

Fra Angelico: *La Anunciación*

Oro y temple sobre tabla, 1426, (194 x 194 cm.) Museo del Prado



Desarrolla el tema de la Anunciación, tal como aparece narrado en el Nuevo Testamento, con la escena en un pórtico de mármol abierto, con arcos de medio punto que descansan sobre finas columnas blancas. Tiene bóvedas de arista, de color azul celeste sembradas de pequeñas estrellas de oro. En la fachada del pórtico hay un medallón con la figura de Dios Padre en grisalla. Al fondo del pórtico hay un cubículo con un banco.

El pórtico es de mármol. La Virgen está situada a la derecha. Parece que ante la llegada del ángel ha suspendido la lectura del libro que ahora mantiene sobre el regazo. Tanto ella como la figura del ángel, son dos personajes rubios, de blanca piel y de manos finas y alargadas. La Virgen lleva una túnica de color rosado y un manto azul ultramar. El ángel está vestido con un traje de color rosa con franjas de oro, ceñido a la cintura, que cae en grandes pliegues hasta los pies.

Se encuentra en un jardín, *hortus conclusus*, representación del Paraíso. En el ángulo izquierdo de la pintura se ven las manos de Dios y de ellas sale un rayo de luz dorada que viene recto hacia la derecha, en el que viaja la paloma del Espíritu Santo. El vergel que hay delante del pórtico está cuajado de florecillas y tiene una espesa vegetación con algunos árboles entre los cuales puede verse a dos personajes: Adán y Eva vestidos con pieles. Su expresión es de sumisión y de arrepentimiento. Representa en conjunto la escena, el principio y el final del pecado, los primeros padres y la salvación del hijo de María. Un ángel vigila detrás de ellos que abandonan el Paraíso.

El cuadro se completa con un banco en la parte inferior del retablo (predela) en la que se narran escenas de la vida de la Virgen. La predela se compone de cinco paneles donde se representan cronológicamente los episodios: Nacimiento y Desposorios, Visitación, Adoración de los Reyes Magos, Presentación en el Templo y Tránsito.

Botticelli, Sandro: *La historia de Nastagio degli Onesti, 3º episodio.* 1483



El cuadro representa el 3º episodio de un conjunto de cuatro cuadros, basado en una narración del Decamerón de Boccaccio, *El infierno de los amantes crueles*. Se trata de la historia de un joven, **Nastagio degli Onesti**, rechazado por su amada. Ve en el bosque a una mujer perseguida por un jinete, quien la ataca y mata; inmediatamente, ella se levanta y vuelve a repetirse el castigo una y otra vez. Se trata de una visión que recoge la maldición que recibe una joven que no atendió a los requerimientos de su pretendiente, motivo por el que éste se suicidó. Nastagio cree que tal aparición puede serle útil: hace que su desdeñosa amada la vea, con lo que consigue finalmente vencer su resistencia y llegar a un matrimonio feliz.

En el presente cuadro se representa un banquete que tiene lugar en medio de un pinar. Nastagio lo ha organizado para que tanto su amada como la familia de esta vean los fantasmas de la joven desnuda y su asesino. Así, aparece en el centro la mujer atacada por los perros, con el jinete a la derecha. Nastagio, ligeramente a la izquierda, explica el sentido de la escena que están viendo los comensales. En el lateral derecho se ve a Nastagio hablando después con la criada de su amada, que le cuenta que la joven ha accedido a sus deseos. Se ven los escudos de los Bini y los Pucci y también, en el centro, el de los Medicis. Botticelli representa con gran detalle las mesas y los objetos del banquete, así como los diferentes rasgos de los invitados.



1º episodio



2º episodio



4 episodio

Durero, Alberto: *Autorretrato*, 1498



El autor se representa como un gentilhomme de nobleza, vigor y juventud casi arrogante. Está vestido elegantemente, muy escotado, con el cabello y la barba muy cuidados que muestra una personalidad refinada y el bienestar económico del artista; la cenefa del escote parece bordada con hilo de oro. Los guantes de piel eran un artículo de lujo en aquella época. Ningún artista medieval se representó a sí mismo con tal elegancia. En una época en la que los artistas tenían una imagen poco estimada al ser tenidos por simples artesanos, Durero quiere demostrar que el artista era un oficio con contenido intelectual y que merecía destacar sobre otras profesiones a las que se comparaba, como las de ebanista, zapatero, sastre, etc.

