



ANEXO I: Historia del Museo del Prado

El Museo Nacional del Prado, desde que fue inaugurado en 1819 y a lo largo de su historia centenaria, ha cumplido con la alta misión de conservar, exponer y enriquecer el conjunto de colecciones y obras de arte que, estrechamente vinculadas a la historia de España, constituyen una de las más elevadas manifestaciones de expresión artística de reconocido valor universal.

El edificio que hoy sirve de sede al Museo Nacional del Prado fue diseñado por el arquitecto Juan de Villanueva en 1785, como Gabinete de Ciencias Naturales, por orden de Carlos III. No obstante su nieto, Fernando VII, impulsado por su esposa la reina Maria Isabel de Braganza, tomó la decisión de destinar el edificio a la creación de un “Real Museo de Pintura y Escultura” que posteriormente se denominaría Museo Nacional del Prado y que abrió por primera vez sus puertas el 19 de noviembre de 1819.

El primer catálogo de obras expuestas constaba de 311 pinturas donadas por la Casa Real, aunque guardaba más de 1510 obras procedentes de los Reales Sitios. La colección donada por la Casa Real fue tomando forma desde el siglo XVI bajo los auspicios del Emperador Carlos V y fue sucesivamente enriquecida por los monarcas que le sucedieron, tanto Austrias como Borbones. Esta colección real fue enriquecida con las aportaciones de otros museos, colecciones e incluso donaciones privadas. Entre las nuevas adquisiciones destacan Las Pinturas Negras de Goya donadas por el Barón Emile D’Erlanger en el S. XIX, la Fábula y Huida de Egipto de El Greco, o El vino en la fiesta de San Martín de Bruegel el Viejo. En total el Museo cuenta con una colección de más de 2.300 pinturas y una gran cantidad de esculturas, estampas, dibujos y piezas decorativas. Entre estas últimas se podría destacar el “Tesoro del Delfín”, una donación de Francia a la Corona española cuya conservación y catalogación corrió a cargo del sabio guayaquileño Pedro Franco de Ávila.

En sus 200 años de historia el Museo del Prado ha pasado igualmente por numerosas vicisitudes. El 25 de noviembre de 1891 el principal periódico de la época “El liberal” abrió su edición con el titular “La catástrofe de anoche. España está de luto. Incendio del Museo de Pinturas”. En realidad, y a pesar del revuelo causado por el periódico, se trató de una noticia falsa para llamar la atención sobre el estado de abandono y riesgo de incendios o robos del Museo. Una campaña falsa que sin embargo evitó probablemente que un hecho así se produjera en realidad.

Asimismo el Museo del Prado y su colección también sufrieron las consecuencias de la trágica Guerra Civil española. Ante el riesgo de destrucción del Museo o de sus obras, las autoridades republicanas trasladaron en octubre de 1936 más de 2.000 obras del



Museo del Prado y otros museos en Madrid primero a Valencia y posteriormente a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra. La colección volvió a Madrid en septiembre de 1939 finalizada la Guerra Civil sin sufrir menoscabo alguno. A lo largo del S. XIX y XX el Museo del Prado ha ido incrementando el número de visitantes españoles y extranjeros lo que ha obligado a acometer sucesivas obras de ampliación. Al agotarse el espacio del edificio histórico del Museo, en la última ampliación en 2007 el Museo se ha extendido a una antigua fábrica en la parte posterior del edificio, ampliación realizada por el arquitecto Rafael Moneo. Actualmente se está llevando a cabo una nueva ampliación a cargo del arquitecto Norman Foster.

Fuente. Página web del Museo del Prado. www.museodelprado.es



ANEXO II Obras del Concurso YO CUENTO

Las meninas



1656. Óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm.

Es una de las obras de mayor tamaño de Velázquez y en la que puso un mayor empeño para crear una composición a la vez compleja y creíble, que transmitiera la sensación de vida y realidad, y al mismo tiempo encerrara una densa red de significados. El pintor alcanzó su objetivo y el cuadro se convirtió en la única pintura a la que el tratadista Antonio Palomino dedicó un epígrafe en su historia de los pintores españoles (1724). Lo tituló En que se describe la más ilustre obra de don Diego Velázquez, y desde entonces no ha perdido su estatus de obra maestra. Gracias a Palomino sabemos que se pintó en 1656 en el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid, que es el escenario de la acción. El tratadista cordobés también identificó a la mayor parte de los personajes: son servidores palaciegos, que se disponen alrededor de la infanta Margarita, a la que atienden doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco, meninas de la reina. Además de ese grupo, vemos a Velázquez trabajar ante un gran lienzo, a los enanos Mari Bárbola y Nicolasito Pertusato, que azuca a un mastín, a la dama de honor doña Marcela de Ulloa, junto a un guardadamas, y, al fondo, tras la puerta, asoma José Nieto, aposentador. En el espejo se ven reflejados los rostros de Felipe IV y Mariana de Austria, padres de la infanta y testigos de la escena. Los personajes habitan un espacio modelado no sólo mediante las leyes de la perspectiva científica sino también de la perspectiva aérea, en cuya definición representa un papel importante la multiplicación de las fuentes de luz.

