran el poder político de reyes y altos miembros de la aristocracia en las cortes europeas. Dicha tradición hunde sus raíces en los retratos ecuestres en la escultura y pintura renacentista cuyos antecedentes más lejanos se pueden rastrear en las estatuas ecuestres de los emperadores romanos.

El príncipe viste banda y bastón de mando de general, acentuando los símbolos de autoridad con el caballo encabritado. El niño mira hacia el espectador de manera penetrante. La composición se organiza con una diagonal típica del Barroco que sale del interior del cuadro hacia fuera.

Es también digno de mención el paisaje de la sierra de Guadarrama, que parece tomado directamente del natural, obteniendo una fría luz invernal. Se ha criticado la amplitud del vientre y pecho del caballo, algo que se explica por la ubicación que iba a tener el cuadro: pensado para ser visto desde abajo y acentuar el efecto óptico de que el caballo parece salir del marco del cuadro. Hoy en día al estar colgado a una altura normal para que el público pueda apreciar los detalles del cuadro dicho efecto se ha perdido.

## **VELÁZQUEZ: EL BUFÓN CALABACILLAS**



## **FICHA TÉCNICA DE LA OBRA**

Autor: Velázquez.

Título: El bufón Calabacillas

Fecha: 1635 - 1639

Técnica: Óleo

Soporte: Lienzo

Dimensión: Alto: 106 cm.; Ancho: 83 cm.

Procedencia: Colección Real (Torre de la Parada, El Pardo-Madrid, 1703-1711; Palacio Real Nuevo, Madrid, cuarto del infante don Javier, 1772, nº 1012; Palacio Real Nuevo, Madrid, pieza de comer, 1794, s. n.; Palacio Real, Madrid, pieza de comer, 1814-1818, nº 1012).

## **HISTORIA**

*El bufón Calabacillas* formaba parte de una serie de cuatro bufones destinada a la Torre de la Parada. Sus compañeros serían *Francisco Lezcano* y *Don Diego de Acedo* y *Sebastián de Morra*.

En el inventario de 1789 del Palacio Real Nuevo, localizándose ahora en la «pieza de comer» junto con el *Sebastián de Morra*, se le dio por primera vez el nombre de *Bobo de Coria*, expresión que, aun careciendo de fundamento, hizo fortuna y mantuvo en los siguientes inventarios.

En 1819 ingresó en el Museo del Prado todavía con ese nombre. Su identificación con el bufón llamado Calabacillas, propuesta por Cruzada Villaamil en 1885, y fue admitida ya en el catálogo del Prado en 1910, donde se decía acompañado con una calabaza a cada lado. Juan Calabazas, llamado también Calabacillas y El Bizco, documentado en 1630 al servicio del cardenal-infante Fernando de Austria y desde 1632 en la corte de Felipe IV, hasta su muerte siete años más tarde. debió de ser bufón de excelente reputación a juzgar por el elevado sueldo que percibía además de disfrutar de carruaje, mula y acémila.

Según la documentación conservada Velázquez lo retrató en dos ocasiones; una de ellas podría ser el retrato conservado en el Museo de Arte de Cleveland, aunque discutido por la crítica, de aspecto notablemente más juvenil que en el retrato del Prado.

La muerte del personaje en 1639 fijaría una fecha límite para la pintura de este retrato. Aunque en el pasado la crítica le asignaba fechas más avanzadas, toda la serie se suele fechar en torno a 1636.

Su nombre, que se cuenta entre los que han sido denominados como nombres-mote; es decir, aquellos puestos a posteriori y que se basan en una característica física, psíquica o biográfica del interesado. Calabazas es un apellido que se documenta respecto a otros bufones desde mediados del siglo XVI y hace alusión a una tara mental, por cuanto existía una tradición de uso de esa palabra para referirse a la falta de juicio.

Se ha apuntado muy atinadamente que la relación entre este fruto y la estulticia procede en parte del hecho de que fuera común el uso de cascos de calabaza para la compostura de heridas en el cráneo.



## ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO

El bufón, de mirada bizca, aparece sentado en difícil postura sobre unas piedras de poca altura, con las piernas recogidas y cruzadas y frotándose las manos. Calabacillas era bufón pero no enano, como se puede apreciar en la forzada postura en la que está representado. Lo que está fuera de toda duda es el estrabismo con el que se le representa, lo que motivaba su apodo de "Bizco".

Viste traje de paño verde con mangas bobas. Junto a él vemos unas calabazas que le dan el sobrenombre; concretamente la de la derecha tiene un repinte, muy característico del maestro que dibujaba directamente sobre el lienzo. La figura está casi atrapada en una angosta habitación, cuya esquina se puede apreciar tras la cabeza del bufón.

El carácter fuertemente realista del gesto afirma su carácter de verdadero retrato, tratándose de una persona con claros síntomas de retraso mental atentamente analizados por el pintor, que contrasta el gesto desenfadado de la pose y la sonrisa con el aislamiento en que se encuentra, reforzado por el gesto casi autista de las manos, como ha escrito Fernando Marías, y su refugio en una esquina de la sala vacía.

La factura suelta de cuello y puños, así como las manos en ligero movimiento, nos permiten ver la evolución del arte velazqueño, en el que la sensación de aire que envuelve las figuras hace que sus contornos se desdibujen y que el color y la luz se vayan adueñando de la composición.

Las pinceladas, aplicadas como sí de manchas de óleo se tratase, se dejan ver sin ningún reparo. Su eficacia comunicativa está en la presencia imponente del personaje en un primerísimo plano, su ubicación en un espacio indeterminado, su extraña y casi descoyuntada postura (inadecuada en cualquier otro tipo de retrato) y el juego entre la deformidad física y la expresión insólita. Además, en este llama poderosamente la atención el tratamiento técnico, sobre todo en lo que se refiere a la cabeza, realizada a base de un eficaz difuminado.

El retrato fue pintado de forma rápida, con capas de color casi transparentes por el empleo de aglutinante en grandes cantidades. Las rectificaciones, muy visibles en la cabeza y en la calabaza situada a su izquierda, se hicieron a la vez que se pintaba y con los mismos pigmentos. La pincelada es muy ligera y con poca pasta en toda la

superficie del lienzo, logrando el aspecto borroso del rostro por la frotación del pincel con muy poca materia sobre el modelado previo, oscureciendo o aclarando algunas zonas.

Los encajes de cuello y puños también fueron pintados con pinceladas finas y de apariencia deshilachada sobre el traje ya acabado. Por su evolucionada técnica, Calabacillas sería el último de los bufones de la Torre de la Parada en ser pintado, con similar técnica pero más abreviada y deshecha, como pondría de manifiesto la base parda oscura de la preparación, integrada en algunas zonas como parte del fondo.

Esa base es la misma empleada en el retrato de *El Bufón don Diego de Acedo* pero sin la imprimación rosa carnación añadida en éste y en los restantes lienzos de la Torre de la Parada.

#### EL PADRE FRAY JERÓNIMO PÉREZ

*(La obra usada para las exposiciones itinerantes de las Misiones Pedagógicas fue un grabado a buril de la colección de estampas titulada "Cuadros selectos de la Real*

*Academia de Bellas Artes de San Fernando”, de finales del S. XIX, conservada en el Museo de El Prado. Para el presente estudio nos hemos basado en el óleo original de Zurbarán, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid)*



## **FICHA TÉCNICA DE LA OBRA**

Autor: Zurbarán, Francisco.

Título: El padre Fray Jerónimo Pérez.

Fecha: Hacia 1633.

Técnica: Óleo.

Soporte: Lienzo.

Dimensión: Alto: 193 cm; Ancho: 122 cm.

Procedencia: Elaborado para la biblioteca del convento de la Orden en Sevilla (Museo de Bellas Artes en la actualidad). Trasladado luego al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid.