Aun cuando Durero pinta toda su ropa fina y muy detallada, su rostro no está idealizado: tiene los párpados ligeramente caídos y prominente nariz. Durero se pintó tal cual era. Aun así, su cabello parece dorado y brilla; un acercamiento a éste nos revela que está pintado con extremo detallismo, casi cabello por cabello. La ventana al fondo es un elemento que estaba de moda en los retratos venecianos de aquellos tiempos. Bajo el marco de la ventana se muestra una inscripción que dice: "1498. *Lo pinté a mi propia imagen. Tengo 26 años.*" Debajo de esto se muestra su firma y el monograma que caracteriza varias de sus obras: una A y una D debajo de esta.

Durero fue el primer pintor occidental que se representó a sí mismo en varios autorretratos a lo largo de su vida. Gracias a ellos se puede ver la evolución humana del artista. Precisamente la obra suya más antigua que se conserva es un autorretrato realizado a punta de plata, que es un tipo de grabado en el que no cabe rectificación. Lo hizo en el año 1484, cuando tenía 13 años. En 1493, con 22 años, pintó el autorretrato que se conserva en el Museo del Louvre. En 1500, dos años después del Autorretrato del Prado, pinta otro autorretrato en el que se le ve frontalmente, vestido de pelliza, con largos cabellos y una expresión seria y serena, recordando un "ecce homo".



1484



1493



1500

En la siguiente dirección podemos ver un vídeo que TVE realizó sobre este cuadro:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-autorretrato-alberto-durero/1895288/>

Tiziano: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, 1548.



El cuadro conmemora la victoria de Carlos V en la batalla de Mühlberg, acaecida el año anterior. Muestra al emperador a caballo, detenido frente al río Elba; detrás de él, sólo un bosque. Tanto la luz como los colores son cálidos, rojos, ocre. El rostro del emperador está serio e impassible. La obra se fue una de las pinturas capitales de la colección real española, convertida en la imagen simbólica de Carlos V. La ausencia de expresión en el rostro de Carlos nos remite a su idea de un emperador estoico y a la imagen propagandística que en ese momento le interesaba desarrollar, que no era otra que la de un personaje contenido y pacífico. Con esta obra Tiziano crea el prototipo de retrato ecuestre, de gran influencia posterior, como lo demuestran sus consecuencias a lo largo de los siglos (Rubens, Velázquez, Ranc, Bourdon, Goya), muchas de las cuales pueden verse también en el Museo del Prado. Especial atención hay que prestar a la realización pictórica de la armadura, en la que los brillos y las sombras no están, de ninguna manera, dados al azar, sino con una gran precisión individualizadora de aquello que está pintando, aun en sus mínimos detalles.

La reciente restauración ha puesto en evidencia el cuidado con que Tiziano realizó no solo la figura, sino también este paisaje iluminado por las luces del crepúsculo y en el que, en su parte derecha, se pueden observar las brumas, una pequeña construcción y las ciénagas y estanques que, aún hoy día, son características de la ribera del Elba, donde se libró la batalla. Recordemos que, según las crónicas, fue el paso de este río lo que decidió la victoria de los imperiales. Obsérvense no sólo los brillos metálicos de la armadura y de la definición de las calidades de las telas, sino también el cuidado con el que ha sido realizado el paisaje y las distintas tonalidades de la luz reflejadas en las nubes y el cielo. En la radiografía realizada en su restauración se aprecian algunos detalles del proceso de creación de la obra como el de que Tiziano colocó la lanza en un primer momento por encima del cuello del caballo y fue variando la posición del rostro del emperador, que fue pensado al inicio esbozando una mirada hacia el exterior.



El Greco (Doménikos Theotokópoulos): *El caballero de la mano en el pecho*, 1578-80



Después de la restauración



Antes de la restauración

Es uno de los retratos españoles más conocidos en el mundo. Un caballero con la mano en el pecho mira al espectador como si hiciese un pacto con él. La postura de la mano parece un gesto de juramento. Este hombre está vestido de forma fina y elegante y porta una espada dorada. De oro es también el medallón con la cadena que lleva. En su tiempo se convirtió en la representación clásica y honorable del español del Siglo de Oro.

