



PensARTE

Arte y Filosofía en Madrid



PensARTE

Arte y Filosofía en
Madrid



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Dirección General de Ordenación Académica





PensArte

Arte y Filosofía en
Madrid

Ignacio González-Garzón Montes

Begoña Finat Alonso



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Dirección General de Ordenación Académica



Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

2

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/edupubli

edupubli@madrid.org

Colección: Material Didáctico

© Comunidad de Educación. Consejería de Educación. Dirección General de Ordenación Académica.

Depósito Legal: M. 30.863-2005

I.S.B.N.: 84-451-2778-0

Impime: B.O.C.M.



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
1. INTRODUCCIÓN	11
2. PROGRAMACIÓN	15
1. Objetivos	17
2. Contenidos	23
3. Metodología	27
4. Evaluación	31
3. CAJA DE HERRAMIENTAS	37
1. Orientaciones didácticas para el profesorado	39
2. Symbolon: ver lo invisible	45
3. Sapere aude!: analizar una obra de arte	55
4. Palimpsesto: comparar obras de arte	65
5. Tolle et lege: escuchar lo que nos dice una obra	77
6. Symposium: dialogar con un cuadro	87
7. ¡Luz, más luz!: visionar una película	99
8. OrientArte: mirar más lejos	117

4. PASEARTE. ITINERARIOS ARTÍSTICO-FILOSÓFICOS EN LA COMUNIDAD DE MADRID	127
1. Orientaciones didácticas para el profesorado	129
2. Itinerario 1. La prueba del Laberinto en el Museo del Prado	133
3. Itinerario 2. A través del Espejo por el Museo Thyssen-Bornemisza	145
4. Itinerario 3. La Filosofía Antigua en el Museo del Prado	157
5. Itinerario 4. Edad Media y Renacimiento en el Museo del Prado	173
6. Itinerario 5. Renacimiento y Reforma en el Monasterio de El Escorial	185
7. Itinerario 6. La Filosofía Moderna en el Museo del Prado	199
8. Itinerario 7. Pensamiento contemporáneo en el Museo Thyssen-Bornemisza	207
9. Itinerario 8. Pensamiento contemporáneo en el Centro de Arte Reina Sofía	219

5. GUÍAS DE VISITA DE LOS ITINERARIOS	
ARTÍSTICO-FILOSÓFICOS	227
1. La prueba del Laberinto en el Museo del Prado	229
2. A través del Espejo por el Museo Thyssen-Bornemisza	233
3. La Filosofía Antigua en el Museo del Prado	241
4. Edad Media y Renacimiento en el Museo del Prado	249
5. Renacimiento y Reforma en el Monasterio de El Escorial	259
6. La Filosofía Moderna en el Museo del Prado	263
7. Pensamiento contemporáneo en el Museo Thyssen-Bornemisza	273
8. Pensamiento contemporáneo en el Centro de Arte Reina Sofía	285
9. La Filosofía en otros Museos	293
6. ÍNDICES	301
1. Índice de obras citadas	303
2. Índice de Museos de Madrid	311



PRESENTACIÓN

El libro que ahora presentamos lleva un título, *Pensarte*, que resume muy explícitamente su contenido: la acción de pensar y la actividad o el producto artísticos. Porque de eso se trata, de reflexionar sobre el lenguaje de unas obras que muchas veces permanecen mudas para nuestros estudiantes. Por curiosa paradoja, el exceso de información, la multiplicidad de estímulos y el poder de los medios de comunicación conducen a una situación viciada en la que lo más sencillo es convertirse en cómodo receptor de mensajes fácilmente descodificables. Mientras, otros mensajes no tan evidentes pero plenos de sentido van enmudeciendo porque desaparecen los puentes que nos llevarían a ellos. Es lo que ocurre con el lenguaje artístico. Hay que atreverse a *pensar el arte* y hay que resucitar las preguntas que conducirán a sus significados profundos. En ellos está el espíritu de una época o esos mensajes universales que trascienden el tiempo concreto del autor o el espectador.

Ese camino es de doble dirección. Pensamos el arte pero, a su vez, las obras artísticas plantean interrogantes sobre el mismo hecho de pensar y sobre los hitos fundamentales de esa actividad que constituyen la historia de la filosofía. Un cuadro puede ilustrar, mediante un complejo mecanismo de simbolización, el modo en que una época se pensó a sí misma, en una alusión a la unidad de todas las expresiones del espíritu humano, tan reivindicada a lo largo de la historia de la cultura.

Este libro pretende orientar a los profesores para que trabajen con sus alumnos en la doble dirección que acabamos de mencionar. En su primera parte, explica los fundamentos simbólicos sobre los que se asienta el lenguaje pictórico, propone actividades de lectura comprensiva de diversas obras, da cabida a otros lenguajes artísticos -como el fílmico- y explora los de otras culturas. La segunda parte consiste en la organización de itinerarios por diversos museos de la Comunidad de Madrid, en los que se analiza la conexión de las grandes cuestiones que trata la filosofía –desde la clásica

hasta la contemporánea– por medio de las obras que se exponen en ellos.

Pensarte es un libro más de la colección de *Materiales didácticos* que edita la Dirección General de Ordenación Académica, orientada a facilitar la práctica del trabajo docente a través de nuevos instrumentos. Esperamos que este libro sirva para cubrir una necesidad y una carencia, la de reabrir el interés por las enseñanzas que contiene el lenguaje artístico y la de comprender los significados ocultos tras los mecanismos formales.

Alicia Delibes Liniers
Directora General de Ordenación Académica



INTRODUCCIÓN

En el nuevo Decreto del Currículo de Bachillerato, la Filosofía ve recuperada su condición de materia común en ambos cursos, que viene a reforzar el carácter de formación esencial que identifica el saber filosófico, indispensable para afrontar con una base suficiente cualquier campo del conocimiento.

La Historia del Arte, en cambio, aparece como materia propia de la opción de Humanidades, por lo cual queda fuera –en principio– del itinerario educativo para muchos alumnos y alumnas, que acceden a ella sólo de manera ocasional, desde las Ciencias Sociales de Secundaria y otras áreas que hacen referencia puntual a sus contenidos en el desarrollo de la programación (Educación Plástica y Visual, Lengua y Literatura, Música...).

Estamos convencidos de que la formación artística y la capacidad para “leer imágenes” resultan indispensables como competencias básicas en nuestro entorno sociocultural. Sin embargo, hemos comprobado en clase con frecuencia la dificultad que representa para muchos alumnos analizar y comentar –oralmente o por escrito– mensajes audiovisuales (obras plásticas y musicales, fotografía, cine, vídeo, TV, etc.) que deberían supuestamente resultar particularmente sencillos para ellos, “hijos de la cultura de la imagen multimedia”.

Una reflexión crítica permite identificar con relativa facilidad algunas posibles causas de esta aparente paradoja: carecen a menudo de formación suficiente para “leer la imagen” y se limitan a consumirla sin más, de manera acrítica y casi automática; no poseen el vocabulario y los recursos conceptuales adecuados para interpretar, valorar y expresar lo que han visto; viven inmersos en el mundo del “zapping” televisivo, los videojuegos e Internet, dominado por la prisa, la atención flotante y dispersa, y en la sucesión vertiginosa de imágenes y sonidos, rasgos opuestos a la contemplación detenida, la percepción del detalle y el gusto por la re-visión o “segunda mirada”, imprescindibles para encontrar el significado profundo de las propias experiencias, como enseñaba el filósofo Gabriel Marcel.

Nuestros alumnos y alumnas “ven más” que nosotros (no sabemos si más lejos), pero ciertamente necesitan aprender a “ver mejor”. Para ellos, la Filosofía de Bachillerato puede ser una oportunidad, siempre que acertemos a superar la secular limitación didáctica a los textos escritos y nos atrevamos, aunque sea de forma incidental, a emplear imágenes y, sobre todo, producciones artístico-plásticas, portadoras de mensajes y significados extraordinariamente ricos y estimulantes para el aprendizaje de la reflexión comprensiva y crítica que pretendemos entre nuestros objetivos:

*“Leer imágenes es una destreza sintáctico-semántica y una actividad cognoscitiva cuyo objetivo desde una perspectiva educativa es capacitar a los alumnos y alumnas para establecer relaciones entre un contenido y su expresión y presupone una competencia textual del lector entendida como dominio de las reglas de uso que rigen los mensajes visuales en cuanto sistemas de representación inscritos en contextos culturales muy precisos. Supone en última instancia pasar del ver indiscriminado al leer selectivo y cognoscitivo. Se trata pues de generar desde el aula (...) un aprendizaje significativo en el campo de la lectura de imágenes que persiga un conocimiento capaz de derivar en una competencia operativa dirigida a entender cómo hablan las imágenes y qué significaciones –en un sentido no sólo semántico sino pragmático– se asocian a la sintaxis de sus signos gráficos. Trabajar en el aula con las imágenes, no sólo como recurso didáctico al servicio de una mayor eficacia pedagógica en las diversas áreas del currículo sino como objeto de análisis en sí mismo, supone dar pasos en el camino hacia una adecuada comprensión de la lógica de funcionamiento de unos medios en los que el carácter naturalista de la imagen figurativa ha actuado casi siempre como forma de ocultamiento”*¹.

Las obras de arte que empleamos en este trabajo comparten para nosotros un doble interés –artístico y filosófico– que permite apreciarlas como recurso didáctico de carácter interdisciplinar, especialmente para las

¹ Carlos Lomas: *Instrucciones de uso para un itinerario de la mirada* (clomas@almez.pntic.mec.es)

materias de Historia del Arte y Filosofía en Bachillerato, pero también para el aprendizaje de otras asignaturas como Lengua y Literatura Castellana, Historia de la Música, Psicología e Historia.

“**PensArte**” es un trabajo concebido como un conjunto de sugerencias y propuestas para los profesores: no desarrollamos ni detallamos todas sus posibilidades, tarea que supera nuestra capacidad, pero sí ofrecemos materiales e ideas para que en cada centro los educadores encuentren algo útil para sus alumnos, mejorando sin duda las actividades que aquí aparecen, pues cada profesor es el mejor especialista en la adaptación de lo que tiene a mano para enseñar a sus alumnos.

Para la elaboración de estos materiales, la selección de obras entrañaba una especial dificultad a causa de la inabarcable amplitud de posibilidades. La Historia del Arte ofrece –afortunadamente– una variedad inagotable de producciones de gran calidad estética y valor didáctico, por lo que se hizo necesario imponer varios criterios de selección muy restrictivos y, naturalmente, discutibles:

- En primer lugar, decidimos centrarnos en aquellas **obras que pueden ser contempladas directamente con relativa facilidad por el alumnado de la Comunidad de Madrid**, acudiendo a alguno de los siguientes espacios artísticos o de exposición:

- El Museo Nacional del Prado.
- El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- El Museo Thyssen-Bornemisza.
- El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Este primer criterio nos ha obligado a excluir como obras básicas algunas producciones interesantes y representativas localizadas fuera de nuestra Comunidad, pero que citamos como alternativas para trabajar mediante fuentes documentales y reproducciones, lo que va en detrimento de su capacidad de movilización

emocional y apreciación estética, pues consideramos preferible trabajar siempre que sea posible a partir de la obra original y no de sus reproducciones.

- Como segundo criterio, hemos seleccionado las obras –pictóricas fundamentalmente– por su contenido, lo que nos lleva a **preferir aquellas cuyo tema y significado (generalmente atribuido por el propio autor) resulta explícitamente vinculado a la Historia de la Filosofía**, incluso cuando ello nos exigía optar por algunas obras probablemente “secundarias” para la Historia del Arte.

- Finalmente, **bastantes obras incluidas no fueron creadas primordialmente con una referencia filosófica expresa**, pero –a nuestro juicio– pueden resultar útiles didácticamente para el aprendizaje de ciertos contenidos de la materia de Filosofía, además de presentar un alto interés desde el punto de vista artístico.

En estos últimos casos –sin lugar a dudas– resulta mayor la subjetividad y, por tanto, algunos educadores pueden no compartir nuestro criterio e, incluso, encontrarlo excesivo. Si es así, rogamos aplicar una dosis de buen humor e imaginación para ver “**PensArte**” como un “juego de espejos filosófico” y no tomar excesivamente en serio algunas elecciones que proponemos.



PROGRAMACIÓN



OBJETIVOS

1. Potenciar la capacidad de observación y disfrute de la obra de arte mediante un proceso activo de educación de la mirada.
2. Aprender a contemplar globalmente las obras de arte, como exponentes de la creatividad humana y objetos susceptibles de significados, usos y funciones diferentes en cada época.
3. Conocer y valorar obras de arte significativas de nuestro patrimonio cultural en su contexto original, museos y exposiciones, con especial atención a las obras localizadas en la Comunidad de Madrid.
4. Analizar las producciones artísticas como documento y testimonio de un contexto histórico, sociocultural y filosófico determinados.
5. Estimular la búsqueda de un adecuado nivel de información y documentación sobre las obras analizadas, como base de su conocimiento, integrando fuentes escritas y gráficas.
6. Descubrir significados simbólicos en la obra de arte, como expresión de los valores y mentalidades, en conexión con las cuestiones tratadas en la clase de Filosofía.
7. Relacionar los grandes períodos de la Historia de la Filosofía occidental con obras de arte de cada período histórico o expresivas del pensamiento y la vida de autores significativos.
8. Reconocer y comprender los problemas filosóficos en relación con diferentes producciones destacadas de la Historia del Arte, situando las soluciones que se han propuesto en su contexto histórico y cultural.
9. Expresar y comunicar la experiencia del arte a través de un discurso que integre, junto a la creatividad personal del alumno y la claridad del método expo-

sitivo, el adecuado uso de la terminología filosófica y artística.

10. Exponer correctamente, de forma oral y escrita, el pensamiento filosófico de los autores estudiados, así como los propios puntos de vista de manera coherente y argumentada.
11. Desarrollar una actitud crítica ante opiniones contrapuestas, sometiéndolas a reflexión racional y debate, analizando los conceptos, prejuicios y actitudes que puedan actuar como condicionantes.

Estos objetivos de **PensArte** refuerzan los propios de **Filosofía-I** y, sobre todo, de **Filosofía-II** e **Historia del Arte**, con los que vienen a coincidir en gran medida.

Por otra parte, no cabe duda de que trabajamos con algunos objetivos y contenidos de otras materias de Bachillerato, como Lengua y Literatura Castellana o Historia.

También en diversas áreas de la ESO pueden utilizarse ocasionalmente algunas de las actividades que proponemos, adaptándolas debidamente, para contribuir al desarrollo de las correspondientes capacidades: Ciencias Sociales, Cultura Clásica, Ética, Educación Plástica y Visual, Imagen y Expresión, etc.

En relación con los objetivos generales del currículo de Bachillerato, PensArte guarda especial conexión con la capacidad para:

- a) Dominar la lengua castellana.
- c) Analizar y valorar críticamente las realidades del mundo contemporáneo y los antecedentes y factores que influyen en él.
- e) Consolidar una madurez personal, social y moral que les permita actuar de forma responsable y autónoma.

- g) Dominar los conocimientos científicos y tecnológicos fundamentales y las habilidades básicas propias de la modalidad escogida.
- h) Desarrollar la sensibilidad artística y literaria como fuente de formación y enriquecimiento cultural.

En cuanto a los objetivos propios del currículo de Filosofía-I, desarrolla especialmente los relativos a:

1. Adoptar una actitud crítica ante las cuestiones teóricas y prácticas, exigiendo que estén siempre debidamente fundamentadas.
2. Argumentar de modo racional y coherente los propios puntos de vista, ya sea de forma oral o escrita.
3. Utilizar el diálogo para contrastar y debatir diferentes puntos de vista.
4. Comprender los principales problemas filosóficos que se han tratado a lo largo de la Historia.
5. Emplear con propiedad y rigor los principales términos y conceptos filosóficos.

Por lo que respecta al currículo de Filosofía-II, se refuerzan especialmente los siguientes objetivos de la materia:

1. Conocer y comprender los grandes períodos en que se divide la Historia de la Filosofía occidental, así como su relación con otras formas de expresión cultural.
2. Reconocer y comprender los problemas filosóficos analizados en el curso anterior, en tanto que cuestiones surgidas a lo largo de la Historia.
3. Comprender las distintas soluciones que se han propuesto a estos problemas filosóficos, situándolas en

su contexto histórico y cultural, a fin de poder entender su vinculación con otras manifestaciones teóricas y prácticas de la circunstancia que las ha originado.

4. Consolidar la actitud crítica ante opiniones contrapuestas, sometiénolas a una reflexión racional, y analizar los conceptos previos, prejuicios y posiciones ideológicas que puedan existir como condicionantes.

7. Valorar la capacidad de la reflexión filosófica a lo largo de la Historia para acercarse, de modo progresivo, a los problemas éticos, sociales y humanísticos.

8. Aprender a leer de modo comprensivo y crítico textos filosóficos de autores diversos y opuestos, compararlos entre sí, y descubrir la importancia del diálogo racional como medio de aproximación a la verdad.

9. Valorar el debate de posiciones contrapuestas como medio de practicar el respeto a los demás y la tolerancia positiva contra cualquier forma de discriminación.

10. Aprender a exponer correctamente, de modo oral y escrito, el pensamiento filosófico de los autores estudiados, así como a elaborar los propios puntos de vista de modo coherente.

Por último, en cuanto al currículo de Historia del Arte, se trabajan especialmente objetivos como:

1. Comprender y valorar los cambios en la concepción del arte y la evolución de sus funciones sociales a lo largo de la historia.
2. Entender las obras de arte en su globalidad, como exponentes de la creatividad humana, susceptibles de ser disfrutadas por sí mismas y valoradas como documento testimonial de una época y cultura.

3. Utilizar diferentes metodologías para el estudio de la obra de arte, que motiven su conocimiento racional y desarrollen la sensibilidad y la creatividad.
4. Realizar actividades de documentación e indagación, a partir de diversas fuentes, sobre determinados aspectos de la Historia del Arte.
5. Conocer el lenguaje artístico de cada una de las artes visuales y adquirir una terminología específica, utilizándola con precisión y rigor.
6. Conocer, disfrutar y valorar el patrimonio artístico y contribuir a su conservación como fuente de riqueza y legado que debe transmitirse a las generaciones futuras.
7. Valorar la ciudad, en su dimensión espacial y temporal, como objeto de la Historia del Arte y marco privilegiado de sus manifestaciones y proyectar esta conciencia hacia su evolución futura.
8. Contribuir a la formación del gusto personal, a la capacidad de disfrutar el arte y a desarrollar el sentido crítico, aprendiendo a expresar sentimientos propios ante las creaciones artísticas.



CONTENIDOS

1. Especificidad del saber filosófico. Sentido y necesidad de la Filosofía y su Historia. Simbología mítica del Laberinto y el Espejo: la Filosofía como construcción cultural compartida y reflexión crítica sobre la realidad.
2. Conocimiento, verdad y lógica. El problema de la realidad y las grandes cuestiones de la metafísica occidental. La reflexión filosófica sobre el ser humano: naturaleza y cultura; la ética y las principales teorías éticas; la sociedad: trabajo, cultura, derecho, economía...; utopías sociopolíticas; origen del Estado. La creación artística y la reflexión sobre la obra de arte.
3. La Historia de la Filosofía occidental: conocimiento sistemático de los principales problemas, sistemas y autores desde la Filosofía Clásica hasta la Contemporánea.
4. Aspectos básicos de la Pintura occidental desde la Edad Media al siglo XX: técnicas, elementos, estilos, movimientos y artistas; conocimiento de sus rasgos característicos y algunas obras significativas.
5. Percepción y apreciación de la obra de arte como elemento activo de la cultura. Lectura crítica de obras de arte: análisis sociohistórico, iconográfico, artístico y filosófico de las mismas.
6. Relación de producciones artísticas con cuestiones, problemas, pensadores y movimientos de la Historia de la Filosofía; fundamentación y argumentación de las propias propuestas y descubrimientos.
7. El cine como medio de expresión artística y filosófica: análisis fílmico de algunas películas representativas en relación con la Historia del pensamiento.
8. El desarrollo del sentido crítico y la capacidad para conocer, valorar y disfrutar el arte y el patrimonio cultural, aprendiendo a expresar sentimientos y reflexiones propias ante las creaciones artísticas.
9. Búsqueda de información y manejo de fuentes bibliográficas y de Internet relacionadas con la Historia del Arte y la Filosofía.
10. Elaboración de textos escritos pautados para comunicar los resultados de una investigación y exponer el propio pensamiento de forma organizada y argumentada, empleando el vocabulario artístico y filosófico con propiedad y corrección.



METODOLOGÍA

El interés pedagógico de PensArte radica, en gran medida, en nuestra capacidad como profesores para articular equilibradamente los diferentes contenidos de aprendizaje y las capacidades que exigen. Nuestros alumnos, en efecto, han de poner en juego su dominio de los conceptos y procedimientos necesarios en cada caso, pero también desarrollar las actitudes de apreciación artística y reflexión filosófica que precisan las distintas actividades.

Conviene que evitemos, por tanto, cargar todo el peso de las tareas sobre las dimensiones más estrictamente “académicas” o formales: PensArte tiene mucho de juego, de “ludus reflexivo”, donde cabe la creatividad y la originalidad, a pesar de (o gracias a) lo que comporta de riesgo o peligro de subjetividad y error.

Los alumnos que se enfrentan a una obra de arte como ocasión de reflexionar, pueden percibir esta oportunidad como algo libre y atractivo, donde la investigación y el estudio no se oponen al humor y al disfrute: resulta evidente que, en bastantes casos, la conexión entre obra artística y pensamiento filosófico podrá resultar arbitraria, anecdótica o “tomada por los pelos”; será nuestra tarea educativa recuperar y encauzar las posibilidades latentes en cada atisbo o esbozo de reflexión para enseñarles a pensar con lógica y críticamente, así como a organizar de manera sistemática los conocimientos.

Los materiales **PensArte** aparecen divididos en dos capítulos:

- La **Caja de herramientas** constituye la presentación o ensayo de los procedimientos básicos de análisis que se van a emplear en las diferentes actividades e incluye las correspondientes orientaciones didácticas.
- Los **itinerarios de PaseArte** proponen ocho visitas artístico-filosóficas para desarrollar en tres Museos de Madrid: Museo del Prado, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y Museo Thyssen-Bornemisza.

En los capítulos que integran ambas secciones seguimos siempre una misma estructura:



1. Para leer. Proponemos un texto sugerente como **introducción** a los contenidos trabajados en cada capítulo. El profesor puede decidir en cada caso el modo de utilizar esta información: resumir o seleccionar alguna idea, proponerlo como lectura individual, comentarlo en clase, etc.



2. Guía de trabajo. Presentamos brevemente cada uno de los *pasos que hay que seguir* para realizar la actividad. En el caso de los itinerarios de **PaseArte**, consiste en una guía para visitar el Museo correspondiente señalando las obras fundamentales para contemplar.



3. Ficha de la actividad. Modelo de *hoja de trabajo para desarrollar las actividades* de los alumnos. En los itinerarios de **PaseArte** se trata de una propuesta de actividades de análisis, comparación e investigación para que cada alumno pueda elegir libremente entre ellas.



4. Ejemplo de actividad realizada. Sugerimos una *actividad ya realizada* a modo de ejemplo, para facilitar la tarea del profesor y también para orientar la actividad de los alumnos, cuando el profesor así lo estime conveniente.



5. Sugerencias para el profesorado. Finalmente, ofrecemos algunas *ideas que pueden ayudarnos a trabajar estos contenidos*: relación de las obras tratadas con la materia de Filosofía; actividades alternativas; otras obras interesantes para trabajar estos temas; etc.

4

EVALUACIÓN

Criterios de evaluación

1. Documentación:

- 1.1. Muestra interés y se esfuerza por localizar información procedente de fuentes variadas.
- 1.2. Maneja correctamente los procedimientos y recursos técnicos de documentación, seleccionando de manera crítica los datos pertinentes.
- 1.3. Sintetiza y aplica de manera adecuada en su trabajo la información obtenida.

2. Análisis:

- 2.1. Trabaja la obra u obras seleccionadas ajustándose al método y guión propuestos.
- 2.2. Profundiza en el conocimiento y valoración objetiva de la obra trabajada, evitando una descripción superficial o apresurada de sus elementos.
- 2.3. Sabe determinar las características fundamentales de una obra, identificar su contenido y situarla adecuadamente en relación a su contexto histórico, cultural y filosófico.

3. Comprensión:

- 3.1. Muestra un nivel de comprensión adecuado de las cuestiones filosóficas planteadas y de la respuesta que ofrecen diferentes autores y sistemas.
- 3.2. Relaciona correctamente la obra artística trabajada con problemas, conceptos, autores o sistemas filosóficos para descubrir conexiones y significados compartidos.
- 3.3. Razona y argumenta de manera adecuada sus ideas o propuestas.
- 3.4. Identifica y valora las obras artísticas de nuestro patrimonio cultural, que ha contemplado en

museos o exposiciones de la Comunidad de Madrid.

4. Creatividad:

- 4.1. Establece conexiones entre obras y conceptos con originalidad e imaginación.
- 4.2. Realiza aportaciones y sugerencias creativas en el trabajo común y acoge con respeto las opiniones de los demás.
- 4.3. Busca enfoques y soluciones novedosas a los problemas y dificultades que se le presentan.

5. Presentación:

- 5.1. Expone el resultado de su trabajo –oral o escrito– de manera comprensible, clara y ordenada.
- 5.2. Utiliza con precisión la terminología específica de la Filosofía y las Artes visuales.
- 5.3. Cuida la corrección de sus escritos: redacción, estructura, legibilidad, ortografía,...

Procedimientos de evaluación

1. Evaluación inicial:

Podemos evaluar el dominio que posee inicialmente el alumno, en relación con los procedimientos que vamos

a necesitar para el desarrollo de las actividades, empleando la siguiente **escala de autoevaluación**:

Alumno/a		Curso y grupo:			
Evaluación inicial	Nivel de dominio que creo tener en cada uno de los aspectos:				
1. Documentación	Muy poco	Poco	Bastante	Mucho	
Localizo y selecciono información					
Realizo búsquedas en Internet					
Sintetizo y resumo la información					
2. Análisis	Muy poco	Poco	Bastante	Mucho	
Describo una obra de arte					
Analizo sus elementos fundamentales					
Situo en su contexto histórico y cultural					
3. Comprensión	Muy poco	Poco	Bastante	Mucho	
Conocimientos de la Historia de la Filosofía					
Razono y argumento mis ideas y propuestas					
Conocimientos de obras de arte					
Conozco el vocabulario filosófico					
Conozco el vocabulario artístico					
4. Creatividad	Muy poco	Poco	Bastante	Mucho	
Invento soluciones originales con imaginación					
Realizo sugerencias y aportaciones al grupo					
5. Presentación	Muy poco	Poco	Bastante	Mucho	
Hablo de manera clara y comprensible					
Redacto con orden mis trabajos					
Escribo con buena letra					
Escribo con buena puntuación y ortografía					

2. Evaluación del aprendizaje:

El profesor puede utilizar la siguiente **lista de punteo** para efectuar el seguimiento y calificación del trabajo de cada alumno/a durante las actividades de investigación:

Ficha de evaluación			Valoración					CALIFICACIÓN GLOBAL
			(Rodear la puntuación correspondiente para cada criterio)					
Alumno/a:			1. Documentación	2. Análisis	3. Comprensión	4. Creatividad	5. Presentación	
Curso y grupo:								
Obra elegida, fecha y observaciones:			0	0	0	0	0	
			0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	
Actividad realizada (señalar):			1	1	1	1	1	
1. Lectura de una obra	2. Análisis de una obra	3. Compara obras	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	
4. Jardín de las delicias	5a. Reunión de filósofos	5b. Encuentro a solas						
6. Analizar una película	7. La sabiduría de Oriente	Otra						
			2	2	2	2	2	
Obra elegida, fecha y observaciones:			0	0	0	0	0	
			0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	
Actividad realizada (señalar):			1	1	1	1	1	
1. Lectura de una obra	2. Análisis de una obra	3. Compara obras	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	
4. Jardín de las delicias	5a. Reunión de filósofos	5b. Encuentro a solas						
6. Analizar una película	7. La sabiduría de Oriente	Otra						
			2	2	2	2	2	
Obra elegida, fecha y observaciones:			0	0	0	0	0	
			0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	
Actividad realizada (señalar):			1	1	1	1	1	
1. Lectura de una obra	2. Análisis de una obra	3. Compara obras	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	
4. Jardín de las delicias	5a. Reunión de filósofos	5b. Encuentro a solas						
6. Analizar una película	7. La sabiduría de Oriente	Otra						
			2	2	2	2	2	
Obra elegida, fecha y observaciones:			0	0	0	0	0	
			0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	
Actividad realizada (señalar):			1	1	1	1	1	
1. Lectura de una obra	2. Análisis de una obra	3. Compara obras	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	
4. Jardín de las delicias	5a. Reunión de filósofos	5b. Encuentro a solas						
6. Analizar una película	7. La sabiduría de Oriente	Otra						
			2	2	2	2	2	

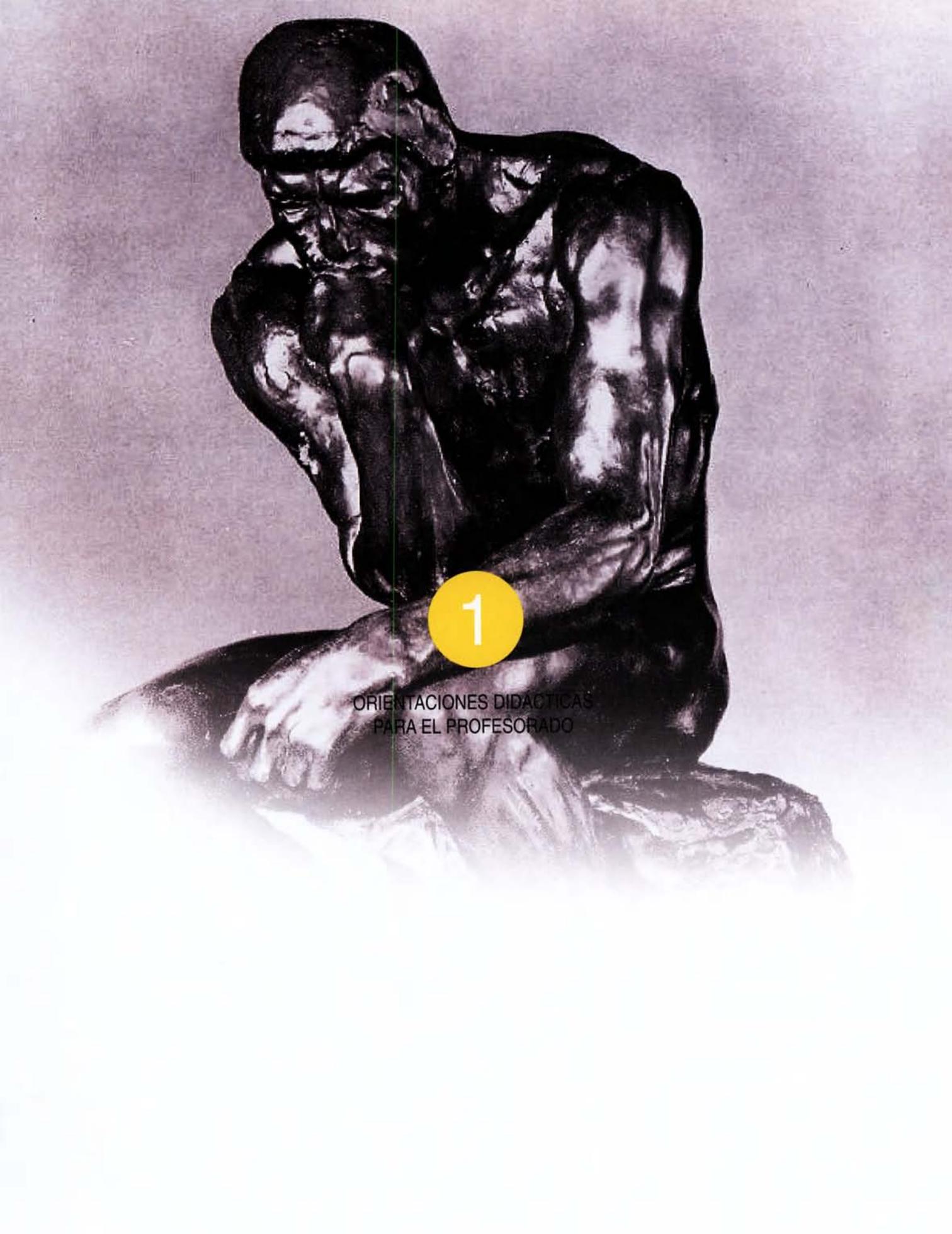
3. Evaluación final:

Los alumnos pueden valorar finalmente su trabajo y el proceso seguido con el siguiente cuestionario de autoevaluación:

Cuestionario de evaluación final				
Alumno/a:	Curso y grupo:	Fecha:		
Actividades realizadas:				
Autoevaluación	Muy poco	Poco	Bastante	Mucho
1. Aporto y hago sugerencias				
2. Respeto y colaboro con los compañeros				
3. Analizo en profundidad de las obras trabajadas				
4. Afronto los problemas sin desanimarme				
5. Tengo interés y me esfuerzo por la calidad del trabajo				
6. Comprendo las cuestiones filosóficas				
7. Relaciono las obras con problemas y autores				
8. Razono y argumento mis ideas o propuestas				
9. Identifico y conozco obras artísticas de Madrid				
10. Expongo correctamente mi trabajo y conclusiones				
Evaluación del Proyecto PensArte	Muy poco	Poco	Bastante	Mucho
11. Las actividades me han resultado interesantes				
12. La ayuda del profesor ha favorecido el trabajo				
13. Los materiales han sido adecuados y suficientes				
14. La organización y coordinación han sido buenas				
15. La calificación me ha parecido justa y objetiva				
Sugerencias y propuestas para mejorar las actividades:				



CAJA DE HERRAMIENTAS



1

ORIENTACIONES DIDÁCTICAS
PARA EL PROFESORADO

En nuestro “taller” artístico-filosófico necesitamos manejar con soltura algunas *herramientas de trabajo*, para acercarnos a las obras en condiciones adecuadas, extrayendo de ellas (o con ellas como “pretexto”) elementos de reflexión y conocimiento.

Se trata de ensayar algunos procedimientos básicos de análisis; entre ellos, los hay que resultan habituales en las clases de Historia del Arte; otros pueden ser más originales; en todo caso, la búsqueda de información es una exigencia común a todas las materias de Bachillerato.

Ciertamente, los alumnos que no cursan Historia del Arte y los profesores de Filosofía pueden encontrarse menos familiarizados con algunas tareas, por lo que la colaboración con los compañeros y compañeras de Historia del Arte resulta aquí fundamental.

No conviene olvidar que *las actividades descansan siempre sobre la contemplación y experiencia directa de alguna obra artística*. Por ello, todas estas herramientas encuentran su aplicación más adecuada en **PaseArte**, las visitas o itinerarios que proponemos para los alumnos en diferentes museos de Madrid. *La utilización de reproducciones ha de entenderse como un recurso de apoyo para la investigación, pero no debiera sustituir completamente a la visión de la obra original, cuando ello sea posible.*

Antes de empezar con las actividades, presentamos algunas fuentes bibliográficas y de Internet que conviene manejar para llevar a cabo las diferentes propuestas (**Navegar es necesario: buscar información**).

La “Caja de herramientas” incluye diferentes procedimientos de trabajo, que se inician con una *lectura* y se desarrollan mediante algunas *actividades del alumno*, acompañadas de *sugerencias y orientaciones para el profesor*.

1. Symbolon: *ver lo invisible*

Partiendo del concepto de símbolo, tratamos de realizar una primera aproximación a la obra de arte como lenguaje y a su posible lectura o interpretación:

Actividad 1: **Lectura de una obra de arte**

2. Sapere aude!: *analizar una obra de arte*

La lectura de Kant nos invita a bucear por nosotros mismos en el conocimiento de la obra artística, analizando paso a paso los elementos que la integran y que nos pueden sugerir alguna reflexión más o menos filosófica:

Actividad 2: **Análisis de una obra pictórica**

3. Palimpsesto: *comparar obras de arte*

La creación artística, como un palimpsesto, rescribe ciertas obras para dar lugar a nuevas producciones: el análisis comparativo de algunas conexiones, similitudes y diferencias resulta siempre revelador y sugerente:

Actividad 3: **Comparar obras de arte**

4. Tolle et lege: *escuchar lo que nos dice una obra*

San Agustín y El Bosco como excusa para leer las obras en clave auditiva, ponerles música y unir lo plástico con lo musical y la reflexión con la lectura literaria:

Actividad 4: **Mi jardín de las delicias**

5. Symposium: *dialogar con un cuadro*

Sócrates y Platón nos convocan (y provocan) para que conversemos con los personajes que aparecen en la galería de imágenes de filósofos y demás personajes que desfilan por los cuadros:

Actividad 5a: **Reunión de filósofos**

Actividad 5b: **Encuentro a solas**

6. ¡Luz, más luz!: *visionar una película*

Uniendo cine y fotografía, vamos a buscar los cinco minutos clave de una obra fílmica para sintetizar su contenido y realizar luego un forum o comentario sobre lo que hemos visto:

Actividad 6: Análisis de una película

7. OrientArte: mirar más lejos

Finalmente, necesitamos **orientarnos**, buscar el Oriente, para descubrir otras tradiciones artístico-filosóficas de enorme riqueza:

Actividad 7: La sabiduría viene de Oriente

Navegar es necesario: buscar información

Navigare necesse est, vivere non necesse

(navegar es necesario, vivir no lo es)

Plutarco, *Pompeyo*, 50

Cuentan que esto dijo Pompeyo cuando se dirigía a Roma y los marineros le desaconsejaron la travesía por la dificultad de hacerse a la mar debido al estado del tiempo.