## HISTORIA

La serie estaba compuesta por once cuadros, de los que hoy se conservan ocho. De estos, éste es de los que mejor ejecución presenta. La serie fue elaborada para la biblioteca del convento de la Orden en Sevilla (Museo de Bellas Artes en la actualidad).

## ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO

La pintura está realizada en óleo sobre lienzo, tratándose de una serie de ocho retratos de monjes mercedarios, retratados de cuerpo entero, con sus deslumbrantes hábitos blancos. De los ocho monjes de la serie, éste destaca sobre los demás por su calidad. Observando los monjes podemos apreciar la intención diferenciadora de Zurbarán ante un tema tan monótono como es la repetición de los hábitos blancos.

Estas grandiosas figuras de frailes son probablemente el tipo de obra con el que más se relaciona a Zurbarán. Sus trazos, color y composición al natural dotan a sus personajes de un volumen y presencia que supera a todo lo que se había hecho en Sevilla hasta aquel momento. Esa fue la clave de su éxito y la razón del impacto que causó entre las órdenes religiosas. Esta obra en concreto es un claro ejemplo de las características propias de la pintura de Zurbarán y de la pintura española del siglo XVII, la sobriedad y el realismo. La Iglesia Católica era uno de los principales compradores, junto con la nobleza, de obras de arte para adornar sus numerosos conventos e iglesias y la temática general eran retratos de vírgenes, santos y miembros del clero como este caso que nos ocupa siguiendo las claves de la Contrarreforma.

Fray Jerónimo está encapuchado y escribe sus libros de teología; su expresión es de concentración y el rostro parece un auténtico retrato del natural. Su intenso rostro que mira hacia el exterior sin dirigirse, sin embargo, al espectador, lo amplio y espectacular de los pliegues de su manto y lo cuidado de sus pliegues que caen, solemnemente, hacia el suelo, todo ello convierte en inolvidable a esta figura.

Su figura blanca destaca con fuerza contra un fondo oscuro por completo, en el mejor estilo del Naturalismo tenebrista. La figura, de tremenda estabilidad por su esquema piramidal, se encuentra apoyada estructuralmente por la mesa con la tela roja. Este elemento introduce una nota de color y variación al tiempo que presta su apoyo a la composición.

### SUEÑO DE PATRICIO



### FICHA TÉCNICA DE LA OBRA

Autor: Murillo, Bartolomé Esteban

Título: Fundación de Santa María Maggiore de Roma. El sueño del patricio Juan.

Fecha: Hacia 1664-65.

Técnica: Óleo.

Soporte: Lienzo.

Dimensión: Alto: 231 cm; Ancho: 524 cm.

Procedencia: Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla, 1665; confiscado por el mariscal Soult, probablemente en 1810; registrado en el Musée Napoléon, París, en 1814 y 1815;

devuelto a España en octubre de 1815; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1816-1901.

Número de catálogo del museo: **P000994**

## HISTORIA

Esta obra y su pareja, *El patricio revela su sueño al papa Liberio*(P995), formaban los dos medios puntos que estaban destinados a colocarse bajo la pequeña cúpula de la recién remodelada iglesia sevillana de Santa María la Blanca en 1665.

Esta serie fue robada por el general Soult durante la Guerra de independencia y devuelta en 1901 a España. Actualmente se halla en el Museo del Prado, donde se conserva con las modificaciones hechas en Francia, como son los remates ornamentales y dorados de las esquinas superiores.

## ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO

Se narra el origen de la primera iglesia cristiana dedicada a la virgen María, concretamente la Basílica de Santa María la Mayor en Roma. Se realizó para decorar la iglesia de Santa María la Blanca en Sevilla, y forma parte de una serie de tres obras más. La leyenda cuenta que la Virgen y el niño se aparecieron a una familia patricia para solicitarles que edificasen una iglesia dedicada a María en el monte Esquilino.

Se trata de una obra pictórica de colosales dimensiones y forma semicircular que representa a dos personas durmiendo y su perrito. Es una escena cotidiana de gran sencillez y de tema religioso, por el rompimiento de gloria que surge en su parte central y superior.