En la polémica restauración que se realizó en 1996, se suprimió el fondo oscuro y la aureola luminosa de cabeza y hombros y se eliminó la firma del autor en griego porque se supuso que era falsa. Según opinión de un sector de la crítica que la tildó de excesivamente agresiva, la obra perdió buena parte de su original misterio.

Manuel Machado dedicó un poema a esta pintura, con el mismo nombre:

*Este desconocido es un cristiano
de serio porte y negra vestidura
donde brilla no más la empuñadura
de su admirable estoque toledano.*

El Greco (Doménikos Theotokópoulos): *La Trinidad*, 1577-1580



Se representa la escena en la que Dios Padre sostiene el cuerpo de su hijo Jesucristo muerto. Sobre ellos el Espíritu Santo representado en forma de paloma. Alrededor de estas tres personas de la Trinidad, aparecen ángeles en diversas posturas, algunos de ellos con expresiones dramáticas en los rostros.

Pintor manierista, El Greco evidencia aquí influencias de Miguel Ángel (en el modelado de la anatomía de las figuras) y también de Tintoretto (en el cromatismo). Predominan los tonos fríos (malva, azul, verde), con aislados toques cálidos que aportan vitalidad a la escena.

La composición es muy original y presenta forma de corazón, dentro de la cual se desarrolla toda la acción del cuadro y de la que sólo queda fuera la paloma representante del Espíritu Santo. El centro del cuadro está dominado por el monumental cuerpo de Cristo, representado según las proporciones tradicionales y alejado de la estilización de las figuras que dominan en sus obras posteriores. Sin embargo, es evidente el espíritu innovador manierista, reflejado en la serpenteante línea formada por la posición del cuerpo de Cristo y Dios Padre, así como por las exageradas reacciones de los ángeles.

En la siguiente dirección se puede ver un vídeo que TVE realizó sobre este cuadro:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-trinidad-greco/1895270/>

Murillo, Bartolomé Esteban: *Los niños de la concha*, 1670-75



Murillo nos presenta a los niños a orillas del río Jordán, eligiendo el instante en el que el Niño Jesús da de beber con una concha a su primo Juan Bautista. Esta representación no deja de ser una especie de prefiguración del bautismo de Cristo por parte de San Juan Bautista con una concha en el río Jordán. Las figuras están acompañadas por los símbolos que las identifican. Así, por un lado tenemos a San Juanito sosteniendo la cruz de su martirio, vestido con la piel de camello y acompañado por un cordero. En la filacteria que rodea la cruz se puede leer «Ecce Agnus Dei», palabras que aluden al nombre que Juan Bautista dio a Cristo el Cordero de Dios. El niño Jesús aparece de pie y en un plano superior al de San Juanito. En primer plano, un corderito, símbolo de Cristo, contempla la escena, mientras que la parte alta se muestra a tres ángeles muy difuminados que representan la Gloria. La composición está inscrita en un triángulo, siendo la cabeza de Jesús el vértice superior. Los contrastes de luces y sombras son sorprendentes y otorgan una especie de bruma a la escena, bruma conocida como "efecto vaporoso" que caracterizará las últimas obras del pintor. La combinación de idealismo y realismo también es significativa.

Los niños de la concha nos muestra el gusto de Murillo por los temas infantiles, que le permite acercarse a estas historias evangélicas de la infancia puestas de moda por el nuevo sesgo de la piedad de su tiempo.

Murillo, Bartolomé Esteban: *La Inmaculada Concepción de los Venerables, 1678*



Murillo es el más notable de los pintores de la iconografía sobre la Inmaculada. Cuando ya se habían apagado las discusiones entre franciscanos y dominicos generadas en Sevilla sobre su virginidad en el momento de la concepción y cuando ya el Papa hubiese declarado el dogma de la Inmaculada Concepción, el fervor mariano hizo que se realizaran numerosas versiones, de las que destacan las realizadas por Murillo.

La Virgen con un perfil ondulado, flotando en el espacio en el que revolotean entre las nubes una gran cantidad de ángeles niños. Preside la figura de la Virgen, que sobre una ancha peana de ángeles y una aureola también de pequeños angelitos, asciende triunfalmente. Se aprecia una progresiva reducción del volumen que culmina en su cabeza, con un rostro de hermosísimas facciones y los ojos vueltos al cielo.