Nosotros no nos atrevemos a tanto, pero también consideramos necesario navegar, aunque sea de manera metafórica y, desde luego, menos peligrosa. Con paciencia y habilidad, en las bibliotecas y, desde luego, en el mar de Internet podemos realizar *búsquedas* muy interesantes y pescar algo de provecho entre lo que caiga en esta enorme *red*, aunque también deberemos desechar mucha *basura* inútil, dejándola donde estaba.

En *El nombre de la rosa*, la famosa novela del italiano Umberto Eco, el edificio que encierra la biblioteca y el *scriptorium* constituye el eje de la narración: los libros esconden la clave de los asesinatos que debe investigar el protagonista. Umberto Eco se inspira para ello en una larga tradición de reflexiones sobre el significado de la escritura y las bibliotecas como laberintos enigmáticos, tema especialmente querido por Jorge Luis Borges (1899-1986), autor de *Ficciones* (1944) y *El aleph* (1949):

“—Tengo la impresión, al leer esta página, de que ya he leído algunas de las palabras que figuran en ella, y recuerdo frases casi idénticas que he visto en otra

parte. Pero no puedo recordar de qué se trata. He de pensar en esto. Quizás tenga que leer otros libros.

— ¿Cómo? ¿Para saber qué dice un libro debéis leer otros?

— A veces es así. Los libros suelen hablar de otros libros. A menudo un libro inofensivo es como una simiente, que al florecer dará un libro peligroso, o viceversa, es el fruto dulce de una raíz amarga. ¿Acaso leyendo a Alberto no puedes saber lo que habría podido decir Tomás? ¿O leyendo a Tomás lo que podría haber dicho Averroes?

— Es cierto, dije admirado.

Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas, humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablaran entre sí. A la luz de esa reflexión, la biblioteca me pareció aún más inquietante. Así que era el ámbito de un largo y secular murmullo, de un diálogo imperceptible entre pergaminos, una cosa viva, un receptáculo de poderes que una mente humana era incapaz de dominar, un tesoro de secretos emanados de innumerables mentes, que habían sobrevivido a la muerte de quienes los habían producido, o de quienes los habían ido transmitiendo”.

U. Eco: *El nombre de la rosa*.

Direcciones de internet

Para empezar a trabajar, conviene utilizar buscadores temáticos, como por ejemplo:

Buscadores generales

- Google: <http://images.google.com/>
- Altavista: <http://www.altavista.com/>

Buscadores de Filosofía

- Hippias: <http://hippias.evansville.edu/>
- Noesis: <http://noesis.evansville.edu/bin/index.cgi>

Páginas de Filosofía

- Centro Telemático de Filosofía: <http://blues.uab.es/filosofia/esfrrecursos.html>
- Cibernous, Filosofía en la red: <http://www.cibernous.com/>
- Documentación filosófica en español: <http://www.lechuza.org/>
- Filópolis: Filosofía para no iniciados: <http://www.xtec.es/~lvallmaj/index2.htm>
- Filosofía en Internet: <http://www.filosofia.net/>
- Guide to Philosophy on the Internet: <http://www.earlham.edu/~peters/gpi/index.htm>
- Instituto de Filosofía del CSIC: <http://www.ifs.csic.es/ifs.htm>
- La Caverna de Platón: <http://www.lacavernadeplaton.com/>
- Página de Filosofía J. Hernández Reynés. UAB: <http://blues.uab.es/filosofia/esfrentradaweb.html>
- Portal bibliográfico de Filosofía: http://www.anabasis-digital.com/ff1/f1_2.htm
- Proyecto Filosofía en español: <http://www.filosofia.org>
- Recursos de filosofía en español: <http://www.aprendejugando.com/tarea/filosofia.htm>
- Revista de Filosofía A Parte Rei: <http://aparterei.com/contenidos.html>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy (en inglés): <http://plato.stanford.edu/contents.html>

Páginas sobre Historia del Arte

- Arte e Historia: <http://www.artehistoria.com/>
- El poder de la palabra: <http://www.epdlp.com/arte.html>
- Guía de Historia del Arte: <http://www.geocities.com/Athens/Delphi/5230/Portada.html>
- Humanities Web (en inglés): <http://www.humanities-web.org/>
- René Magritte: <http://www.magritte.com/3.cfm>
- Salvador Dalí: <http://www.iberexplorer.com/iber/portadas/artecultura/dali41/portada.htm>

Imágenes de Arte

- 100 Greatest Paintings: <http://www.scaruffi.com/art/greatest.html>
- Archivo de Arte: http://www.artchive.com/ftp_site.htm
- Artcyclopedia: <http://www.artcyclopedia.com/>
- Artnet: <http://artnet.com/>
- Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/>
- Erich Lessing Culture & Fine Arts: <http://www.lessing-photo.com/>
- Imágenes de filósofos: <http://consciencia.org/imagenes/banco/>
- Olga's Gallery: <http://www.abcgallery.com/>
- Retratos al óleo: <http://www.artunframed.com/index.htm>
- Scala Archives: <http://www.scalararchives.it/php/>
- The Art Renewal Center: <http://www.artrenewal.org/index.html>

- Web Gallery of Art:
<http://gallery.euroweb.hu/index1.html>
- World Art Treasures: <http://www.bergerfoundation.ch/>

Museos y Galerías

- British Museum: <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/>
- Centro de Arte Reina Sofía:
<http://museoreinasofia.mcu.es/>
- Fundación Thyssen-Bornemisza: <http://www.museothyssen.org/conflash.asp>
- Galleria degli Uffizi: <http://www.uffizi.firenze.it/welcome.html>
- Musée du Louvre: <http://www.louvre.fr/>
- Musées Royaux de Beaux-Arts de Bruxelles:
<http://www.fine-arts-museum.be/>
- Museo Arqueológico Nacional: <http://www.man.es/>
- Museo del Prado: <http://museoprado.mcu.es/>
- Museos Vaticanos: <http://www.beato-de-liebana.com/>

Bibliografía recomendada

- Alvarez Lopera, J. (1992): *Maestros modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Catálogo del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- Berger, J. (2000): *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Esteban, P., Galán, B., Fernández, C. (1997): *Guía de la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Aldeasa, Madrid.
- Foucault, M. (1981): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza – MEC, Madrid.
- García-Frías Checa, C. (1991): *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*. Patrimonio Nacional, Madrid.
- Hagen, R.M., Hagen, R. (1997): *Los secretos de las obras de arte*. Taschen, Colonia.
- Lafuente Ferrari, E. (1978): *Museo del Prado*. 4 vols. Madrid.
- Llorens, T., Borobia, M., Vela, C. (1993): *Guía del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- Luna, J.J. (2000): *Guía actualizada del Prado*. Alfiz, Madrid.
- Manguel, M. (2002): *Leer imágenes*. Alianza, Madrid.
- Martínez Cuesta, J. (1992): *Guía del Monasterio de San Lorenzo el Real, también llamado de El Escorial*. Patrimonio Nacional, Madrid.
- Paquet, M. (2000): *Magritte*. Taschen, Colonia.
- Pérez-Jofre, T. (2001): *Grandes obras de arte*. Museo Thyssen-Bornemisza. Taschen, Colonia.
- Rivas, M. (2003): *Mujer en el baño*. Alfaguara, Madrid.
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C., Honnelf, K. (2000): *Arte del siglo XX*. Taschen, Colonia.
- Sturgis, A., Clayson, H. (2002): *Entender la pintura. Análisis y explicación de los temas de las obras*. Blume, Barcelona.
- VV.AA. (1992): *Maestros modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*; (1995): *Maestros renacentistas y barrocos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza – MEC, Madrid.



2

SYMBOLON
VER LO INVISIBLE



PARA LEER

“Συμβολον: Objeto cortado en dos del que huésped y anfitrión conservaban cada uno una mitad que transmitían a sus hijos; estas dos partes confrontadas (συμαλλω: poner junto a, reunir, acercar) servían para hacerse reconocer a sus portadores y demostrar los vínculos de hospitalidad contraídos anteriormente”.

A. Bailly (1985): *Dictionnaire Grec-Français*.
Hachette, París

“No pienso discutir más contigo sobre este asunto, pero, si quieres recibir alguna ayuda de mis riquezas para los niños y tu propio destierro, dilo, pues estoy dispuesto a darte con mano pródiga y a enviar contraseñas (συμβολα) a mis huéspedes, que te acogerán bien...”

Eurípides: *Medea*, 610-613. Trad. Alberto Medina;
Gredos, Madrid, 1977

“Tobías respondió a su padre Tobit:

– ¿Cómo podré recuperar ese dinero dejado en depósito a Gabaél? Ni él me conoce a mí ni yo a él. ¿Qué contraseña (símbolo) puedo darle para que me reconozca, se fie de mí y me dé el dinero?...”

Tobit, entonces, respondió a su hijo:

– Gabaél me dio un recibo, y yo le di el mío; firmamos los dos el contrato, después lo rompí por la mitad, tomé una parte y dejé la otra con el dinero”.

Libro de Tobías, V, 1-3

Así, pues, el símbolo era originariamente “algo que remitía a otra cosa”, un objeto cuya razón de ser se encontraba en un lugar diferente, en manos de otra persona que, a su vez, lo guardaba en espera de que se pudiera producir la re-unión (“simbolización”), momento en que ambas mitades adquirirían toda su razón de ser, su “sentido” o “significado”.

“El símbolo es una unidad que presupone una escisión. En principio se hallan desencajadas en él la forma simbolizante, o aspecto manifiesto y manifestativo del símbolo (dado a visión, a percepción, a audición) y aquello simbolizado en el símbolo, que constituye su horizonte de sentido. Se poseen ciertas formas, figuras, presencias, trazos o palabras. Pero no se dispone de las claves que permiten debidamente orientar en relación a lo que significan. Hay, pues, una originaria escisión o partición, a modo de premisa de todo el drama simbólico”.

Eugenio Trías (1994): *La edad del espíritu*.
Destino, Barcelona; p. 23

Esta escisión, partición o cesura entre ambas mitades del símbolo posee una gran importancia. Es lo que separa las dos partes: “*diábolos*”, literalmente “lo que desune”, como el odio, la envidia, la desconfianza o la calumnia, de donde procede el término “diablo”. La distancia o interferencia entre significante y significado es algo que “se mete en medio”, como el pie en la abertura de la puerta, para evitar un cierre o encuentro, para impedir la reunión y provocar separación, inquietud y duda. Es lo que hace el acusador que lanza una denuncia –sobre todo cuando es falsa– logrando su efecto devastador una vez que anida, pongamos por caso, en el corazón de los amantes celosos.

La capacidad de simbolización radica en la estructura psicobiológica del ser humano, pero ésta es fruto de la socialización. Pensamos y nos comunicamos simbólicamente porque no tenemos en nosotros todas las respuestas, sólo una parte (símbolo). El resto debemos buscarlo siempre “fuera”, más allá de nosotros mismos, en los otros y lo otro, con el riesgo permanente de que la distancia y la diferencia nos hagan perder la confianza, el lazo de unión de la *hospitalidad*.

El animal no es huésped del mundo ni opera simbólicamente (por lo general) sobre él: es parte del mundo “como el agua en el agua” y lleva consigo la totalidad de los patrones de conducta que necesita para moverse en él. Nosotros, por el contrario, “guardamos las distancias”, nos percibimos diferentes y extraños, sintiendo el dolor de una ruptura evolutiva que nos hace vivir como invitados en casa ajena.

En el relato bíblico del *Génesis*, Adán es huésped del Creador en el Jardín del Edén. Entre Dios y el hombre no hacen falta aún símbolos, pues no se ha producido partida ni separación alguna. El hombre tan sólo establece una distancia con los animales, de los que se sabe distinto, por lo que precisa nombrarlos (simbolizarlos). Igualmente, al aparecer la mujer, el varón percibe su igualdad esencial, pero también la famosa diferencia, por lo que se siente obligado a darle nombre, esto es, “creer que posee lo que no posee”. Eva y Adán sólo consumarán la escisión instigados por la acción “diabólica” (desunidora, sembradora de dudas) de la serpiente, que les invita a sospechar y apartarse del mandato divino.

Desde tal “entonces” mítico, el Hombre vive separado de su Origen (“Creador”, “Paraíso”, “Felicidad”, “Unidad”...) y condenado a vagar como caminante (*viator*, nómada, peregrino) en busca de un reencuentro, lo que le exige desplegar todas las armas de su intelecto para no perderse, trabajar y usar el lenguaje simbólico, que potencia su eficacia social, pero también acentúa la confusión y la separación entre los hombres, como expresa el relato de la *Torre de Babel* (*Génesis*, XI, 1-9).

Toda cultura es acción simbólica, deseo de encontrar la “otra mitad”, el sentido de lo que vemos y manejamos que constantemente se nos escurre entre los dedos. Es tener algo ante nosotros y saber que necesitamos descubrir lo que no resulta evidente, pero sí imprescindible: su significado.

Así, la obra de Arte resulta ser expresión máxima de la cultura simbólica. En lo que percibimos (vemos, tocamos, escuchamos...) se esconde y a la vez se revela su valor y sentido. La obra re-presenta (hace presente, convoca cada vez de nuevo) lo que nunca está presente plenamente, sino sólo como promesa, apunte o recuerdo que señala una dirección. El Arte es lenguaje y requiere un esfuerzo decodificador o de interpretación. El objeto artístico sin hermenéutica permanece mudo como tal: podrá ser útil o decorativo, pero no será *Arte*.

No debemos, por tanto, apresurarnos a rechazar las preguntas espontáneas que surgen tantas veces ante la obra que se contempla o escucha por primera vez: *¿qué quiere decir esto?, ¿qué significa?, ¿qué pasa aquí?*, es la expresión sincera de una sorpresa significativa y necesaria: la reacción ante la percepción de la cesura “diabólica” entre ambas secciones del símbolo; la manifestación de que somos conscientes de una distancia entre lo que hay “aquí” (mancha de pintura, piedra, sonidos...) y lo que “no está, pero está” (su sentido o significado).

Sin este descubrimiento no sería posible la comunicación.

Desde las pinturas y estatuillas paleolíticas hasta hoy, los creadores no han dejado de cuestionarse sobre esta naturaleza sorprendente de su obra: en ella está lo que no está, es imagen o reflejo que hace visible lo invisible, permitiendo, incluso, transformar la realidad (“crear”, “inventar”, “poetizar”... o si se prefiere, “mentir”, “disfrazar”, “falsear” o “deformar”). El artista es un creador (como lo somos, por otra parte, todos los que hablamos), pero nunca a partir de la nada. Es, más bien, un “re-creador”, alguien que juega en el patio de recreo del mundo con las posibilidades siempre renovadas de las cosas que, combinadas de modos diferentes, permiten percibir sus potencialidades ocultas hasta entonces.

A medida que nos vamos dejando empapar de sentido por una obra de Arte, nuestra sorpresa inicial aumenta

y se transforma en gozo, disfrute y emoción. Descubrimos con la boca abierta que todo aquello “estaba allí”; no hay nada nuevo (los materiales o soportes ya existían), pero *todo es nuevo*, ya lo conocíamos, pero no lo sabíamos. La producción artística nos hace “sentir”, esto es, despierta en nosotros una posibilidad dormida (aunque a veces parezca muerta...); agita las aguas letárgicas que habían olvidado ya esa “otra mitad” del símbolo, resignándonos a creer que “*eso era todo, amigos*” y no había más que ver.

Porque el hombre y la mujer que somos, acostumbrados a tener en su mano siempre la misma mitad del signo, acabamos por creer que está completo, que ese borde recortado caprichosamente, que debiera revelar su condición y vocación de ser completado, es simplemente un límite y todo acaba ahí: “hay lo que hay”. Nada más. Finito.

El Arte, cuando lo es verdaderamente, actúa como un despertador: te invita y estimula para ponerte en camino, como Tobías y tantos personajes de los cuentos y mitos tradicionales, en busca de lo que te pertenece. Tu tierra propia. La patria que te corresponde como ser humano: el mundo.

La obra artística te susurra (a veces también grita) al oído: “*Nada te es ajeno, no te conformes con una mitad; siente dentro de ti la aspiración a la totalidad, la unidad, el sentido... aunque luego hayas de regresar a*

la opacidad cotidiana de la vulgaridad y caer de nuevo en lo mediocre y absurdo. Tú has visto el cielo abierto, has experimentado una revelación que no debes olvidar: ella será tu acicate para seguir buscando”.

Desde los inicios del análisis freudiano del Arte y la Cultura, sabemos que este lenguaje simbólico no es totalmente artificial ni arbitrario: encuentra su raíz en ciertas constantes o tendencias muy arraigadas, propias de la zona subconsciente del psiquismo. Entre ambos sectores del símbolo ha de existir necesariamente cierta correspondencia o correlación. Gracias a ello encontramos símbolos casi universales (Jung llegó a hablar de un “inconsciente colectivo”), precisamente los que aparecen y resurgen constantemente en el Arte, obligándonos a su lectura como “*Symbolon*”.

A menudo, la interpretación del simbolismo de una obra artística resulta difícil: necesitamos conocer ciertos datos sobre el autor, la época, el ambiente cultural y los intereses que motivaron la producción de esa obra para descubrir su significado, lo que no siempre resulta posible. Además, tampoco es fácil saber hasta qué punto el significado que nosotros descubrimos coincide con el que su autor quiso darle a su obra...

Empezaremos por elegir una pintura con elevado contenido simbólico para “leerla”, es decir, interpretar su significado, con ayuda del guión.



- **1. Recoge información sobre la obra:**

Título, autor, época, estilo, características, etc.

- **2. Describe la obra y pregúntate sobre ella:**

¿Qué parece representar esta obra?, ¿qué se ve en ella? (personajes, animales, plantas, objetos, líneas, formas, colores...), ¿qué elementos llaman más tu atención?, ¿qué resulta extraño, chocante o sorprendente en esta obra?

- **3. Piensa e intenta responder a las cuestiones que te has planteado:**

¿Qué pueden significar los diferentes elementos presentes en la obra, además de su utilidad o razón de ser más evidente?, ¿remiten o dirigen nuestro pensamiento hacia "otra cosa" diferente de ellos mismos?, ¿cuál puede ser su significado oculto o "simbolismo"?

- **4. Comenta y amplía información:**

Después de comentar la obra con tus compañeros y tu profesor en clase, ¿qué nuevos descubrimientos has hecho sobre el significado de lo que has visto y lo que quiere decirnos esta composición?

- **5. Sintetiza tus conclusiones:**

Resume ahora lo que has descubierto en forma de redacción, describiendo los elementos que aparecen y su posible significado o interpretación.



ACTIVIDAD 1: FICHA DE LECTURA DE UNA OBRA DE ARTE

• 1. Información

Título de la obra:

Autor:

Características:

Época o estilo:

• 2. Descripción de la obra y cuestiones sobre la misma

• 3. Intento de respuesta

Elementos que integran la obra	Posible significado
-	
-	
-	
-	
-	
-	
-	
-	

• 4. Ampliación de la información

• 5. Síntesis final



ACTIVIDAD 1: EJEMPLO DE LECTURA DE UNA OBRA DE ARTE

• 1. Información (Ver reproducción de la obra en **Guía de visita 9**)

Título de la obra: El matrimonio Arnolfini

Fecha de ejecución: 1434

Autor: Jan Van Eyck (1390-1441)

Estilo: Pintura flamenca

Características: Óleo sobre tabla; 81,9 x 59,9 cm

Localización: Londres. National Gallery

• 2. Descripción de la obra y cuestiones sobre la misma

Se trata del retrato de un comerciante italiano establecido en Brujas, Giovanni Arnolfini y de su esposa Giovanna Cenami, también italiana de familia adinerada. La obra reúne el género del retrato con la escena de ambiente y el estudio de costumbres, además de la alegoría del carácter sacramental del matrimonio y la maternidad.

En ella se encuentran presentes todas las características de lo que será la pintura flamenca: el estudio detallado del ambiente por medio de la acumulación de sutiles observaciones aisladas, tanto de objetos, como de ropajes, y su representación mediante un detallismo cuidadoso que alcanza al estudio del rostro.

Esta prolija acumulación lleva a la creación de un espacio pictórico veraz, en el que la luz penetra suavemente desde las ventanas y va ligando todos los espacios, creando una sensación atmosférica que consigue, a su vez, la de profundidad mediante la degradación. El secreto de esta minuciosidad flamenca está en la aplicación de la técnica al óleo en la pintura, que deja retocar todo lo que se necesita, al utilizar aceite para la amalgama de los colores, en contraposición al huevo utilizado en la pintura al temple. Trabajando con barnices traslúcidos de óleo meticulosamente aplicados, Van Eyck representó con brillantez una amplia gama de sustancias diferentes: el metal sumamente pulido del candelabro de bronce, el pesado terciopelo de la noble túnica del hombre o el pelo hirsuto del perrito.

A pesar de su detallado realismo, esta pintura tiene algo mágico, una espiritualidad. **Tenemos la sensación de que tras todos los objetos aparentemente corrientes que ocupan este agradable interior, debe de haber un significado más profundo.** *El matrimonio Arnolfini* es, sobre todo, un cuadro lleno de enigmas.

• 3. Elementos que integran la obra y posible significado

- La manera en que los esposos se toman las manos nos indica que no estamos ante un mero retrato de familia, sino la plasmación de un contrato de matrimonio o una promesa de casamiento, ya que entonces no se necesitaba la presencia de un sacerdote para formalizar la unión. Sin embargo, lo tradicional sería que la mano derecha del esposo tomara la derecha de ella, mientras que aquí utiliza la izquierda. Lo que podría indicar un matrimonio "por poderes", aunque también podría ser meramente una cuestión de comodidad. Otra posible explicación es que represente el momento del juramento de fidelidad del marido, que hace levantando su mano derecha en señal de voto ante Dios.

- Los esposos visten trajes de gran riqueza, signo de su condición social, pero destaca el vestido de la esposa, bajo el que se insinúa un vientre pleno. ¿Se sugiere que está embarazada? No resulta clara la apreciación, ya que la moda de la época exigía que las damas se raparan la frente y se adornaban con una toca en forma de cuernos. El vestido de moda provocaba una deformación en la anatomía de la mujer. Sólo tenemos que comparar a esta muchacha vestida con la Eva del Políptico de Gante para comprobar que se trata de una deformación estética deliberada: mediante un corpiño muy ajustado se estrechaba el pecho de la mujer, elevándolo y

creando un abombamiento de vientre y caderas. Casi todas las damas retratadas por Van Eyck visten de esta manera, así como sus Vírgenes o su propia esposa. A pesar de todo, pudiera haber una referencia velada a la futura fecundidad de la esposa en el matrimonio.

- Otros símbolos que aparecen en el cuadro abundan en referencias a la fecundidad, el carácter sagrado del matrimonio y la fidelidad: Giovanna pone su mano izquierda en el vientre, sugiriendo fertilidad y su vestido es verde, color de la fertilidad. El lecho, lugar de concepción y parto, es un símbolo claro del matrimonio; en el pomo de la cama hay una talla de Santa Margarita, patrona y protectora de los nacimientos; el manojo colgado de la misma cama simboliza la fertilidad; los zapatos en el suelo, recuerdan el pacto de Dios con Moisés, y por lo tanto con los hombres, e indican que la pareja está pisando un suelo santo y por eso se ha descalzado; los zuecos de Giovanni están cerca de la salida, indicando sus actividades fuera del hogar y los de la mujer junto a la silla, en el interior del hogar; el perro siempre se ha visto como símbolo de lealtad y fidelidad; las naranjas de la ventana –fruto de lujo-lujuria– aluden al estado de inocencia de Adán y Eva antes del pecado original recuperada por el sacramento; incluso la lámpara tiene una innecesaria vela encendida, testimonio de Cristo, Luz del mundo que todo lo ve y cuya presencia santifica el matrimonio como garante de la unión. La escobilla que cuelga del respaldo de la silla puede ser una alusión a Santa Marta, patrona del hogar.

• 4. Ampliación de la información

Ya que se trata de una ceremonia nupcial, podríamos preguntar dónde está el sacerdote y por qué se celebra la ceremonia en una casa, en vez de en un templo. A diferencia de los otros seis sacramentos, el matrimonio es el único no conferido por el clero, sino directamente por los mismos contrayentes partícipes en el acto. Hasta las reformas del Concilio de Trento, en 1563, resultaba legal casarse sin sacerdote y en cualquier lugar donde los novios creyeran conveniente hacerlo ante dos testigos.

La inscripción de Van Eyck en el muro del fondo, en bellísimos caracteres góticos entrelazados, no dice que Van Eyck pintara el cuadro, sino que “Jan van Eyck estuvo aquí” (*Johannes de Eyck fuit hic 1434*). Extraña declaración que se explica si pensamos que Van Eyck era amigo de los Arnolfini y probablemente actuara de padrino o testigo de la boda. En esta dirección apunta también otro elemento de gran importancia, un recurso efectista, que será habitual entre los flamencos: el espejo circular y cóncavo al fondo de la alcoba conyugal, que refleja a dos asistentes al enlace, uno de los cuales, vestido de azul, parece un pintor. La minuciosidad de Van Eyck permite identificar no sólo las figuras reflejadas, sino también los adornos del espejo: son diez escenas con la Pasión y muerte de Jesucristo. Además el espejo –asociado a María, *espejo de pureza*– posee en sí mismo connotación de objeto sagrado, del mismo modo que las cuentas del rosario de cristal colgadas a su lado. El espejo, por último, recoge algunos detalles de la habitación que no se muestran en la composición principal, permite una sensación de mayor profundidad y deja definido el espacio en el que se desenvuelven las figuras.

• 5. Síntesis final

Van Eyck da testimonio documental de un mundo anterior a él, pero deja constancia de su condición como creador de un segundo mundo, un mundo nuevo. Esto aparece reconocido en el cuadro no sólo por la inscripción, sino también por la imagen del propio pintor reflejada en el espejo. La yuxtaposición de esos dos signos de la presencia del artista llama la atención sobre la función del signo verbal y el signo visual; nos remite a una notable y confiada equiparación de palabra e imagen. El artista ante su caballete aparece también como reflejo en la armadura de San Jorge en el *Retablo del Canónigo Van der Paele* y en una joya de la corona de Dios Padre en su *Político* de Gante.

El matrimonio Arnolfini nos invita a reflexionar sobre el lenguaje y su capacidad para reflejar-expresar nuestra experiencia de la realidad e interpretarla dotándola de sentido o significado.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

- Podemos elegir cualquier obra de alto contenido simbólico para practicar con nuestra “Caja de herramientas” recién estrenada. Pero conviene empezar por obras relativamente asequibles y entrenarse con ayuda del profesor o profesora. Un buen punto de arranque –siempre que se lleve a cabo con ayuda del profesor– podría ser la siguiente obra de Carpaccio expuesta en Madrid:



Joven caballero en un paisaje (1510)

Vittore Carpaccio (1460/65?-1525/26?)

Óleo sobre lienzo, 218 x 152 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, sala 7

Se trata de una de las obras más emblemáticas de la Colección Thyssen-Bornemisza y plantea muchos interrogantes a los especialistas. Fue atribuida a Alberto Durero, por haberse falsificado su firma, además de por la semejanza temática con un famoso grabado de Durero: *El Caballero, la Muerte y el Diablo*. La firma auténtica de Carpaccio apareció tras la restauración efectuada en 1958. Existen, además, dudas sobre la identificación del retratado: ¿Se trata del duque de Urbino, Francesco Maria della Rovere?,

¿Fernando II de Nápoles?, ¿el humanista Ermolao Bárbaro?, ¿el caballero Roland?, ¿San Jorge? Al parecer, el armiño y el lema de la cartela pertenecen a la orden napolitana del Armiño, creada por Fernando I.

Tampoco es del todo claro el posible significado de los animales, plantas y otros elementos, que parecen invitar a una lectura simbólica. Algunos son transparentes para la tradición iconográfica, como el pavo real, símbolo de la inmortalidad del alma, los perros (fidelidad) o algunas plantas y flores, como las azucenas y lirios (símbolos de la pureza y el culto a la Virgen María). Todo invita a pensar en una alegoría del caballero cristiano guiado por la virtud en lucha contra el mal.

En este sentido, la presencia del armiño y el mensaje antes mencionado, que reza: “*Malo Mori Quam Foedari*” (prefiero morir antes que mancharme) nos hablan igualmente de la defensa del honor frente a la corrupción.

De la formación pictórica de Carpaccio se sabe muy poco, pero en su arte se aprecian influencias, entre otros, de Antonello da Messina y Giovanni Bellini. Su fama radica en los grandes programas o ciclos decorativos que llevó a cabo para las *scuole* y cofradías de Venecia. El primero, expuesto en la Accademia de Venecia, fue para la Scuola de Sant' Orsola, con escenas de la vida de la santa. El siguiente fue para la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista: *El milagro de la reliquia de la Santa Cruz*, también en la Galleria dell' Accademia de Venecia.

- Otras muchas obras llenas de simbolismo aparecen tratadas a lo largo de las siguientes páginas; entre ellas, podemos destacar como más adecuadas para practicar este tipo de análisis:

- **Los embajadores** (1533). Hans Holbein, *el Joven*. Londres. National Gallery.
- **El jardín de las delicias** (1504). Hieronymus van Haecken, *el Bosco*. Madrid. Museo del Prado.
- **Santa Bárbara** (1438). Robert Campin, *Maestro de Flemalle*. Madrid. Museo del Prado.
- **El carro de heno** (1500). Hieronymus van Haecken, *el Bosco*. Madrid. Museo del Prado.
- **La fábula de Aracné** (“Las Hilanderas”) (1657). *Diego de Silva y Velázquez*. Madrid. Museo del Prado.
- **Martirio de San Mauricio** (1582). Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*. Monasterio de El Escorial.
- **Los sentidos** (1617). Jan Brueghel “de Velours”. Madrid. Museo del Prado.
- **El triunfo de la muerte** (1560). Peter Brueghel, *el Viejo*. Madrid. Museo del Prado.
- **Guernica** (1937). Pablo Ruiz Picasso. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



3

SAPERE AUDE!
ANALIZAR UNA OBRA DE ARTE



PARA LEER

“La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro. Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!, he aquí el lema de la Ilustración.

La pereza y la cobardía son las causas de que una gran parte de los hombres permanezca, gustosamente, en minoría de edad a lo largo de la vida, a pesar de que hace ya tiempo la naturaleza los liberó de dirección ajena (naturaliter majorenes); y por eso es tan fácil para otros el erigirse en sus tutores. ¡Es tan cómodo ser menor de edad! Si tengo un libro que piensa por mí, un director espiritual que reemplaza mi conciencia moral, un médico que me prescribe la dieta, etc., entonces no necesito esforzarme. Si puedo pagar, no tengo necesidad de pensar; otros asumirán por mí tan fastidiosa tarea. Aquellos tutores que tan bondadosamente han tomado sobre sí la tarea de supervisión se encargan ya de que el paso hacia la mayoría de edad, además de ser difícil, sea considerado peligroso por la gran mayoría de los hombres (y entre ellos todo el bello sexo). Después de haber entontecido a sus animales domésticos y procurar cuidadosamente que estas pacíficas criaturas no puedan atreverse a dar un paso sin las andaderas en que han sido encerrados, les muestran el peligro que les amenaza si intentan caminar solos. Lo cierto es que este peligro no es tan grande, pues ellos aprenderían a caminar solos después de unas cuantas caídas; sin embargo, un ejemplo de tal naturaleza les asusta y, por lo general, les hace desistir de todo posterior intento”.

I. Kant (1784): *¿Qué es Ilustración?* (fragmento)

Vamos a sacudirnos la pereza y ponernos “manos a la obra” (de Arte, naturalmente), investigando en libertad con nuestro esfuerzo, para ser capaces de pensar por nosotros mismos e intentar descubrir qué se esconde tras esa tela, para levantar el telón y escuchar el mensaje que estaba oculto... Te será mucho más fácil si vas siguiendo los pasos que ofrecemos en la Guía de análisis.



• 1. Aproximación

Contempla la obra detenidamente, lo más libre de “prejuicios” o ideas previas que puedas, con una actitud abierta y receptiva, observando tus reacciones: lo que llama tu atención o despierta tu interés, lo que te extraña, te gusta o te disgusta. Anota brevemente estas sensaciones y los interrogantes que te suscita la obra... Luego, fíjate bien en su título, la fecha de ejecución, el autor, el soporte y técnicas empleados, sus dimensiones y procedencia. Anota también estos datos.

• 2. Descripción

Describe la obra, cuenta lo que ves y los elementos que la integran: personajes, objetos, naturaleza... así como su disposición y agrupamiento, formas, colores, etc. No te olvides de los detalles y posibles elementos de carácter simbólico.

• 3. Análisis formal

Es el momento de buscar y seleccionar información que te permita apreciar mejor lo que has visto; necesitarás utilizar alguna documentación (guías de museos, libros de texto, manuales, historias del arte, diccionarios y enciclopedias, apuntes, monografías...) para responder a las siguientes cuestiones:

- Tema:** lo que pretende representar el autor en esta obra.
- Género al que pertenece la obra:** religioso, alegórico, mitológico, costumbrista, histórico, paisaje, naturaleza muerta, retrato individual o de grupo, etc.
- Composición:** abierta o cerrada, centrada o con diferentes puntos de interés, en un plano o varios, etc.
- Tratamiento de la luz:** localización del foco o focos de luz, valoración de la misma, significado...
- Color:** colores que predominan: primarios/secundarios, cálidos/fríos..., así como el modo de aplicarlos, papel que desempeñan y significación.
- Dibujo:** delineación cuidada, abocetado...
- Estilo o movimiento en que se encuadra:** gótico, renacimiento, manierismo, barroco, neoclásico, impresionismo, cubismo, etc.

• 4. Contexto

Localiza información sobre el autor (vida y obras, características) y su época o contexto histórico y cultural: social, económico, político, religioso, filosófico-científico, artístico, literario, personalidades contemporáneas, etc. No dejes de investigar el porqué de esta obra en concreto: para qué y para quién se pintó, qué se pretendía con ella, qué acogida encontró...

• 5. Valoración

Con todo lo anterior y una buena reproducción de la obra en la mano (que te ayudará a recordar detalles), reflexiona sobre lo que has visto y aprendido para hacer un comentario final, que puede ser:

a) Valoración artística

Trata de sintetizar el carácter de esta obra y su autor, las novedades y aportaciones que supone; acogida que encontró, influencia y repercusión posterior en la Historia del Arte...

b) Reflexión filosófica

Busca una interpretación de esta obra que la relacione con los autores y teorías estudiados en clase. Ayúdate del libro de texto y apuntes de la materia para responder, al menos, a las siguientes cuestiones:

- ¿Con qué problema o tema filosófico podrías vincular la obra analizada? ¿Por qué?
- ¿Qué autor o autores de la Historia de la Filosofía relacionarías con esta obra? ¿Por qué?
- ¿Qué interrogantes y reflexiones te suscita la contemplación y análisis que has realizado?