Nos encontramos con una división de la escena en dos partes. Una, en la que aparece un hombre, con ropas lustrosas que nos indican que es una persona de la alta sociedad, apoyado en su codo sobre una mesita, su esposa sentada sobre un cojín en el suelo y con su cabeza recostada sobre la cama, y un perro en sus pies. Todos ellos dormidos y serenos. En esta sección surge, del fondo en tinieblas, una virgen con un niño que mira la escena y señala con un dedo la otra parte de la pintura. La otra sección de éste contrasta con un paisaje gris y frío que representa una montaña nevada.

La ejecución del dibujo es minuciosa y detallista como podemos observar en el cesto de mimbre y el detalle de las ropas y ajuares (botones, pliegues, bordados, acuchilladas de las mangas...). Esto carga la obra de realismo, ya que muestra los gustos y modas de la época.

Otro elemento a resaltar, es el juego de colores. Se mezclan colores ocres (rojo en falda de la señora, amarillento en el chaleco del señor...) con los oscuros del resto de la obra. Con ellos, se logra dirigir la mirada del espectador hacia la familia y la Virgen con el niño. Sin duda, los protagonistas de la pintura.

Todo el conjunto es de una expresividad serena y relajada como se aprecia en los rostros de los personajes.

## **LA SAGRADA FAMILIA**





## **FICHA TÉCNICA DE LA OBRA**

Autor: Murillo, Bartolomé Esteban

Título: Sagrada Familia del pajarito.

Fecha: Hacia 1650.

Técnica: Óleo.

Soporte: Lienzo.

Dimensión: Alto: 144 cm; Ancho: 188 cm.

Procedencia: Colección Miguel Espinosa, Sevilla; colección del cardenal Gaspar de Molina y Oviedo; Colección Real (adquisición de Isabel Farnesio, 1744; colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, dormitorio de sus majestades, 1746, nº 667; Palacio de Buenavista, Madrid, 1766, nº 667; Palacio Real Nuevo, Madrid, cuarto del infante don Javier, 1772, nº 667; Palacio Real Nuevo, Madrid, pieza de vestir [2ª], 1794, nº 667).

Número de catálogo del museo: P000960

## **HISTORIA**

Realizada hacia 1650, son los años en el que España, y Sevilla concretamente, viven años de decadencia política y económica después de haber vivido el descubrimiento de América y su ingente llegada de riquezas. España pierde territorios europeos y con ello su supremacía. Acontecimientos que llevan a los Austrias a delegar parte de sus decisiones en sus validos y al fin del esplendor del país.

La pintura se documenta en varias colecciones particulares hasta que, en 1744, fue comprada por la reina Isabel Farnesio, gran aficionada a la obra de Murillo. Entre 1810 y 1817 formó parte del Museo Napoleón, y desde 1819 se expone en el Museo del Prado.

#### ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO

La obra representa un hogar en el que un niño juega con sus padres mientras la madre ha dejado de hilar para comerse una manzana, por tanto su tema es cotidiano. Analizando más profundamente la obra apreciamos unos rostros tiernos, pliegues en sus ropajes, una ejecución minuciosa de la cesta de mimbre y una actitud juguetona de la madre que denotan naturalismo. Al mismo tiempo su expresividad es tierna y amable como se observa en la sonrisa del niño y su madre.

Su dibujo es preciso y detallista como se resalta en el cabello del niño y el detenimiento de los pliegues de las ropas, hecho que le confiere mayor realismo. La escena está iluminada por un foco de luz que provoca interesantes contrastes. El fondo se llena de una penumbra que recuerda a Caravaggio, mientras un rayo de luz resalta las figuras del padre y su banco de carpintero. Destacamos también el uso de colores cálidos en los personajes (ocres, marrones) y de oscuros al fondo del cuadro.

Por último, la composición sigue un esquema triangular que coloca al niño en el centro, y que es cerrada por la madre y el cesto de mimbre.