Con la invasión francesa el cuadro fue robado por el mariscal Soult y a su muerte comprada en pública subasta por el Museo del Louvre. Tras un acuerdo entre el gobierno francés y el español el cuadro pasó a la colección del Museo del Prado, a cambio de la cesión de un retrato de doña Mariana de Austria de Velázquez.

Rubens, Peter Paul: *El juicio de Paris*, 1639



El cuadro recoge el momento en el que Paris, hijo de Priamo, rey de Troya, toma la manzana que le da Mercurio para que se la entregue como premio a la diosa más bella. Las tres diosas habían intentado previamente comprar la decisión del joven príncipe con diferentes ofrecimientos. La que consiguió convencer a Paris fue Venus al entregarle la mujer más hermosa del mundo, Helena -la esposa de Menelao- originando así la Guerra de Troya. En el cuadro aparecen, de izquierda a derecha, las tres diosas con sus respectivos atributos: Atenea con sus armas, Venus acompañada de Cupido y Juno con su pavo real. Sobre ellas se sitúa un amorcillo que corona a Venus, anticipando la elección del joven.

Las diosas están resaltadas por la luz y la técnica transparente utilizada por el pintor. Sus bellos cuerpos desnudos nos ponen de manifiesto el canon de belleza femenina durante el Barroco, mientras que en los cuerpos masculinos observamos una clara referencia a Miguel Ángel. La sensualidad que ha sabido captar Rubens en sus tres diosas fue considerada peligrosa ya en su momento al decir el cardenal-infante que la única falta del cuadro era estar las diosas demasiado desnudas. Posteriormente, en el reinado de Carlos III, el cuadro estuvo a punto de ser quemado al considerarlo impúdico.

Velázquez, Diego: *La fragua de Vulcano*, 1630



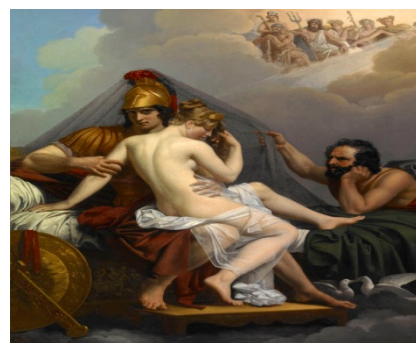
El motivo está tomado de *Las metamorfosis* de Ovidio y refleja el momento en que Apolo, el dios Sol que todo lo ve, revela a Vulcano el adulterio de su esposa Venus con Marte.

En la penumbra del taller, iluminado por la chimenea y con predominio de los colores terrosos, irrumpe el dios solar irradiando luz de la cabeza y del manto amarillo que, con el fragmento de cielo azul, animan la composición. Los mundos celeste y subterráneo, representados por Apolo y Vulcano respectivamente, se manifiestan de forma diferente también en el estudio de sus cuerpos desnudos. El rubio Apolo, coronado de laurel como dios de la poesía, exhibe un desnudo adolescente, de formas delicadas y carnes blancas, en apariencia frágil pero duro como un mármol antiguo. Ninguna idealización, en cambio, en los cuerpos de Vulcano y los cíclopes, trabajadores curtidos por el esfuerzo lo que se refleja en las carnes apretadas y los músculos tensos, aunque detenidos, observando atónitos al dios solar.

El tema tenía poca tradición iconográfica. Algo más corriente era representar el momento inmediatamente posterior, donde Ovidio presenta a Vulcano sorprendiendo a los adúlteros y apresándolos en una red.



Tintoretto, Venus y Marte sorprendidos por Vulcano (1550-55)



Charles Guillemot, Marte y Venus sorprendidos por Vulcano (1827)

En la siguiente dirección podemos ver un vídeo que TVE realizó sobre este cuadro:

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-fragua-vulcano-velazquez/1897590/>

Velázquez, Diego: *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* 1635



El cuadro representa al príncipe, de seis años, erguido sobre su silla, montando una *jaca* vista desde abajo, al estar destinado a un lugar elevado, lo que produce una evidente deformación en el animal. En la mano derecha lleva la bengala propia de general que se le concede por su rango de príncipe real. El príncipe y el caballo fueron pintados antes que el paisaje, de modo que su figura se recorta nítidamente, despegándose del fondo mediante la aplicación de veladuras con las que se completa la sensación de profundidad que produce la alternancia en el paisaje de bandas iluminadas y en sombra.