ACTIVIDAD 2: FICHA DE ANÁLISIS DE UNA OBRA PICTÓRICA

• 1. Aproximación

Título de la obra:
Fecha de ejecución:
Soporte y técnicas empleadas:
Dimensiones:
Observaciones:

Autor:
Localización de la obra:

• 2. Descripción

• 3. Análisis formal

Tema:
Composición:
Tratamiento de la luz:
Tratamiento del color:
Estilo o movimiento en que se encuadra:

Género:
Dibujo:

• 4. Contexto del autor y su obra

Vida y obra del autor:

Contexto histórico-cultural:

Finalidad y significación de esta obra:

• 5. Valoración artística

• 6. Lectura filosófica



ACTIVIDAD 2: EJEMPLO DE ANÁLISIS DE UNA OBRA PICTÓRICA

- **1. Información** (Ver reproducción de la obra en **Guía de visita 6**)

Título de la obra: Los fusilamientos de la Moncloa (El Tres de Mayo de 1808)

Fecha de ejecución: 1814

Autor: Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Soporte y técnicas empleadas: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 268 cm x 347 cm

Localización: Madrid. Museo del Prado

- **2. Descripción**

En los *Fusilamientos* vemos las consecuencias de la resistencia de los madrileños ante la invasión francesa. La obra se divide en dos partes. A la izquierda, unos doce civiles en diferentes posturas: uno se tapa la cara, otros, ya muertos, yacen en el suelo, otro aparece rezando, otro abre sus brazos en cruz ofreciendo su pecho a las balas, en un gesto terriblemente dramático, mirando directamente a los soldados, con su camisa blanca que atrae el foco de luz como una llamada a la muerte que se acerca. A la derecha, un grupo de seis soldados apunta con sus fusiles a los civiles. Al fondo, la montaña del Príncipe Pío, la ciudad de Madrid y la negra noche donde se desarrolla la acción

- **3. Análisis formal**

Género: pintura histórica.

Composición.

La composición de la escena determina las características de los protagonistas: por un lado, los ejecutados ofrecen su cara al espectador y al grupo de los verdugos, rostros vulgares, atemorizados y desesperados; a sus pies, los cuerpos en desorden de los ya ajusticiados; detrás, los sentenciados que aguardan su turno para ser fusilados. El grupo de los soldados franceses, paralelo al anterior, se sitúa de espaldas al espectador, que no puede ver sus rostros: son verdugos anónimos ejecutando una orden, alineados en formación perfecta, mortalmente eficaces.

Dibujo. Tratamiento de la luz y el color.

La pincelada de Goya es suelta, independiente del dibujo, para crear una atmósfera tétrica mediante las luces, los colores y los humos. La paleta principalmente oscura: predominan los negros –color de muerte– con mezclas de la gama del verde, ocre y marrones. El blanco de la camisa del hombre con los brazos abiertos supone un gran contraste.

Estilo o movimiento en que se encuadra.

Goya resulta difícil de clasificar, pero en esta obra presenta rasgos que lo aproximan al realismo historicista romántico.

- **4. Contexto del autor y su obra**

Vida y obra del autor.

Goya en esa época era sospechoso de afrancesado y se sentía perseguido o amenazado por el retorno de Fernando VII. La viva impresión que le causó la guerra le impulsó a realizar sus famosos *Desastres* y a expresar con estos dos cuadros su adhesión al pueblo español, más allá de su actitud intelectual, cercana a la cultura y la política de la Ilustración. El protagonista absoluto de sus obras es el pueblo, la masa anónima, héroe colectivo y no particular, como lo hubieran sido el rey o un general victorioso en el campo de batalla. Es un concepto romántico y moderno de la guerra y los logros nacionales, que se atribuyen al pueblo y su voluntad, más que a sus dirigentes.

Contexto histórico-cultural.

La obra, junto a "*La carga de los Mamelucos (El Dos de Mayo de 1808)*", se realizó seis años más tarde que los acontecimientos que relata, por encargo del cardenal Luis de Borbón, Presidente del Consejo de Regencia, para "*perpetuar las más notables y heroicas acciones de nuestra gloriosa insurrección contra el Tirano de Europa*". Según se cree, ambos cuadros fueron colocados en un arco triunfal levantado para celebrar la llegada a España de Fernando VII, *el Deseado*. La pintura refleja la violenta represión francesa del 3 de mayo de 1808 contra los patriotas alzados frente a la invasión de Napoleón el día anterior.

Finalidad y significación de esta obra.

Muchos autores han visto en el hombre de la camisa blanca –color de la inocencia– una personificación de Cristo crucificado; como éste, no se calla, no tiene miedo a morir por lo que cree justo y sus ideales; encontramos incluso en sus manos los estigmas de la Pasión: es la expresión de la muerte del inocente en manos de la barbarie y la sin razón.

• 5. Valoración artística

Goya se revela aquí como antecesor del Expresionismo y su lienzo se ha considerado el gran cuadro de la independencia y la defensa de la libertad del pueblo español, aunque, sin duda, ha pasado a ser una obra universal sobre la guerra y sus consecuencias.

La composición sirvió de inspiración para la *Ejecución de Maximiliano en México*, del impresionista Manet y para *El fusilamiento de Corea*, de Picasso. *El dos de Mayo* y *El tres de Mayo* sólo salieron del Museo del Prado en 1936, para ser protegidos durante la Guerra Civil española.

• 6. Lectura filosófica

Dejemos ahora entre paréntesis por unos instantes el dramatismo esencial de la obra, su significado conmovedor como alegato contra la opresión violenta y la inhumanidad de la guerra. Observemos a los que van a morir, los que mueren y los que yacen sin vida en primer término. Contemplemos de nuevo el espacio donde se sitúan los personajes, dividido en dos por la línea de luz y sombra que arranca del fanal sobre el suelo: a la izquierda las víctimas, a la derecha sus ejecutores, al fondo la ciudad en la noche...

Pensemos un momento en los hechos aludidos, la obra y nosotros, sus espectadores. Goya pinta su cuadro seis años después de los acontecimientos que refleja. España y él viven entonces una situación bien diferente (aunque, sin duda, no la que esperaban...); la obra que tenemos ante nuestros ojos en el Museo del Prado o su reproducción (en un libro, en la pantalla del ordenador) se localiza en el futuro para Goya, pero es nuestro propio presente: vemos "hoy" nuestro "ayer", que fue "hoy" para Goya mientras pintaba su "ayer", *mayo de 1808*.

Todo esto lo hacemos desde Madrid: ¿el mismo Madrid de Goya?, ¿el mismo que reproducen los fusilamientos? Imaginemos junto a nosotros en el Prado a un grupo de turistas, tal vez franceses (no es difícil) y escuchemos sus comentarios y las explicaciones del guía. Paseemos después por la Puerta del Sol hacia las calle de Bailén, la Plaza de España y la calle de la Princesa: ¿nos encontramos en el mismo espacio que Goya y los personajes de su obra?

Acostumbrados como estamos a percibir nuestro mundo en las coordenadas espacio-temporales, ya no somos conscientes de su presencia y nuestra responsabilidad en esta manera de percibirlo: el espacio y el tiempo los ponemos nosotros, no están "ahí" fuera ni ajenos a nosotros.

Goya ha pintado el tiempo (pasado-presente-futuro) de los condenados y aquellos dramáticos acontecimientos desde su tiempo y nosotros lo contemplamos desde *nuestro* tiempo. El artista sitúa su obra en un espacio y hoy

la encontramos desde nuestro propio espacio. No podría ser de otro modo: *siempre necesitamos localizar en el espacio y el tiempo lo que percibimos para que pueda producirse la percepción.*

Immanuel Kant (1724-1804) analizó las condiciones del conocimiento humano e identificó los elementos que ponemos nosotros como sujetos cuando conocemos lo que nos rodea. Vivió la época de Goya y no le movía una intención puramente especulativa: quiso encontrar la base de una ética universal basada en la Razón, no en las creencias, sentimientos o aspiraciones, sino en el Deber. Como buen ilustrado, compartía con Goya la fe en el hombre y en la capacidad de la razón humana para vencer a la barbarie y la irracionalidad.

Kant se preguntaba como arranque de su sistema filosófico: *¿qué podemos saber?, ¿qué debemos hacer? y ¿qué nos cabe esperar?* Creía poder encontrar respuestas liberadoras para el conocimiento, la acción, la fe y la esperanza.

Goya sobrevivió más de veinte años a Kant. El tiempo de sufrir dolorosos desengaños y frustraciones terribles. Por eso su respuesta refleja desilusiones propias ya de otro tiempo. En *Los fusilamientos de la Moncloa* nos presenta al Hombre, "ecce homo", con las manos extendidas, como un crucificado blanco que pregunta: ¿por qué? La Ilustración no será ya la respuesta.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

Proponemos numerosas obras para analizar a lo largo de los itinerarios que aparecen de la sección **PaseArte**. Por lo general, los alumnos elegirán para trabajar una de las obras que han contemplado directamente, entre las allí expuestas. También pueden analizar otras obras de diferentes museos, trabajando con reproducciones fotográficas (libros, catálogos, Internet...). Para cada Itinerario sugerimos las siguientes **obras-clave**:

Itinerario 1: La prueba del Laberinto en el Museo del Prado

Obras clave en el Prado

Caída de Ícaro (1637). J. P. Gowry

Adán y Eva (1507). A. Durero

Obras clave en otros museos

La Torre de Babel (1563). P. Brueghel

Edipo y la esfinge (1827). J. A. D. Ingres

Itinerario 2: A través del Espejo por el Museo Thyssen-Bornemisza

Obras clave en el Museo Thyssen

La llave de los campos (1933). R. Magritte

Reflejo con dos niños (1965). L. Freud

Obras clave en otros museos

Venus del espejo (1648). D. Velázquez

El Matrimonio Arnolfini (1434). J. Van Eyck

Itinerario 3: La Filosofía Antigua en el Museo del Prado

Obras clave en el Prado

Demócrito y Heráclito (1603). P. P. Rubens

Disputa de Jesús con los doctores (1558). Veronés

Menipo y Esopo (h. 1640). Diego Velázquez

Itinerario 4: Edad Media y Renacimiento en el Museo del Prado

Obras clave en el Prado

San Jerónimo (1521). M.C. Van Reymerswaele

Descendimiento (h. 1435). R. Van der Weyden

Itinerario 5: Renacimiento y Reforma en el Monasterio de El Escorial

Obras clave en El Escorial

Martirio de San Mauricio (1582). *El Greco*

Sala de Impresos (1593). P. Tibaldi y B. Carducho

Itinerario 6: La Filosofía Moderna en el Museo del Prado

Obras clave en el Prado

Las Meninas (1656). D. Velázquez

Los fusilamientos de la Moncloa

(El Tres de Mayo de 1808) (1814). F. de Goya

Itinerario 7: Pensamiento contemporáneo en el Museo Thyssen-Bornemisza

Obras clave en el Museo Thyssen

Mañana de Pascua (1883). C. D. Friedrich

Habitación de hotel (1931). E. Hopper

Itinerario 8: Pensamiento contemporáneo en el Centro de Arte Reina Sofía

Obras clave en el Reina Sofía

La tertulia del Pombo (1920). J. G. Solana

El Guernica (1937). P. R. Picasso

Obras clave en otros museos

La muerte de Sócrates (1787).

J. L. David

Auriga de Delfos (474 a.C.). Anónimo

Obras clave en otros museos

Entierro del Conde de Orgaz (1586).

El Greco

La Crucifixión (1515). M. Grünewald

Obras clave en otros museos

Los embajadores (1533). H. Holbein

el Joven

La Escuela de Atenas (1510). Rafael

Obras clave en otros museos

La lección de anatomía (1632).

Rembrandt

Concierto de flauta de Federico el Grande

en Sanssouci (1852). A. Menzel

Obras clave en otros museos

La traición de las imágenes (1929).

R. Magritte

El grito (1893). E. Munch

Obras clave en otros museos

La columna rota (1944). F. Kahlo

Marilyn Monroe (1962). A. Warhol



4

PALIMPSESTO
COMPARAR OBRAS DE ARTE



PARA LEER

Palimpsesto: *manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior. / Tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir.*

Julio Casares: *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*

¡Una aparición mágica! ¿Quién podría adivinar que se encontraba allí, precisamente debajo de la pintura? ¡Un cuadro dentro de un cuadro! Con infinita paciencia y delicadeza, el saber hacer de los restauradores –con ayuda de tecnologías cuya comprensión se nos escapa a los no iniciados– va revelando el misterio que asoma *detrás* de la obra.

Desde este túnel del tiempo nos asomamos a un pasado oculto durante siglos, una bella durmiente que ama- nece para encontrar nuestros ojos llenos de asombro e incredulidad vencida. Bajo la capa de la pintura actual se ocultaba una tabla anterior deslumbrante e ignorada hasta ahora, en espera de su descubrimiento, de su cuidadosa desveladura.

Ciertamente, es algo excepcional: no todos los días se produce un hallazgo así y mucho menos es posible la recuperación de la obra previa conservando la posterio- r... Sin embargo, de alguna manera, este milagro sucede cada día: toda obra en la Historia del Arte y el Pensamiento se plasma sobre las obras que la preceden. Como en Troya, edificamos sobre construcciones preexistentes. El artista nunca crea de la nada; todo el Arte anterior gravita sobre sus manos y su mente, le sopla en el alma lo que ha de buscar y el modo de encontrarlo. ¿Inspiración? ¿Transpiración?

Los humanos pintamos, componemos, esculpimos, pensamos o escribimos sobre una tablilla encerada mil veces borrada... y otras tantas rescrita nuevamente. Arte y Filosofía constituyen un fenomenal *palimpsesto* que a veces se hace retocando, completando o mejo- rando levemente lo anterior; otras, con menor timidez,

borrando descaradamente lo que se rechaza para empezar de nuevo (aunque nunca “de cero”); en todos los casos, dialogando (con mayor o menor virulencia y pasión) con los que nos han precedido y han hecho posible que estemos aquí, acometiendo *esta* tarea y de *esta* forma.

La Cultura es hija de la Historia, a la vez que su madre. Al hacer, nos hacemos y hacemos la Historia. Nuestras producciones culturales nos hacen ser lo que somos y, porque lo hacemos nosotros, nos definen y caracteri- zan.

Por todo ello, para entender el mundo del Pensamien- to creador, necesitamos conocer qué lo rodea. No podemos únicamente “leer el texto” (la obra artística o filosófica), sino que hemos de saber “leer entre líneas”, más allá del texto, lo que lo envuelve e impulsa, para conocer las razones y motivos, los condicionantes y el ambiente de esta obra: su “contexto”.

Es preciso, pues, un “trabajo arqueológico”: hay que excavar, indagar, leer, investigar, comparar y consultar muchas fuentes para que pueda brotar limpiamente el agua desde la piedra que tenemos ante nosotros.

Cuentan que Miguel Ángel sabía *ver* ya la escultura que aún *dormía* en el bloque de piedra, esperando que él la *liberase*. Los que no tenemos tan afortunada habi- lidad, estamos obligados a trabajar duro para que la roca nos permita conocer su secreto.

Hay personas que, ante una obra cualquiera (pintura, escultura, música, texto...), afirman que “no les dice nada”. No es algo extraño: tampoco un texto chino o ruso dice nada a la mayoría de los españoles, aunque no por eso deja de ser medio de comunicación para millones de personas.

La “mudez” de una obra artística o filosófica nada dice acerca de la obra, pero sí sobre nosotros y nuestra posible “sordera” o ignorancia. La capacidad o “sensi- bilidad” de apreciación es, desde siempre, una cues-

ción de cultivo, cuidado o entrenamiento (este era el sentido originario del término *cultura*, y no el de erudición o acumulación de saber). Ahora que se reivindican de nuevo los *contenidos* como indicadores de calidad en la educación, corremos otra vez el viejo riesgo de olvidar que no producen por sí mismos cultura, por amplios que sean. Así como no apreciamos la *cultura gastronómica* de un comensal por la cantidad de platos o vinos que selecciona, tampoco el número de obras que se conocen nos dice nada aún de la sensibilidad del “experto”.

Como en el ciclismo y tantos deportes, el que se lanza sin más a la carrera, dispuesto a devorar kilómetros no es un entusiasta, sino un estúpido que sufrirá las consecuencias. No podrá permitirse decir después “¡el ciclismo es una barbaridad insana!”, sino más bien “¡la bicicleta requiere entrenamiento para poder disfrutarla y yo debería haber practicado antes!”.

Los ejemplos deportivos ofrecen una gran ventaja adicional: nos permiten recordar que Arte y Filosofía no son únicamente un “trabajo”, sino también (y quizás, *sobre todo*) un “juego”, algo que supera la utilidad práctica inmediata (aunque algunos puedan vivir de ellos, sobre todo del Arte) para apuntar a cierta “utilidad inútil”, la de no servir para otra cosa, sino por sí mismos y, en última instancia, para hacer de nosotros seres humanos. No conocemos aún con certeza en qué momento evolutivo apareció este extraño animal que somos, pero sí sabemos que aquel bípedo que levantó por primera vez su cabeza para maravillarse o preguntarse el porqué de lo que contemplaba, era ya plenamente de los nuestros, precisamente por su capacidad para expresar asombro y curiosidad *inútiles y gratuitos*.

Algunos teólogos medievales recogieron una antigua tradición sobre el juego creador al imaginar al Supremo Hacedor del Todo como un niño que juega: no podían aceptar (ni nosotros tampoco) una divinidad que “necesitase” crear el mundo como necesitamos cada día ir a la oficina; crear es “ocio” (*otium*, libertad) y no “negocio” (*negare otium*: trabajo o negación de la libertad).

Cuando nos enfrentemos a una obra de Arte, rasguemos con cuidado la superficie (¡metafóricamente, por favor, pues no debemos tocar nunca una obra!) y descubramos que siempre “tiene premio”: debajo se esconden otras obras y acontecimientos que hicieron posible la que tenemos delante. Son sus *abuelos y compañeros*, que nos ayudarán a entenderla, apreciarla y disfrutarla mejor como lo que es: un maravilloso *palimpsesto*.



GUÍA PARA EL ANÁLISIS DE UNA OBRA PICTÓRICA

Elige las obras que vas a comparar y, después de completar los puntos ensayados en la actividad anterior (ver: Guía para el análisis de una obra pictórica), es el momento de llevar a cabo la comparación entre las obras:

• 1. Semejanzas

En qué se parecen estas obras, qué puntos de coincidencia comparten: ¿el género?, ¿el tema?, ¿la composición?, ¿el estilo?, ¿la finalidad?, ¿la época?, ¿el autor?...

• 2. Diferencias

En qué se distinguen, en qué elementos se apartan una de otra o incluso se contraponen.

• 3. Conclusiones

a) Artísticas

Qué consecuencias extraes de la comparación efectuada sobre el significado y valoración de estas obras para la Historia del Arte.

b) Filosóficas

Relaciona estas obras con algún autor o cuestión filosófica procurando extraer consecuencias o reflexiones de las diferencias y similitudes encontradas en los puntos anteriores.

Te proponemos a continuación varias posibilidades para llevar a cabo una comparación entre obras, pero tú **puedes realizar otras combinaciones según tu imaginación y preferencias.**

En general, **es más fácil empezar por comparar entre sí dos obras que mantienen alguna similitud evidente** (por ejemplo, el tema o los personajes) y dejar para más adelante, cuando domines el procedimiento, la comparación de obras muy diferentes entre sí.

Puedes también **comparar entre sí más de dos obras**, lo que resulta más interesante, pero algo más complicado.

Más adelante, **en la sección *PaseArte* te ofrecemos otras posibilidades** para practicar este *juego de comparaciones*.



ACTIVIDAD 3: FICHA PARA COMPARAR OBRAS DE ARTE

- **Título de la obra 1ª:**

Autor:

Técnica empleada y medidas:

Descripción:

Época:

Localización:

Análisis formal:

Contexto del autor y la obra:

- **Título de la obra 2ª:**

Autor:

Técnica empleada y medidas:

Descripción:

Época:

Localización:

Análisis formal:

Contexto del autor y la obra:

- **Semejanzas** (puntos de coincidencia que comparten):

- **Diferencias** (en qué se distinguen o se contraponen):

- **Conclusiones** (relación de las obras con autores o cuestiones artísticas o filosóficas a partir de las diferencias y similitudes encontradas en los puntos anteriores):



ACTIVIDAD 3: EJEMPLO DE COMPARACIÓN DE OBRAS DE ARTE



Título de la obra 1ª: Gran Vía (1974-1981)

- **Autor:** Antonio López García (n. en 1936)
- **Estilo:** Hiperrealismo contemporáneo
- **Técnica empleada:** óleo sobre lienzo
- **Medidas:** 90,5 x 93,5 cm
- **Localización:** Madrid. Colección particular
- **Descripción**

Esta obra parece ilustrar las palabras de Juan Luis Cebrián: *“La Gran Vía estaba reluciente, limpia, después del fabuloso fregado al que había sido sometida.*

Me quedé contemplándola durante algunos instantes. No pasaba coche alguno, y había un silencio casi total. Parecía la ciudad de los muertos” (cit. en Catálogo Exposición *“Palabras pintadas. 70 miradas sobre Madrid”*, Fundación Caja Madrid, p. 222); vemos, en efecto, una perspectiva insólita de la calle en su confluencia con Alcalá, vacía de coches y viandantes, sólo con los edificios, el asfalto y los rótulos.

• Contexto del autor y la obra

Nacido en Tomelloso (Ciudad Real) en 1936, Antonio López relata mágicamente lo cotidiano mediante imágenes minuciosas y forzadas de paisajes y objetos familiares que resultan nuevos y sorprendentes ante su mirada.

• Análisis formal

Dos espacios triangulares unen casi sus vértices opuestos: el formado por las líneas sobre el asfalto y el creado por el espacio de cielo entre los edificios que se sitúan a ambos lados. La calle es pura materialidad fría. El único movimiento viene marcado por la línea curva central y la flecha sobre el pavimento. Espacio y tiempo aparecen congelados y vacíos, como *formas puras a priori*.



Título de la obra 2ª: Metrópolis (1916-1917)

- **Autor:** George Grosz (1893-1959)
- **Estilo:** Expresionismo alemán - Nueva objetividad
- **Técnica empleada:** óleo sobre lienzo
- **Medidas:** 100 x 102 cm
- **Localización:** Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza
- **Descripción**

Metrópolis no parece reproducir una ciudad concreta, sino sencillamente "la gran ciudad", devoradora, agresiva y artificial representada por los edificios, la publicidad, el lujo y el consumo. Vemos muchos "ciudadanos" que caminan sin una dirección definida.

- **Análisis formal**

La visión de la ciudad resulta opresiva, confusa, dominada por un rojo omnipresente que ilumina la noche urbana, donde se acumulan personajes que se apresuran sin sentido de un lado para otro. No tienen rostro humano, parecen caricaturas o autómatas agitándose entre las olas del asfalto y los edificios. La perspectiva forzada contribuye a crear esta impresión: líneas y planos se entrecruzan ante nuestra mirada, que se sitúa en un plano superior, como en un picado cinematográfico, invitándonos a juzgar críticamente lo que contemplamos.

- **Contexto del autor y la obra**

Metrópolis fue realizado en plena Primera Guerra Mundial: el autor tuvo que interrumpirla por ser movilizado al frente. Grosz fue un pintor políticamente comprometido. En 1933 huyó de Alemania, viviendo el resto de su vida en América. Este cuadro fue secuestrado por los nazis, que lo calificaron como "arte degenerado".

- **Semejanzas**

Vemos en ambas obras una perspectiva sorprendente e inquietante de la gran ciudad, centrada en el ángulo de un edificio que actúa como eje vertical donde convergen líneas oblicuas que señalan diferentes direcciones, indicadoras de fuerza y movimiento. No hay otro paisaje: la ciudad todo lo ocupa y parece continuar mucho más allá, desbordando los límites del cuadro. Se trata en las dos obras de una visión pesimista y crítica del entorno urbano, que resulta "vacío", deshumanizado.

- **Diferencias**

Nos viene inmediatamente a la cabeza la contraposición entre la multitud que puebla la obra de Grosz y la ausencia de personas y vehículos en el lienzo de Antonio López. Un sensación parecida de agobio nace de recursos opuestos: en el primer caso, por la despersonalización de la masa anónima y bullente que todo lo llena; en el segundo, por el vacío incomprensible que hace presente a la multitud como ausencia y evocación, recuerdo e interrogante sin respuesta.

El color y la perspectiva acentúan esta diferencia: en *Metrópolis*, la ciudad avanza hacia nosotros impulsada por las tonalidades cálidas dominantes, pero la contemplamos desde un punto situado por encima de ella; en *Gran Vía*, el ojo del artista se sitúa en un punto más bajo y la calle, como un río, desemboca en nuestra mirada, mientras los tonos fríos de los edificios los mantienen alejados del espectador.

- **Conclusiones**

Podemos conectar estas obras con la preocupación por la situación de alienación del hombre contemporáneo, presente –con diferentes acentos– en el pensamiento de Feuerbach, Marx, Freud y Nietzsche (Nihilismo, decadencia), convertido en un ser masificado y vaciado de sí mismo. Tales "maestros de la sospecha", en la conocida expresión de Ricoeur, nos invitan a mirar nuestra civilización (la ciudad) de una forma nueva, con una perspectiva sorprendente, tal como lo hacen estos dos pintores en su aproximación a la humanidad-deshumanizada de las grandes urbes. La más alta conquista de la sociedad industrial y el consumo –el lujoso mundo metropolitano– aparece ante nosotros como un gran vacío, una ausencia y una pregunta por el hombre olvidado.

El existencialismo supondrá un intento de respuesta a la pregunta por el sentido, acentuando los tonos críticos ante la deshumanización contemporánea, como hace Grosz, poblando de autómatas enloquecidos su *Metrópolis*. La postmodernidad, en cambio, haya renunciado tal vez a encontrar esta respuesta y, cínicamente, encierra al hombre en su cómoda privacidad, como parecen estarlo los habitantes-ausentes de esta *Gran Vía*, imagen viva de la soledad y la incomunicación.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

Obras que proponemos para comparar

Los fusilamientos de la Moncloa
La libertad guiando al pueblo

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)
Eugène Delacroix (1798-1863)

Narciso en la fuente
Arlequín con espejo

Michelangelo Merisi, *el Caravaggio* (1571-1610)
Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)

Los amantes
El beso

René Magritte (1898-1967)
Gustav Klimt (1862-1918)

Demócrito
Heráclito

Peter Paul Rubens (1577-1640)
Peter Paul Rubens (1577-1640)

El parasol
Las vacaciones de Hegel

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)
René Magritte (1898-1967)

La disputa de Jesús con los doctores
Jesús entre los doctores

Paolo Caliari, el Veronés (1528-1588)
Alberto Durero (1471-1528)

El balcón
El balcón de Manet

Édouard Manet (1832-1883)
René Magritte (1898-1967)

La Duda de Santo Tomás

Anónimo (s. XII). Claustro de Santo Domingo de Silos

La incredulidad de Santo Tomás

Mathias Stomer (1600-1650)

El imperio de las luces
Impresión. Sol naciente

René Magritte (1898-1967)
Claude Monet (1840-1926)

La familia de Carlos IV
La familia de Felipe IV ("Las Meninas")

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)
Diego de Silva y Velázquez (1599-1660)

Elogio de la dialéctica
Muchacha en la ventana

René Magritte (1898-1967)
Salvador Dalí Doménech (1904-1989)

Naturaleza muerta con espejo
La llave de los campos

M. C. Escher (1898-1972)
René Magritte (1898-1967)

Filósofo meditando
El pensador
Un filósofo

Rembrandt van Rijn (1606-1669)
Auguste Rodin (1840-1917)
Salomon Koninck (1609-1656)

La Gare Saint-Lazare
Estación de Montparnase

Claude Monet (1840-1926)
Giorgio de Chirico (1888-1978)

El grito
Grito nº 7

Edvard Munch (1863-1944)
Antonio Saura Atares (1930)

La tentativa imposible
Pigmalión

René Magritte (1898-1967)
Paul Delvaux (1897-1994)

Las edades y la muerte
Esperanza I

Hans Baldung Grien (1484-1545)
Gustav Klimt (1862-1918)

Una y tres sillas
La traición de las imágenes
Los dos misterios

Joseph Kosuth (1945)
René Magritte (1898-1967)
René Magritte (1898-1967)

Orfeo y Eurídice
Orfeo y Eurídice

Lord Frederic Leighton (1830 - 1896)
Peter Paul Rubens (1577-1640)

Mañana de Pascua
El deshielo en Vértheuil

Caspar David Friedrich (1774-1840)
Claude Monet (1840-1926)

Caída de Ícaro
Ícaro
Paisaje con la caída de Ícaro

Jacob Peter Gowy (1637)
Henri Matisse (1869-1954)
Peter Brueghel (1525-1569)

El entierro de Ornans
El entierro del Conde de Orgaz

Gustave Courbet (1819-1877)
Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*
(1541-1614)

Venus con espejo
Venus con un espejo
Venus del espejo
El espejo de vestir

Tiziano Vecellio di Gregorio (hacia 1490-1576)
Peter Paul Rubens (1577-1640)
Diego de Silva y Velázquez (1599–1660)
Berthe Morisot (1841-1895)

El prestamista y su mujer
El cambista y su mujer

Quentin Metsys (1465/66-1530)
Marinus Claesz van Reyerswaele
(1490?-1568?)

<i>Mujer ante el espejo</i>	Paul Delvaux (1897-1994)
<i>Mujer desnuda ante un espejo</i>	Giovanni Bellini (1426-1516)
<i>Mujer en el baño</i>	Roy Lichtenstein (1923-1997)
<i>Desnudo con espejo</i>	Joan Miró (1893-1983)
<i>San Jerónimo</i>	Marinus Claesz Van Reymerswaele (1490?-1568?)
<i>San Jerónimo en su estudio</i>	Antonello da Messina (1430-1479)
<i>Retrato de un joven en su estudio</i>	Lorenzo Lotto (1480-1556)
<i>Retrato de Erasmo de Rotterdam</i>	Hans Holbein el Joven (1497-1543)
<i>Reproducción prohibida</i>	René Magritte (1898-1967)
<i>Retrato de George Dyer en un espejo</i>	Francis Bacon (1909-1992)
<i>Madonna</i>	Edvard Munch (1863-1944)
<i>Retrato de Giovanna Tornabuoni</i>	Domenico Ghirlandaio (1449-1494)
<i>Retrato de una dama</i>	Hans Baldung Grien (1484-1545)
<i>Adán y Eva</i>	Hans Baldung Grien (1484-1545)
<i>Adán y Eva</i>	Alberto Durero (1471-1528)
<i>Adán y Eva</i>	Hubert y Jan Van Eyck (c.1390-1441)
<i>Nuda veritas</i>	Gustav Klimt (1862-1918)
<i>El matrimonio Arnolfini</i>	Jan Van Eyck (1390-1441)
<i>Robert Andrews y su esposa</i>	Thomas Gainsborough (1727-1788)
<i>El intruso</i>	Equipo Crónica (1942)
<i>Guernica</i>	Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)
<i>Guernica cortado</i>	Equipo Crónica (1942)
<i>La muerte de Séneca</i>	Peter Paul Rubens (1577-1640)
<i>La muerte de Sócrates</i>	Jacques-Louis David (1748-1825)
<i>Marat asesinado</i>	Jacques-Louis David (1748-1825)



5

TOLLE ET LEGE
ESCUCHAR LO QUE NOS DICE UNA OBRA



PARA LEER

Finales de agosto de 386; en un huerto milanés Agustín de Hipona (354-430) busca la paz ante la tempestad interior que se ha desencadenado en su alma, "cargada de copiosa lluvia de lágrimas" (Confesiones, VIII, 12, 28-29). De pronto, escucha voces de juegos infantiles que cantan y repiten "tolle et lege!", "¡coge y lee!".

El canto de los niños, con su monótono estribillo, retumba en la cabeza del filósofo, que acaba por obedecer impulsivamente el mandato musical, ¡coge y lee!

Agustín abre entonces el Nuevo Testamento y encuentra una epístola de San Pablo que le invita a dejar atrás la vida deshonesta para encontrar la serenidad. El cuadro está completo: en nuestro filósofo se producirá un cambio o conversión. Ha escuchado. Ha leído. Ha visto.

Nosotros pretendemos ahora algo mucho menos exigente: bastará encontrar un poco de calma para escuchar buena música, leer un texto sugerente y contemplar una obra de arte, aunque ésta sea –como la música– una cómoda reproducción artificial.

Sugerimos un pequeño juego para entrenarse en esta "técnica de la serenidad filosófica", pero cada lector encontrará, sin duda, nuevas posibilidades literarias, plásticas y musicales si persevera en esta práctica tan aconsejable.

Entremos ya sin más en el *jardín de los filósofos y los artistas*, de la mano de **Hieronymus van Haecken, llamado El Bosco** (1450-1516) y dejemos esta vez que nos lleve al huerto con las mejores intenciones...

El Bosco es un artista insólito en la Historia de la Pintura. Dotado de una imaginación desbordada, fue capaz de crear imágenes potentes y expresivas, cargadas de un simbolismo que, a menudo, supera nuestra capacidad de comprensión.

Su obra más célebre, *El Jardín de las Delicias* (1504), ha sido interpretada con frecuencia como alegoría

moralizante y pesimista del destino del Hombre, sometido al poder destructivo de la muerte y condenado a la exaltación de los deseos y la búsqueda insaciable del placer. Esta condición humana se expresa en la pintura mediante símbolos de la lujuria y la sexualidad exacerbada.

Desde el panel izquierdo –*Paraíso terrenal y Creación de Eva*– hasta el derecho –*donde aparecen los castigos del Infierno*– *El Bosco* traza, pasando por el panel central, la línea evolutiva de una Humanidad entregada a la dictadura de los sentidos y el vértigo de la ansiedad.

Esta alegoría moral puede entenderse sobre el trasfondo revelador de la **filosofía epicúrea**, nacida de las ideas de Aristipo, un discípulo de Sócrates que enseñaba a descubrir el mayor bien en el placer y el peor mal en el dolor, reelaboradas por **Epicuro** (341-270 a.C.), fundador de la **Escuela del Jardín** en Atenas para enseñar a vivir del modo más tranquilo y placentero posible, superando el miedo a la muerte y disfrutando el momento con sencillez en compañía de los amigos.

Más tarde, el cristianismo, haciendo suyas las posturas estoicas, difundirá una imagen negativa de esta filosofía comedida y prudente, reduciéndola a un sensualismo superficial y calificando a sus seguidores como "*cerdos del Jardín de Epicuro*". Observemos la presencia de estos animales "impuros" entre las monturas del Estanque de Venus, en el centro de la obra de *El Bosco*.

Vamos a intentar ahora "leer" esta pintura en una "clave auditiva", tratando de escuchar la música y los sonidos que brotan de cada sección del tríptico.

En el Paraíso, a nuestra izquierda, se localiza la Fuente de la Vida en el centro exacto de la composición, dominado por una esfera perfecta: escuchamos el rumor de las fuentes, pero, sobre todo,

la “música de las esferas”, el sonido primordial **de la Creación, expresión máxima de la divina armonía impresa por el Hacedor en cada criatura, reflejo de su estado equilibrado** y natural, anterior al pecado o “ruptura de la armonía”. La Naturaleza alrededor del manantial **participa de esta armonía: podemos escuchar el susurro del agua y el viento, los cantos de las aves y el aleteo de las bandadas en el último plano.**

Ciertamente, esta armonía se ve amenazada por la lucha vital. En primer término, las bestias se alimentan unas de otras: el gato aprisiona una rata en sus fauces; los pájaros comen ranas y sapos, mientras un león al fondo devora un ciervo. Un biólogo o un ecologista nos recordarían que los signos de lucha por la subsistencia mencionados no suponen violencia, sino algo natural y propio del equilibrio biotrófico, donde cada elemento ocupa el lugar que le corresponde en la cadena de la vida.

Pero, en el centro de la fuente, una lechuza nos mira desde su agujero: ¿símbolo de la brujería o del conocimiento? En todo caso, no parece augurar nada bueno.

Todas las criaturas aparecen aún dominadas por la plácida presencia del Creador junto a Eva y Adán que –luminosos e ingenuos– escuchan las palabras de bendición y advertencia que les dirige la figura divina.

Estamos ante un mundo recién nacido, “en estado de gracia”, previo al estallido de la rebeldía y la dominación posesiva que esperan su oportunidad.

“Escuchemos” ahora el **panel central del Jardín de las Delicias, que da título a la obra: los gritos y gruñidos componen una algarabía general donde cuesta trabajo distinguir con claridad qué dicen unos y otros... aunque podemos imaginarlo.**

No hay señales en este panorama de la tragedia que se avecina. La multitud permanece inconsciente de su destino final, entregada a sus *impulsos* y *deseos*, creadores de una *ilusión* o *fantasía* de victoria sobre el sufrimiento y la muerte, obtenida mediante la diversión y el juego excitante.

Retengamos estos términos ya familiares: *inconsciente, impulsos, deseos, ilusión, fantasía...* que nos recuerdan la obra de Freud (1856-1939): la crítica reconoce a *El Bosco* la paternidad remota de la figuración **surrealista** del siglo XX, que tanto debe al *Padre del Psicoanálisis*.

Siguiendo a Freud, pues, desconfiemos: la imagen no debe engañarnos. El grito de fondo está teñido de dolor, la música de los múltiples juegos sexuales que observamos pretende acallar la conciencia terrible de la mortalidad y la finitud. En el centro de la tabla, los hombres que “cabalgan” como lúbricos minotauros en busca de pareja, alrededor del *Estanque de Venus*, eufemismo de la prostitución, eligen su pareja dando vueltas en círculo: literalmente “no van a ninguna parte”.