Las meninas tiene un significado inmediato accesible a cualquier espectador. Es un retrato de grupo realizado en un espacio concreto y protagonizado por personajes identificables que llevan a cabo acciones comprensibles. Sus valores estéticos son también evidentes: su escenario es uno de los espacios más creíbles que nos ha dejado la pintura occidental; su composición aúna la unidad con la variedad; los detalles de extraordinaria belleza se reparten por toda la superficie pictórica; y el pintor ha dado un paso decisivo en el camino hacia el ilusionismo, que fue una de las metas de la pintura europea de la Edad Moderna, pues ha ido más allá de la transmisión del parecido y ha buscado con éxito la representación de la vida o la animación. Pero, como es habitual en Velázquez, en esta escena en la que la infanta y los servidores interrumpen lo que hacen ante la aparición de los reyes, subyacen numerosos significados, que pertenecen a campos de la experiencia diferentes y que la convierten en una de las obras maestras de la pintura occidental que ha sido objeto de una mayor cantidad y variedad de interpretaciones. Existe, por ejemplo, una reflexión sobre la identidad regia de la infanta, lo que, por extensión llena el cuadro de contenido político. Pero también hay varias referencias importantes de carácter histórico-artístico, que se encarnan en el propio pintor o en los cuadros que cuelgan de la pared del fondo; y la presencia del espejo convierte el cuadro en una reflexión sobre el acto de ver y hace que el espectador se pregunte sobre las leyes de la representación, sobre los límites entre pintura y realidad y sobre su propio papel dentro del cuadro.

Esa riqueza y variedad de contenidos, así como la complejidad de su composición y la variedad de las acciones que representa, hacen que Las meninas sea un retrato en el que su autor utiliza estrategias de representación y persigue unos objetivos que desbordan los habituales en ese género y lo acercan a la pintura de historia. En ese sentido, constituye uno de los lugares principales a través de los cuales Velázquez reivindicó las posibilidades del principal género pictórico al que se había dedicado desde que se estableció en la corte en 1623.

La pradera de San Isidro



1788. Óleo sobre lienzo sin forrar, 41,9 x 90,8 cm.

La Pradera de San Isidro recrea la zona de Madrid situada entre la ermita de San Isidro y el río Manzanares, con la vista de la ciudad al fondo, en la que se reconocen los principales monumentos, desde el Palacio Real, a la izquierda, hasta la gran cúpula de la iglesia de San Francisco el Grande, a la derecha. La muchedumbre aparece representada durante la festividad del santo labrador, patrono de Madrid, que se celebra el 15 de mayo. Se trata del boceto preparatorio para la escena principal del conjunto de tapices pensados para la decoración del dormitorio de las Infantas, las hijas del futuro Carlos IV (1748-1819) y María Luisa de Parma (1751-1818), en el Palacio de El Pardo en Madrid. Goya recibió el encargo en 1787, pero la muerte de Carlos III, en diciembre del año siguiente (1716-1788), interrumpió este proyecto, ya que su sucesor, Carlos IV, favoreció otros Sitios Reales, como el Palacio de La Granja, el Palacio de Aranjuez y El Escorial. Se conocen cinco bocetos, tres en el Museo del Prado (P02783, P02781, P00750), y sólo un cartón, La gallina ciega, el único que llegó a pintar Goya para este conjunto, conservado también en el Museo del Prado.

El sueño de Jacob



1639. Óleo sobre lienzo, 179 x 233 cm.

El cuadro narra el sueño misterioso del patriarca Jacob, según relata el Génesis, quien aparece dormido, recostado sobre el brazo izquierdo. Detrás de él se encuentra un árbol y al otro lado la escala de luz por la que suben y bajan los ángeles.

El asunto muestra la capacidad técnica de Ribera para construir un discurso metafórico. A través de la representación de un pastor tendido a descansar en el campo describe uno de los episodios bíblicos más conocidos. La visión en primer plano del personaje sólidamente construido y los rasgos realistas de la escena sirven para hacer verídico el sueño milagroso, que se describe en un haz de luz bajo un cielo azul y gris. Ribera da aquí una de sus numerosas pruebas de su delicado sentido del color y su exquisita capacidad para la composición, al contraponer en diagonal los volúmenes del primer plano.