Velázquez, Diego: *La fábula de Aracne (Las hilanderas)*, 1657



Es uno de los máximos exponentes de la pintura barroca española. Durante mucho tiempo se consideró que era un cuadro de género en el que se mostraba una jornada de trabajo en el taller de la fábrica de tapices. En primer plano se ve una sala con cinco mujeres (hilanderas) que preparan las lanas. Al fondo, detrás de ellas y en una estancia que aparece más elevada, aparecen otras tres mujeres ricamente vestidas que parecen contemplar un tapiz que representa una escena mitológica.

Hoy se admite que el cuadro trata un tema mitológico: La fábula de Atenea y Aracne, en una escena del mito de Aracne que se describe en el libro sexto de *Las metamorfosis* de Ovidio. Una joven, Aracne, tejía tan bien que las gentes de su ciudad comenzaron a comentar que tejía mejor que la diosa Atenea, inventora de la rueca. La escena del primer término retrataría a la joven a la derecha, vuelta de espaldas, trabajando afanosamente en su tapiz. A la izquierda, la diosa Atenea finge ser una anciana, con falsas canas en las sienes. Sabemos que se trata de la diosa porque, a pesar de su aspecto envejecido, Velázquez muestra su pierna, de tersura adolescente.

En el fondo, se representa el desenlace de la fábula. El tapiz confeccionado por Aracne está colgado de la pared; su tema constituye una evidente ofensa contra Palas Atenea, ya que Aracne ha representado varios de los engaños que utilizaba su padre, Zeus, para conseguir favores sexuales de mujeres y diosas. Frente al tapiz, se aprecian dos figuras. Son la diosa, ataviada con sus atributos (como el casco), y ante ella la humana y rebelde Aracne, que viste un atuendo de plegados clásicos. Están colocadas de tal manera que parecen formar parte del tapiz. Otras tres damas contemplan cómo la ofendida diosa, en señal de castigo, va a transformar a la joven Aracne en araña, condenada a tejer eternamente.



El rapto de Europa (1628), Zeus transformado en un toro blanco seduce a Europa. Cuadro que Velázquez representó como el tapiz que tejió en La fábula de Aracne.

El lienzo fue ensanchado por sus cuatro costados, por lo cual dichas partes (como una ventana circular en lo alto) no fueron pintadas por Velázquez.



El cuadro original



El cuadro con el añadido

Velázquez, Diego: *Las Meninas* (o la familia de Felipe IV), 1734



El tema central es el retrato de la infanta Margarita de Austria, colocada en primer plano, rodeada por sus sirvientas, «las meninas», aunque la pintura representa también otros personajes. En el lado izquierdo se observa parte de un gran lienzo, y detrás al propio Velázquez trabajando en él. El punto de fuga de la composición se encuentra cerca del personaje que aparece al fondo abriendo una puerta, donde la colocación de un foco de luz demuestra, de nuevo, la maestría del pintor, que consigue hacer recorrer la vista de los espectadores por toda su representación. Un espejo colocado al fondo refleja las imágenes del rey Felipe IV y su esposa Mariana de Austria.

La mitad inferior del lienzo está llena de personajes en dinamismo contenido mientras que la mitad superior está imbuida en una progresiva penumbra de quietud. Los cuadros colgados de las paredes, el espejo, la puerta abierta del fondo son una sucesión de formas rectangulares que forman un contrapunto a los sutiles juegos de color que ocasionan las actitudes y movimientos de los personajes.

Velázquez fue un maestro en el tratamiento de la luz. Iluminó el cuadro con diversos focos independientes con una compleja trama luminosa que llena el espacio de sombras y contraluces.

Goya, Francisco de: *El quitasol*, 1777



Cartón para tapiz cuyo motivo principal es una elegante joven, a la que un majo protege del sol con una sombrilla o quitasol. Espontaneidad, realismo y naturalidad y expresión de una cercanía al espectador que consigue con el tamaño de las, la composición academicista, neoclásica, y sobre todo con la mirada directa de la joven sonriendo al espectador. El color en este cuadro, al igual que el de todos los cartones para tapices, es luminoso y contrastado de vivos tonos. La faz de la dama se sitúa en primer término, pero en zona de sombra. Los fuertes contrastes de tonos en el hombro del mozo y matizada difusión de la luz sombreada en el rostro de la joven. La vista en perspectiva de abajo arriba, y su formato, indican que estaba destinado a decorar una sobreventana.