Los frutos y esferas, traslúcidos u opacos, dominan la composición, pero no reflejan aquí armonía, sino encierro y ocultación, no ante los ojos ajenos, sino ante sí mismo: incapacidad de reconocer lo que Adán y Eva –únicas figuras vestidas–, desde su cueva en la esquina inferior derecha, contemplan horrorizados, pues perciben con claridad “lo que se nos viene encima”... o, más exactamente, lo que nos espera en el siguiente panel.

A la derecha, la presentación del Infierno es atronadora: podemos oír el sonido de las explosiones y el llanto de los condenados, sometidos a suplicios horribles. En el último plano, los fuegos infernales parecen propios de una ciudad bombardeada, una presentación “*avant la lettre*” de *Guernica*, *Dresde*, *Hiroshima* o *Bagdad*. Pero este ruido “explosivo” presenta, además, un carácter *escatológico* en la doble acepción del término. Es también el sonido de las ventosidades expelidas por los demonios.

Vemos en primer término a un ser infernal que traga a los condenados desde su alta silla y los expulsa, en forma de burbuja, sobre un pozo de vómitos y excrementos. Frente a él, a la izquierda, aparece un personaje que interpreta la “música” de una partitura escrita

sobre las nalgas de otro individuo, echado de bruces sobre un libro cantoral y aplastado por un arpa y un laúd gigantescos.

Ya que hablamos de partituras y músicos, observemos que el Infierno está lleno de referencias musicales: no sólo el arpa y el laúd mencionados, sino otros instrumentos desmesurados aparecen por todas partes, transmutados en instrumentos de tortura: localizamos, por ejemplo, una chirimía, una zanfona, un tambor y

una gaita; esta última sobre la cabeza (¿autorretrato de *El Bosco*?) de una enorme figura vaciada (que, naturalmente, “suena a hueco” o “tiene la cabeza hueca”). Finalmente, dos orejas sangrantes y desproporcionadas aparecen seccionadas por una hoja y atravesadas por una lanza: nuestros oídos se han visto traspasados por la música que jamás hubiéramos querido escuchar: el sonido del horror.



GUÍA PARA ESCUCHAR LO QUE NOS DICE UNA OBRA

Crearemos ahora **nuestro propio tríptico**, un nuevo *Jardín de las Delicias* integrado por tres imágenes a las que pondremos música de fondo:

1. En el primer panel trataremos de **representar el Paraíso**: ¿con qué asociamos la condición original o ideal de pureza, autenticidad y transparencia?, ¿qué imagen artística representa para nosotros esa serenidad primordial a la que deseamos retornar?, ¿qué sonidos escuchamos en nuestra mente frente a esta imagen idílica?
2. En la tabla central podríamos **escenificar la Vida**, con lo que tiene de tensión y urgencia por alcanzar lo que ansiamos. Probablemente nuestra lucha contra el tiempo y la muerte se desarrolla en contextos más "urbanos", en los que buscamos la comodidad, la apariencia o el dinero: ¿qué obra de arte podría expresar nuestra visión de la lucha por la vida?, ¿qué música podríamos ponerle a nuestra representación?
3. Finalmente, ¿cómo podemos **reflejar el Infierno** con mayor expresividad e intensidad?, ¿cuáles serían los rasgos del horror y el sufrimiento que deseáramos evitar? (En la novela *1984*, de George Orwell, su protagonista se ve confrontado ante la amenaza de sus peores fantasías en forma de rata que devora su rostro: su infierno será "desear que eso se lo hagan a otro, aunque sea a la mujer que ama"). ¿Qué obra seleccionaremos, por tanto, para el último panel, nuestra imagen fantástica del mal?, ¿cuál será su música?

A modo simplemente de ejemplo, proponemos nuestro propio tríptico. Tú harás bien en decir "*¡no estoy de acuerdo!*" y "*yo pondría mejor en su lugar...*". De eso se trata. ¡Allá vamos!



ACTIVIDAD 4: FICHA PARA MI JARDÍN DE LAS DELICIAS

Paraíso	Vida	Infierno
¿Qué imagen artística eliges para representar cada uno de estos aspectos: el “mundo ideal”, la “vida” y el “sufrimiento”		
Imagen del Paraíso	Imagen de la Vida	Imagen del Infierno
¿Qué música le ponemos a cada una de estas imágenes que se corresponda con su carácter o significado en tu opinión?		
Música para el Paraíso	Música para la Vida	Música para el Infierno
¿Qué texto filosófico, poético o literario eliges para ilustrar o iluminar el sentido de la imagen y la música que has elegido en cada caso?		
Texto para el Paraíso	Texto para la Vida	Texto para el Infierno



ACTIVIDAD 4: EJEMPLO DE MI JARDÍN DE LAS DELICIAS

Paráiso	Vida	Infierno
		
<p>La Anunciación (ca.1430) Fra Angelico (h.1387-1455) Temple sobre tabla 194 x 194 cm Madrid Museo del Prado</p>	<p>Metrópolis (1916-1917) George Grosz (1893-1959) Óleo sobre lienzo 100 x 102 cm Madrid Colección Thyssen-Bornemisza</p>	<p>Guernica (1937) Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) Óleo sobre lienzo 349 x 776 cm Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia</p>
<p>Música para el Paráiso In Paradisum Requiem. Op.48 (1888) Gabriel Fauré (1845-1929)</p>	<p>Música para la Vida 2º Mov.: Presto Concierto para piano en Sol M (1931) Maurice Ravel (1875-1937)</p>	<p>Música para el Infierno Cuarteto para el fin de los Tiempos (1940) Olivier Messiaen (1908-1992)</p>

Paraíso	Vida	Infierno
<p>No estamos ciertamente en el Paraíso: nuestros Adán y Eva no conversan plácidamente con su Creador; más bien revelan sufrimiento ante el exilio y la infelicidad. Pero ellos no dominan el jardín, a la izquierda de la composición, rebosante de bellísimas flores que reflejan sobre la tierra las constelaciones estelares que decoran el techo de la estancia que ocupa casi todo el espacio.</p> <p>Una dorada luz divina invade silenciosamente este pórtico con columnas: el ángel invita al silencio con su gesto y las palabras, más que surgir de su boca, aparecen escritas en el aire.</p> <p>La luminosa figura de María repite la actitud del mensajero: más que una palabra, su Sí es un gesto silencioso y delicado. Un instante de recogimiento y plenitud que únicamente se verá interrumpido por el libro que ya empieza a caer resbalando desde sus rodillas. La joven habrá cumplido entonces las palabras de la Escritura que estaba leyendo; ella misma se habrá convertido en Palabra y Signo de esperanza, de "buena esperanza".</p> <p>La maternidad de una mujer soltera no parece verdaderamente un hecho tranquilizador. Lo será, en cambio, su actitud de apertura a la Vida, de acogida valerosa de la negatividad dolorosa de lo real para transmutarla –por la acción de su voluntad libre– en una promesa creadora de futuro.</p> <p>Verdaderamente, nuestro Paraíso resulta silencioso y algo escondido, como lo están siempre en el mundo los signos de esperanza y futuro. Como un hijo en el vientre de la madre.</p>	<p>Vamos ahora al extremo sonoro opuesto a la Anunciación: si el silencio y la calma dominaban la obra de Fra Angelico, aquí nos vemos sumergidos en el ruido y la prisa. Grosz crea su imagen de la gran ciudad en plena Guerra Mundial y, de hecho, se vio obligado a interrumpirla durante unos meses por ser movilizad al frente alemán.</p> <p>Estamos ante una visión opresiva, confusa, dominada por un rojo omnipresente que ilumina la noche urbana, donde se acumulan personajes que se apresuran sin sentido de un lado para otro. No tienen rostro humano, parecen caricaturas o autómatas agitándose entre las olas del asfalto y los edificios.</p> <p>La perspectiva forzada contribuye a crear esta impresión: líneas y planos se entrecruzan ante nuestra mirada, que se sitúa en un plano superior, como en un picado cinematográfico, invitándonos a juzgar críticamente lo que contemplamos.</p> <p>Un cosmos, sin duda, artificial: la ausencia de naturaleza, los edificios, la publicidad, el lujo y consumo que se respiran contrastan con la situación real de Alemania en aquel momento. Los "ciudadanos" buscan ansiosamente la felicidad negándose a percibir los signos que amenazan su mundo ficticio: el hundimiento y la derrota acechan ya a las puertas.</p> <p>¿Sabemos ciertamente hacia donde se dirigen nuestros pasos con tanta prisa?</p>	<p>El Infierno no es sólo la violencia o el horror de la guerra. El Infierno es la ausencia de esperanza, como Dante reflejó de manera definitiva en su Divina Comedia: "Dejad toda esperanza los que aquí entráis..."</p> <p>En Guernica nos enfrentamos a un poema de la desesperanza que desafía nuestra capacidad de creer y crear el futuro. Estamos ante un tríptico de la Natividad dentro de una amplia tradición iconográfica cristiana, pero cuyo mensaje apenas deja lugar para la fe. Vemos una maternidad interrumpida a la izquierda: el hijo muerto no recibirá la adoración de Magos ni Pastores. El toro-buey y la yegua-mula no podrán acompañar este pesebre, sometidos como están al pánico general ante el bombardeo.</p> <p>Las figuras restantes tampoco pueden representar su papel: acuden hacia la luz movidos por el espanto y la confusión, no guiados por estrella alguna, sino por un absurdo candil y un ojo-bombilla (¿bomba?) divino que contempla desde el techo-cielo la destrucción de su obra.</p> <p>La paloma-espíritu agoniza sobre la mesa, "entre el buey y la mula". El propio José, con su cayado-espada florecido y roto yace despedazado por tierra, con su mano extendida, pero incapaz de sostener la cabeza del niño muerto.</p> <p>¿Qué habría sucedido si Jesús hubiera muerto en la infancia? Todo el horror metafísico y espiritual de este interrogante se despliega ante nosotros. La esperanza de la Anunciación ha sido abortada en Guernica, ha sido bombardeada en una pequeña población convertida en negativo de Belén. No habrá iglesias ni altares para este tríptico en blanco y negro. Quedará como un documento escrito: un testimonio del Infierno.</p>

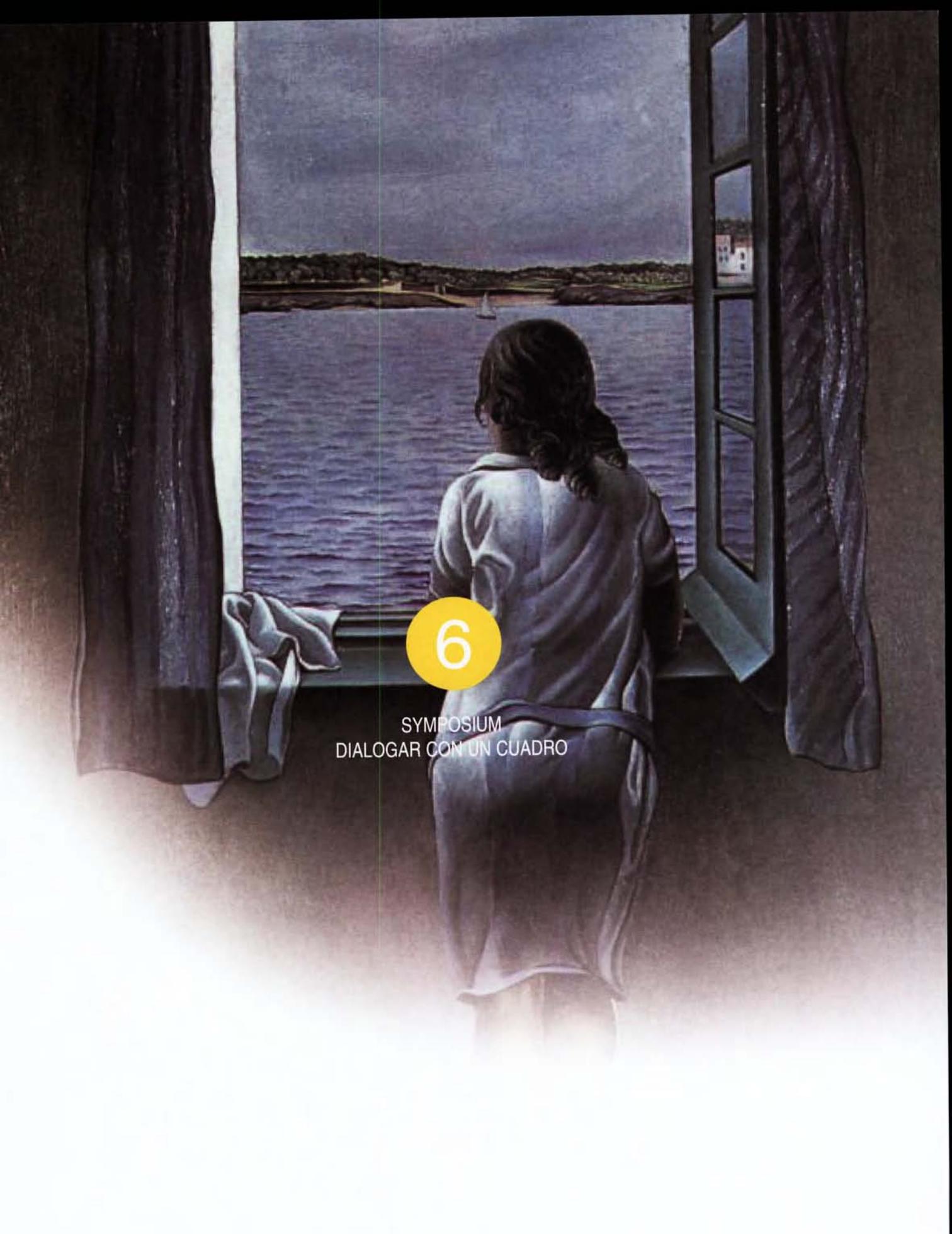


SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

Podemos simplificar esta actividad limitándonos a elegir una sola obra con su música y texto. Conviene acordar y definir previamente el tema o contenido común, para delimitar la búsqueda. Así, por ejemplo, si deseamos tratar en clase de Filosofía un pensador determinado, la obra artística (e incluso la musical y el texto, si es posible) deberán pertenecer a la época y el marco cultural de ese autor.

Proponemos aquí un ejemplo para orientar otra actividad: imaginemos que vamos a comparar la evolución de algunos valores característicos desde la Edad Media al nacimiento de la Edad Moderna:

Época	Valor	Obras para contemplar	Música para escuchar	
La Edad Media	Exaltación de la fe frente a la lógica y la razón empírica		La incredulidad de Santo Tomás (c. 1620). Matthias Stomer (1600-1650). Madrid. Museo del Prado	"Pange lingua gloriosi" Himno atribuido a Tomás de Aquino (1225-1274)
	Valoración de la compasión y la solidaridad ante el sufrimiento humano		Descendimiento (1435) Roger van der Weyden (1436-1437). Madrid. Museo del Prado	"Stabat mater" Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)
	Temor a la muerte y al castigo eterno		El triunfo de la muerte (ca. 1560). Pieter Brueghel <i>El Viejo</i> (hacia 1530-1569). Madrid. Museo del Prado	"Dies Irae" Requiem W.A. Mozart (1756-1791)
Nacimiento de la Edad Moderna	Valoración de la fraternidad y optimismo ante el futuro		La libertad guiando al pueblo (1830). Eugène Delacroix (1798-1863). París. Musée du Louvre.	"Oda a la Alegría" Sinfonía nº 9 L. van Beethoven (1770-1827)
	Exaltación de la Libertad, el nacionalismo y la revolución		Los fusilamientos de la Moncloa (El tres de Mayo de 1808) (1814). Francisco de Goya (1746-1828). Madrid. Museo del Prado	"Coro de esclavos" de la ópera Nabucco G. Verdi (1813-1901)
	Confianza en el progreso científico y técnico		Experimento con un pájaro en la máquina neumática (1768) Joseph Wright of Derby (1734-1797). Londres. National Gallery	"Sonnerie de Ste. Genevieve du Mont-de-Paris" Marin Marais (1656-1728)

A painting depicting a woman from behind, wearing a white bathrobe, standing by an open window. She is looking out at a vast, calm sea under a dark, overcast sky. In the distance, a small white building is visible on a hillside. The scene is framed by dark, heavy curtains on either side of the window. The overall mood is contemplative and serene.

6

SYMPOSIUM
DIALOGAR CON UN CUADRO



PARA LEER

“Sócrates se sentó, y cuando él y los otros convidados terminaron de cenar, se hicieron las libaciones y cantó un himno en honor del dios y después de todas las otras ceremonias religiosas ordinarias, se habló de beber (...). Dijo Eryximachos (...) entablaremos una conversación y, si os parece bien, hasta os propondré el tema...”.

Platón: *El Banquete*

Reunirse con los amigos para una comida común fuertemente ritualizada con fondo musical (y quizás, danza), beber algo juntos y dialogar acerca de un tema. Se trata de una constante antropológica, un gesto universal y permanente. En tales sobremesas se gestaron los grandes mitos, las legendarias sagas, las parábolas evangélicas, los cuentos de Scherezade, la poesía de los trovadores... y algunos Diálogos de Sócrates-Platón.

Imaginar a un grupo de contertulios hablando animadamente de todo “lo divino y lo humano” es, seguramente, la mejor visión de la Filosofía. De algo importante decimos que “dará que hablar” (aunque más tarde hará “correr ríos de tinta”). El diálogo es la segunda gran forma literaria del pensamiento; la primera fue el mito. Pero ambos nacieron de una reunión, de un “symposium”.

El Arte occidental ha gustado de presentar reunidos (a menudo de manera anacrónica) a personajes de muy diferentes rasgos y procedencias: como los dioses en el Olimpo, los poetas se reúnen también en torno a Apolo y su música en el Parnaso; los santos lo hacen en el Cielo, manteniendo una “sacra conversazione”, mientras los muertos de a pie hacen lo propio en el Reino de las sombras; numerosos monarcas y papas se colaron de rondón en alguna de tales tertulias, junto a dioses y santos, pero también otros ricachones y per-

sonajes más o menos famosos gustaron del retrato con los colegas, charlando, bebiendo, riendo o en actitudes menos distendidas.

También en los estantes de las bibliotecas reposan juntos los autores enfrentados en vida: en sus muros, como en los de los museos, se ven obligados a convivir artistas y personajes bien diferentes entre sí.

Tales representaciones no constituyen ni mucho menos ejemplos de convivencia en la paz del cementerio o dormitorio: si escuchamos atentamente lo que dicen las obras artísticas, apreciaremos el silencio roto por algo más que murmullos. Aunque algunos se muestran circunspectos, oímos en otros casos el entrechocar de copas y las discusiones que se superponen haciendo difícil distinguir lo que dicen. En ocasiones, muy bien educados, contemplan desde sus ordenadas filas de cine, la visión de Dios en sesión continua; en otros casos, ocupa cada uno su nicho correspondiente muy preocupados de que no se les caigan los atributos que les identifican; pero también encontramos grupos más agitados y dinámicos, charlando y gesticulando para reflejar con sus cuerpos el movimiento de sus espíritus.

Visitaremos algunas de estas reuniones más o menos insólitas, sin dejar de asomarnos después a su contrapunto, en los “studios” o celdas de los pensadores solitarios, un tanto misántropos, que representan la otra cara de la Filosofía: “comerse el coco”, darle vueltas en la cabeza a un problema, meditar, reflexionar, leer y estudiar, preparando, seguramente, el examen de Filosofía.

Pero, además, en las obras de arte existe otro elemento de diálogo y comunicación: la interacción entre la propia obra o sus personajes y el espectador entregado a su contemplación, convertido por ello en “espía” o “mirón” de la escena que se abre ante sus ojos, y que

tal vez no debiera estar viendo. Muchos pintores han explicitado esta relación eligiendo para su obra un punto de vista o perspectiva que subraya la presencia del ojo que la mira. En la temática o en la composición del cuadro han sabido incluir al espectador, haciendo que participe y se comprometa con lo que está viendo. Algo así como decirnos: “sé que estás ahí”, “veo lo que estás mirando” o “no creas que no sé que me miras”. Efectivamente, aquí también estamos ante un encuen-

tro o symposium que –superando los límites del lienzo– nos implica en su ámbito, nos incluye en la propia obra.

Vamos a usar la imaginación para situarnos dentro del cuadro, poniendo palabras a esta silenciosa reunión, bien escuchando lo que se dicen entre sí los personajes, bien lo que nos dicen a nosotros, esperando nuestra respuesta.



GUÍA PARA DIALOGAR CON UN CUADRO

• a) Reunión de filósofos

1. Elige una obra que represente la reunión de diferentes personajes.
2. Recoge información sobre la obra: título, autor, estilo...
3. Identifica a cada uno de los personajes que aparecen en el cuadro.
4. Escribe una posible conversación o debate entre los mismos, e incluso contigo mismo como interlocutor, utilizando tus conocimientos sobre ellos y lo que supones que podrían decir unos y otros.

• b) Encuentro a solas

1. Elige una obra que represente a un personaje solitario.
2. Recoge información sobre la obra: título, autor, estilo...
3. Identifica, si es posible, al personaje que aparece en el cuadro.
- 4º. Escribe una charla o diálogo inventado que mantendrías con este personaje, utilizando tus conocimientos y lo que supones que él podría decirte.
- 5º. Si lo prefieres, puedes componer un monólogo o una descripción partiendo de lo que imaginas que podría pensar el personaje del cuadro.



ACTIVIDAD 5A: FICHA PARA REUNIÓN DE FILÓSOFOS

Título de la obra:

Autor:

Medidas:

Fecha de composición:

Localización:

Técnica empleada:

Personajes que aparecen:

Información sobre la obra:

Texto:



ACTIVIDAD 5B: FICHA PARA ENCUENTRO A SOLAS

Título de la obra:

Autor:

Medidas:

Fecha de composición:

Localización:

Técnica empleada:

Personajes que aparecen:

Información sobre la obra:

Texto:



ACTIVIDAD 5A: EJEMPLO DE REUNIÓN DE FILÓSOFOS

Título de la obra: Cristo y la samaritana

Autor: Duccio di Buoninsegna (1255-1319)

Fecha de composición: 1308-1311

Técnica empleada: temple y oro sobre tabla

Medidas: 43,5 x 46 cm

Localización: Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Sala 1

Personajes que aparecen: Jesús de Nazaret, la mujer samaritana y los Discípulos

• 1. Información sobre la obra

La obra representa el episodio que aparece en el Evangelio de San Juan (4,4), donde Cristo llega a la ciudad samaritana de Sicar. Allí, fatigado del camino, se sienta junto a la fuente de Jacob. Aparece una mujer de Samaria para sacar agua y Jesús le dice: “dame de beber”, pues los discípulos habían ido a la ciudad a comprar provisiones. Cuando hablaban sobre el simbolismo del agua como fuente de vida eterna, llegan los discípulos y se maravillan de que hablase con una mujer.

Duccio fue el representante más sobresaliente de la escuela sienesa en el Duecento. En 1308 empezó a trabajar en su obra más ambiciosa: un retablo pintado por ambas caras para el altar mayor del Duomo o Catedral de Siena. En su cara anterior representó la Maestá o Virgen entronizada con el Niño, rodeados de ángeles y santos; en la posterior narraba la pasión de Cristo en veintiséis tablas. Este conjunto extraordinario se coronaba con una crestería y se asentaba sobre una predela, a la cual pertenecía la tabla de Cristo y la Samaritana. El retablo fue retirado del altar mayor en 1515, para ser desmontado dos siglos y medio más tarde. Así, algunas tablas pasaron a manos y colecciones privadas, aunque la mayor parte del conjunto se expone hoy en el Museo de la Ópera del Duomo de Siena.

• 2. Texto

– *¿Y cómo tú, siendo judío me pides agua a mí que soy palestina? – Los labios de la mujer temblaban, se le enredaban las palabras pensando que podrían verla. Su padre y su hermano estaban cerca. No creía tampoco que los judíos tolerasen una intromisión así.*

– *Para mí no eres palestina, eres tan solo una mujer sedienta como yo que viene al pozo a buscar agua.*

– *Tus compañeros no parecen estar de acuerdo.*

– *¿Tú no lo estás? ¿Crees que somos tan diferentes como afirman tu padre y tu hermano?*

– *¿Cómo sabe que tengo un padre y un hermano?*

– *Somos el mismo pueblo.*

– *¿Pero es que no ves al fondo la muralla que nos separa?*

- _ La veo, pero tan sólo es algo construido por los humanos. La podemos destruir si queremos. Nuestro interior es el mismo, nuestro mundo también.*
- _ No es cierto, vuestro mundo es más cómodo que el mío. Este pozo es prohibido para mí: si los soldados me encuentran, mis hijos quedarán huérfanos.*
- _ Este pozo es el mismo para los dos, por eso te pido que me des agua.*
- _ ¿Pero acaso vosotros no poseéis pozos de los que sale más y mejor agua?*
- _ ¿Y qué importa? Nuestras dos aguas están manchadas por la sangre de inocentes. Quiero que me des agua para limpiarla de los odios y rencores que mantenemos.*
- _ Yo sola no puedo limpiar el agua, yo no puedo limpiar los corazones de tanta gente.*
- _ ¿No puedes limpiar el tuyo? Sé sincera, ¿qué has pensado al verme? ¿Has pensado que venía a entregarte?*
- _ ¡Qué otra cosa podía pensar!*
- _ Entonces, tú tampoco estás libre de los prejuicios que nos separan. Y créeme que si te librases de ellos nuestro pueblo viviría en paz.*
- _ No deseo una paz sin justicia.*
- _ ¿Te importa compartir el pozo?*
- _ No.*
- _ Entonces dame agua que tengo sed y ya verás como un día comeremos y beberemos juntos.*
- _ Si yo te doy agua otros evitarán que así sea.*
- _ Si deseas de corazón darme agua nadie entorpecerá tu deseo, pues sólo pueden romper el exterior, nunca el interior.*
- _ Toma, espero que seas consciente de este regalo.*
- _ No sabes bien cómo, sé que es lo más valioso que tienes y ahora veo que estás dispuesta a darlo.*
- _ ¿Cómo te llamas?*
- _ ¿No era simplemente un judío?*
- _ Ahora eres mi vecino y mi amigo.*
- _ Jesús.*
- _ Amina.*
- _ ¡Shalom!*
- _ ¡Salam!*



ACTIVIDAD 5B: ENCUENTRO A SOLAS

Título de la obra: Habitación de hotel

Autor: Edward Hopper (1882-1967)

Fecha de composición: 1931

Técnica empleada: óleo sobre lienzo

Medidas: 152,4 x 165,7 cm

Localización: Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Sala 47

Personaje representado: mujer sola desconocida leyendo en una habitación de hotel

• 1. Información sobre la obra

El norteamericano Edward Hopper retrató como nadie la América de la Gran Depresión y la soledad del hombre contemporáneo, sometido al entorno hostil y deshumanizado de la gran ciudad. En sus obras –influidas por la cultura y el arte europeos, especialmente Vermeer, Manet y Degas– aparece a menudo su esposa, Jo Nivinson, en escenas solitarias e intimistas donde el espectador desempeña un papel de intruso o “voyeur” al contemplar algo que “no debiera estar viendo”.

Hopper, de carácter taciturno y formas austeras, vivió siempre en Nueva York y, aunque pintó también paisajes, elige con frecuencia temas urbanos, lugares públicos como bares, moteles, hoteles, trenes y estaciones casi vacíos, para subrayar la soledad de sus personajes. Podemos considerar un elemento diferenciador de su pintura el tratamiento cinematográfico de las escenas y el personal empleo de la luz, con fuertes contrastes de luces y sombras que acentúan el efecto dramático. En su *Habitación de hotel* observamos a una mujer semi-desnuda sentada con abandono sobre la cama de una habitación anodina, mientras lee absorta, pero sin emoción, una hoja o folleto (¿tal vez un horario de trenes, como anota la propia Jo Nivinson?). El lienzo refleja el instante con encuadre casi fotográfico: las maletas y el bolso cerrados o el vestido sobre la butaca nos indican que acaba de llegar o que debe partir dentro de poco. En todo caso, la sensación que transmite es de vacío y aislamiento, esa “otra cara de la modernidad” que resulta de la velocidad en los medios de comunicación y el desarraigo de la persona obligada a viajar de un lugar a otro sin encontrarse nunca a sí misma. La luz desempeña un papel fundamental en la ordenación del espacio y el contraste de los colores: llega del ángulo superior izquierdo y cae sobre la cama, iluminando la espalda y las piernas de la mujer, pero dejando su rostro semive-lado. El punto de vista del pintor va desde arriba hacia abajo (lo que en cine se conoce como ‘plano picado’) para destacar la desolación y melancolía de la escena.

• 2.Texto.

“Mira, tan sólo te dignaste a esto. Como si el mundo se pudiera dejar con una hermosa carta de despedida. Ahora me empiezan a gustar mis manos al manosear el último papel que tocaste. ¿Cuánto hace que estoy aquí sentada pensando? Ah, hace casi una hora...

Recuerdo que estuve aquí mismo sentada hace dos años. Sí, contigo; ¿no lo recuerdas?

Estas paredes son testigo de esos días en los que yo no adelgazaba por momentos, en los que me tenías a tu lado toda la noche sin querer que saliese el sol.

Ahora quiero que salga para recibir un poco de calor. Mírame, ¡llevo años sin él! Tus brazos se volvieron fríos y mis respuestas heladoras. Tus labios se secaron y los míos no los mojaron más.

Aguardaba todas las noches tu llegada, no para abrazarte, sino para asegurarme de que un día más volvías a mí como si ella no existiese. Sí, lo sabía.

Me resigné a ella como me resigné a no tenerte. Imagino como sería su cara. ¿Era joven? Sí, ¿verdad? Tan joven como yo lo era; pero mi piel envejeció al saber que ya no querías tocarla.

Si te digo la verdad no sé por qué lloré al ver esta nota de suicidio junto a tu mesa. Quizá porque era la primera vez que no comprendía nada, sólo que te habías escapado mucho más lejos de lo que yo podía llegar. Que esta noche no volverías a dormir ni cerca, ni pegado a mí.

¿Por qué no te despediste? Estoy loca, o dime entonces por qué le hablo a un trozo de papel. Dime, ¿es lógico que te añore?

Carla, me la nombras en tu carta como si fuese un nombre hueco, yo ya la conozco, ese nombre lleva más odio del que he podido demostrar en toda mi vida. Se mató y tú, tú quisiste seguirla.

Abriré la ventana, ya es hora de sentir el aire en esta fría habitación y dejarla, dejar que pase tu recuerdo, quedarme sola, quedarme sola en este hotel en el que tú ya no puedes parar. Ni conmigo, ni con ella”.

Clara G. 1º de Bachillerato



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

a) Reunión de filósofos

- Algunas reuniones más o menos filosóficas en los museos de Madrid:

- **La tertulia del Café Pombo** (1920). José Gutiérrez Solana (1886-1945). Madrid. Centro de Arte Reina Sofía.
- **La disputa de Jesús con los doctores del Templo** (1558). Paolo Caliari, *el Veronés* (1528-1588). Madrid. Museo del Prado.
- **Jesús entre los doctores** (1506). Alberto Durero (1471-1528). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- **El cambista y su mujer** (1539). Marinus Claeszoon Van Reymerswaele (1490?-1568?). Madrid. Museo del Prado.
- **Grupo familiar ante un paisaje** (c. 1645-1648). Frans Hals (1581?-1666). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- **Cristo y la samaritana** (1310-1311). Duccio di Buoninsegna (1255-1319). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.

- Filósofos y otra gente que se reúne en diferentes museos:

- **El entierro del Conde de Orgaz** (1586). Doménikos Theotokópoulos, el Greco (1541-1614). Toledo. Iglesia de Santo Tomé.
- **El cuarto estado** (1898-1901). Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907). Milán. Pinacoteca di Brera.
- **Asamblea de los dioses: Apolo, Poseidón y Artemisa contemplan la escena de entrega del peplo tejido para Atenea.** Friso este del Partenón (442-38 a.C). Fidias. Atenas. Museo de la Acrópolis.
- **Sarcófago de los esposos** (500 a.C. aprox.). Tumba de Caere (Cerveteri, Etruria). Roma. Museo de Villa Giulia.
- **La reunión de los amigos** (1923-24). Max Ernst (1891-1976). Colonia. Museum Ludwig
- **La Escuela de Atenas** (1510). Rafael (1483-1520). Roma. Vaticano, Estancia de la Signatura.
- **Apoteosis de Santo Tomás de Aquino y alegoría de la ciencia** (1365-68). Andrea de Firenze (1511-1592). Florencia. Santa María Novella, Capilla de los Españoles.
- **Los cuatro filósofos.** Peter Paul Rubens (1577-1640). Florencia. Palazzo Pitti.
- **Reunión de filósofos.** Mosaico de Pompeya.
- **¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?** (1897). Paul Gauguin (1848-1903). Boston. Museum of Fine Art.
- **El balcón** (1868-69). Édouard Manet (1832-1883). París. Musée d'Orsay.
- **Tres mendigos** (c. 1737). Giacomo Ceruti (1698-1767). Barcelona. Monasterio de Pedralbes, Colección Thyssen-Bornemisza.

b) Encuentro a solas

- Algunos personajes meditativos en los museos de Madrid:

- **Santa Bárbara** (1438). Robert Campin, Maestro de Flemalle (c.1380-1444). Madrid. Museo del Prado.
- **Habitación de hotel** (1931). Edward Hopper (1882-1967). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- **El caballero de la mano en el pecho** (ca.1580). Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* (1541-1614). Madrid. Museo del Prado.
- **Unamuno** (1936). José Gutiérrez Solana (1886-1945). Madrid. Centro de Arte Reina Sofía.
- **Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos** (1797/98). Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Madrid. Museo del Prado.
- **Un filósofo** (1635). Salomón Koninck (1609-1656). Madrid. Museo del Prado.
- **San Jerónimo** (1521). Marinus Claeszoon Van Reymerswaele (1490?-1568?). Madrid. Museo del Prado.
- **Atardecer. Laura, hermana del artista** (1888). Edvard Munch (1863-1944). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- **Muchacha en la ventana** (1925). Salvador Dalí Doménech (1904-1989). Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- **Retrato de Ferry Carondelet con sus secretarios** (1510-1512). Sebastiano del Piombo (1485-1547). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.

- Otra gente solitaria y pensativa en diferentes museos:

- **Erasmus de Rotterdam escribiendo** (1523). Hans Holbein el Joven (1497-1543). París. Musée du Louvre.
- **Filósofo meditando** (1632). Rembrandt van Rijn (1606-1669). París. Musée du Louvre.
- **El pensador** (1909). Auguste Rodin (1840-1917). París. Musée Rodin.
- **San Jerónimo en su estudio** (c. 1460). Antonello da Messina (1430-1479). Londres. National Gallery.
- **Retrato de un joven en su estudio** (1527-28). Lorenzo Lotto (1480-1556). Venecia. Galleria dell'Accademia.
- **Friedrich Nietzsche** (1906). Edvard Munch (1863-1944). Estocolmo. Galería Pielska.
- **El geógrafo** (1668-69). Jan Vermeer (1632-1675). Frankfurt. Städtisches Kunstinstitut.

A photograph showing the silhouettes of two men from behind, looking towards a bright light source, likely a screen. The scene is dimly lit, with the light from the screen illuminating their profiles and the back of their heads. A vertical line runs down the center of the image, separating the two men. In the foreground, there is a bright, glowing white area that fades into the dark background.

7

¡LUZ, MÁS LUZ!
VISIONAR UNA PELÍCULA



PARA LEER

Cuentan que estas fueron las últimas palabras de Goethe (1749-1832) en el momento de su muerte, “¡luz más luz!”. La frase encierra, desde luego, un enigmático mensaje: ¿expresaba así el poeta que percibía y ansiaba la luz definitiva ya próxima?; ¿pedía a sus seguidores que continuasen la obra iluminadora emprendida por la Ilustración?; ¿aún le quedaban ganas de leer y saber más?; ¿simplemente notaba que la vista se le nublaba?; ¿alguien había apagado las luces de la habitación?...

Sea como fuere, nosotros preferimos optar por entenderlas con humor, a modo de premonición o intuición de futuro: Goethe nos advierte sobre el Arte que había de llegar, que sería un milagro de luces: la fotografía y el cinematógrafo, que recogen la luz, para devolvérsela de nuevo transformada ante nuestros ojos, en un juego de mágicas linternas, como había hecho antes la pintura impresionista, pero con mayor presencia de la tecnología, gracias a la electricidad.