Probablemente se trate de uno de los cuadros que se citan en 1658 en el inventario de don Jerónimo de la Torre, permaneciendo en poder de su familia hasta 1718. En 1746 reapareció entre las pinturas de la reina Isabel Farnesio con atribución a Murillo.

Una fábula



Hacia 1580. Óleo sobre lienzo, 50,5 x 63,6 cm.

En torno a un tizón encendido se agrupan tres figuras: el muchacho que sujeta y sopla la llama, un hombre de sonrisa bobalicona y un mono encadenado que sopla también con expresión concentrada. El Greco pintó en su etapa italiana *Un soplón* (Museo de Capodimonte, Nápoles), con el muchacho como única figura. La inclusión del mono y el hombre complica el significado de la obra, sin que exista unanimidad para explicarla. Es difícil asegurar si estamos ante una escena de género, una historia moralizante, un ejercicio de creación artística donde la luz es elemento esencial o una elaborada mezcla de estos elementos. Es probable que la representación tenga que ver con fábulas populares, pero también puede ser una emulación pictórica de un artista de la Antigüedad, Antifilo, citado por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, y del que se alaba la pintura de un muchacho que sopla a un fuego y por el reflejo que el fuego arroja sobre el aposento, que en sí es hermoso, y sobre el rostro del muchacho (Texto extractado de Ruiz, L.: *El Greco. Guía de sala*, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2011, p. 53).

El Buen Pastor



Hacia 1660. Óleo sobre lienzo, 123 x 101,7 cm.

Murillo ha pasado a la historia como uno de los grandes pintores de temas infantiles, y ello no sólo por sus famosas escenas costumbristas protagonizadas por niños, sino también por representaciones como ésta, en la que aparece el Niño Jesús en la metáfora bíblica del buen pastor que apacienta y cuida de sus ovejas. Se trata de un tipo de imágenes de gran éxito entre la sociedad sevillana de la época, y cuya eficacia devocional se ha mantenido intacta a través de los siglos. En este tipo de obras, que en muchos casos iban destinadas al culto privado, su autor se muestra como un verdadero maestro a la hora de conjugar un estilo sabio y delicado con un contenido amable y dulce. Sin embargo, dueño como era de un poderoso sentido de la composición, las dota de notable monumentalidad y equilibrio. Las ruinas de arquitectura que aparecen al fondo, tienen un doble sentido. Por una parte se enmarcan dentro de una tradición virgiliana que se manifiesta en literatura y artes plásticas y que gusta mucho de la imagen del pastor entre los restos caídos de un pasado esplendoroso. Por otra, la iconografía cristiana utilizó frecuentemente la referencia a ruinas clásicas como símbolo del paganismo vencido. El estudio del colorido, en el que predominan las gamas frías, ha llevado a fechar esta obra en torno a 1660, poco antes de que realizara los grandes lienzos para Santa María la Blanca (P994 y P995). Originariamente era algo más pequeña, pero fue agrandada antes de 1746 para que formara pareja con San Juan Bautista niño (Texto extractado de Portús, J.: Guía de la pintura barroca española, Museo del Prado, 2001, p. 186).

¡Aún dicen que el pescado es caro!



1894. Óleo sobre lienzo, 151,5 x 204 cm.