Goya, Francisco de: *La familia de Carlos IV*, 1800



Se trata de un retrato colectivo que revela una gran maestría en cada detalle tanto por el dominio formal de la luz como por la sutil definición de las personalidades, acentuada por la reducción de las referencias espaciales. En él aparecen ordenadamente todos los miembros de la familia real con intención de realzar la figura de la reina María Luisa, que ocupa el centro de la escena pasando un brazo maternalmente sobre los hombros de la infanta María Isabel a la vez que lleva cogido de la mano al infante don Francisco de Paula, quien a su vez se la da al rey. A la izquierda se sitúan el futuro Fernando VII sujetado por la espalda por el infante Carlos María Isidro y una joven elegantemente vestida pero sin rostro, recurso empleado por Goya para representar a la futura esposa del príncipe de Asturias cuando esta aún no había sido ni siquiera elegida. A la derecha, la infanta María Luisa, con su marido el duque de Parma, lleva en brazos al pequeño infante Carlos Luis. Ocupando el fondo están los hermanos del rey, a la izquierda María Josefa de Borbón y a la derecha Antonio Pascual, éste último junto a otra figura femenina de la que sólo se ve la cabeza de perfil, que se ha identificado diversamente como su esposa, la infanta María Amalia, fallecida dos años atrás, o como la hija mayor de los reyes, la infanta Carlota Joaquina, reina de Portugal, a la que Goya no tuvo ocasión de retratar por hallarse ausente de España desde hacía algunos años. El modo como se disponen sus protagonistas, se ha concebido con una intención claramente dinástica. Con un mensaje tranquilizador, la reina se presenta como madre prolífica a la vez que, mediante la inclusión prematura de la futura princesa de Asturias, cobraba mayor fuerza la seguridad en la descendencia, garantizada en cualquier caso por la presencia del pequeño en brazos de la infanta María Luisa.

Goya muestra a los miembros de la familia real de pie, dispuestos en forma de friso como aparecen también los personajes de *Las Meninas*, vestidos con lujosos ropajes de seda y con abundantes joyas y condecoraciones. El pintor pone en estos detalles todos los recursos de su maestría a fin de representar a la familia real en toda su dignidad, destacando a la vez el carácter bondadoso y sereno del monarca reinante. El pintor, autorretratado tras un gran lienzo del que se muestra el bastidor en un homenaje a *Las Meninas*, contempla un espejo, pero situado ahora en el lugar ocupado por el espectador y no al fondo de la sala, en el que se refleja la familia real.

Pocos años antes, Luis XVI de Francia había sido guillotinado en París y con él parecía extinguirse la rama francesa de los Borbones. Mas Goya brinda aquí un enfoque diferente, que bien le pudieron imponer los reyes: la Casa de Borbón española es fuerte, amplia y con numerosos descendientes, destinados a perpetuar el poder de la familia.

Goya, Francisco de: *La maja vestida*, 1802-1805



En origen, esta pintura y su “hermana”, *La maja desnuda*, recibían el nombre de «gitanas» y no de «majas». En ambas se retrata a la misma mujer recostada en un lecho y mirando directamente al observador. Goya la pintó con pinceladas sueltas, pastosas y muy libres, a diferencia de la *Maja desnuda*, en que el pintor es más cuidadoso en el tratamiento de las carnaduras y sombreados. La figura de la maja está bañada con una luz que destaca las diferentes texturas.



La maja desnuda

Goya, Francisco de: *El tres de mayo de 1808 en Madrid o los fusilamientos del tres de mayo*, 1813-1814



El cuadro muestra un acontecimiento histórico: la represión del ejército francés que había invadido España, ante el levantamiento del pueblo español. La intención de Goya queda plasmada en una carta autógrafa del aragonés, donde escribe: *Siento ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa*

En el cuadro Goya coloca únicamente a los ejecutados y a sus ejecutores. Los franceses no tienen rostro, a manera de enemigo anónimo y mortífero. Entre los personajes que van a ser asesinados existe una enorme diversidad: un religioso en actitud de oración; un hombre con gorra que espera con resignación su inminente destino, un hombre en primer plano, que alza las manos al cielo. Incluso es posible la caracterización de los prisioneros en tres grupos: los ya muertos, los que están siendo fusilados y los que aguardan su turno. Contrastan las actitudes simétricas y uniformes de los soldados y el objetivo irregular de sus rifles. El grupo de militares erecto en el lado derecho está sumido por completo en la sombra y aparentan formar un conjunto monolítico. La lámpara que yace en el suelo se transforma en la fuente de luz para toda la obra, perceptible en la tonalidad amarillenta que muestra el cuadro en su parte central, y la mayor parte de la iluminación recae en los muertos localizados en la izquierda y en el fraile que reza arrodillado.