Desde sus primeros pasos decimonónicos, las artes fotográficas han recorrido un largo camino hasta constituirse como un lenguaje propio. La electricidad y la electrónica permiten cambios técnicos tan rápidos que hacen parecer prehistórico lo que hasta ayer mismo se consideraba avanzado. Las imágenes digitales convierten los laboratorios de revelado manual en rincones propios de alquimistas, como la imprenta (o en nuestra época el procesador informático de textos) hizo que resultara inverosímil la dura tarea de los copistas y amanuenses.

Cine, TV, vídeo y ordenadores han modelado tan completamente nuestra vida que basta prescindir de ellos durante unos días para que muchos se sientan sumergidos en la noche oscura medieval o les parezca retornar a la naturaleza salvaje.

¿Cómo podrían entender hoy tantos melómanos y dan-

zantes que la música y el baile fueron para la mayoría de los mortales (que no eran ricos ni sabían interpretar un instrumento) un lujo excepcional, limitado a las escasas fiestas y grandes ocasiones, hasta la llegada del fonógrafo y su descendencia?

El afán por lograr mayor eficacia, comodidad y velocidad en la reproducción y transmisión de la voz, el sonido, la imagen y los textos (radio, telégrafo, teléfono, televisión, fax, móviles, Internet...) lleva camino de convertir la lectura de libros en una aventura insólita, con gran dolor de los educadores: ¿por qué tomar fatigosamente apuntes y notas, si puedo grabar una conferencia o exposición?; ¿por qué leer lentamente un libro, si puedo saltar de oca en oca por el hipertexto o las páginas web?; ¿quién necesita elaborar con esfuerzo una monografía si puedes bajártela de la Red?; ¿cómo podría ocupar mi tiempo en redactar escritos o mantener correspondencia cuando resulta tan fácil enviar un correo electrónico?; ¿cuántos resultan aún dispuestos a desarrollar el arte de la conversación cuando basta dejar un mensaje en jerga reducida o chatear, mientras vemos en la TV que lo importante es decir la mayor barbaridad provocativa para atraer a las cámaras y ganar imagen o popularidad?

Hasta los actores ven amenazado su arte, no sólo en el teatro, sino en el cine: las imágenes digitales producidas informáticamente parecen capaces de suplantar y tornar innecesario cualquier esfuerzo de interpretación. Y a pesar de todo... tendremos que aprender a vivir con todo ello, no limitarnos a sobrevivir, sino utilizarlo de manera humana, llenando de contenido valioso lo que son simples y ambiguos medios –como todas las cosas– en nuestras manos.

No podemos culpar a los instrumentos de nuestra propia carencia de profundidad y densidad: el teléfono móvil no es responsable de que su dueño nada tenga

que decir mientras lo usa a todas horas; como no constituyen un problema el ordenador o la TV, sino el individuo idiotizado que consume inútilmente su tiempo ante la pantalla, buceando en sus peores obsesiones. El cine, primero, y el vídeo después, vaciaron hace

mucho los teatros, pero varias generaciones de artistas supieron crear un nuevo lenguaje porque tenían mucho que decir y lo expresaron dominando cada vez mejor los nuevos medios que la tecnología ponía en sus manos: nacía el llamado Séptimo Arte.



GUÍA PARA ANALIZAR UNA PELÍCULA

• 1. Aproximación

Antes de ver la película, **anota lo que sabes** de ella, lo que “te han contado” o, si ya la habías visto, lo que recuerdas o la impresión que te dejó. No olvides reflejar también tus **expectativas**: lo que esperas de esta película, lo que buscas y lo que crees que vas a encontrarte.

• 2. Visionado

Contempla la película atentamente, con una actitud abierta y receptiva, pero crítica, observando tus reacciones: lo que llama tu atención o despierta tu interés, lo que te extraña, te gusta o te disgusta. Anota brevemente estas sensaciones y los interrogantes que te suscita la obra. Luego, fíjate bien en el título, la fecha de ejecución, director, guionista e intérpretes. Anota también estos datos.

• 3. Qué cuenta la película

Resume el **tema** del que te parece que trata el filme y el **argumento**, un breve resumen de lo que sucede en ella.

• 4. Dónde se sitúa la acción

Repasa los **lugares**, espacios y ambientes que aparecen en la película; la **época** y el tiempo en que suceden los hechos; el contexto y la sociedad que nos presenta.

• 5. Quién aparece en la obra

Recuerda ahora los principales **personajes** que intervienen, el papel que desempeñan, su carácter, los valores y actitudes con que afrontan las diferentes situaciones, las relaciones entre ellos.

• 6. Cómo está hecha la película

Intenta descubrir la **manera de utilizar el lenguaje cinematográfico**: cómo se sirve del sonido y la música; la iluminación y el color; los planos y contrastes; los símbolos, objetos y vestuario; la duración, los tiempos y el ritmo con que se suceden las escenas.

Fíjate especialmente en la **relación con el espectador**: qué hace para captar la atención, sorprendernos y romper nuestras expectativas; cómo nos provoca, inquieta o “engancha”; qué hace, finalmente, para “cerrar” la película y dejarnos una imagen en la memoria.

• 7. El para qué de esta obra

Busca cuál puede ser el mensaje que pretende transmitir esta obra, su **significado** profundo, empezando por el título, y la posible relación con alguna de las cuestiones y problemas que hemos tratado en clase, así como la postura o tesis que parece defender la película.

• 8. Reflexión y síntesis final

Esfuézate por **condensar en una escena del filme la “esencia” de todo lo anterior**; busca los momentos fundamentales que pueden transmitirnos el mensaje-clave. Recoge alguna frase o diálogo que te parezca particularmente revelador en este sentido.



ACTIVIDAD 6: FICHA PARA EL ANÁLISIS DE UNA PELÍCULA

Hace años, en la puerta de los cines, anunciaban la próxima película que iban a estrenar con unas pocas imágenes fotográficas de la misma. De niños, tratábamos de imaginar y “recomponer” la película prohibida que no podríamos ver, partiendo de estas escasas escenas: algo parecido a un puzle donde jugábamos a dotar de movimiento, diálogos y acción a los mudos instantes congelados. Ahora se trata de hacer lo contrario: ver una película, analizarla y “poner en el congelador” lo mejor de la misma, las escenas que expresan lo fundamental de la obra, las que encierran la clave para entender el mensaje fílmico. Para ello, seguiremos en nuestro trabajo los pasos previstos en la Guía:

- **1. Aproximación:** película elegida; observaciones; expectativas.
- **2. Visionado:** ved en vídeo la película, anotando lo que llama vuestra atención, interrogantes, título, fecha de ejecución, director, guionista e intérpretes.
- **3. Qué cuenta la película:** resumid el **tema** (de qué trata) y el **argumento** (lo que sucede).
- **4. Dónde** se sitúa la acción: lugares, espacios y ambientes; época y tiempo en que sucede.
- **5. Quién aparece** en la obra: personajes, papeles, carácter, actitudes, valores, relaciones.
- **6. Cómo está hecha** la película: sonido, música, iluminación, color, planos, símbolos, objetos, vestuario, ritmo con que se suceden las escenas, relación con el espectador.
- **7. Para qué** de la obra: mensaje que transmite, significado; relación con cuestiones y problemas tratados en clase; postura o tesis que defiende la película.
- **8. Síntesis final:** seleccionad la escena o escenas que mejor expresen visualmente este mensaje a vuestro juicio (la duración total no debe superar los cinco minutos). Para mayor comodidad, podéis grabar estos **cinco minutos** clave en vídeo, si contáis con otro aparato.
- **9. Exposición:** presentad la película ante la clase y visionad la escena elegida.
- **10.** Realizad un pequeño **debate** o *video-forum* sobre la película, su contenido y las imágenes contempladas.



ACTIVIDAD 6: EJEMPLO DE ANÁLISIS DE UNA PELÍCULA

• 1. Aproximación

Elegimos *La Misión* (1986) por consejo de la profesora de Música, que nos habló de las canciones. Al parecer, se trata de una obra muy larga (tal vez pesada) sobre unos misioneros en la selva y sus dificultades para convertir al cristianismo a los africanos (?). Ninguno la hemos visto, pero el profesor de Filosofía también nos ha animado, pues la relaciona con el texto de Kant sobre la Ilustración que comentamos en clase y que nos pareció muy interesante.

• 2. Visionado

Efectivamente, la música es sorprendente. Es de lo que más nos ha gustado. Está compuesta en 1986 por Ennio Morricone, que hizo muchas bandas sonoras de películas famosas de Hollywood y, en esta ocasión, dirige a la Orquesta Sinfónica de Londres.

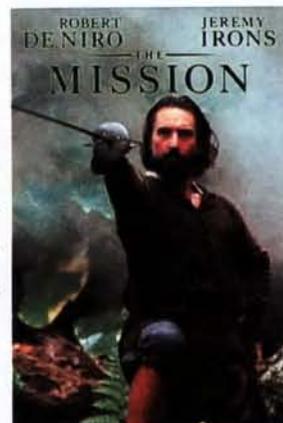
El director de la película es Roland Joffe; los protagonistas, Jeremy Irons y Robert de Niro. No sabíamos que los hechos narrados poseían un fondo histórico y que aún pueden verse en Paraguay las ruinas de algunas reducciones jesuíticas en territorio guaraní. Nos sorprende lo poco que sabemos sobre la Historia de América. También nos sorprende encontrar una visión tan crítica de los europeos y, en concreto, de los españoles.

• 3. Tema

La evangelización española de América constituyó una empresa enorme, que no estuvo libre de abusos y aspectos negativos. Las leyes españolas consideraban a los indios súbditos de la Corona, pero, en la práctica, los reducía a una dura esclavitud, forzando, a menudo, su conversión al cristianismo bajo amenazas. Bastantes voces se alzaron con valentía en contra de esta situación. El obispo Bartolomé de Las Casas consiguió mejoras en el trato a los indígenas, aunque admitió su error por considerar que la importación de esclavos negros podía remediar la situación. Los misioneros jesuitas intentaron crear en territorio de los indios guaraníes de Sudamérica unos reductos pacíficos, modelo de convivencia, pero chocaron con los intereses comerciales de los europeos, partidarios de ocupar esas tierras y reducir a los indios a esclavitud. La defensa de los indios nos sitúa ante un problema moral: optar entre resistencia violenta o lucha no violenta.

Argumento

En la selva tropical, por encima de las cataratas de Iguazú, un jesuita, el padre Gabriel (Jeremy Irons), sigue el camino de otro compañero crucificado, sin más armas que su fe y una flauta. Al ser aceptado por los indios guaraníes, Gabriel crea la misión de San Carlos. A sus seguidores se une Rodrigo Mendoza (Robert De Niro), antiguo traficante de esclavos, mercenario y asesino, que encuentra su redención entre sus antiguas víctimas con-



virtiéndose a su vez en jesuítas. Después de años de luchar juntos, se ven divididos por posturas opuestas en una dramática batalla por la independencia de los nativos. El primero confía en el poder de la oración. El otro, en la fuerza de la espada.

- **4. Espacio y tiempo**

A comienzos del siglo XVII, la Compañía de Jesús obtiene del rey de España permiso para crear "reducciones", una especie de república independiente de misiones en territorio guaraní, extensión enorme situada entre Brasil, Paraguay y Argentina. En estas misiones, los padres jesuítas dominaban totalmente la vida social, cultural, política, económica y religiosa, prohibiendo la entrada de europeos y defendiendo a los indios de las incursiones de los "encomenderos" (colonos españoles y portugueses) en busca de esclavos. Los indios prosperaban en paz, ajenos al derrumbe que se avecinaba.

La catástrofe sobrevino en 1750: un tratado colonial entre España y Portugal exigía la cesión a la corona portuguesa de una parte del territorio guaraní. Los jesuítas, sabiendo que los portugueses no respetarían a los indios, se negaron a la cesión y fueron dominados por la fuerza. La propia Compañía de Jesús sería prohibida unos años más tarde. Estamos en la época de la Ilustración.

- **5. Personajes**

La obra contrapone tres personajes que encarnan otras tantas posturas o actitudes éticas muy características. Frente al poder que se impone por la fuerza (representado por españoles y portugueses) aparecen diferentes modos de afrontar el conflicto: el pacifismo del padre misionero jesuítas (Jeremy Irons), el recurso último a la violencia de Rodrigo, un mercenario arrepentido que se hace jesuítas (Robert de Niro) y el realismo práctico del obispo enviado por el Papa para que tome una decisión, quien a pesar de su simpatía por la causa misionera sabe que no podrá defenderla.

- **6. Realización**

Creemos que el director ha utilizado especialmente el sonido (ruidos, tonos de voz) y la música para resaltar la humanidad de los indios-salvajes y su sensibilidad, contraponiéndola a la violencia de los europeos-civilizados.

En la ciudad de estos últimos reina la desigualdad, el odio, los celos y envidias, mientras que la selva aparece como un paraíso utópico de igualdad, perdón y equilibrio. El uso de los objetos, vestimentas y edificios acentúa esta oposición, haciendo que al final el conflicto parezca casi inevitable y esperado.

- **7. Cuestiones que propone**

La película nos sitúa ante el dilema violencia-no violencia, invitándonos a reflexionar sobre una cuestión de permanente actualidad: ¿cómo debemos defender a los más débiles?, ¿es la violencia la solución cuando las exigencias de los necesitados, la justicia y la liberación de los oprimidos chocan con el afán de poder y dominio de

los fuertes? Por otra parte, la contraposición Naturaleza y Sociedad nos recuerda a los teóricos políticos del Renacimiento y la Modernidad, como Hobbes, Spinoza y, especialmente, Rousseau con su idea del “buen salvaje” y la visión negativa de la civilización como corruptora del hombre.

Nos da la impresión de que la obra se inclina, por un lado, hacia el pesimismo: no es posible construir la convivencia sobre bases pacíficas; la fuerza de los poderosos termina por aplastar la ingenuidad de los idealistas. Sin embargo, la escena final nos plantea una duda: ¿verdaderamente no ha servido de nada la semilla de la cultura pacífica, simbolizada en la música?, ¿es la educación liberadora, más que la revolución, la respuesta en la búsqueda de la construcción de un futuro diferente? Tal vez los verdaderos ilustrados sean los indios, más que los europeos.

- **8. Síntesis final**

Elegimos componer una síntesis a partir de varias escenas: la llegada de Jeremy Irons al territorio guaraní tocando la flauta, la visita del obispo a la misión, el ataque final a la misma y la escena última, con los niños recogiendo del río un violín que flota en las aguas. Creemos que tales imágenes condensan lo esencia de la pregunta sobre posibilidad del mundo utópico que representan las reducciones y que sintetizan lo esencial de la obra.

- **9. Exposición**

Presentamos la película ante la clase y visionamos las escenas seleccionadas.

- **10. Debate o *video-forum*** sobre la película, su contenido y las imágenes contempladas.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

Épocas y movimientos	Cuestiones filosóficas que se pueden plantear	Películas para ver
Filosofía clásica	El problema de la realidad. Idealismo platónico: el Mito de la Caverna.	<i>La rosa púrpura de El Cairo</i> (W. Allen, 1985) <i>El show de Truman</i> (P. Weir, 1998)
Edad Media	La época medieval y la Escolástica. El problema del conocimiento.	<i>El nombre de la rosa</i> (J.J. Annaud, 1986) <i>Becket</i> (P. Glenville, 1964)
Renacimiento	Arte, Filosofía y Ciencia. Humanismo y Cosmología: nueva visión del Mundo.	<i>El tormento y el éxtasis</i> (C. Reed, 1965) <i>Galileo</i> (L. Cavani, 1968)
Racionalismo	Lo racional y el problema metafísico. <i>Razón vs experiencia.</i>	<i>Abre los ojos</i> (A. Amenábar, 1998) <i>Todas las mañanas del mundo</i> (A. Corneau, 1991)
Empirismo	Realidad, percepción y experiencia. <i>Razón vs experiencia.</i>	<i>Blow-up</i> (M. Antonioni, 1966) <i>El contrato del dibujante</i> (P. Greenaway, 1982)
Ilustración	Educación, persona y sociedad. <i>Naturaleza vs civilización.</i>	<i>La Misión</i> (R. Joffe, 1986) <i>Barry Lyndon</i> (S. Kubrick, 1975)
Romanticismo-Idealismo	Desarrollo y Civilización <i>Espíritu vs materia.</i>	<i>Dersu Uzala</i> (A. Kurozawa, 1975) <i>El club de los poetas muertos</i> (P. Weir, 1989)
Marxismo	Lucha de clases e Ideología. <i>Opresión vs liberación.</i>	<i>Novecento</i> (B. Bertolucci, 1976) <i>Padre Padrone</i> (V. y P. Taviani, 1977)
Nietzsche	Creatividad, evolución, lenguaje e imaginación. Afirmación ética del individuo.	<i>2001 una odisea del espacio</i> (S. Kubrick, 1968) <i>La vida es bella</i> (R. Benigni, 1998)
Psicoanálisis	Desarrollo de la personalidad y descubrimiento de lo inconsciente-reprimido.	<i>A propósito de Henry</i> (M. Nichols, 1991) <i>El príncipe de las mareas</i> (B. Streisand, 1991)
Filosofía española	Guerra Civil española. Vida, circunstancia y generación.	<i>La lengua de las mariposas</i> (J.L. Cuerda, 1999) <i>Soldados de Salamina</i> (D. Trueba, 2003)
Existencialismo	La existencia personal. Libertad y opción ética.	<i>Hoy empieza todo</i> (B. Tavernier, 1999) <i>La lista de Schindler</i> (S. Spielberg, 1993)
Filosofía actual	Comunicación y diálogo. La mujer. <i>Inteligencia vs sentimiento.</i>	<i>Las horas</i> (S. Daldry, 2002) <i>Hable con ella</i> (P. Almodóvar, 2002)

RESEÑA DE LAS PELÍCULAS PROPUESTAS

***La rosa púrpura de El Cairo* (Woody Allen, 1985)**

Durante la crisis económica de los años treinta, Cecilia, que trabaja en un bar o haciendo faenas domésticas, olvida su miseria cotidiana en el cine. El contraste entre el “glamour” de las producciones de la época y la explotación en su trabajo o los malos tratos en casa de su marido, la convierten en una soñadora, volcada en el mundo del “star-system” de Hollywood. De golpe todo cambia: Tom Baxter, el personaje interpretado por Gil Shepherd en la película que Cecilia está viendo, *La rosa púrpura de El Cairo*, huye de la pantalla y, aburrido de repetir su papel, se decide a conocer el mundo real. Los productores y el actor acuden al pueblo dispuestos a restablecer la situación. El actor conoce casualmente a Cecilia y también se enamora de ella, que se muestra decidida a romper con su marido y abandonar la casa.

La película está llena de platonismo: la acción transcurre en el centro de la crisis de los años treinta en los Estados Unidos, que presenta elementos en común con la época en que Platón escribió *La República*; el filme comienza y termina con Cecilia mirando atentamente, metáfora de la “mirada filosófica”, que ve el mundo de otra manera; la disposición física del cine recuerda el agujero de la Caverna de Platón: “un primer espacio, alejado de la salida, donde se encuentran unos personajes encadenados y ante ellos, la pared de la cueva donde se reflejan las sombras” (patio de butacas y pantalla), “detrás de los prisioneros e invisible para ellos hay un segundo espacio, el de la simulación, por el que circulan personajes con objetos, cuyas sombras verán los prisioneros” (el celuloide, teatro de las apariencias), “el tercer espacio lo ocupa una hoguera, la luz de la cual proyecta la sombra de los objetos sobre el muro de piedra” (el proyector), “el último espacio es el que representa la liberación hacia la realidad iluminada” (la salida de la sala).

La obra es susceptible de dos interpretaciones sobre el tema platónico de la liberación del prisionero: la primera considera a Tom Baxter como el personaje que rompe su esclavitud, liberándose de sus propias sombras; la segunda, presenta a Cecilia como la que puede liberarse de sus esclavitudes mediante la contemplación del ideal, representado por Tom Baxter.

***El show de Truman* (Peter Weir, 1998)**

Truman Burbank, un ciudadano modelo, tiene la sensación paranoica de ser vigilado, pero no se equivoca: cada instante del día, desde el momento en que nació, ha sido el protagonista, sin saberlo, de la serie televisiva más larga de la historia. Ahora ha llegado el momento de salir de la ficción y conocer el mundo verdadero. El poder de la publicidad y los medios de comunicación de masas edifica un mundo virtual, a modo de ‘antiutopía estúpida’ para el consumo, donde nada de lo que sucede es auténtico, pero lo aparenta. La salida de esta Caverna contemporánea resulta –como siempre– una aventura individual y costosa, donde el primer paso exige tomar conciencia de la falsedad, inanidad y vacío de una existencia sofisticada, aunque cómoda y hasta agradable.

***El nombre de la rosa* (Jean Jacques Annaud, 1986)**

Basada en la famosa novela de Umberto Eco, Sean Connery –actor que en su juventud adquirió fama por la serie de James Bond– encarna aquí a Guillermo de Baskerville, el imaginario franciscano inglés en quien Eco mezcla los caracteres de dos ingleses célebres, uno imaginario y otro real: el detective Sherlock Holmes y el filósofo esco-

lástico Guillermo de Ockham (1280-1349). La película reconstruye una época histórica especialmente conflictiva (s. XIV: 1327), que conoció el Cisma de Avignon, las tensiones entre el papado y el imperio (Luis I y Juan XXII), las tensiones sociales en forma de "herejías" y su represión, las diferencias entre escuelas teológicas y entre órdenes religiosos (franciscanos y dominicos), etc., y nos permite una interesante reflexión filosófica sobre la realidad y la verdad, la posibilidad de su conocimiento y el papel de la experiencia, el lenguaje y la escritura en esta búsqueda.

Becket (Peter Glenville, 1964)

Narra la complicada carrera de Thomas Becket y su temprana amistad con el rey normando Enrique II, hasta su nombramiento como arzobispo para la sede de Canterbury. Las disputas con su monarca se irán haciendo cada vez más amargas, hasta llegar al exilio y el dramático asesinato en la catedral, en diciembre de 1170. A pesar de la teatralidad un tanto anticuada de la obra, resulta muy sugestiva para tratar cuestiones del máximo interés, especialmente en relación con la Edad Media: la ética y la política, la relación entre poder temporal-poder espiritual, ley natural-ley positiva, conciencia y resistencia, etc. Se da la circunstancia, de sobra conocida, de que tales conflictos, repetidos una y otra vez en la historia, se reprodujeron casi con exactitud entre otro Tomás, Moro, y su amigo, el rey Enrique VIII.

El tormento y el éxtasis (Carol Reed, 1965)

Esta vieja cinta presenta una visión idealizada y hollywoodiense de la relación entre Miguel Ángel y el Papa Julio II con motivo de la decoración de la Capilla Sixtina, pero tiene al menos el mérito de poner ante nuestros ojos la tensión del acto creador y la pasión que inundaba a los grandes artistas del Renacimiento, convencidos de estar llevando a la materia los arquetipos o Ideas eternas, entendidas al modo platónico.

Galileo (Liliana Cavani, 1968)

Trata el conflicto de Galileo Galilei con lo más oscurantista de la Iglesia en el siglo XVII, por su defensa de la teoría heliocéntrica. Las referencias al período histórico en que transcurre la acción son interesantes, a pesar de que la autora optó por un tratamiento más bien contemporáneo del drama de la intolerancia y del enfrentamiento entre lo reflexivo y lo intransigente.

Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1998)

El argumento de la película parece poner en imágenes un conocido texto de Descartes: "Podemos asimismo imaginar en sueños que tenemos otro cuerpo, y vemos otros astros y otra tierra sin que ello sea cierto, pues ¿cómo sabremos que los pensamientos que se nos ocurren durante el sueño son más falsos que los demás si con frecuencia no son menos vivos y precisos?". La obra se presta, por tanto, a la reflexión sobre numerosas cuestiones: el problema Mente-Cuerpo, el valor de los datos perceptivos que recibimos, identidad y autoconciencia, consciente-subconsciente, la manipulación de la información y el pensamiento, el problema de la realidad, el tópico de la vida como un sueño, el valor de la duda o la relación entre pensamiento y programas informáticos.

Todas las mañanas del mundo (Alain Corneau, 1991)

Nos descubre la relación entre Marin Marais (1656-1728), intérprete de viola y compositor de la corte francesa de Luis XIV, y su maestro, el Señor de Sainte-Colombe, personaje enigmático del que poco se sabe. La película le presenta como devoto jansenista obsesionado con el recuerdo de su fallecida esposa, entregado a descubrir los

secretos de la viola de gamba, a la que dedica 15 horas diarias de ensayos, por lo que descuida a sus dos hijas. Cuando ellas se hacen mayores, las instruye en el arte de tocar la viola y los conciertos del trío se hacen célebres. Las enseñanzas de Sainte-Colombe a Marais no versan sobre técnica, sino sobre el significado de la música: "la música es la voz de los que no tienen voz, es la voz por la que se expresan los muertos y los que no han nacido, es la expresión de un misterio no sólo humano". Además de la "vida natural" y de la aceptación de la muerte como parte de la misma, encontramos en la película elementos de reflexión sobre lo meta-racional y el misticismo.

***Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966)**

Thomas es un importante fotógrafo de moda de Londres, famoso, rico y atractivo. Tras captar escenas de la vida cotidiana en la calle, descubre, sin darse cuenta, que ha sido testigo de un crimen, lo que le llevará a una búsqueda febril en pos de la verdad sobre lo sucedido. La búsqueda de la verdad (¿Dios?) constituye una ocasión excepcional para tratar numerosas cuestiones filosóficas, como el pensamiento de Nietzsche, así como reflexionar sobre la validez de nuestra experiencia y la necesidad de encontrar una clave que nos permita interpretarla, lo que no resulta fácil, pues –en última instancia– estamos solos frente a nuestra lectura de la realidad.

***El contrato del dibujante* (Peter Greenaway, 1982)**

Una aristócrata contrata a un dibujante para que realice doce dibujos de la hacienda de su marido. El contrato incluye favores sexuales que involucran a la dueña de la casa y a su hija. Cuando el dibujante se da cuenta de lo que verdaderamente está pasando, será demasiado tarde. La creencia en la capacidad de los sentidos para reflejar el mundo resulta ser una ilusión: el entorno es fruto siempre de sucesivas construcciones y deconstrucciones, donde lo percibido es puesto en cuestión por interpretaciones, creencias y supuestos, que lo tergiversan y deforman constantemente, ante la perplejidad y desesperación de nuestro 'fiel dibujante de la realidad'.

***Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)**

Narra la historia de Redmond Barry, un joven generoso convertido, a través de las circunstancias que va viviendo, en un truhán cínico y miserable movido por la ambición, que arruina su vida y la de aquellos pocos a los que en alguna medida hubiera podido amar. El contexto histórico del relato es la Europa de finales del siglo XVIII y el reinado de Federico II de Prusia, con la Guerra de los Siete Años. En esta contienda se ve obligado a combatir el joven Redmond, primero en las filas del ejército inglés, y después, tras desertar de ellas, bajo la férrea disciplina de las tropas prusianas. La guerra envilecerá al joven ingenuo que, ante la necesidad de sobrevivir, acabará aprovechando sus condiciones naturales, su fuerza y su inteligencia, para aprovecharse de sus semejantes. Así llega a convertirse en tahúr profesional y seductor sin escrúpulos, hasta lograr a una bella dama casada, Lady Lyndon. A la muerte de su anciano marido, se casa con ella para acceder a su riqueza y al privilegio de hacerse llamar Barry Lyndon. ¿Qué es, pues, el hombre? Resulta extremadamente interesante ambientar en esta época una reflexión sobre el ser humano y el efecto del ambiente sobre su condición moral, pues resulta uno de los motivos más queridos para los pensadores ilustrados. Por otra parte, el dilema herencia-medio, constitución o aprendizaje, ha vuelto a situar el problema de la relación entre moral y biogenética en primera línea.

***Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975)**

Basada en el libro del científico y explorador ruso Vladimir Arseniev, sobre sus expediciones de 1902 a Siberia y China para recabar datos geográficos, la película fue rodada bajo difíciles condiciones meteorológicas en los mismos lugares donde transcurrió la historia y relata el encuentro en la taiga con un cazador nativo, Dersu Uzala, quien lo asombra por su amor a la Naturaleza y su trato con animales y plantas. La amistad entre ambos estará marcada por el choque de culturas en su interacción con el medio. La Naturaleza exige del hombre equilibrio y armonía, pues su destrucción es un suicidio, lo que nos exige reflexionar acerca de los supuestos de la Modernidad y la hipertrofia del polo técnico-utilitarista.

***El club de los poetas muertos* (Peter Weir, 1989)**

En el año 1959, el profesor John Keating es contratado como profesor de literatura suplente en un estricto y tradicionalista internado. Sus clases no se ajustan a las normas de la institución: se sube a las mesas, hace arrancar las hojas absurdas de los libros..., los alumnos están sorprendidos y empiezan a descubrir un mundo más amplio del que les habían enseñado. Un grupo de ellos descubre que Keating en su juventud fundó una especie de asociación literaria secreta, el Club de los Poetas Muertos, y la resucitan a escondidas, lo que provocará graves acontecimientos. La dialéctica entre razón poética y razón pragmática desencadena una lucha violenta, donde lo humano está en juego: ¿afirmación de la individualidad personal e imprevisible o triunfo de lo social-convencional, con inevitable resultado de muerte?

***Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1977)**

En una finca en el norte de Italia nacen el mismo día del año 1900, el hijo de un terrateniente y el hijo de un bracerero. La película sigue su trayectoria y la de sus familias durante ochenta años, especialmente en lo relacionado con su actitud frente al fascismo, con el que el burgués colabora pasivamente, mientras el trabajador se convierte en partisano. El director sigue el guión marxiano al pie de la letra, lo que no es muy positivo cinematográficamente, pero, en cambio, nos permite utilizar el filme para ilustrar las ideas del autor de *El Capital*.

***Padre Padrone* (Vittorio y Paolo Taviani, 1977)**

Basada en la infancia del escritor Gavino Ledda, hijo de una familia pobre de Cerdeña, que sólo conoce el dialecto local y padece a un padre tiránico, opuesto a todo aquello que atente contra su autoridad, incluida la instrucción escolar. Gavino logra salir de Cerdeña como soldado, aprende a leer y escribir, y termina en la universidad la especialidad en lingüística, para volver luego a Cerdeña, donde asume las raíces de su cultura. Las bases filosóficas de la educación, las enseñanzas de la vida y la voluntad del individuo por aprender, la desigualdad social y la influencia de la familia en el desarrollo de la personalidad son algunos de los temas que nos propone la obra para reflexionar.

***2001 una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968)**

En este clásico del cine escuchamos los compases iniciales del *Así habló Zaratustra*, de Richard Strauss, para ponernos sobre aviso de la lectura nietzscheana que efectúa de la evolución del hombre hacia un ser superior a sí mismo: la Humanidad se encuentra en sus comienzos: un grupo de primates disputa por una charca con otros animales. Los primates ven alterada su vida por la presencia de un monolito, extraño objeto que les permitirá comprender el poder instrumental de un hueso. Miles de años más tarde, una nave espacial se dirige hacia una estación lunar, donde un científico investiga la procedencia de un monolito aparecido allí. Meses después, una nave

tripulada se dirige a Júpiter: el superordenador de la nave, HAL 9000, sufre una extraña crisis y acaba con cuatro miembros de la tripulación. El último superviviente consigue desconectarlo, contemplando cómo su vida evoluciona hacia su propia muerte, para retornar a la Tierra como un nuevo embrión, navegando por el espacio.

***La vida es bella* (Roberto Benigni, 1998)**

Guido, hombre lleno de fantasía, locura y buena voluntad, llega en 1939 al pueblo toscano de Arezzo, donde se enamora de Dora, una joven y bella maestra de escuela. Guido y Dora tienen un hijo, Giosuè, pero Guido es judío y los invasores alemanes no tardan en detenerlo y enviarlo junto con su hijo a un campo de concentración. Allí, mientras trabajan a la espera de la muerte, Guido intenta preservar al niño de la crueldad y sin razón que les rodea, haciéndole creer que todo es un juego, cuyo premio final es un maravilloso carro de combate. La película nos permite trabajar sobre numerosos temas, no sólo relativos al contexto histórico-social, sino también cuestiones de índole específicamente filosófica: sobre la paz y la guerra, los derechos humanos, la xenofobia y el racismo, la verdad y la falsedad, la realidad como constructo e interpretación y, aunque pueda sorprender a alguien, sobre el pensamiento de Friedrich Nietzsche, por la pasión de vivir que rebosa el filme y su fe decidida en la capacidad del individuo para re-crear la realidad y afirmar valores contrarios al poder dominante, mediante el lenguaje poético.

***A propósito de Henry* (Mike Nichols, 1991)**

Un abogado de éxito resulta gravemente herido durante el atraco a un supermercado; su cerebro queda dañado y debe aprender a hablar, andar, leer..., sin recordar apenas nada de su vida anterior. Esta reeducación será la ocasión del descubrimiento de facetas nuevas u olvidadas en su carácter. En términos psicoanalíticos, podríamos decir que la biografía de cada individuo oculta las claves de interpretación y reconstrucción de la propia personalidad; un accidente puede ser la oportunidad para recuperar caminos vitales que habían quedado "olvidados"(reprimidos) bajo la presión del ambiente social.

***El príncipe de las mareas* (Barbra Streisand, 1991)**

Con el trasfondo de una romántica historia de amor, protagonizada por un entrenador sureño de fútbol americano y una psiquiatra neoyorquina, se nos ofrece una reflexión sobre la posibilidad de rehacer una existencia marcada por sucesos traumáticos, que ha sido preciso 'olvidar' (mentirse) para poder seguir viviendo. La psiquiatra reclama la colaboración del entrenador ante el intento de suicidio de su hermana. Juntos afrontan su pasado y las relaciones familiares, lo que afectará a las vidas de ambos. En última instancia, el psicoanálisis nos plantea la elección entre vivir o sobrevivir, saber o ignorar, pues –como decía Freud– "existen dos maneras de ser feliz en esta vida, una es hacerse el idiota y la otra serlo".

***La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999)**

Ambientada en un pequeño pueblo gallego, poco antes de la Guerra Civil, nos cuenta la historia de Moncho, un niño de ocho años que acude con terror a la escuela por primera vez. A partir de entonces comienza el aprendizaje para el niño. El maestro le enseñará a pasear y mirar a su alrededor, para descubrir los tesoros de la naturaleza y de la vida: las habilidades del tilonorrinco, el origen americano de las patatas o la necesidad de que las mariposas tengan la lengua en espiral, siguiendo la línea pedagógica de la Institución Libre de Enseñanza. Moncho queda fascinado por el viejo Don Gregorio, pero esta paz se verá truncada por el estallido de la sublevación,

donde naufragarán los ideales y todas las esperanzas de tantos intelectuales españoles por sacar al país del atraso, la mentira y la ignorancia.

Soldados de Salamina (David Trueba, 2003)

Basada en la novela de Javier Cercas, cuenta la historia de una novelista que ha abandonado su carrera como escritora y sigue la pista de una historia real, ocurrida en los últimos días de la Guerra Civil: el escritor falangista Rafael Sánchez Mazas fue fusilado junto a otros cincuenta prisioneros, pero en realidad logró huir al bosque y esconderse bajo la lluvia. Un soldado que peinaba la zona en su busca lo encontró, pero le dejó escapar. La escritora recompone las piezas de esta historia, plagada de contradicciones y personajes enigmáticos. En su búsqueda, encontrará mucho más que la verdad sobre estos hechos.

Hoy empieza todo (Bertrand Tavernier, 1999)

En un pequeño pueblo del norte de Francia, con un altísimo índice de paro por la crisis de la minería, Daniel Lefebvre es el director de la escuela infantil. La madre de una alumna llega un día borracha a la escuela, sufre un colapso y deja allí a su bebé y a su hija de cinco años. El profesor decide tomar cartas en el asunto, y solicita la ayuda de la comunidad y de los padres de sus alumnos, enfrentándose a su propia pareja, al claustro, a los políticos y a los servicios sociales, a la inspección, ... La película refleja con estilo casi documental esta realidad fragmentaria, poniendo al descubierto la inhumanidad de un liberalismo carente de toda sensibilidad social y la responsabilidad del individuo corriente para cambiar este estado de cosas y crear el futuro, toda vez que los movimientos "de izquierdas" han desaparecido, integrados y asimilados por el sistema tras la simbólica caída del muro de Berlín.

La lista de Schindler (Steven Spielberg, 1993)

Alemania acaba de invadir Polonia y, gracias a sus influencias, Oskar Schindler, miembro del partido nacional-socialista, consigue la propiedad de una fábrica de Cracovia. Allí emplea a operarios judíos, cuya explotación laboral le ayuda a prosperar rápidamente. Pero Schindler logra salvar a miles de judíos de una muerte segura en los campos de concentración, reclamando a hombres, mujeres y niños para su fábrica, aún a riesgo de perder dinero, para evitarles la muerte y el sufrimiento.