Atendiendo a estas características, diríamos que la obra corresponde a un barroco español con influencias del tenebrismo de Caravaggio y del naturalismo de Zurbarán y Velázquez.

En ella se mezcla el tema divino- representa al niño Jesús y su familia- y lo cotidiano, con gran resolución y maestría, sin caer en lo crítico y lo oscuro, que predominará en el estilo barroco. Murillo ejecuta la obra resaltando en sus personajes, su característica ternura y serenidad, sin duda, sus señas de identidad y su originalidad.



## EL AQUELARRE

### FICHA TÉCNICA DE LA OBRA

Autor: Goya y Lucientes, Francisco de.

Título: El Aquelarre o El Gran Cabrón.

Fecha: 1820-1923.

Técnica: Óleo.

Soporte: Revestimiento mural trasladado a lienzo.

Dimensión: Alto: 140'5 cm; Ancho: 435'7 cm.

Procedencia: Quinta del Sordo, Madrid. Donada por Goya antes de partir para Burdeos en 1823 a su nieto Mariano. Vendida por éste a Javier Goya, en 1833, aunque retornó a la propiedad de Mariano en 1854. En 1859, la posesión fue vendida a Segundo Colmenares. En 1863 adquirida por Louis Rodolphe Coumont. Comprada en 1873 por el barón Frédéric Emile d'Erlanger, que encargó el inmediato traslado de las pinturas murales a lienzo. En 1878, en la exposición Universal de París, para su posible venta. En 1881 d'Erlanger las cedió al Estado español, que las destinó al Museo del Prado, donde se expusieron desde 1889.

Número de catálogo del museo: P000761

## HISTORIA

El conjunto de 14 escenas al que pertenece esta obra se ha popularizado con el nombre de *Pinturas Negras* por el uso de pigmentos oscuros y negros, y por lo sombrío de los temas. Decoraron 2 habitaciones en la planta baja y alta, de la Quinta del Sordo, casa a las afueras de Madrid y junto al río Manzanares, adquirida por Goya en el año 1819.

La escena se tituló *El Gran Cabrón* en el inventario de las obras en propiedad del hijo de Goya. Más tarde recibiría el título de *El Aquelarre*, concretamente cuando se incluyó en el catálogo del Prado de 1900, pues parece representar una reunión de brujas en torno a un macho cabrío que simboliza el diablo. Se describió por primera vez en la monografía del pintor hecha por Charles Yriarte, en 1867, como parte de la decoración de los muros principales de la planta baja de la Quinta. La escena parece cortada en su parte derecha, en más de 1 m. 40 cm. en el proceso de arrancamiento y restauración, que efectuó el restaurador Salvador Martínez Cubells entre 1874 y 1876.

## ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO

La escena muestra un gran macho cabrío en primer plano vestido con hábitos eclesiásticos y en sombra, rodeado por figuras alucinadas atraídas por su fabulosa presencia y su alocución; las figuras son frailes, brujas, campesinos de una exagerada fealdad que forman una masa compacta. A la derecha una joven sentada en una silla y algo apartada, espera ausente, quizás, el rito iniciático para convertirse en una bruja. Se cree ver en ella el retrato de Leocadia, amante de Goya. A la derecha del diablo se sitúa una bruja de ropajes blancos, ayudante del mismo con frascos, botellas, una cesta y una caja cerca de ella, instrumentos necesarios para la ceremonia. Los rostros muestran sorpresa, miedo, expectación.

La escena está sometida a una elipsis mediante la disposición de los personajes. El centro de la composición lo forma la mujer del pañuelo blanco frente al macho cabrío.

Utiliza una paleta sucia de tonos sombríos; los colores son el blanco, tierra, rojo, negro humo, impregnados todos ellos de negro. La pincelada es bastante suelta, aunque también realiza contornos como la figura que se encuentra a la izquierda. Utiliza

claroscuros en los ropajes, que iluminan la escena, el pañuelo de la bruja central y el manto de la oficiante.