Este emblemático cuadro, sin duda el más famoso entre todos los pintados por Sorolla durante su juventud con argumento social, es también ejemplo fundamental de la inmersión del artista en este género, entonces de plena vigencia en los ambientes artísticos oficiales madrileños, en los que Sorolla se propuso lograr sus primeros reconocimientos públicos. Además, es seguramente el más sentido de todos ellos en la hondura de su significado, por representar un asunto tan sensible a las vivencias de las gentes de su tierra natal, logrando con él una de las escenas más emocionantes de la pintura española del realismo social de fin de siglo. Tras el éxito obtenido en 1892 con *¡¡Otra Margarita!!*, Sorolla revalidó de nuevo con esta pintura otra primera medalla en la Exposición Nacional de 1895, donde fue presentada por el artista junto con otros trece cuadros, en su mayoría retratos. Muestra el interior de la bodega de una barca de pesca, en la que un joven marinero, apenas un muchacho, yace tendido en el suelo tras sufrir un accidente durante la faena. Con el torso desnudo, del que pende una medalla, amuleto devoto de protección de los pescadores contra las desgracias, el joven es atendido cuidadosamente de sus heridas por dos viejos compañeros de labor, con el semblante serio y concentrado. Uno de ellos le sujeta por los hombros, mientras el otro, cubierto por una barretina, le aplica una compresa en la herida, que acaba de mojar en el perol de agua que se ve en el primer término. Alrededor de los tres marineros pueden verse diversos aperos y, al fondo, un montón de pescados, apresados durante la accidentada jornada. Sujeta aún a los rigores formales del naturalismo más estricto presente en las obras juveniles del artista de semejante naturaleza e intención, atentas todavía a un dibujo firme y descriptivo, especialmente definido en las figuras y tan sólo algo más libre en el entorno escénico que les rodea, Sorolla logra no obstante en esta pintura una especial armonía de conjunto en la interpretación de su asunto, en una composición de gran equilibrio y un audaz planteamiento espacial, integrándose ya en ella con perfecta normalidad algunas de las conquistas del innovador lenguaje plástico de su obra posterior. En efecto, lo primero que despierta la emoción del espectador es la entereza callada y contenida de los viejos hombres de mar cuidando el frágil y desvalido cuerpo del muchacho herido, interpretado casi con la solemnidad dramática de una piedad profana, envuelta en una gravedad noble y viril que sólo Sorolla supo calar en el alma de los pescadores de su tierra. Por otra parte, la captación de la luz que penetra por la

escotilla de la barca y baña en una clara penumbra su bodega y los enseres que en ella se guardan muestra las conquistas de Sorolla ya en estos años respecto a sus obras anteriores de este género en el manejo de los recursos lumínicos. Además, la audacia de su encuadre moderno, que desplaza acusadamente la perspectiva de la bodega hacia un lado para subrayar la sensación espacial del entorno en que se desarrolla la escena, deja ver la escalera por la que han descendido el cuerpo del joven pescador herido, dando así mayor profundidad a la composición, que se cierra con los reflejos plateados de los pescados amontonados al fondo. El dramatismo sereno y hondamente sentido con que Sorolla interpreta este argumento de pescadores contrasta con otras pinturas importantes del artista con semejantes protagonistas y escenario, como la titulada Comiendo en la barca, pintada cuatro años después, de proporciones muy semejantes aunque, sin embargo, de planteamiento radicalmente opuesto, volcado ya el artista en el costumbrismo naturalista que será tan característico de sus escenas marineras (Texto extractado de Díez, J. L.: Joaquín Sorolla. Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 230-232).

Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidón



1635 - 1640. Óleo sobre lienzo, 162 x 264 cm.

Según relata Ovidio en las Metamorfosis(VIII, 260-444), un jabalí gigante, enviado por la diosa Diana, assolaba el reino de Calidonia. Meleagro, hijo del rey, y su amada Atalanta, organizaron una cacería, ayudados por sus primos Cástor y Pólux.

Rubens ilustrará este pasaje, distribuyendo las figuras en primer plano y en la parte baja de la composición, con el fin de conducir la mirada del espectador hacia el centro de la imagen, donde Atalanta, habiendo herido mortalmente al animal, azuza contra él a los perros. A la izquierda entran en la escena sus primos y a la derecha Meleagro, blandiendo un largo venablo.

Rubens, perfecto conocedor de los textos clásicos, es fiel al relato de Ovidio. En esta obra recrea, como es característico en la última etapa de su pintura, un frondoso paisaje. En él establece una amplia panorámica, con un punto de luz a la izquierda. Abandonando el sentido naturalista de otras obras, crea un entorno poético e idílico, muy apropiado para el tema. La fuente de inspiración visual fueron ciertos relieves de sarcófagos antiguos, así como dibujos de Giulio Romano.

La obra fue propiedad del pintor hasta su muerte en 1640 cuando fue adquirida para la colección de Felipe IV.

El Carnaval de Venecia



El alquimista



Paisaje con edificios



1648 - 1651. Óleo sobre lienzo, 120 x 187 cm.

Vista de un valle surcado por un río, en cuyas orillas se sitúan varios edificios, enmarcados por árboles y montañas en el horizonte. En primer plano aparecen tres personas sentadas y dos acompañadas de caballos. Podría tratarse de la



representación del viaje a Atenas del filósofo cínico Diógenes de Sinope (siglo IV a. C), ejemplo clásico de honestidad y rebeldía hacia lo artificial de la civilización. Como muestra de renuncia hacia cualquier lujo, se le suele representar con una tosca capa como única vestimenta. Se conserva un grabado de esta obra realizado por Chtilion. Este cuadro se cita en el inventario de 1746 de la colección del rey Felipe V en el Palacio de La Granja de San Ildefonso.