Las horas (Stephen Daldry, 2002)

Las horas es la historia entrelazada de tres mujeres en busca de una vida llena de sentido. Viven en épocas y lugares diferentes, pero todas están unidas por sus anhelos y temores. En la primera vemos a Virginia Woolf, que vive con su marido en el campo, lejos del Londres, en 1923, donde lucha contra la locura mientras empieza a escribir su primera gran novela, Mrs. Dalloway. En la segunda historia, Laura Brown, una esposa y madre de Los Ángeles en 1949, embarazada de su segundo hijo, está leyendo el libro de Woolf, que le inducirá a dar un cambio radical a su vida, y, como la señora Dalloway, prepara una fiesta para el cumpleaños de su marido. En la tercera descubrimos a Clarissa Vaughan, una versión moderna de la mujer que protagoniza la obra: vive en el Nueva York actual y está enamorada de su amigo Richard, un brillante poeta que se muere de SIDA, para el cual está preparando una fiesta. La reflexión de estas tres mujeres sobre su condición y el significado de sus vidas nos introduce en una de las cuestiones clave de nuestra época: la incorporación plena de la mujer, con sus luchas y su mundo interior, a la vida sociocultural.

Hable con ella (Pedro Almodóvar, 2002)

Hable con ella es una historia sobre la amistad de dos hombres, sobre la soledad y la larga convalecencia de las heridas provocadas por la pasión. Es también una película sobre la incomunicación de las parejas y sobre la comunicación. Sobre el cine como tema de conversación. Sobre cómo los monólogos ante una persona silente pueden ser una forma eficaz de diálogo. Del silencio como "elocuencia del cuerpo", del cine como vehículo ideal en las relaciones de las personas, de cómo el cine contado en palabras detiene el tiempo y se instala en las vidas de quien lo cuenta y del que lo escucha. *Hable con ella* es una película sobre la alegría de narrar y sobre la palabra como arma para huir de la soledad, la enfermedad, la muerte y la locura. También es una película sobre la locura, ese tipo de locura tan cercana a la ternura y al sentido común que no se diferencia de la normalidad.

Algunas lecturas interesantes para trabajar sobre cine y filosofía:

- Ballo, J., Pérez, X. (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- Bautista, J.M., San José, A.I. (2002): *Cine y creatividad*. F.E.R.E., Madrid.
- Cabrera, J. (1999): *Cine: cien años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Ed. Gedisa, Barcelona.
- Coll, M. (1999): "Cine y filosofía". *Íber*, 20: La enseñanza de la filosofía hoy.
- De la Torre, S. (1996): *Cine formativo: una estrategia innovadora para los docentes*. Octaedro, Barcelona.
- Deleuze, G. (1991): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona, Paidós.
- Jiménez, J. (1999): *El cine como medio educativo. Cine y ética*. Ed. del Laberinto, Madrid.
- Rivera, J.A. (2003): *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Ed. Espasa Calpe, Madrid.
- Sanz Rivas, A. (2000): "Cine y educación". *Andalucía educativa*, 19 de febrero, pp. 30-31.
- Serrano Galindo, M.: "Cine y filosofía: posibilidades de utilización didáctica en el aula". *Alfa*, nº 4, pp 65s.



8

ORIENTARTE
MIRAR MÁS LEJOS



PARA LEER

En nuestra galería de Arte y Filosofía se puede apreciar, entre otras muchas, una ausencia particularmente grave: ¿dónde están las obras de las tradiciones no europeas ni occidentales?, ¿acaso en otros entornos desconocen el Arte y el Pensamiento?, ¿no hubo ciertamente grandes filósofos fuera de nuestras fronteras culturales?

¡De ninguna manera! Más bien, por el contrario, lo que nosotros denominamos “Oriente” (pues *desde nuestro punto de vista* se sitúa hacia donde sale el sol) ha sido históricamente el lugar de origen de las palabras más sabias (no en vano el término *oriente* procede de *boca*) y debe hacernos meditar el hecho de que todas las grandes religiones históricas procedan de Oriente, por lo que ninguno de los grandes fundadores (Buda, Moisés, Zoroastro, Jesús, Mahoma) ha sido europeo.

Se trata, por lo pronto, de una cuestión de “punto de vista” o perspectiva (más críticamente hablaríamos de *etnocentrismo*), esa particularidad del conocimiento humano (analizada con detalle por Nietzsche y Ortega, entre otros) que nos obliga a contemplar nuestro entorno siempre desde una situación –la nuestra– que necesariamente divide los objetos en próximos y lejanos, según su “distancia” a nuestra posición.

Así, cuando apreciamos la Historia del Arte o del Pensamiento, lo hacemos también desde el lugar en que estamos (España y Europa, siglo XXI), provocando que algunas obras e ideas nos resulten más familiares y conocidas, en tanto otras aparecen ante nuestros ojos más alejadas en el espacio, el tiempo o la cosmovisión culturalmente compartida.

Espacio, tiempo, cultura, sí, pero no contenido esencial: como resultado del esfuerzo creador humano, las producciones de la tradición oriental son parte de nosotros, nos afectan y conciernen igualmente, pues nacen

de nuestras preocupaciones como hombres y mujeres que buscamos las respuestas que necesitamos para vivir y apuntan posibilidades y caminos enriquecedores que todos necesitamos.

Es cierto que la Historia de la Filosofía, tal y como se ha entendido en Occidente, tiene fecha y lugar de nacimiento: la Grecia Clásica; pero también tiene padres y abuelos, emigrantes desde Oriente como los sabios Magos de Belén. El cristianismo no es europeo, sino hijo de un matrimonio mixto muy particular: la unión de la tradición semítica judía con la cosmovisión aria del Helenismo y Roma, enriquecida luego por nuevas aportaciones árabes y orientales en el Medievo.

Queda, por tanto, mucho trabajo por hacer; lo primero es **orientarnos**, *mirar hacia Oriente* como lo han hecho y hacen cada día tantos hombres y mujeres; para saber de dónde venimos, quiénes somos, cuáles son nuestros abuelos comunes y dónde están por tanto nuestros hermanos en la común Humanidad.



Como ejercicio de “orientación”, te proponemos empezar a mirar hacia el otro lado, **buscar ejemplos significativos del Pensamiento y el Arte de las tradiciones diferentes a la nuestra**, con la mirada más amplia posible, sin dejarnos despistar (desorientarnos) por las apariencias: detrás de la sorpresa inicial (simple reflejo de nuestra ignorancia) se ocultan muchos puntos de coincidencia; somos iguales, pero diferentes, por lo que siempre necesitaremos encontrarnos en el diálogo mutuamente enriquecedor.

- **1. Piensa en una cultura diferente de la Occidental por la que sientas especial simpatía, curiosidad o fascinación.** Recorre mentalmente este mundo rico y variado, lejano en el espacio o el tiempo: Prehistoria, Egipto, Mesopotamia, la India y Tibet, China, Japón, las culturas indígenas de América, Oceanía, África, etc.
- **2. Centra ahora tu interés en buscar una imagen representativa de esta cultura, su pensamiento o religión.** Fíjate también en que, además de escultura o pintura, existen las artes aplicadas, símbolos o escritura.
- **3. Una vez elegida la imagen, descríbela y pregúntate sobre ella.** ¿Qué parece representar?, ¿qué aparece en ella? (personajes, animales, plantas, objetos, líneas, formas, colores...), ¿qué elementos llaman más tu atención?, ¿qué resulta extraño, chocante o sorprendente en esta obra?
- **4. Recoge información sobre la imagen elegida.** Investiga sobre la tradición a la que pertenece, época, características, significado e interpretación (simbolismo), detalles, variantes, etc.
- **5. Sintetiza tus conclusiones e intenta relacionar lo que has descubierto con alguno de los temas, cuestiones, problemas, teorías o autores estudiados en Filosofía,** exponiendo en forma de redacción bien argumentada tales conexiones, coincidencias y similitudes.



ACTIVIDAD 7: FICHA PARA LA SABIDURÍA VIENE DE ORIENTE

- **1. Imagen elegida y descripción de la misma**
- **2. Información**

Título de la obra:

Autor:

Características:

Época o estilo:

Tradicón cultural, filosófica o religiosa a la que pertenece:

Significado e interpretación:

- **3. Síntesis final y relación de la obra con la Filosofía**



ACTIVIDAD 7: EJEMPLO DE LA SABIDURÍA VIENE DE ORIENTE

• 1. Imagen elegida y descripción de la misma

La Danza de Shiva



Las **imágenes** del *Señor de la Danza* representan a Shiva danzando, con cuatro brazos, cabello trenzado y adornado con joyas. En su pelo lleva una cobra, una calavera y la figura de la sirena Gangha. Sobre la cabellera del dios, descansa una luna creciente y está coronado por una diadema.

En su oreja derecha lleva un pendiente de hombre, y en el izquierdo de mujer; adornado con collares y brazaletes, cinturón de joyas, tobilleras, pulseras y anillos en pies y manos. Indumentaria con calzones ajustados además de pañuelo y cordón a la cintura. En sus cuatro brazos:

- la mano derecha 1ª sostiene el tambor,
- con la mano derecha 2ª realiza el gesto de "no temáis",
- en la mano izquierda 1ª porta una llama,
- su mano izquierda 2ª apunta hacia abajo, al demonio Muyalaka.

Del pedestal de loto brota un halo envolvente formando un círculo de fuego. La danza representa las cinco **actividades** del dios:

- Dominio, creación, evolución.
- Preservación, conservación.
- Destrucción, devolución.
- Ocultamiento, velo, corporeidad, ilusión y reposo.
- Liberación, salvación, gracia.

• 2. Información

Tradición cultural, significado e interpretación.

Esta imagen pertenece a la representación habitual de los dioses védicos en la tradición hindú .

Representa la visión popular del dios Shiva y lo muestra danzando en medio de un círculo de llamas, aplastando a los demonios. Es "*Sri Nataraja*", el "Señor de la Danza", símbolo de la destrucción permanente del mundo, pero al mismo tiempo símbolo de la liberación de las almas. El dios que por medio de la danza aplasta a los demonios de la ilusión que nos hacen apegarnos a la vida (la sed de vivir).

Shiva es el dios ambiguo del tiempo. A través de él nos conduce a la muerte, pero también, a través de ella, a la liberación y a la bienaventuranza ("ananda").

Los seguidores de Shiva dan la mayor importancia a la espiritualidad y la meditación por encima de otros movimientos basados en devociones más exterioristas. Según ellos la unión con Dios (Brama) se logra mediante el triunfo personal sobre la ignorancia.

Según la leyenda, la danza de *Nataraja* se realizó por primera vez ante los dioses y sabios de los tiempos védicos, después de la derrota de éstos en el bosque de Taragam, tal y como se relata en el *Koyil Puranam*.

Esta actividad cósmica es el motivo principal de la danza, que tiene lugar en el corazón y en el ser. Dios está en todas partes, y para los hindúes, ese “todas partes” es el corazón. Para alcanzar este objetivo, todo excepto el pensamiento de Dios debe ser rehusado del corazón, para que Él sólo pueda danzar allí. Shiva es el dios destructor del “ego”. Shiva danza para mantener la unión cósmica y dar la liberación a quienes lo buscan.

• 3. Síntesis final y relación de la obra con la Filosofía

Empezamos a relacionar esta obra con la Filosofía por la referencia del “círculo de fuego” a la cuestión de la circularidad del Tiempo frente a la concepción lineal del mismo, esto es, la visión cíclica de la Historia como “eterno retorno” propia del shivaísmo, presente también en la Filosofía occidental desde los pitagóricos hasta Nietzsche, que se opone a la concepción lineal-progresiva, propuesta, en cambio, por la cosmovisión judeocristiana (San Agustín, muy especialmente) y, en general, por todas las teorías “progresivas” de la Historia, como el Marxismo, el Evolucionismo o el Positivismo, emblemas de la Modernidad y herederas de la Ilustración.

Deteniéndonos especialmente en Nietzsche, descubrimos también en esta imagen su concepción de la Vida como “*voluntad de poder*”, procedente de la “voluntad de vivir” de Schopenhauer, característica común con el dios de la conservación y la destrucción, que –lo mismo que Zaratustra– aparece danzando sobre todas las cosas, situado “por encima del bien y del mal” como creador de nuevos valores propios de la “moral de los señores”, que se impone sobre la debilidad y la mezquindad de los esclavos, sometidos y pisoteados.

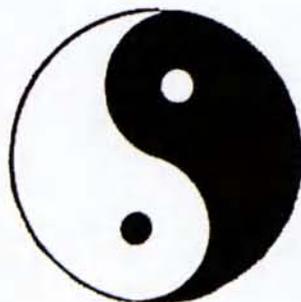
La danza de Shiva podría muy bien conectarse con el *espíritu dionisiaco*, que revela el estado primordial de complejidad creadora, desbordamiento apasionado y doloroso, confusión y unión, propios de la embriaguez, de la orgía y de la música rítmica (el tambor, la percusión, el baile), que revive el latido del corazón y los ciclos de la naturaleza.

Shiva, con sus pendientes masculino y femenino, expresa también la unión de los contrarios y la superación de toda lógica excluyente y limitada, producto, para Nietzsche, del racionalismo y el engaño del lenguaje y la metafísica. Para el pensamiento hindú, el hombre está llamado a descubrir la falsedad de las diferencias, que son mera apariencia, y tomar conciencia de la Unidad esencial, donde se borran las distancias entre Dios y el Hombre, tema que nos recuerda asimismo al de la “muerte de Dios”, la superación de la hipocresía y la aparición del superhombre nietzscheano, que baila una danza burlesca sobre el enano-hombre antiguo, como el hombre lo hizo a su vez sobre el mono, “*motivo de irrisión y de burla para él*”, como escribió Nietzsche.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

Con frecuencia, nuestros alumnos llevan adornos personales con símbolos procedentes de culturas orientales (*ying-yang*, sílaba *Om*, *dragones* y caracteres chinos, *mano de Fátima*, *mandalas*, *indalos*, etc.) que pueden ser la ocasión para indagar acerca de su significado y relación con la Filosofía.



Con esta actividad tenemos oportunidad de acercarnos a imágenes que nos permiten rastrear la huella de ideas y concepciones originarias de culturas lejanas en el espacio o el tiempo, pero muy presentes en nosotros por el impacto que han dejado en la Historia, tanto del pensamiento como del arte. Pensemos en la imágenes del Buda sedente y meditativo, maestro o durmiente; las representaciones de los dioses védicos; los paisajes de las estampas japonesas; las máscaras africanas; la maternidad divina de la Isis egipcia; las impactantes divinidades de las culturas americanas: incas, mayas, aztecas, etc.

Por otra parte, en las clases de Historia, Arte, Música y Literatura, especialmente, el profesorado comprueba cada día el desconocimiento entre sus alumnos de los personajes, hechos y simbología propios de la tradición judeocristiana, tal como se muestran en la Biblia y otros textos, en las obras religiosas y en la Historia de la Iglesia. Resulta comprensible que aún podamos esperar menos, salvo excepciones, que conozcan otras tradiciones filosófico-religiosas, como la taoísta, la hinduista, la budista o la islámica.

En particular, se ha escrito mucho sobre la divergencia del mundo árabe y judío frente al cristianismo. Las causas históricas resultan conocidas por todos, pero en el terreno del Arte juega un papel esencial la prohibición religiosa original de la representación figurativa.

El rechazo de las imágenes exigió del Arte semítico la puesta en juego de nuevas posibilidades expresivas de una creatividad y vigor intelectual sorprendentes. Su arte nos obliga a pensar, escuchar y leer mucho: no es para los perezosos ni los simples. Lógicamente, la Arquitectura y las Artes decorativas, junto a la Música y la Literatura resultan aquí los géneros-clave, frente a nuestro cultivo, posiblemente desmesurado, de la imagen en las artes plásticas, como la Pintura o la Escultura.

Hoy en día, la eclosión universal de los medios de masas y su lenguaje centrado en la imagen han hecho coincidir muchas formas de expresión, arrastradas por la globalización. Necesitamos todos recuperar la capacidad comprensiva y expresiva de los lenguajes basados en la palabra, el espacio, la música y la representación abstracta.

Más hacia Oriente, en la India sobre todo, encontramos por el contrario una figuración exuberante; tan rica y sugerente que nos desborda, pues requiere conocer mitologías y relatos inagotables: el pensamiento oriental –a diferencia del nuestro– nunca dejó de ser simbólico. Aquí “nada dice lo que parece decir”, todo remite a otro elemento en una cadena aparentemente infinita de connotaciones donde los opuestos se encuentran unidos y cada término aparece “hipervinculado” con su contrario, a través de conexiones estimulantes que desafían nuestra “razón occidental” y su lógica.

Hermann Hesse, gran conocedor de la India, en su "*Juego de abalorios*" (1943) lo intuyó con perspicacia, imaginando el Pensamiento futuro como un juego de vinculación y combinatoria de propiedades musicales, que en muchos momentos parece presagiar la *World Wide Web* con rasgos de exactitud sorprendentes. Es una lectura olvidada, pero más que nunca recomendable.

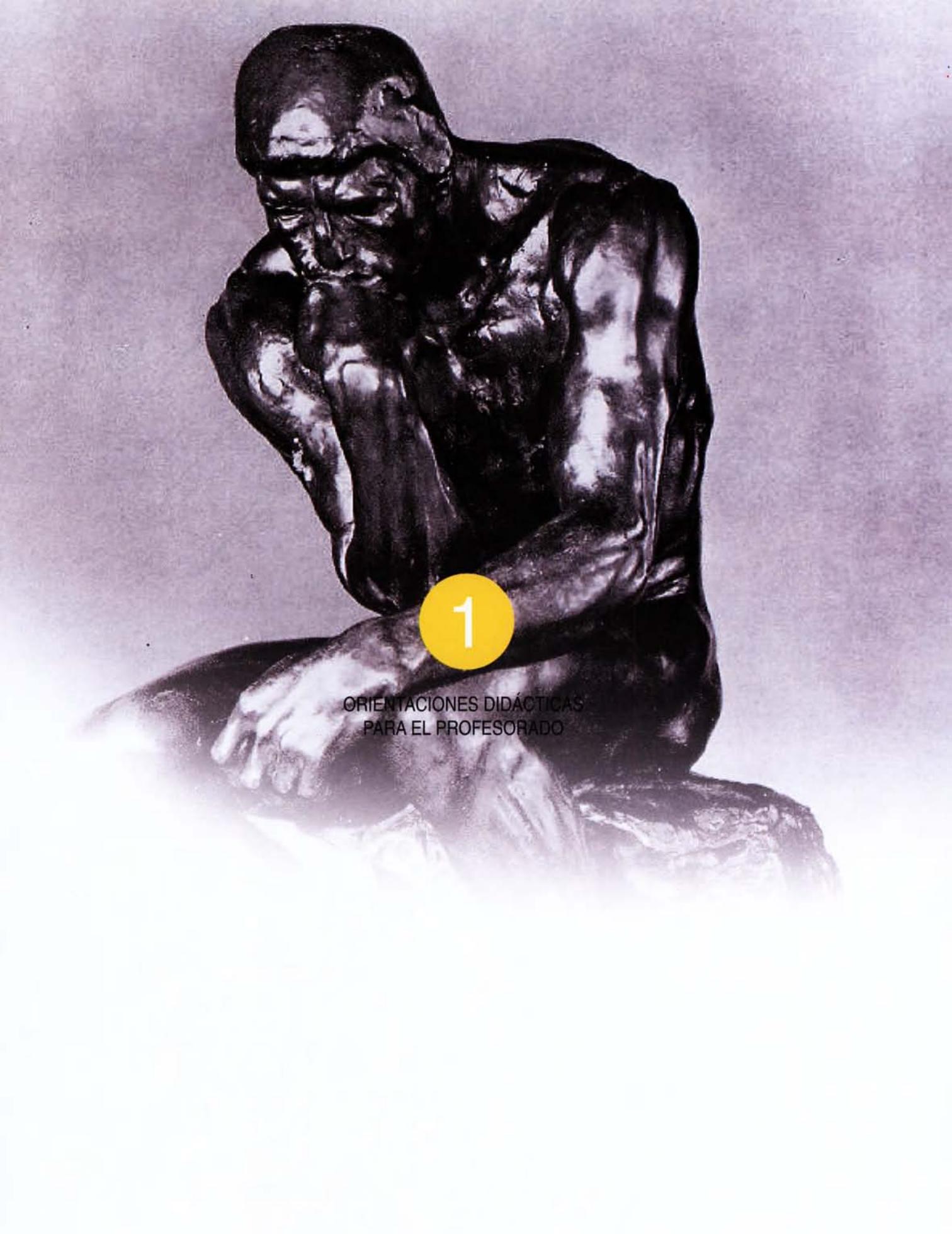
Así, pues, sin más comentarios, empecemos a mirar hacia Oriente. Dejamos a cada profesor y profesora que realicen libremente su propia búsqueda y sigan la pista de las estrellas, por la *Ruta de las Caravanas*.

Tal vez de aquí pueda nacer un nuevo *PensArte*...



PASEARTE

ITINERARIOS
ARTÍSTICO-FILOSÓFICOS EN LA
COMUNIDAD DE MADRID



1

ORIENTACIONES DIDÁCTICAS
PARA EL PROFESORADO

Ofrecemos a continuación ocho posibles itinerarios artístico-filosóficos por diferentes museos de Madrid. En cada visita sugerimos algunas obras para contemplar y actividades sobre las mismas, que guardan especial conexión con los temas trabajados en la clase de Filosofía.

Naturalmente, no es posible (ni siquiera deseable) realizar todos los itinerarios: el profesorado deberá decidir en cada caso qué visitas y actividades llevará a cabo, teniendo en cuenta, entre otros aspectos:

a) La finalidad y el momento de la actividad.

En ocasiones, puede resultar útil la contemplación “ingenua” de las obras **antes de tratar el tema**, a modo de introducción o motivación inicial. Puede ser el caso, por ejemplo, de los Itinerarios 1 y 2 (“*La prueba del laberinto*” y “*A través del espejo*”) a comienzos del curso de Filosofía-I, como presentación general de la nueva materia a los alumnos.

Generalmente, sin embargo, las visitas lograrán su mayor aprovechamiento **después de tratar un bloque de contenidos**, a modo de síntesis, aplicación y evaluación de lo trabajado en clase. Así ocurre, por ejemplo, con el Itinerario 5 (“*Renacimiento y Reforma en el Monasterio de El Escorial*”), aconsejable al acabar el estudio de la Edad Media y el Renacimiento en Filosofía-II.

Por último, algunos temas se comprenden mejor **hacia el final del curso**, cuando el alumnado dispone de una visión más completa de la Filosofía (y la Historia del Arte, en el caso de los que cursan esta materia); esta puede ser la situación ante las obras de arte y el pensamiento contemporáneos.

b) El nivel de conocimientos previos del alumnado.

La comprensión crítica de una obra de arte y su conexión con las cuestiones tratadas en Filosofía, exigen un cierto grado de dominio en contenidos y procedimientos que no siempre poseen nuestros alumnos y alumnas. Por esta razón, el profesorado necesitará adaptar las actividades al nivel real de capacidad de su grupo.

En el caso, por ejemplo, del análisis y la comparación de obras, el guión completo que proponemos en la “*Caja de herramientas*”, sólo estará al alcance de algunos alumnos, posiblemente los que cursan Historia del Arte (¡y no de todos ellos!). Necesitaremos elegir con prudencia las obras y actividades entre las propuestas para cada itinerario, acompañándolas de cuantas orientaciones, información y sugerencias consideremos necesarias para que resulten asequibles a nuestro alumnado.

c) La organización de las visitas.

El trabajo previo en clase, antes de la visita, resulta fundamental. Por razones prácticas, **lo ideal es que las explicaciones en los museos se reduzcan al mínimo o resulten innecesarias**. Parece aconsejable, por tanto, que los alumnos sean capaces de realizar la visita de manera autónoma, en grupos muy reducidos, para trabajar sobre las obras que han seleccionado con anterioridad.

Puede resultar muy educativo que el profesor o profesora lleve a cabo alguna visita guiada de presentación general con su grupo, y proponga luego, a lo largo del curso, diferentes itinerarios para que alumnos y alumnas los desarrollen por su cuenta, en visitas libres, que resulten adecuadas a su edad.

Por causa de la organización habitual de los museos, resulta aconsejable que los alumnos trabajen individualmente o por pequeños grupos autónomos (3-4 alumnos, como máximo), dirigiendo su atención hacia las obras que han seleccionado ya con anterioridad.

d) Actividades posteriores.

Es importante acordar y **decidir con los alumnos qué actividades, posteriores a la visita, se van a realizar**. Nosotros sugerimos algunas para cada itinerario, pero es evidente que no pueden realizarse todas. Podemos, pongamos por caso, establecer una actividad mínima de análisis de una obra elegida libremente y otra actividad voluntaria, como complemento o

ampliación (comparar obras, investigar, poner música, etc.).

Conviene, igualmente, **definir qué actividades son estrictamente individuales y cuáles podemos llevar a cabo por equipos** (por ejemplo, la elaboración de un tríptico con textos, música e imágenes seleccionadas entre las que han contemplado).

e) Evaluación del aprendizaje.

Todas las actividades realizadas se valoran en Filosofía con ayuda de las **Fichas de evaluación**. Para los alumnos de Historia del Arte, los aspectos más vinculados con dicha materia se califican por los profesores de la asignatura. No hace falta insistir sobre la necesidad de que ambos Departamentos trabajen en estrecha colaboración y sincronía.

Estructura de los itinerarios de *PaseArte*



Todos los itinerarios propuestos comienzan con una **Lectura** para realizar antes de la visita.

Al finalizar la visita (*después de PaseArte*), los alumnos pueden realizar tres tipos de **Actividades**:



1. Analizar alguna de las pinturas que han contemplado.



2. Comparar entre sí diferentes cuadros.



3. Investigar sobre obras relacionadas con el tema presentes en **otros museos**.



Para facilitar la tarea de los profesores y profesoras, incluimos **ejemplos** donde comentamos las principales *obras-clave* propuestas, así como,



Sugerencias para el profesorado, con indicaciones sobre la relación entre Arte y Filosofía que podemos encontrar en algunas de las obras trabajadas.



Al final del libro aparece una breve **Guía de visita** para presentar las obras sugeridas para su contemplación en cada itinerario, donde se resaltan algunas **obras-clave** especialmente interesantes por su valor artístico y, sobre todo, por su posible significado filosófico.



2

ITINERARIO 1
LA PRUEBA DEL LABERINTO EN EL MUSEO
DEL PRADO: LA FILOSOFÍA COMO
ELEVACIÓN Y CAÍDA



PARA LEER ANTES DE LA VISITA

"Todos los mitos concuerdan en la dificultad que existe para acceder al Centro".

Mircea Eliade: *Imágenes y símbolos*

El mito de Dédalo e Ícaro

El rey de Creta, Minos, promete a Poseidón –dios de las aguas– ofrecerle en sacrificio lo primero que surgen del mar. Poseidón hace salir de las aguas un magnífico toro blanco, pero Minos, admirado de su belleza, lo envía a sus rebaños y sacrifica otro en su lugar. El dios, irritado, torna salvaje al toro y, para vengarse, provoca en Pasifae –la esposa de Minos– una irrefrenable pasión hacia el hermoso animal.

Por entonces llega exiliado a Creta el ateniense Dédalo, personificación del artista completo: arquitecto, escultor e ingenioso inventor, al que se atribuyen el berbiquí, el nivel, el hacha y las velas de los barcos. Él abrió, asimismo, los ojos de las primitivas estatuas de madera y separó del cuerpo sus brazos y piernas para dotarlas de mayor expresividad y hermosura con la ilusión de movimiento. Dédalo trabajaba en Atenas con su sobrino Talo, quien también destacaba en el arte de la invención. Un día Talo, fijándose en la mandíbula de una serpiente, inventó la sierra y Dédalo, celoso de su hallazgo, lo asesinó. Al descubrirse el crimen, Dédalo tuvo que comparecer ante el Areópago, que lo consideró culpable y lo desterró.

No es extraño que Minos encargue a Dédalo la construcción de un fabuloso palacio de innumerables estancias: el "Laberinto" o "Palacio de las Hachas". Pasifae, por su parte, solicita del inventor ayuda para consumir su pasión. Dédalo fabrica una vaca mecánica en cuyo interior se aloja la Reina para encontrarse con el blanco animal. Fruto de la unión monstruosa nace Minotauro, con cuerpo de hombre, pero cabeza de toro.

Enterado de la infidelidad de su mujer, Minos encierra a ésta con el Minotauro, Dédalo e Ícaro (hijo del arquitecto) en el Laberinto, autorizando a Hércules para que capture al toro de Poseidón. Pasifae muere allí abandonada, pero Dédalo y su hijo Ícaro lograrán huir mediante unas alas de cera. El padre aconseja al joven que evite volar muy alto o muy bajo, para eludir tanto el calor del sol como la humedad del mar, pues ambos inutilizarían sus alas. Pero Ícaro se eleva en exceso, derritiéndose la cera y precipitándose al mar. Hércules depositará su cadáver en la isla de su nombre (Icaria).

En cuanto al Minotauro, los atenienses se encuentran sometidos por Minos a un tributo inhumano: cada nueve años deben enviar a Creta a siete muchachos y siete muchachas, para ser arrojados en el Laberinto como alimento del monstruo. Teseo –hijo del rey Egeo de Atenas– se ofrece voluntario para matar al Minotauro. Su padre, resignado, le pide que a su vuelta sustituya la vela negra del navío por otra blanca, como símbolo de su victoria.

Arribado a la Isla Teseo, la hija de Minos –Ariadna– se enamora del joven héroe, que la promete en matrimonio. Ella, por consejo de Dédalo, le entrega un ovillo que deberá ir soltando en el laberinto para encontrar la salida al regresar. Teseo vence al monstruo y halla el camino con el hilo de Ariadna, pero no cumple su promesa: rapta a Ariadna, pero la abandona en la Isla de Naxos, para seguir rumbo a Atenas en compañía de Fedra, hermana de su novia. Llegado a su patria, Teseo olvida arriar la vela negra. Egeo al verla, se precipita al mar. El héroe, como nuevo rey, sufre otro castigo: Fedra –digna hija de Pasifae– se enamora de Hipólito, hijo de Teseo, y al verse rechazada por el joven, lo acusa ante su padre de acosarla. Teseo ha superado la "prueba del laberinto", pero se ha perdido en otro "laberinto": la búsqueda del amor auténtico. No ha superado la iniciación, el camino que lleva de la infancia a la madurez, las "vueltas" de la vida en busca del centro, en busca de sí mismo.

Por su parte, Dédalo llega a Camico, en Sicilia, siendo acogido por el rey Cocalo, para quien construye una fortaleza en cuya defensa bastaban tres hombres. Pero Minos emprende la búsqueda con ayuda de un artificio: enseña una concha de caracol prometiendo una fuerte suma a quien logre pasar un hilo a lo largo de la espiral. Naturalmente, al mostrarla en la corte de Cocalo, el rey de Camico preguntó el modo de hacerlo a Dédalo, quien no puede resistirse al desafío y lo resuelve atando el hilo a una hormiga para que recorra este nuevo laberinto. Al entregar a Minos la concha con el hilo enhebrado, se delató, pues sólo el ingenio de Dédalo podría haber dado con la solución. Camico tuvo que reconocer que lo ocultaba, pero encargó a sus hijas que abrasaran a Minos en el baño para no entregar a su huésped.

El mito de Faetón

Helios, el Sol, era hermano de Selene (la Luna) y Eos (la Aurora), con los que completaba el interminable ciclo de los días, saliendo cada mañana a recorrer el cielo con su carro de oro y caballos de fuego: su cabellera dorada brillaba con intenso fulgor cuando partía desde Oriente y recorría la bóveda celeste dando luz y calor al mundo. Caminaba sin descanso por el estrecho camino marcado por las constelaciones y, al atardecer, descendía hacia el Océano en el Poniente, donde se reponían los fatigados caballos. La tarea de Helios era delicada: debía mantener el rumbo a la justa altura, ni muy arriba, porque la Tierra se helaría de frío, ni muy abajo, para no abrasarla de calor. Gracias a él florece la vida en la Tierra y nada escapa a sus ojos, porque sus rayos llegan a todas partes: el Sol todo lo ve y ni siquiera los dioses pueden ocultarse de él.

Su hijo Faetón le pide conducir el carro de fuego por un día. Helios aconseja al muchacho sobre el modo de gobernar su carro: "Mira", le dice, "los caballos son fogosos y has de guiarlos con mano fuerte para que no se desboquen; no te desvíes del camino trazado, para no bajar ni subir demasiado". Faetón no escucha. Sólo ansía el momento de partir. Enseguida Helios comprende que sus consejos han sido vanos: los caballos emprenden una loca carrera y se desbocan, perdiendo el rumbo y poniendo en peligro la Tierra.

Zeus, encolerizado por el desastre, lanza su rayo contra Faetón y lo fulmina. El muchacho cae muerto desde el carro, que Helios recupera, pero ya no desea volver a conducirlo. Zeus se lo ordena y el Sol obedece, pero a veces, traspasado por el dolor, aún se esconde para llorar, tras su hermana Selene, durante el tiempo de un eclipse.

El mito de Orfeo

El primer autor en hacer una exposición detallada de los rasgos populares de la leyenda es el poeta romano Virgilio, que narra cómo Orfeo, cantando y tocando en el Hades, consiguió que el rey de los infiernos le devolviera a su mujer muerta, Eurídice, gracia que perdió de nuevo por no haber podido observar la condición que le había sido impuesta: no mirar hacia atrás. En el mito, Orfeo encuentra la muerte a manos de ménades delirantes, encolerizadas contra él por haber fundado una liga de hombres de carácter misógino. La leyenda termina con el suceso de la cabeza cortada que sigue cantando, flotando sobre las olas del mar, llegando hasta Lesbos. Convertido en la constelación de Lira, Orfeo fue colocado en el cielo. En el libro sexto de "La Eneida", Virgilio hace que Eneas viaje a los infiernos y encuentre a Orfeo en la región de los elegidos.

Orfeo aparece como el fundador de iniciaciones y misterios por excelencia. El descenso a los infiernos (catábasis) está relacionado con los ritos de iniciación. Sobre los cultos místicos del movimiento órfico (orfismo) se sabe muy poco. Sus ceremonias no tenían lugar en templos, sino en "casas sagradas". No se conocen los elementos esenciales de la iniciación fundada por Orfeo, pero sabemos de sus especulaciones acerca del destino del alma más allá de la muerte, como la doctrina de la inmortalidad del alma, la trasmigración y reencarnación. La figura de Orfeo, se siguió reinterpretando, independientemente del orfismo, entre los teólogos judíos y cristianos, los filósofos del Renacimiento, los poetas y artistas.

La caída de Adán y Eva

El Señor Dios impuso al hombre este mandamiento: "Puedes comer de cualquier árbol del jardín; pero del

árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás; porque el día que de él comieres, ciertamente morirás”.

Y el Señor Dios se dijo: “No es bueno que el hombre esté solo; le haré ayuda adecuada para él”. Entonces, el Señor Dios modeló de arcilla todos los animales del campo y todas las aves del cielo, y los presentó a Adán para ver cómo los había de llamar; el hombre puso nombre a todos los animales domésticos, a las aves del cielo y a las fieras salvajes; pero no encontró una ayuda adecuada para él.

Entonces el Señor Dios hizo caer un sueño profundo sobre Adán y mientras éste dormía, tomó una de sus costillas rellenando el vacío con carne. De la costilla que tomó de Adán, el Señor Dios formó una mujer, y se la presentó al hombre. Dijo entonces Adán: “¡Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne!; será llamada Hembra, porque del Hombre fue tomada. Por eso, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán los dos una sola carne”. Y estaban ambos desnudos, Adán y su mujer, pero no se avergonzaban.

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que el Señor Dios había hecho; y dijo a la mujer: “¿Así que Dios os ha dicho: No comáis de ningún árbol del jardín?” La mujer respondió a la serpiente: “Del fruto de los árboles del huerto podemos comer; pero del fruto del árbol que está en medio del jardín” dijo Dios: “No comáis de él, ni le toquéis, bajo pena de muerte”. Replicó la serpiente: “¡No moriréis!; bien sabe Dios que el día que comáis de él, se abrirán vuestros ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal”.

Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, agradable a los ojos y deseable para alcanzar la sabiduría; tomó de su fruto, comió y dio también a su marido, que comió con ella. Entonces se abrieron los ojos de ambos y descubrieron que estaban desnudos; cosieron hojas de higuera y se hicieron vestiduras. Oyeron la voz del Señor Dios que se paseaba por el jardín, con la brisa de la tarde; y el hombre y su mujer se escondieron de la presencia del Señor Dios entre los árboles del huerto.