## **EL ENTIERRO DE LA SARDINA**

*(El Museo del Prado conserva un grabado a buril de la colección de estampas titulada “Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, de finales del S. XIX. Para el presente estudio nos hemos basado en el óleo original de Goya, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid).*



## **FICHA TÉCNICA DE LA OBRA**

**Autor:** Goya y Lucientes, Francisco de.

**Título:** El entierro de la sardina.

**Fecha:** 1808-1912.

**Técnica:** Óleo.

**Soporte:** Tabla.

**Dimensión:** Alto: 82 cm; Ancho: 60 cm.

**Procedencia:** Fue legado en testamento en 1836 por don Manuel García de Prada, íntimo amigo de Goya, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. E Museo del Prado cuenta con un grabado incluido en como estampa 46 en la

**Número de catálogo del museo:** P000798

## **HISTORIA**

El inventario realizado en la Quinta del Sordo, tras la muerte de Goya en 1828, figura por primera vez este cuadro titulado "el baile de máscaras". Don Manuel García de la Prada, importante hombre de negocios al que Goya retrató entre 1805 y 1808, lo debió adquirir en almoneda después, junto a otros óleos sobre tabla de pequeño formato, que también donó a su muerte a la Real Academia de San Fernando donde se encuentra en la actualidad. Y dice así: "Cinco cuadros en tabla, los cuatro apaisados, que representan uno a un auto de fe de la Inquisición, otro una procesión de disciplinantes, otro una casa de locos, otro una corrida de toros y otro, que es el mayor, una función de máscaras, todos pintados al óleo por el célebre pintor de cámara Francisco de Goya, y muy alabados por los profesores", describía en su testamento.

## ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO

*El entierro de la sardina* es un óleo sobre tabla de caoba de origen tropical reaprovechada de la puerta de un mueble. Según el título representa el último día de carnaval. El final del período donde está permitido transgredir el orden y exaltar los instintos más primarios. De esta manera la gente baila a orillas del Manzanares, enmascarada y desenfrenada. Gentes de todo tipo: religiosos, soldados, campesinos, bandoleros.

Pero la escena no se identifica con un desfile fúnebre. El Prado guarda un dibujo preparatorio atribuido a Goya que contiene diferencias con respecto al final. En el estandarte aparece el rótulo "MORTUS" que también se ve en la pintura al iluminarla con luz rasante, por encima de un esqueleto con guadaña que simboliza la muerte.

En el cuadro existen dos zonas bien diferenciadas que están separadas por una línea de horizonte: arriba, el cielo, tantas veces representado en sus cartones de tapices, etéreo, nuboso, con árboles inclinados, admitiendo la presencia de viento y creando sensación de dinamismo, al igual que las figuras; abajo, una muchedumbre alrededor de dos jóvenes figuras femeninas y danzantes que van vestidas de blanco, iluminando el cuadro y contrastando con la negrura de la multitud. Esta multitud es una gran masa humana enmascarada, con expresiones burlonas, grotescas y no exentas de una actitud amenazante hacia las hermosas jóvenes. Esta sensación se acentúa en las figuras que inmediatamente las rodean.



A la izquierda hay dos personajes inquietantes, uno, con un atuendo de picador parece embestir a una de las mujeres con su pica, otro, con un aspecto malévolo, se cubre con una piel, sus manos son garras y su máscara es feroz.

Presidiendo la fiesta se eleva el estandarte del dios Momo, divinidad burlona y relacionada con el engaño que fue expulsada del Olimpo y simboliza el carnaval. Lo hace satisfecho, según su expresión, de ver el espectáculo de una sociedad irracional entre la locura y la tragedia. Las figuras que forman la muchedumbre giran en torno a él, es un torbellino de populacho, de vida, conseguido a base de líneas inclinadas de un lado a otro.