Formando pareja con este cuadro, Goya pintó también *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, que representa la lucha del pueblo español contra los mamelucos, mercenarios egipcios que combaten al lado del ejército francés.



El dos de mayo de 1808 en Madrid o La carga de los mamelucos

Madrazo y Agudo, José de: *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos, 1807*



Viriato (siglo II a. C.), jefe de los lusitanos, yace asesinado en su tienda mientras sus verdugos, Audax, Ditalkón y Minuro, abandonan la escena triunfantes, a la derecha de la composición.

La obra es la exaltación heroica de la figura del caudillo lusitano Viriato, defensor de la libertad de la península frente la invasión de las tropas de Roma. La pintura fue ideada como parte de una serie de lienzos con escenas evocadoras de la resistencia de los pueblos peninsulares frente a la dominación romana, animado por el impulso patriótico que generó la invasión francesa de España. Viriato, caudillo de las rebeliones peninsulares frente a la ocupación romana, luchó contra el Imperio hasta que Roma le reconoció como rey y "amigo del pueblo romano". A pesar de ello, fue asesinado por orden del cónsul romano Cepión que, violando el pacto de paz, ordenó su muerte, comprando a sus propios amigos.

De técnica muy pulida y acabada, destaca la composición de la obra, en la que el dramatismo del momento se manifiesta a través de los gestos exaltados de los personajes que, no obstante, parecen contener sus emociones como corresponde a la etapa neoclásica de la época en que fue pintada. Las figuras tienen hasta cierto punto, un aire de esculturas clásicas.

Rosales, Eduardo: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, 1864



El cuadro representa el momento en que la Reina Católica dicta su testamento en Medina del Campo el 12 de octubre de 1504, días antes de morir. En una estancia regia casi sumida en la penumbra, bajo una cama de dosel, destaca Isabel, con una medalla de la Orden de Santiago colgada del pecho. El blanco de las ropas de cama contrasta con los colores apagados de los presentes. La única nota de color la crea el manto rojo de un apesadumbrado rey Fernando, quien tiene a su lado a su hija Juana (?). Junto a la cama encontramos al escribano sentado en su pupitre al que la reina dicta su última voluntad. En el grupo de los asistentes se reconoce a Cisneros vestido con el hábito cardenalicio.

Enmarcado dentro de la pintura de historia academicista del periodo romántico es de un estilo más realista que obras precedentes de Rosales. Invertió en ella año y medio de trabajo, y la presentó a la Exposición Universal de París, de 1867, por la que recibió medalla de oro para extranjeros.

Sorolla, Joaquín: *Niños en la playa*, 1910



El cuadro representa una playa de aguas cristalinas, con tres niños desnudos, tendidos boca abajo y en distintas posiciones sobre el barro. Uno de ellos, rubio y de piel clara se apoya sobre un codo mirando hacia otros dos niños, morenos y de piel más oscura. Uno de ellos se halla mirando hacia el primero con una sonrisa en la cara, mientras que el otro está ajeno a la escena. El niño rubio está menos hundido en la arena que los otros dos, así como perfilado con mayor detalle; las plantas y los dedos de los pies, así como los músculos de las piernas, los glúteos y la espalda, poseen mayor definición que los morenos. Estos se hallan semienterrados en la húmeda arena, siendo mucho más difusos sus cuerpos.

Con pinceladas amplias, llenas de colores brillantes, Sorolla traslada al lienzo las fugitivas impresiones y efectos producidos efectos por el sol sobre la piel mojada de los niños, las fugitivas sombras de sus cuerpos y los sutiles colores del oleaje.

El cuadro ha sido considerado impresionista o postimpresionista, denominación que nunca le gustó a su autor.

Otros cuadros de la misma etapa del autor, de contenido y de similares características son:



Niños en la playa



Niños a la orilla del mar