Pero el Señor Dios llamó al hombre: “¿Dónde estás?” Él respondió: “Oí tu voz en el huerto, tuve miedo, porque estaba desnudo; y me escondí”. El Señor Dios le dijo: “¿Quién te enseñó que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol prohibido?” Y el hombre respondió: “La mujer que me diste por compañera me alargó el fruto, y yo comí”. Entonces el Señor Dios dijo a la mujer: “¿Qué has hecho?” Ella respondió: “La serpiente me engañó y comí”.

El Señor Dios dijo a la serpiente: “Por haber hecho esto, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu vientre te arrastrarás y polvo comerás todos los días de tu vida. Pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo; él te pisará la cabeza, y tú morderás su talón”. (...) Y el Señor Dios expulsó al hombre del Paraíso, para que labrase la tierra de la que fue tomado. Echó al hombre y puso al oriente del Edén querubines y la espada flameante que oscilaba, para guardar el camino del árbol de la vida.

Libro del Génesis. Capítulos 2, 16-25 y 3, 1-15; 24



ACTIVIDADES DESPUÉS DE PASEARTE



1. ANALIZA ALGUNA DE LAS PINTURAS QUE HAS CONTEMPLADO



2. COMPARA ENTRE SÍ DIFERENTES CUADROS

- **Caída de Ícaro** (1637). Jacob Peter Gowy (Taller de Rubens). Madrid. Museo del Prado.
- **Dédalo e Ícaro** (1869). Lord Frederick Leighton (1830–1896). Colección particular.
- **Dédalo e Ícaro** (1800?). Charles-Paul Landon (1760-1826). Francia. Musée d'Alençon.
- **Dédalo e Ícaro** (1646). G. Charles Le Brun (1825-1908). San Petersburgo. Museo del Hermitage.
- **Ícaro** (1947). Henri Matisse (1869-1954). New York. Metropolitan Museum of Art.
- **La caída de Ícaro** (1975). Marc Chagall (1887-1985). París. Centre Pompidou.
- **Lamento por Ícaro** (1898). Herbert Draper (1864-1920). Londres. Tate Britain.
- **Paisaje con la caída de Ícaro** (1558). Peter Brueghel (1525-1569). Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts.

- **Orfeo y Eurídice**. Peter Paul Rubens (1577-1640). Madrid. Museo del Prado.
- **Orfeo y Eurídice** (1864). Lord Frederic Leighton (1830 - 1896). Londres. Leighton House.
- **Hermes, Eurídice y Orfeo** (s. V a.C.). Atenas. Museo Arqueológico Nacional.

- **Adán y Eva** (1507). Alberto Durero (1471-1528). Madrid. Museo del Prado.
- **Adán y Eva** (1531). Hans Baldung Grien (1484-1545). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- **Adán y Eva. Retablo del Cordero Místico** (1432). Hubert y Jan Van Eyck (c.1390-1441). Gante (Bélgica). Catedral de San Bavón.
- **La construcción de la Torre de Babel** (1620). Francken *el Mozo* (1581-1642). Madrid. Museo del Prado.
- **La Torre de Babel** (1594). Valckenborgh (1535-1597). París. Musée du Louvre.
- **La Torre de Babel** (1563). Peter Brueghel *el Viejo* (1525-1569). Viena. Kunsthistorisches Museum.



3. INVESTIGA SOBRE OBRAS DE OTROS MUSEOS

- **La Torre de Babel** (1563). Peter Brueghel *el Viejo* (1525-1569). Viena. Kunsthistorisches Museum.
- **Edipo y la esfinge** (1808-27). Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). París. Musée du Louvre.
- **Laberinto sobre el pavimento** (1220). Anónimo. Catedral de Chartres (Francia).
- **Escaleras arriba y escaleras abajo** (1960). M. C. Escher (1898-1972).
- **Relatividad** (1953). M. C. Escher (1898-1972).



EJEMPLO: OBRAS-CLAVE COMENTADAS

Caída de Ícaro (1637). Jacob Peter Gowy. Madrid. Museo del Prado
(Ver Guía de visita 1)

La obra de Gowy –aún careciendo de la profundidad y maestría del *Paisaje con la caída de Ícaro*, de Brueghel– nos sitúa frente al episodio considerado tradicionalmente como más “ejemplar” y “moralizante” del relato mitológico: el joven se precipita en el mar tras elevarse imprudentemente, desoyendo los consejos de su sabio padre.

La advertencia contra la impulsividad juvenil que rechaza la experiencia y conocimiento de los ancianos resulta habitual en el magisterio de cualquier disciplina; la Filosofía no podía ser menos. Ciertamente, “*los jóvenes creen que todo lo saben*” (Aristóteles) y el “vuelo” del conocimiento despega desde los conocimientos anteriores, como se eleva piso a piso una “edificación” sobre la base de lo ya construido.

El problema de tan manida metáfora radica en su “olor tradicionalista”, la desviación senil que rechaza toda innovación, por el hecho de serlo, y considera –también erróneamente– todo lo habitual como indiscutible.

Entre uno y otro exceso, el vuelo de Ícaro nos invita a considerar la obra de los antecesores con saludable inteligencia y humildad: aprovechemos lo que otros han descubierto, sin creernos por eso mejores que ellos, como cuentan que respondió Bernardo de Chartres a un escolar que le interrogaba sobre el origen de la gran erudición del maestro: “*Somos enanos subidos a hombros de gigantes: vemos más y más lejos que ellos*”.

Adán y Eva (1507). Alberto Durero. Madrid. Museo del Prado
(Ver Guía de visita 1)

Alberto Durero –artista, científico y humanista– destacó especialmente en la pintura y el grabado. En esta obra recurre al tema bíblico como pretexto para expresar sus conocimientos de anatomía humana. Las obras fueron realizadas al regreso del pintor de su segundo viaje a Venecia y reflejan las influencias recibidas en Italia: escultura clásica, estilización gótica y estética manierista. Los cuerpos son alargados, con las piernas expresando movimiento. El rostro de Adán muestra una expresión de mayor viveza y movilidad que el de Eva. Para el cuerpo masculino emplea tonos cálidos, para la mujer tonalidades frías. El dibujo es excelente, propio de un gran grabador. Cristina de Suecia regaló estas tablas al rey español Felipe IV en 1654. Estuvieron por consejo de Velázquez, en la Sala Secreta del Alcázar de Madrid, apartadas de miradas indiscretas por tratarse de desnudos; más tarde, ya en el Museo del Prado, pasaron a la Sala Reservada, hasta que fueron expuestas al público en 1833.

El tema de la Caída resulta esencial en la antropología cristiana: el ser humano –dotado de una dignidad eminente por su semejanza con el Hacedor– daña esta condición por su desobediencia libre y se experimenta perdido, sometido al dolor y la muerte y alejado de su ser (“alienado”), como expresa simbólicamente el enfrentamiento entre la primera pareja y su “expulsión del Paraíso”. La superación de esta situación y la recuperación de la condición original no está en manos del Hombre: exige la libre intervención divina (“Gracia”), por medio de un “nuevo Adán”, un salvador o “mesías”.

La Torre de Babel (1563). Peter Brueghel. Viena. Kunsthistorisches Museum
(Ver Guía de visita 9)

Brueghel traslada la bíblica torre –símbolo de la soberbia humana– a su propia época y entorno para mostrarnos la cosmopolita y arrogante Amberes, por entonces una de las ciudades más grandes de Europa a causa del comercio con Asia y América, lugar de confusión babélica de clases sociales, razas y lenguas, a la que no resulta ajena la desunión político-religiosa generada por la Reforma protestante y la lucha de la Monarquía española por mantener el territorio dentro de la “verdadera fe”.

En primer plano, vemos al rey bíblico Nemrod, biznieto de Noé, visitando la obra y recibiendo la servil adoración de los obreros, arrodillados ante él: una advertencia contra el delirio de los grandes de la tierra, como el propio monarca Felipe II, que ese mismo año comienza a edificar su particular babel, gigantesco y desmesurado, en El Escorial. ¡Torres más altas han caído!, parece ser el mensaje moralizante de este lienzo prodigioso. Sin embargo, también otras lecturas son posibles.

La tarea edificatoria es un acción solidaria, hecha posible por la inteligencia, la socialización y el lenguaje. El pensamiento permite el dominio técnico de la naturaleza, buscando la elevación del hombre hasta alcanzar el dominio tradicionalmente reservado a lo divino, el territorio del misterio, el “cielo”.

El diálogo, la comprensión y la comunicación son logros difíciles, pero no imposibles; en el relato del Génesis, Dios “castiga” la vanidad del empeño humano mediante la confusión de lenguas que dificulta la tarea, pero no derriba la Torre. Superar los prejuicios, las diferencias y la diversidad de perspectivas, opiniones y expectativas (la “multiplicidad de lenguas”, en el lenguaje simbólico) es una empresa utópica, tal vez imposible de culminar, que debe ser reemprendida sin desánimo continuamente, en toda época y lugar, ayer y hoy, en Amberes... o en Madrid.

La Torre de Babel expresa admiración y dolor ante el destino de la inteligencia, llamada a construir una ciudad entre todos y para todos, pero siempre amenazada por el fracaso, el odio y la guerra, frutos de la incompreensión humana, la “confusión de los lenguajes”.

Edipo y la esfinge (1827). Jean Auguste Dominique Ingres. París. Musée du Louvre
(Ver Guía de visita 9)

El mito de Edipo nos habla del joven príncipe tebano que recibe del oráculo la advertencia de que se casaría con su madre, después de matar a su padre. Para eludir el destino, Edipo fue abandonado por sus padres y vagó desterrado. En cierto momento, encuentra a la Esfinge, que le plantea el famoso enigma: ¿cuál es el animal que por la mañana camina a cuatro patas, al mediodía en dos y por la noche en tres? Edipo resuelve el enigma y encuentra la respuesta: el hombre, que gatea en su infancia (el amanecer), camina erguido en su madurez (mediodía de la vida) y se apoya en un bastón durante la vejez (la noche). La esfinge revela la condición humana general, pero más específicamente la del propio Edipo, cuyo nombre significa “pie hinchado” y necesitaba apoyarse en una muleta para caminar. La figura masculina que aparece al fondo pudiera ser el mismo Edipo maduro, que huye horrorizado ante su destino.

La pregunta “¿Qué es el hombre?” es el eje de toda Antropología filosófica y Edipo nos recuerda que se trata siempre de una cuestión central, indisolublemente unida a la búsqueda de la propia identidad: “¿Quién soy yo?”

Para Freud, el mito edípico expresa simbólicamente un proceso esencial en el desarrollo de la personalidad del niño, enfrentado a la necesidad de rivalizar con el padre para poseer la exclusividad de las atenciones maternas. En esta búsqueda del placer (el "ello", la madre) frente a las amenazas del poder y la ley (el "super-yo", el padre), la persona aprende a desarrollar la conciencia y la razón (el "yo" o "ego") para responder a las exigencias de la realidad.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

Los mitos clásicos de **Ícaro, Faetón, Orfeo, Prometeo y Sísifo**, junto a los relatos bíblicos de la **Caída de Adán y Eva** (Gn. 3) y la **Torre de Babel** (Gn. 11, 1-9) nos pueden servir para ilustrar la pretensión del conocimiento humano de elevar al hombre más allá de su propia medida, permitiéndole salir de la ignorancia animal: “*evolucionar*”, “*progresar*” o “*liberarse*”.

Se trata, al parecer, de un esfuerzo intelectual condenado sin remedio al fracaso ante la experiencia de la limitación, figurada simbólicamente como “castigo de los dioses”, que aprecian en el desarrollo del pensamiento humano una ambición excesiva, la “*hybris*” –soberbia, desmesura- de querer alcanzar el cielo e igualarse a la divinidad: ser *más-que-humanos*. Encontraremos en estos mitos y en las obras pictóricas seleccionadas algunos temas recurrentes en la Historia de la Filosofía.

El “vuelo” de la Razón y su caída-castigo nos recuerdan la condena de **Sócrates** acusado de impiedad, así como la Teoría del Conocimiento de su discípulo **Platón** y su *Mito del Carro alado*. Por otra parte, en el consejo paternal que Dédalo confía a su hijo Ícaro, se ha visto con frecuencia una alusión al ideal del *Justo medio*, que nos permite traer a la memoria la Ética de **Aristóteles** y la búsqueda del equilibrio, tan característica de la visión moral del **Estoicismo**.

Todos los mitos del vuelo/caída nos remiten también a las posiciones del **Escepticismo**, así como a la reflexión sobre la futilidad y el absurdo de la vida humana como “pasión inútil”, en línea con el **Existencialismo** de **Sartre** o *El mito de Sísifo* de Albert **Camus** (Ver: *Caída de Ícaro*, de J. P. Gowy; *Paisaje con la caída de Ícaro*, de Brueghel; *La caída de Faetón*, de Jan Aeyck; *Pecado Original*, mural de Santa Cruz de Maderuelo y *Adán y Eva*, de Alberto Durer).

Los mitos de Orfeo y Faetón se han interpretado, en el contexto de las “filosofías de salvación” grecorromanas (**Neoplatonismo, Gnosticismo, Mitraísmo, Cristianismo...**), como alegorías del ascenso del alma hacia la luz del conocimiento. Entre los primeros cristianos, Cristo aparece comparado con Orfeo y Helios por su descenso amoroso a los infiernos, en rescate del alma perdida, y su ascensión al cielo para preparar la morada destinada al hombre salvado. (Ver: *Orfeo y Eurídice*, de Rubens).

En el *Retrato de Hombre*, de Jan Van Scorel, algunos críticos ven la figura de un humanista del Renacimiento que señala las ruinas de la Torre de Babel, al fondo del cuadro. Podemos conectar este conocido relato bíblico y *La construcción de la Torre de Babel*, de Francken junto a *La Torre de Babel*, de Brueghel con:

- Las **Filosofías del Lenguaje y de la Ciencia**, no sólo por el evidente significado etiológico lingüístico del relato, sino también por lo que tienen de “construcción común”, que requiere acuerdo, comunicación, cooperación. En el texto bíblico, el Ser divino aparece dotado de una voluntad libérrima, que apenas resulta sometida a exigencias éticas, como expresan las tesis de **Ockham** sobre el contingentismo radical.
- Los **humanistas** del Renacimiento, que leyeron la Torre de Babel como una alegoría de la división y fragmentación sociopolítica y religiosa de su mundo, enfrentado por guerras y tensiones ideológicas y económicas en busca de la hegemonía. Esta “ceremonia babélica de la confusión” puede resultar la ocasión de recordar diferentes teorías políticas, desde **Platón** y **Aristóteles** hasta **Agustín de Hipona**, **Tomás de Aquino**, **Maquiavelo**, **Hobbes**, **Spinoza**, **Locke** y **Rousseau**, entre otros.

Finalmente, la pretensión de “ocupar el puesto de Dios” y alcanzar los cielos superando la propia condición guarda una conexión evidente con la tensión ascensional hacia el “superhombre” de **Nietzsche** y la “Muerte de Dios”, pero también –por otra parte- con la crítica que lleva a cabo este mismo autor de las doctrinas evasivas hacia el trasmundo suprasensible (platonismo y cristianismo), contra las que nos invita a “*permanecer fieles a la tierra*”.



3

ITINERARIO 2
A TRAVÉS DEL ESPEJO POR EL MUSEO
THYSSEN-BORNEMISZA: LA FILOSOFÍA
COMO REFLEXIÓN ILUMINADORA



PARA LEER ANTES DE LA VISITA

Eco y Narciso

“Entre todas las ninfas de la montaña, ninguna tan encantadora como Eco. Sólo tenía un defecto: hablar demasiado. Cacareaba todo el día y cualquiera que fuese el tema, ella siempre tenía la última palabra.

Un día, Zeus estaba gozando con las ninfas cuando apareció de pronto su esposa, Hera. Todas huyeron menos Eco quien, para distraer a la diosa, comenzó a hablar, y habló tanto y de tantas cosas que consiguió entretener y despistar a la diosa, dando tiempo a todas las ninfas para esconderse. Pero apenas Hera se dio cuenta del engaño, montó en cólera:

– “No volverás a burlarte nunca más”, le dijo a Eco. Esta lengua tan ágil que tienes perderá su poder. De ahora en adelante no podrás iniciar conversación alguna, ni hacer otra cosa que aquello de lo que ahora estás tan ansiosa: replicar. Ciertamente vas a tener siempre la última palabra, Eco; pero sólo esto podrás decir. Nunca más podrás hablar tú la primera”.

Eco comprendió bien pronto lo cruel que era aquel castigo. Se enamoró, para su desgracia, de un joven cazador que no podía amarse más que a sí mismo. Era Narciso, un joven maravilloso, pero cuya frialdad era tan grande como su belleza.

Eco vagaba a través de montes y valles en busca de Narciso. ¡Cómo habría deseado hablarle y hacer que se enamorase de ella! Pero, ¿cómo podrá si las palabras le faltaban? Por fortuna, la ocasión le fue propicia. Un día, cuando Narciso estaba de caza, se encontró perdido lejos de sus compañeros.

– “¿Hay alguien por aquí?” – gritó.

– “Por aquí”, dijo Eco.

Ante esta extraña respuesta se asombró Narciso y mirando alrededor no pudo ver a nadie.

– “¡Acércate!” – gritó.

– “¡Acércate!” – respondió Eco.

Esperó Narciso, pero no viendo aparecer a nadie, gritó nuevamente:

– “¿Por qué estás tan lejos de mí?”

– “¡Lejos de mí!” – respondió Eco.

– “Estemos juntos” – dijo Narciso.

– “¡Juntos!”

Y Eco, feliz, se precipitó hacia Narciso con los brazos abiertos, pronta a abrazarlo. Narciso retrocedió de golpe.

– “No me toques –gritó– moriría antes de pertenecerte”.

– “¡Pertenecerte!” –suspiró Eco.

Pero todo fue en vano. Huyó, implacable, Narciso. Y la ninfa, así menospreciada, se refugió en lo más solitario de los bosques. La consumía su terrible pasión. Deliraba. Se enfurecía. Y pensó: “¡Ojalá cuando él ame como yo amo, se desespere como me desespero yo!”. Y desde entonces, Eco no volvió a dejarse ver. Cavernas y riscos montañosos fueron su hogar. Su cuerpo adelgazó por el dolor y la melancolía hasta que se quedó sin carne. Sus huesos se transformaron en rocas y no quedó de ella más que su voz, con la cual responde todavía a todo aquel que la llama.

Entretanto, Némesis, diosa de la venganza –y a veces de la justicia– escuchó su ruego. En un valle encantador había una fuente de agua extremadamente clara, que jamás había sido enturbiada ni por el cieno ni por los hocicos de los ganados. A esa fuente llegó Narciso, y habiéndose tumbado en el césped para beber, Cupido le clavó, por la espalda, su flecha. Lo primero que vio Narciso fue su propia imagen, reflejada en el limpio cristal del agua. “El espíritu del agua” –se dijo– puesto que jamás se había visto en un espejo. Insensatamente creyó que aquel rostro hermosísimo que contemplaba era de un ser real, ajeno a sí mismo. Sí, él

estaba enamorado de aquellos ojos que relucían como luceros, de aquellos cabellos dignos de Apolo. El objeto de su amor era... él mismo. ¡Y deseaba poseerse! Pareció enloquecer... ¡No encontraba boca para besar! Una voz en su interior le reprochó: "¡Insensato! ¿cómo te has enamorado de un vano fantasma? Tu pasión es una quimera, retírate de esa fuente y verás como la imagen desaparece. Y, sin embargo, contigo está, contigo ha venido, se va contigo, ¡y no la poseerás jamás!". Tocando el agua, la imagen desapareció, esparcida en mil ondas. Al cabo de un segundo volvió a aparecer, tan clara y nítida como antes.

– "Espíritu hermoso –dijo Narciso– ¿por qué me huyes? No puede disgustarte mi rostro, porque todas las ninfas de las montañas se enamoran de mí y tú mismo tienes todo el aspecto de no serte indiferente. Tu sonrisa responde a la mía. Cuando tiendo los brazos hacia ti, tú haces lo mismo".

Ardientes lágrimas de deseo bañaron sus mejillas y cayeron sobre la superficie cristalina del agua. Desapareció de nuevo la imagen.

– "Oh no te vayas –rogó–; si no puedo tocarte, deja al menos que te mire"

Y Narciso ya no pudo alejarse de allí. Un día tras otro se quedó, de rodillas sobre el agua devorando con los ojos su propia imagen. El amor, que había despreciado tantas veces, lo consumía ahora de tal modo que perdió el color y no fue más que una sombra de sí mismo. Poco a poco Narciso fue tomando los colores finísimos de esas manzanas coloradas por un lado, blanquecinas y doradas por el otro. El ardor le consumía poco a poco. La metamorfosis duró escasos minutos. Al cabo de ellos, de Narciso no quedaba sino una hermosa flor, al borde de las aguas, que se seguía contemplando en el espejo sutilísimo.

Narciso se desvaneció del todo y desapareció del mundo de los vivos. Pero su sombra, mientras atravesaba la Laguna Estigia, no podía apartar su vista del río, para captar por última vez la imagen tan amada. Las ninfas, que le habían entregado su amor, construyeron

con leña de los bosques una gran pira funeraria y hubieran querido incinerar su cuerpo, como era la costumbre, pero en ningún lugar pudieron encontrar sus restos. Sólo una flor blanca como la cera y con el corazón púrpura encontraron en el sitio donde él solía arrodillarse y suspirar. Las ninfas, desoladas, dieron a esa pálida y melancólica flor su nombre: Narciso.

Todavía se cuenta que Narciso, antes de quedar transformado pudo exclamar: "¡Objeto vanamente amado... adiós...!" Y Eco: "... adiós" cayendo enseguida en el césped rota de amor. Las náyades, sus hermanas, la lloraron amargamente mesándose las doradas cabelleras. Las dríadas dejaron romperse en el aire sus lamentaciones. Pues bien: a los llantos y a las lamentaciones contestaba Eco... cuyo cuerpo no se pudo encontrar. Y, sin embargo, por montes y valles, en todas las partes del mundo, aún responde Eco a las últimas sílabas de todo sufrimiento humano."

Adaptado de Ovidio: *Metamorfosis*. Libro Tercero III.

El Principito

El Principito escaló hasta la cima de una alta montaña. Las únicas montañas que él había conocido eran los tres volcanes que le llegaban a la rodilla. El volcán extinguido lo utilizaba como taburete. "Desde una montaña tan alta como ésta, se había dicho, podré ver todo el planeta y a todos los hombres..." Pero no alcanzó a ver más que algunas puntas de rocas.

– ¡Buenos días! –exclamó el Principito al azar.

– ¡Buenos días! ¡Buenos días! ¡Buenos días! –respondió el eco.

– ¿Quién eres tú? –preguntó el Principito.

– ¿Quién eres tú?... ¿quién eres tú?... ¿quién eres tú?... –contestó el eco.

– Sed mis amigos, estoy solo –dijo el Principito.

– Estoy solo... estoy solo... estoy solo... –repitió el eco.

"¡Qué planeta más raro! –pensó entonces el Principito–, es seco, puntiagudo y salado. Y los hombres care-

cen de imaginación; no hacen más que repetir lo que se les dice... En mi tierra tenía una flor: hablaba siempre la primera...

Antoine de Saint-Exupéry: *Le Petit Prince*, cap. XIX

Creación del hombre y la mujer

En casi todas las culturas de la Tierra encontramos grandes relatos sobre los orígenes del mundo y de la humanidad, que constituyen el “mito esencial” para la autocomprensión del hombre y el significado de la vida humana, además de servir como punto de partida para la elaboración de “mitos secundarios” o etiológicos, que explican el fundamento y sentido de ciertos aspectos particulares de la existencia y las tradiciones culturales: los orígenes del mal, la violencia, la escritura, la agricultura, los hábitos alimenticios y sexuales, las prescripciones morales y religiosas, la organización social o familiar, etc.

Para la comprensión del pensamiento cristiano y medieval, así como de numerosas obras de arte en la tradición occidental, resulta imprescindible conocer algo de los fundamentos simbólicos de la reflexión cristiana y judía, expresados en su libro sagrado: la Biblia. En la reflexión judeocristiana, la Creación del mundo por Dios aparece como un despliegue libre y progresivo de su voluntad todopoderosa, que se encamina hacia su culminación con la aparición del hombre y la mujer, reflejo del propio Dios, espejo de la esencia divina que participa de su ser: el hombre no es Dios, pero hay en él un soplo o aliento divino; es la imagen de Dios presente en el mundo. En el hombre y la mujer habita la divinidad y podemos percibir algo de lo Absoluto, muy especialmente cuando esta contemplación es amorosa y comparte la visión del propio Dios, que es “amor compartido” para los cristianos: el Dios-Padre se refleja, expresa y contempla a sí mismo en el Dios-Hijo y el Dios-Espíritu.

Podemos decir que la simbólica judía –primero– y cristiana –más tarde– sitúan en su centro un “juego de

espejos” cósmico-antropológico: Dios se refleja en su Creación, particularmente en el hombre y la mujer. A este despliegue expresivo o Revelación le corresponde, por parte del hombre, un camino inverso, siguiendo la pista de las imágenes o reflejos divinos. En efecto, el ser humano puede descubrir la huella de Dios en sus presencias especulares: dentro de sí mismo, en el otro (especialmente en el encuentro amoroso), en la Naturaleza y en Jesucristo, imagen o modelo perfecto de Dios y del Hombre.

Pero este campo de significados resulta ser a menudo un “campo de minas”, no exento de riesgos y conflictos para la teología cristiana, que conoce bien la tensión dialéctica que existe siempre entre luz y oscuridad, ver y no-ver, certeza y duda, realidad e imagen, contemplar y escuchar, etc.

Los pensadores cristianos advierten frecuentemente el peligro de tomar la imagen como realidad plena, absolutizando lo que es sólo una parte (participación) de la totalidad; el peligro de querer “ver todo claro” sin lugar para dudas, sombras ni oscuridades; “ver y tocar” lo que sólo puede ser conocido en un ámbito de confianza, basado en una palabra acogida como testimonio de lo que no puede ser poseído por el ojo y la mano, sentidos posesivos que hacen creerse al hombre dominador de lo que puede comprender con su mirada y su tacto.

De aquí que se exalte la Fe frente a la Razón discursiva y empírica, el “creer” (acoger confiadamente lo escuchado y sentido) más que el “comprender” (atrapar con las manos, abarcar con la vista, dominar con el pensamiento). La dialéctica Razón-Fe atraviesa la historia del Cristianismo como una admonición permanente contra el peligro de perderse en el juego de los espejos, olvidando la diferencia y distancia entre lo percibido parcialmente y la Totalidad; entre la imagen y su objeto; entre los seres y el Ser; entre el hombre y Dios.

Seguidores de un Dios que gusta de las imágenes y la reflexión en todos los sentidos, los pensadores judíos y

cristianos aparecen siempre aquejados de cierta tendencia a la dualidad e incluso al dualismo: Hombre-Dios, Cuerpo-Alma, Materia-Espíritu, Masculino-Femenino, Razón-Fe, Natural-Sobrenatural, Tiempo-Eternidad, Más acá-Más allá, Naturaleza-Gracia... Encontraremos, por supuesto, esta dialéctica en

muchos autores cristianos clásicos, como Pablo, Tertuliano, Agustín, Abelardo o Tomás de Aquino, pero, seguramente, no es casual que aparezca también entre pensadores judíos y no necesariamente "religiosos", como Spinoza, Marx, Freud o Buber.



ACTIVIDADES DESPUÉS DE PASEARTE



1. ANALIZA ALGUNA DE LAS PINTURAS QUE HAS CONTEMPLADO



2. COMPARA ENTRE SÍ DIFERENTES CUADROS

Además de relacionar entre sí algunas de las obras que has visto, puedes comparar **Venus y Cupido** de Rubens con:

- **Venus del espejo** (1648). Diego de Silva y Velázquez (1599–1660). Londres. National Gallery.
- **Desnudo con espejo** (1919). Joan Miró (1893-1983). Düsseldorf. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
- **El espejo de Venus** (1876). Edward Burne-Jones (1833-1898). Lisboa. Fundación Calouste Gulbenkian.
- **Mujer desnuda ante un espejo** (1510). Giovanni Bellini (1426-1516). Viena. Kunsthistorisches Museum.
- **Venus con espejo** (1555). Tiziano Vecellio (h. 1490-1576). Washington D.C. National Gallery of Art.
- **Venus con un espejo** (1615). Peter Paul Rubens (1577-1640). Vaduz. Sammlung Fürst von Liechtenstein.



3. INVESTIGA SOBRE OBRAS DE OTROS MUSEOS

El fascinante *tema del espejo* aparece con frecuencia en obras de Magritte (**El espejo falso**, New York, Museum of Modern Art) y **Reproducción prohibida (Retrato de Edward James)**, Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen) y en los interesantes dibujos y grabados de M. C. Escher (1898-1972), como por ejemplo:

- **Mano con esfera reflejante** (1935).
- **El espejo mágico** (1946).
- **Naturaleza muerta con espejo** (1934).
- **Charco** (1952).
- **Manos dibujando** (1948).

El mito de *Eco* y *Narciso* ha sido tratado en obras como:

- **Eco y Narciso** (1903). John William Waterhouse (1849-1917). Liverpool. Walker Art Gallery
- **La metamorfosis de Narciso** (1936-37). Salvador Dalí Doménech (1904-1989). Londres. Tate Gallery
- **Narciso en la fuente** (1599). Michelangelo Merisi, *el Caravaggio* (1571-1610). Roma. Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica

La creación del hombre y el mito de pigmalión contienen también elementos sugerentes sobre la fascinación y el enamoramiento ante la propia imagen:

- **Creación de Adán y Eva** (1512). Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). Roma. Vaticano. Capilla Sixtina.
- **La tentativa imposible** (1928). René Magritte (1898-1967). Bruselas. Galerie Isy Brachot.
- **Pigmalión** (1939). Paul Delvaux (1897-1994). Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts.
- **Nuda veritas** (1899). Gustav Klimt (1862-1918). Viena. Österreichisches Theaternuseum.
- **Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas por seis verdaderos espejos** (1973). S. Dalí (1904-1989). Figueres. Fund. Gala-Salvador Dalí.



EJEMPLO: OBRAS-CLAVE COMENTADAS

La llave de los campos (1933). René Magritte. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza
(Ver Guía de visita 2)

Magritte nos propone un enigma intelectual de difícil solución: ¿qué es “real” en lo que vemos? Contemplamos –en un primer momento– la visión de un paisaje a través de una ventana cuyo vidrio está roto. Observando con más detenimiento, descubrimos en los fragmentos de cristal caídos la presencia de la imagen del paisaje: ¿estaba pintado el paisaje en el cristal, ocultando el paisaje “real” que ahora vemos?; ¿se trata de fragmentos de un espejo que refleja el paisaje?; ¿lo que vemos en la ventana es real, pintado o reflejo en un espejo?; ¿acaso nada es real, no hay paisaje, sino sólo la fantasía del pintor?

Cristales y espejos –símbolos tradicionales del enigma y la falsificación– se tornan la ocasión de reflexionar sobre la realidad y el valor lingüístico de toda representación (artística o filosófica) para captar y expresar la verdad. En cualquier caso, la obra tiende una trampa que nos sorprende y provoca, obligándonos a poner en cuestión las convenciones y supuestos en que se apoya nuestra vida y nuestro pensamiento. El surrealismo de Magritte no parte del automatismo psíquico para revelar el subconsciente, sino del análisis meditado de la irracionalidad presente en nuestra razón y en el modo habitual de percibir los objetos.

En otro orden de cosas, el título original de la obra (*La clef des champs*) encierra un jeroglífico, pues alude en francés a la libertad para ir a donde uno desee, libertad a la que somos invitados mediante el esfuerzo por desprendernos de los modos establecidos de contemplar la realidad. El autor nos pide que descubramos cuál es el cristal que hemos de romper, sabiendo que “todo es según el cristal con que miramos” y el verdadero paisaje tal vez no está fuera de nosotros, sino en el ojo que lo mira. Como él mismo dice, “no son tantos cuadros ‘trompe l’oeil’ (engaño para el ojo, trampa para el ojo) como ‘trompe l’esprit’ (trampa para nuestra mente)”.

“El cuadro dentro del cuadro. La novela dentro de la novela. El problema es que cuando traspasamos la ficción, que es la metáfora, advertimos que la realidad es otra metáfora de algo que siempre permanece más allá. De hecho, en la vida no importa tanto ‘lo que sí’ como ‘lo que no’”. Juan José Millás.

En las obras de Magritte aparecen con frecuencia espejos que nos hacen perder la confianza en experiencias que considerábamos indubitables y evidentes hasta ese momento. Sus espejos no devuelven la mirada, “narran justamente el momento del pánico y su explicación”. R. Magritte.

Magritte ha tratado este mismo tema, con diferentes matices, en otras obras, como *La condición humana*, *Los paseos de Euclides*, *La página en blanco*, *Reproducción prohibida (Retrato de Edward James)* o *El espejo falso*, donde la mirada del pintor sólo aparentemente refleja lo externo; en realidad, proviene de las profundidades del propio artista: es un “espejo falso” que refleja al que mira y traiciona aquello que contempla, mostrando el misterio oculto de las cosas, lo insólito, lo que no solemos o no queremos ver.

Reflejo con dos niños (1965). Lucian Freud. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza
(Ver Guía de visita 2)

Lucian Freud es nieto de Sigmund Freud, creador del psicoanálisis. Pasó su infancia en Berlín hasta que, tras la llegada de Hitler, su familia se vio obligada a emigrar a Inglaterra. Su formación en el ambiente existencialista europeo le llevó a utilizar su pintura como medio de reflexión sobre la alienación del hombre contemporáneo. Sus obras tienen por tema central la figura humana, principalmente personas de su entorno cercano, que representa con acusadas dotes psicológicas.

Freud siempre ha sido un pintor de ejecución lenta y meditada, que necesita alcanzar una relación de intimidad con las personas y objetos representados. Valora sobre todo el estudio psicológico, unido a un realismo crudo y actitudes desinhibidas, próximas en ocasiones a la sordidez.

En este autorretrato, nos sorprende especialmente el punto de vista elegido, que capta la propia imagen en un espejo situado en el suelo y nos presenta al pintor como aplastado contra el techo y la lámpara que cuelga de él. La representación en escala reducida de los niños que le acompañan proviene de una pintura egipcia del Museo de El Cairo, la tumba del enano Seneb. La factura es característica de un período de transición desde una pincelada más precisa a una más libre, seguramente por influencia de su amigo el pintor Bacon, así como por el interés que sintió en estos años por la obra de Frans Hals.

Sobre este lienzo de Freud planean, sin duda, las teorías de algunos psicoanalistas –como Lacan– que ven en la experiencia infantil del reconocimiento de sí mismo en el espejo, un momento evolutivo esencial para la formación de la propia identidad y la conciencia de “los otros” y “lo otro”, esto es, para el desarrollo del concepto de “yo” y “mundo”, dos de las “ideas trascendentales” que, según Kant, ejercen una función reguladora de nuestro pensamiento.

El matrimonio Arnolfini (1434). Jan Van Eyck. Londres. National Gallery
(Ver Guía de visita 9 y análisis de esta obra en *Caja de herramientas: 1. Symbolon*).

Venus del espejo (1648). Diego de Silva y Velázquez. Londres. National Gallery
(Ver Guía de visita 9)

La Venus del espejo es la única obra que se conserva de Velázquez en la que aparece una mujer desnuda, aunque sabemos que pintó otras. Aparece en un inventario de 1651 como propiedad del Marqués de Eliche, gran admirador de la pintura de Velázquez y de las mujeres.

El pintor coloca el rostro del espejo difuminado para centrarse en el cuerpo desnudo de la dama, resaltando la carnación gracias al contraste con el paño azul y blanco o el cortinaje rojo. El artista ha sorprendido a Venus mientras Cupido sostiene el espejo en el que se refleja el rostro de la belleza, aunque lo que deberíamos ver sería el cuerpo de la diosa. La pincelada es suelta, de manera que se produce la sensación de que podemos “ver” el aire que circula entre las figuras.

"Es ejemplo único de desnudo en la pintura española hasta su momento. Todo es plástico, de blanda y fluida luminosidad. También armonizada en rojos, y con una palpación humana que da a esta obra el máximo interés realista. Más que un modelo clásico, es ésta no una mujer desnuda sino divertida, con toda la caliente carnación de un cuerpo vivo. Se han buscado muchos antecedentes a este desnudo, Ticiano, Rubens y la escultura de Hermafrodita. Pero lo cierto es que todo en ella es coherente y con un punto de vista emocionado hacia la modelo, que la distancia de las Venus anteriores".