El dibujo ha desaparecido en favor de la mancha, del color; la pincelada, pastosa, breve, es sustituida, en ocasiones, por la espátula. La pincelada gestual y expresionista está evolucionando hacia las figuras negra, en las que el autor se muestra más sincero y atormentado.

## LA NEVADA O EL INVIERNO



### **FICHA TÉCNICA DE LA OBRA**

Autor: Goya y Lucientes, Francisco de.

Título: La nevada o El Invierno.

Fecha: 1786.

Técnica: Óleo.

Soporte: Lienzo.

Dimensión: Alto: 275 cm; Ancho: 293 cm.

Procedencia: Colección Real : Pintado en el otoño de 1786. Transferido entre 1856-1857 desde la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Madrid, al Palacio Real (sótanos del oficio de tapicería). Ingresó en el Prado por reales órdenes de 18.1 y 9.2. de 1870.

Número de catálogo del museo: P000798

## HISTORIA

La obra pertenece a la etapa feliz de un joven Goya que disfruta del éxito de la obra pictórica efectuada en Zaragoza y que, con el apoyo de su maestro y cuñado, Francisco Bayeu, le abren las puertas de Madrid.

La obra forma parte de los cartones realizados en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara que fue fundada por el primer Borbón de España, Felipe V, en 1720, con la intención de proveer a la Corte española después de la pérdida de Flandes. Goya pintó, en teoría, desde 1775, siendo realizado su último encargo en 1793.

En junio de 1786 se documenta por primera vez una colección de bocetos para los cartones de tapices destinados al comedor de los Príncipes de Asturias, el futuro Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma, del Palacio del Pardo. La serie iba a consistir en trece cartones que representan las cuatro estaciones y las escenas descritas como “pinturas de asuntos jocosos y agradables”. No llegaron a colgarse nunca allí por la muerte del rey Carlos III, ocurrida en diciembre de 1788 y la subida al trono del príncipe. Actualmente la obra se encuentra en el Museo del Prado ingresado en él por dos reales órdenes de 1870.

## ANÁLISIS FORMAL Y TÉCNICO.

*La Nevada* es un óleo sobre lienzo que mide 275cm. x 297cm. En él se describe un paisaje contemporáneo, sin romanticismos. Son meses de frío, desapacibles representados aquí como una brusca ventisca que dificulta la marcha de los protagonistas. Tres hombres, a la derecha, caminan vestidos con ropas humildes, resguardados con mantas. Un perro, en primer término, se detiene, temeroso ante el encuentro de sus amos con dos personajes que llevan casacas y abrigos de mejor calidad. Uno va armado y otro tira de una mula cargada con un cerdo abierto, elemento propio de las matanzas de invierno. Sin duda, es una escena costumbrista diferenciada del resto de la colección por su carga dramática de realismo; en él es palpable la rudeza de la vida de las clases menos favorecidas; los personajes se resguardan de las inclemencias de la nevada escondiendo sus sufridos rostros.

El paisaje es el verdadero protagonista, envuelve la escena, y lo hace a través de unos pocos elementos, montañas, árboles cuyas ramas están desprovistas de hojas y que

se inclinan ante la intensidad del viento. Algunos de dichos elementos están subrayados con el fin de facilitar el traspaso de la escena al tapiz.

Aunque todavía no es patente la pintura más personal del genio, lo cierto es que ya ha tenido problemas con los tejedores que encuentran dificultades en el traslado de sus lienzos al tapiz; Goya concibe sus cuadros como pinturas independientes, sin pensar que han de ser modelos cuya finalidad es el tapiz, así transforma colores, desdibuja contornos y multiplica tonos.

La gama de colores que predomina son los blancos y grises, representativos del invierno que contrastan con el rico colorido de las ropas de los personajes, azules, ocres, tostados e incluso el blanco de las mantas que los cubren. El dibujo está aún presente y la pincelada lo construye y da volumen.

La longeva trayectoria vital de Goya y la constante actividad artística inexorablemente unida a sus vaivenes personales le permiten una evolución palpable en sus obras, que lo convertirá en el padre de la pintura contemporánea.