J. Camón Aznar (1973): *Summa Artis*. Vol. XXV, p. 374

La representación se sitúa en un ámbito privado: el rincón de la alcoba, espacio recreado teatralmente en el taller para ejecutar con paciencia los reflejos acarminados del cortinaje. El cuerpo queda expuesto y subrayado sobre una tela negra con brillos de raso: la luz recibe todo el protagonismo, pero no la blanca luz solar, sino la cálida luz de una lámpara incandescente que favorece el juego caprichoso de las sombras. Todo, excepto el espejo mismo, parece someterse a las leyes de la perspectiva, con la modelo frontal y horizontalmente dispuesta para abarcar la extensión del lienzo y la cama en línea ligeramente transversal, aportando una mínima profundidad que apenas resta proximidad a la escena.

Cupido obedece más a la intención del artista que al narcisismo de la diosa, pues por la inclinación del espejo no devuelve a Venus la mirada del propio rostro, sino que proyecta la mirada de Velázquez en la mirada de la mujer que le sirve de modelo. Tampoco el tamaño del rostro reflejado es coherente con las leyes de la perspectiva: resulta excesivamente grande. ¿Es el de una mujer diferente a la modelo? ¿Se trata un retrato escondido? ¿Por qué lo situó Velázquez difuminado?



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

Podemos encontrar en los mitos de **Narciso**, **Prometeo** y **Pigmalión**, así como en la narración bíblica de la **Creación del hombre y la mujer** (Gn. 1, 26-31-2, 7-25) la imagen simbólica del conocimiento como enfrentamiento dialéctico con "el otro" y "lo otro", especialmente por medio del sentido de la vista: ver y no ver, ser visto u ocultarse, velar y desvelar, descubrir, revelarse, ver claro, iluminar... (pero también tocar, acariciar, palpar) se encuentran entre las primeras metáforas del conocimiento humano, metamorfoseado en espejo que refleja la "realidad" y permite el autoconocimiento, la reflexión). (Ver, por ejemplo: *Eco y Narciso*, de J. W. Waterhouse; *Narciso en la fuente*, de Caravaggio; *La metamorfosis de Narciso*, de S. Dalí; *La tentativa imposible*, de R. Magritte; *Pigmalión*, de P. Delvaux; *Nuda veritas*, de G. Klimt...).

No se trata sólo de un saber intelectual: la sexualidad y el encuentro interpersonal (*diálogo*) se pueden contemplar como espejos donde el hombre-mujer se "conocen" (ahora también en la acepción bíblica del término) y juntos reflejan a la propia divinidad, de la que llevan su *impronta*, *huella o imagen* (ver, por ejemplo: *Creación de Adán y Eva*, de Miguel Ángel Buonarroti, en la Capilla Sixtina, o *El beso*, de G. Klimt).

La luz especular del conocimiento nos invita a pensar en las teorías del Realismo y el Racionalismo, así como en

la posición del Empirismo: de alguna manera, desde Sócrates a Locke, desde Platón y Aristóteles hasta Hume o Kant, pasando por la Patrística y la Escolástica, el ser humano aparece dotado de una capacidad reflexiva que lo hace apto para acoger y reflejar la “luz” que emiten las realidades e “iluminarlas” él mismo con su Razón.

El método mayéutico (¡“dar a luz”, “alumbrar”!) y la urgencia del autoconocimiento de **Sócrates**; el mito **platónico** de la Caverna y su teoría ascensional del conocimiento; la búsqueda **helenística** de claridad en el conocimiento y dominio del universo sensible y la teoría **agustiniana** de la Iluminación constituyen ejemplos significativos de esta analogía lumínica del saber.

El arte del retrato supone siempre una reflexión acerca del conocimiento especular del otro –similar a mí, pero diferente– o de mí mismo en un autorretrato, a modo de espejo. Vemos, en la segunda parte de la visita a la Colección Thyssen: *Retrato de Enrique VIII*, de H. Holbein el Joven; *Retrato de Giovanna Tornabuoni*, de D. Ghirlandajo; *Ferry Carondelet*, de S. del Piombo; *Jesús entre los doctores*, de A. Durero; *Retrato de una dama*, de H. B. Grien; *Autorretrato*, de G. Muentner y *Autorretrato*, de M. Beckmann.

Por otra parte, todos los **dualismos** de la Historia del Pensamiento participan de esta naturaleza especular: luz y tinieblas, materia y forma, Yo y Tú, alma y cuerpo, espíritu y materia, Dios y hombre, “Dos amores y dos ciudades”...

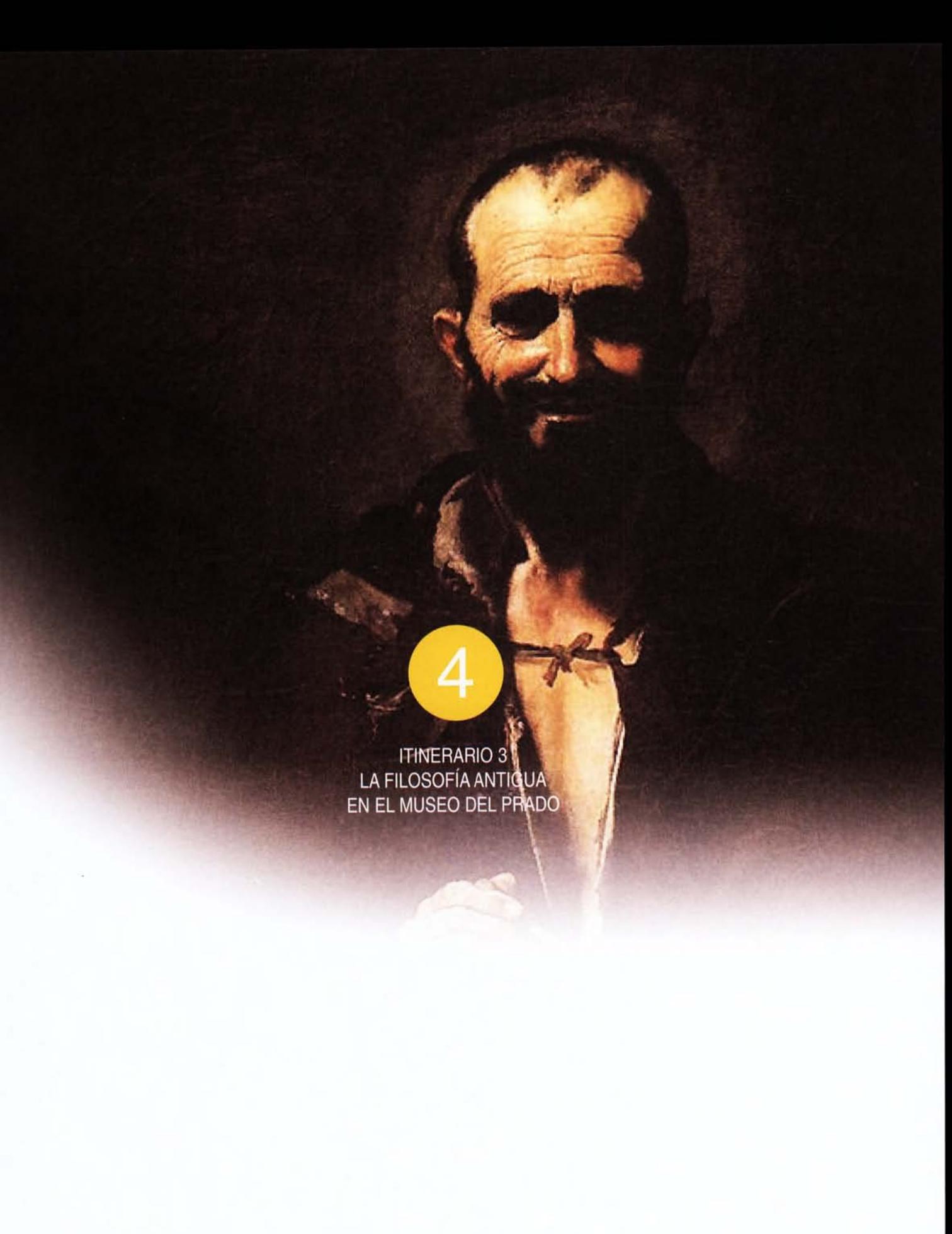
En **Descartes** encontramos a la Razón en busca de claridad y distinción, cualidades lumínicas del dualismo cartesiano, que reducirá toda realidad a Pensamiento y Extensión: pura “luz pensante” frente a la pura “tiniebla mecánica” de la naturaleza geometrizada.

La cumbre de la Razón como espejo esclarecedor se alcanza en la **Ilustración** (“Siglo de las luces”) y el **Idealismo hegeliano**: hablar de Dialéctica y del Espíritu absoluto que retorna a sí mismo es llevar el juego de espejos hasta su paroxismo, donde sujeto y objeto coinciden como un reflejo definitivo.

Marx y **Engels** también afrontarán la Historia como proceso dialéctico, una “lucha de clases” de la que “*brotará una nueva aurora*”. **Freud** ilumina las oscuras profundidades del subconsciente para hacer que surja la conciencia mediante su método psicoanalítico, espejo que refleja al hombre su “verdadero yo” oculto. **Positivismo, Fenomenología y Existencialismo** –a pesar de sus diferencias- vienen a coincidir en la búsqueda de mayor luz, haciendo salir al hombre de su oscurantismo, confusión y “mala conciencia”. Vemos en la primera parte de la visita a la Colección Thyssen: *Mujer ante el espejo*, de P. Delvaux; *Reflejo con dos niños*, de L. Freud; *Retrato de George Dyer en un espejo*, de F. Bacon; *El espejo de vestir*, de B. Morisot y *Venus y Cupido*, de P.P. Rubens.

Roto ya el espejo mágico, *Alicia* busca privacidad y se ha encerrado en casa: no hay sujeto que pueda ver ni nada que merezca la pena contemplar. El antihumanismo **estructuralista** y la **postmodernidad** certifican la muerte de Narciso, después de reivindicar su derecho a la homosexualidad y la diferencia. Recordemos, en la Colección Thyssen: *Cabinas telefónicas*, de R. Estes; *Arlequín con espejo*, de Picasso y *La llave de los campos*, de R. Magritte.

Además de los ejemplos citados, encontramos el motivo del espejo fuera de Madrid, en obras-clave muy conocidas, como *La Venus del espejo*, de Velázquez o *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck.



4

ITINERARIO 3
LA FILOSOFÍA ANTIGUA
EN EL MUSEO DEL PRADO



PARA LEER ANTES DE LA VISITA

El mito de la Caverna

“– Y a continuación –seguí– compara con la siguiente escena el estado en que, con respecto a la educación o a la falta de ella, se halla nuestra naturaleza. Imagina una especie de cavernosa vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna y unos hombres que están en ella desde niños, atados por las piernas y el cuello de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia adelante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza; detrás de ellos, la luz de un fuego que arde algo lejos y en plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto; y a lo largo del camino suponte que ha sido construido un pequeño tabique, parecido a las mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de las cuales exhiben aquellos sus marionetas.

– Ya lo veo –dijo– ¡Qué extraña escena describes –dijo– y qué extraños prisioneros!

– Iguales que nosotros –dijo–, porque, en primer lugar, ¿crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos?

– ¿Cómo –dijo–, si durante toda su vida han sido obligados a mantener inmóviles las cabezas?

– ¿Y de los objetos transportados? ¿No habrán visto lo mismo?

– ¿Qué otra cosa van a ver?

– Y, si pudieran hablar los unos con los otros, ¿no piensas que creerían estar refiriéndose a aquellas sombras que veían pasar ante ellos?

– Forzosamente.

– ¿Y si la prisión tuviese un eco que viniera de la parte de enfrente? ¿Piensas que, cada vez que hablara alguno de los que pasaban, creerían ellos que lo que hablaba era otra cosa sino la sombra que veían pasar?

– No, ¡por Zeus! –dijo.

– Entonces no hay duda –dijo yo– de que los tales no tendrán por real ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados.

– Es enteramente forzoso –dijo.

– Examina, pues –dijo–, qué pasaría si fueran liberados de sus cadenas y curados de su ignorancia y si, conforme a naturaleza, les ocurriera lo siguiente. Cuando uno de ellos fuera desatado y obligado a levantarse súbitamente y a volver el cuello y a andar y a mirar a la luz y cuando, al hacer todo esto, sintiera dolor y, por causa de las chiribitas, no fuera capaz de ver aquellos objetos cuyas sombras veía antes, ¿qué crees que contestaría si le dijera alguien que antes no veía más que sombras inanes y que es ahora cuando, hallándose más cerca de la realidad y vuelto de cara a objetos más reales, goza de una visión más verdadera, y si fuera mostrándole los objetos que pasan y obligándole a contestar a sus preguntas acerca de qué es cada uno de ellos? ¿No crees que estaría perplejo y que lo que antes había contemplado le parecería más verdadero que lo que entonces se le mostraba?

– Mucho más –dijo.

– Y, si se le obligara a fijar su vista en la luz misma ¿no crees que le dolerían los ojos y que se escaparía volviéndose hacia aquellos objetos que puede contemplar, y que consideraría que éstos son realmente más claros que los que le muestran?

– Así es –dijo.

– Y, si se lo llevaran de allí a la fuerza –dijo–, obligándole a recorrer la áspera y escarpada subida, y no le dejaran antes de haberle arrastrado hasta la luz del sol, ¿no crees que sufriría y llevaría mal el ser arrastrado y, una vez llegado a la luz, tendría los ojos tan llenos de ella que no sería capaz de ver ni una sola de las cosas a las que ahora llamamos verdaderas?

– No, no sería capaz –dijo–, al menos por el momento.

– Necesitaría acostumbrarse, creo yo, para poder llegar a ver las cosas de arriba. Lo que vería más fácilmente serían, ante todo, las sombras; luego, las imágenes de hombres y de otros objetos reflejados en las aguas, y más tarde, los cuerpos mismos. Y después de esto le sería más fácil el contemplar de noche las cosas del cielo y el cielo mismo, fijando su vista en la

luz de las estrellas y la luna, que el ver de día el sol y lo que le es propio.

– ¿Cómo no?

– Y por último, creo yo, sería el sol, pero no sus imágenes reflejadas en las aguas ni en otro lugar ajeno a él, sino el propio sol en su propio dominio y tal cual es en sí mismo, lo que él estaría en condiciones de mirar y contemplar.

– Necesariamente –dijo.

– Y, después de esto, concluiría ya, con respecto al sol, que es él quien produce las estaciones y los años y gobierna todo lo de la región visible y es, en cierto modo, el autor de todas aquellas cosas que ellos veían.

– Es evidente –dijo– que después de aquello vendría a pensar en eso otro. ¡Y qué! Cuando se acordara de su anterior habitación y de la ciencia de allí y de sus antiguos compañeros de cárcel, ¿no crees que se consideraría feliz por haber cambiado y que les compadecería a ellos?

– Efectivamente.

– Y, si hubiese habido entre ellos algunos honores o alabanzas o recompensas que concedieran los unos a aquellos otros que, por discernir con mayor penetración las sombras que pasaban y acordarse mejor de cuáles de entre ellas eran las que solían pasar delante o detrás junto con otras, fuesen más capaces que nadie de profetizar, basados en ello, lo que iba a suceder, ¿crees que sentiría aquél nostalgia de estas cosas o que envidiaría a quienes gozaran de honores y poderes entre aquellos, o bien que le ocurriría lo de Homero, es decir, que preferiría decididamente «ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal» o sufrir cualquier otro destino antes que vivir en aquel mundo de lo opinable?

– Eso es lo que creo yo –dijo–: que preferiría cualquier otro destino antes que aquella vida.

– Ahora fíjate en esto –dijo–: si, vuelto el tal allá abajo, ocupase de nuevo el mismo asiento, ¿no crees que se le llenarían los ojos de tinieblas como a quien deja súbitamente la luz del sol?

– Ciertamente –dijo.

– Y, si tuviese que competir de nuevo con los que habían permanecido constantemente encadenados,

opinando acerca de las sombras aquellas que, por no habersele asentado todavía los ojos, ve con dificultad –y no sería muy corto el tiempo que necesitara para acostumbrarse–, ¿no daría que reír y no se diría de él que, por haber subido arriba, ha vuelto con los ojos estropeados, y que no vale la pena ni siquiera intentar una ascensión semejante? ¿Y no matarían, si encontraban manera de echarle mano y matarle, a quien intentara desatarles y hacerles subir?

– Claro que sí –dijo.

– Pues bien –dijo–, esta imagen hay que aplicarla toda ella, ¡oh, amigo Glaucón!, a lo que se ha dicho antes; hay que comparar la región revelada por medio de la vista con la vivienda-prisión y la luz del fuego que hay en ella con el poder del sol. En cuanto a la subida al mundo de arriba y a la contemplación de las cosas de éste, si las comparas con la ascensión del alma hasta la región inteligible no errarás con respecto a mi vislumbre, que es lo que tú deseas conocer y que sólo la divinidad sabe si por acaso está en lo cierto. En fin, he aquí lo que a mí me parece: en el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la idea del bien pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas; que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de ésta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quiera proceder correctamente en su vida pública o privada”.

Platón: República. Libro VII

“– Coge un espejo, dirígelo a todas partes, y en el momento harás que el sol y todos los astros del cielo, la tierra, a ti mismo, los demás animales, las plantas, las obras de arte y todo lo que antes mencionamos.

– Sí, haré todo lo que me dices en apariencia, pero nada de eso existirá ni tendrá realidad.

– Muy bien. Comprendes perfectamente mi pensamiento. El pintor es un operario de esta especie, ¿no es así?

- (...) Por lo mismo, no debemos extrañar que estas obras, comparadas con la verdad valgan bien poco.
- (...) Respecto del pintor, ¿diremos que es creador o productor?
- De ninguna manera.
- ¿Pues qué es en relación a la cosa producida?
- El único nombre que razonablemente se le puede dar es el de imitador de la cosa, respecto de la que los otros son autores.
- (...) ¿El pintor se propone como objeto de imitación lo que en la naturaleza es la esencia de cada cosa o lo que sale?
- Lo que sale de las manos del operario.
- ¿Tal como es o tal como parece? (...)
- Según la apariencia.
- El arte de imitar está, por consiguiente, muy distante de lo verdadero, y si ejecuta tantas cosas, es porque no toma sino una pequeña parte de cada una; y aún esta pequeña parte no es más que un fantasma. El pintor, por ejemplo, nos representará a un zapatero, a un carpintero o a cualquier otro artesano, sin conocer nada estos oficios. A pesar de esto, si es un excelente pintor, alucinará a los niños y al vulgo ignorante, mostrándoles de lejos al carpintero que haya pintado, de suerte que tomarán la imitación por la verdad".

Platón: República. Libro X

La fábula de Aracné

"Minerva, movida de este ejemplo, se disfrazó de vieja y entrando en competencia sobre la hilatura con Aracné, después que cada una representó en su tela varias transformaciones, la convirtió en araña.

La joven Aracné era natural de Lidia y se jactaba de ser la más diestra en el arte de tejer. Se decía que era discípula de la misma diosa Palas Atenea. No obstante, llevaba mal que su saber se atribuyese a la enseñanza de esta diosa: "Puede venir –decía enojada– a disputar conmigo; no me niego a entrar en competencia con quien presume saber más que yo, y si va vencida, me someteré a cualquier género de castigo". Agraviada Minerva de unas palabras tan insolentes, toma el disfraz de vieja, se cubre la cabeza de canas y, apoyándose en un báculo, habló a Aracné en estos términos:

"No debe nadie persuadirse de que la vejez nos haga en todo despreciables. La experiencia se adquiere con los muchos años y no debes desoír los consejos que voy a darte. Vive contenta con la fama que tienes de exceder por tu habilidad a todas las mujeres del mundo, pero no pretendas entrar en competencia con una diosa; procura, pues, satisfacerla y ruégale te perdone las injurias que le has hecho; ella es muy compasiva y quedará desagraviada si se lo ruegas". Miróla con ojos airados Aracné, dejando la tela de las manos y queriendo arremeter a ella: "Vete de aquí – le dice – vieja temeraria, que ya estás delirante con tu vejez y a quien perdono atención a tus muchos años. Ve y da esos consejos a tu hija o nuera, si es que tienes alguna, que yo me sé lo que hago sin necesitar consejo de nadie, y porque no pienses que me han hecho mella tus razones, te digo que me mantengo en lo dicho; ¿por qué, pues, no se presenta Palas?, ¿por qué no viene a competir conmigo?"

"Palas lo acepta", dijo entonces la diosa, y dejando la forma de vieja, se mostró con las señales de su divinidad. Todas las ninfas y mujeres que allí estaban le tributan sus respetos; sólo Aracné no se amedrenta, aunque se asomó en su rostro, a pesar suyo, un pequeño rubor, que duró poco tiempo, al modo que suele el aire volverse purpúreo a los primeros rayos de la Aurora, pero en breve tiempo empieza a emblanquecerse herido del sol. Firme en su resolución y lisonjeándose vanamente de exceder a Minerva, camina hacia su ruina. La diosa ya no piensa en darle consejos en balde; admite el desafío y quiere en el momento apresurarse a disputar la victoria. Ambas preparan sus obras, urden sus telas, las atan con el lizo y se colocan en diversas partes. Ya la lanzadera, arrojada con destreza, entretejía la trama y cada vez que pasa por medio de dos hilos tienen cuidado de apretarlos con los dientes del peine de que suelen servirse en semejantes tareas. Las dos, recogido el ropaje hasta el pecho, trabajan con una destreza y ligereza incomparables, y el deseo que cada una tiene de vencer y no ser vencida hace que no sientan el trabajo. Entretejen en sus telas hilo de color de púrpura teñida en Tiro, mezclando algunas sombras para mayor gracia; sus colores eran

tan varios que podían compararse al contraste que forma el arco iris en el aire con los reflejos del sol, los cuales, padeciendo refracciones en las pendientes gotas, forman una inmensidad de colores, pues aparece una tan hermosa variedad de ellos que deslumbran a la vista, siendo en realidad el mismo color el que está inmediato, aunque hay diversidad en los extremos.

Tal era la delicadeza de sus obras; el oro estaba allí entretelado con la seda de un modo enteramente ingenioso. Con todo, para hacerlas aún más perfectas, ambas delinearon algunas historias antiguas. Palas dibujó en la suya aquella roca antigua que se veía en el Areópago de Atenas con la historia del litigio que tuvo con Neptuno sobre el nombre que se debía poner a esta ciudad. Se miraban allí los doce dioses sentados en sus tronos con aquella majestad que los acompaña y a Júpiter presidiéndolos en medio. Cada uno de los dioses estaba representado al natural, pero Júpiter tenía un aire de grandeza que anunciaba ser el dueño absoluto del mundo. Ponía de pie a Neptuno, hiriendo la tierra con su tridente y haciendo salir de ella un caballo, lo que parecía autorizarle para dar nombre a la ciudad. A Minerva representaba con su broquel, yelmo, lanza y escudo, en el que estaba la formidable cabeza de Medusa, y a la tierra, herida con su lanza, produciendo la blanca oliva, llena de hojas y fruto, cuyo prodigio admiraban los dioses, y concluía su obra con la victoria de este juicio.

Y para que pudiese conocer su competidora el castigo que la esperaba por su loco atrevimiento, añadió en los cuatro ángulos otras tantas competencias, vistosas por su colorido, adornadas de figuras pequeñas. En un ángulo se veía la aventura de Hemo, rey de Tracia, y de Ródope, su esposa, que fueron convertidos en montes y fríos páramos por haberse apropiado los nombres de los supremos dioses. En el otro estaba la historia de Pigas, reina de los pigmeos, a quien Juno, para castigarla de su presunción, transformó en grulla, condenándola a que hiciera una guerra sangrienta a su pueblo. En el tercero se veía a Antígone, que había tenido el atrevimiento de igualarse a la mujer del gran Júpiter, a la cual Juno transformó en cigüeña, no pudi-

endo estorbar ni la ciudad de Troya ni Laomedonte, su padre, el que fuese revestida de plumas blancas, en que conservaba su vanidad de alabarse. Últimamente, en el cuarto ángulo estaba el desdichado Ciniras solo y lloroso abrazando las gradas de un templo. Éstas eran sus propias hijas, a quienes los dioses así habían transformado. Adornó, finalmente, la orla de su tela con ramas de oliva entreteladas unas con otras. Tal era la idea de esta primorosa obra, que la diosa quiso concluir con el árbol que le está consagrado.

Aracné, por su parte, pintó en su tejido a Europa, engañada por Júpiter bajo la figura de un toro. Parecía que el toro era verdadero y verdadero el mar en que nadaba. Parecía igualmente que ella volvía el rostro a mirar la ribera que acababa de dejar, que llamaba a sus compañeras y que encogía los pies por temor de que no se le mojasen. También pintó a Asteria luchando con el águila, cuya figura había tomado Júpiter, y a Leda con el cisne que la acariciaba. Las demás aventuras de este dios estaban representadas con mucha delicadeza. Se le veía disfrazado bajo la figura de sátiro con la hermosa Antiopa, de quien tuvo dos hijos gemelos; en la forma de Anfitrión cuando se dejaba ver de ti, ¡oh Alcmena!; transformado en lluvia de oro para entrar en la torre de Dánae; bajo la figura de un pastor, procurando agradar a Mnemosine; convertido en fuego para engañar a Egina, y en serpiente cuando seducía a Deois. Aracné también te había representado a ti, Neptuno, transformado en toro en la aventura que tuviste con una de las hijas de Eolo; bajo la forma del río Enipeo en los amores con Ifimedia, de quien tuviste los dos aloides; bajo la de un carnero cuando procurabas agradar a Bisaltis; bajo la de un caballo para engañar a Ceres; bajo la misma forma para seducir a Medusa, y en delfín para violar a Melanto. Todos estos personajes estaban pintados tan al natural, que en sus vestidos y aire de cara era fácil conocerlos, como igualmente el país de su naturaleza. También se veía allí a Apolo transformado en villano, en halcón, en león y en pastor. Bajo esta última transformación se hizo amar de Ises, hija de Macareo. En fin, Baco aparecía bajo la forma de un racimo de uvas, con que sedujo a Erigone, y Saturno bajo la de un caballo para engañar a Filira, de quien

tuvo al centauro Quirón. La orla de este hermoso tejido estaba guarnecida con hojas de hiedra enlazadas artificioosamente unas en otras.

Estaba la obra tan perfecta que Minerva no pudo hallar en ella defecto alguno, ni la misma envidia tendría aliento para reprobársela, por lo que la diosa se encendió tanto en ira que rompió la labor en que los delitos de los dioses estaban tan vivamente representados; y con su lanzadera de boj del monte Cítoro hirió muchas veces la frente de Aracné, que con el pesar de verse tan despreciada se echó animosa un cordel a su garganta para ahorcarse. Palas, movida, sin embargo, a compasión, sosteniéndola en el aire, temerosa de que no acabara de ahogarse, le habló en estos términos: "Vive, insolent-

te Aracné; pero estarás siempre colgada, y para escarmiento de tus descendientes, comprenda la misma ley de tu pena a toda tu sucesión". Apartándose Palas después, la roció con zumo de una hierba envenenada, y al punto, con su actividad, le hizo caer los cabellos, nariz y orejas: su cabeza y cuerpo se disminuyeron; aparecen unos dedos muy delgados en lugar de piernas; el vientre ocupa el resto del cuerpo, del cual aún ahora sale estambre, y por eso las arañas ejecutan sutiles telas a imitación de las que ésta hacía cuando mujer".

Adaptado de Ovidio: *Metamorfosis*. Libro sexto



ACTIVIDADES DESPUÉS DE PASEARTE



1. ANALIZA ALGUNA DE LAS PINTURAS QUE HAS CONTEMPLADO

Además de analizar alguno de los cuadros que has visto, puedes elegir otros de tema mitológico, entre los numerosos que existen en el Museo del Prado, de **Guido Reni, Gowy, Jan Aeyck, Joachim Patinir, Jacob Jordaens, Lucas Jordán, Tiziano, Lucas Jordán, Rubens, Velázquez o Goya.**



2. COMPARA ENTRE SÍ DIFERENTES CUADROS

Puedes profundizar en el motivo de **Demócrito** y **Heráclito**, *el filósofo que ríe y el filósofo que llora*, comparando la obra de Rubens con otras como:

- **Heráclito y Demócrito** (1487). Donato Bramante.
- **Demócrito y los habitantes de Abdera** (1841). Camille Corot.
- **Demócrito en meditación** (c. 1650). Salvator Rosa.
- **Autorretrato como Demócrito** (1665). Rembrandt van Rijn.
- **Demócrito**. José de Ribera.
- **Demócrito** (1692). Antoine Coypel.
- **Heráclito** (1653). Lucas Jordán.
- **Demócrito**. Johannes Moreelse.
- **Heráclito y Demócrito** (1628). Hendrick Terbrugghen.
- **El geógrafo o Demócrito** (c. 1624-1628). Diego de Silva y Velázquez.

También puedes comparar entre sí **Menipo** y **Esopo**, de Velázquez, o también:

- **Aristóteles con el busto de Homero** (1653). Rembrandt van Rijn (1606-1669). New York. Metropolitan Museum of Art.
- **Aristóteles** (1637). J. de Ribera, *el Spagnoletto* (1591-1652). Indiana. Indianapolis Museum of Art.



3. INVESTIGA SOBRE OBRAS DE OTROS MUSEOS

Merece la pena trabajar a fondo sobre la escena representada en la conocida obra de Jacques-Louis David (1748-1825), *La muerte de Sócrates* (1787) que guarda el Metropolitan Museum of Art de New York.

Podemos investigar la relación entre la Filosofía griega y obras escultóricas de la Antigüedad como el *Auriga de Delfos* (474 a.C.), obra anónima conservada en el Museo de Delfos (Grecia), u otras esculturas, por ejemplo:

- *Doríforo*. Copia romana de Policeto (460-420 a.C.). Nápoles. Museo Archeologico Nazionale.
- *Sarcófago de los esposos. Tumba de Caere (Cerveteri)* (500 a.C. aprox). Anónimo. Roma. Museo de Villa Giulia.
- *Asamblea de los dioses: Apolo, Poseidón y Artemisa* (438 a.C). Fidias. Atenas. Museo de la Acrópolis.
- *Laocoonte* (S. II a.C. Obra original). Agesandro, Polidoro y Atanadoro. Roma. Museos Vaticanos.

Tal vez preferimos buscar el significado de obras arquitectónicas como el *Partenón* de Atenas o el *Panteón* de Roma, conectándolas con los pensadores que hemos trabajado.

También podemos elegir **alguna obra de tema mitológico de otros museos:**

- *Asamblea de los dioses: Apolo, Poseidón y Artemisa* (438 a.C.). Fidias. Atenas. Museo de la Acrópolis.
- *Dédalo e Ícaro* (1646). Guillaume Charles Le Brun (1825-1908). San Petersburgo. Museo del Hermitage.
- *Dédalo e Ícaro* (1800?). Charles-Paul Landon (1760-1826). Francia. Musée d'Alençon.
- *Eco y Narciso* (1903). John William Waterhouse (1849-1917). Liverpool. Walker Art Gallery.
- *Hermes, Eurídice y Orfeo* (s. V a.C.). Anónimo. Atenas. Museo Arqueológico Nacional.
- *Ícaro* (1947). Henri Matisse (1869-1954). New York. Metropolitan Museum of Art.
- *La caída de Ícaro* (1975). Marc Chagall (1887-1985). París. Centre Pompidou.
- *Laocoonte* (s. II a.C. Obra original). Agesandro, Polidoro y Atanadoro. Roma. Museos Vaticanos.
- *Narciso en la fuente* (1599). Michelangelo Merisi, *el Caravaggio* (1571-1610). Roma. Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'arte antica.
- *Orfeo y Eurídice* (1864). Lord Frederic Leighton (1830 - 1896). Londres. Leighton House.
- *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558). Peter Brueghel (1525-1569). Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts.
- *Pigmalión* (1939). Paul Delvaux (1897-1994). Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts.
- *Venus y Cupido* (1608). Peter Paul Rubens (1577-1640). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.

Por otra parte, la pintura del surrealista René Magritte (1898-1967) expresa de forma sorprendente contenidos de carácter filosófico que, a menudo, guardan estrecha relación con los pensadores estudiados en clase:

- *La lámpara del filósofo* (1936). Colección particular.
- *Los dos misterios* (1966). Bruselas. Galerie Isy Brachot.
- *La flecha de Zenón* (1964). Colección particular.
- *Los paseos de Euclides* (1955). Minneapolis. The Minneapolis Institute of Arts.
- *Clarividencia (Autorretrato)* (1936). Bruselas. Galerie Isy Brachot.



EJEMPLO: OBRAS-CLAVE COMENTADAS

Menipo y Esopo (h. 1640). Diego de Silva y Velázquez. Madrid. Museo del Prado
(Ver *Guía de visita 3*)

Velázquez pintó esta sorprendente pareja de filósofos para competir con *Heráclito y Demócrito* de Rubens: una elección tan original que hizo falta añadir letreros con sus nombres para identificarlos. La contemplación de estos lienzos en el Prado inspiró a Edouard Manet (1832-1883) su obra sobre filósofos-mendigos.

Menipo era un filósofo griego del siglo III a.C., catalogado entre los cínicos por su rechazo de las apariencias y distinciones sociales, que no dudaba en burlarse de los orgullosos filósofos de su época y había recorrido el mundo huyendo de la estupidez e hipocresía humanas. Velázquez lo representa como un mendigo anciano y haraposo, posiblemente por su origen esclavo. La alegría altanera que muestra recuerda al mendigo castellano, imagen tópica de tantos viajeros románticos. El rostro y la actitud del personaje muestran rasgos muy personales e interesantes: Menipo se despide y, antes de partir, se vuelve para dirigir una mirada desdeñosa al espectador, con una sonrisa cínica en los labios. Atrás quedan, por el suelo, los libros de los filósofos que desprecia y un cántaro inestable que recuerda la fragilidad de la vida.

Esopo, el fabulista griego, era un esclavo jorobado, tartamudo y de extrema fealdad. En sus fábulas mostró, como Menipo, la decepción y el desengaño por el mundo, al que consideraba un gran teatro donde los hombres son actores de una inmensa farsa: se puede ser esclavo o rey (la corona de cartón y el falso manto de armiño que hay en el suelo quizá le recuerdan que pudo nacer rey en vez de esclavo), pero al final la muerte iguala a todos. Murió acusado de haber robado un cáliz de oro del templo de Delfos. Su vida transcurrió al servicio del filósofo Xanto, de quien fue consejero inseparable. Un día, Xanto, que había bebido en exceso, se atrevió a apostar con otro que sería capaz de beberse todo el agua del mar. Cuando Xanto, ya sobrio, reparó en lo que había hecho, pidió consejo a Esopo. Este sonrió y acompañó a su amo hasta la playa, donde el otro apostante le aguardaba diciendo:

- ¡Ahí tienes el mar, Xanto! ¡Empieza a bebértelo!
- Entonces, tranquilamente, dijo Esopo:
- Espera: ¿qué apostó exactamente mi amo contigo?
- Que se bebería toda el agua del mar.
- Así, pues, la de los ríos no, ¿verdad?
- No. Únicamente la del mar.
- De acuerdo. Cuando hayas taponado la desembocadura de todos los ríos, y sólo entonces, mi amo beberá todo el agua del mar.

La disputa de Jesús con los doctores del Templo (1558). Paolo Caliari, *el Veronés*. Madrid. Museo del Prado
(Ver *Guía de visita 3*)

Los artistas representan habitualmente el Templo de Jerusalén como un espacio cerrado y circular. La figura del Niño suele encontrarse sentada sobre un trono o respaldada por un ábside. *El Veronés* utilizó estos precedentes creando una arquitectura digna de una asamblea veneciana, en la línea estética de su contemporáneo, el arquitecto Palladio. Además, sustituyó la silla-trono por una escalinata que culmina en la figura del Jesús sedente, enmarcado por dos grandes columnas de fuste acanalado.

El punto de vista bajo empleado por el pintor resalta la arquitectura y la figura del joven Jesús. Los otros personajes quedan a un nivel más bajo: ricamente vestidos como mercaderes, consultan las Escrituras sagradas, discuten sobre las palabras de Jesús, con la mirada fija en él. Al fondo de la escena, entre el público, se insinúan las figuras de José y María que, después de tres días buscándolo, encuentran allí a su hijo. Alrededor del Maestro, el artista crea una zona luminosa y otra en la columnata curva, que agranda el espacio y pone de relieve la arquitectura teatral, clásica y solemne, acorde con la autoridad de Jesús.

El texto de Lucas describe a Jesús *escuchando y preguntando*, como hacía Sócrates en la antigua Atenas, *Templo de la sabiduría*. La comparación del Fundador del Cristianismo con el Viejo Filósofo expresa un tópico recurrente en la Historia del arte y el pensamiento: ambos maestros, defensores de una gran doctrina ética y de la inmortalidad, se mostraron como agudos polemistas y expertos en las artes dialécticas y oratorias, pues nada escribieron. Tanto Jesús como Sócrates, aceptaron voluntariamente una muerte injusta por fidelidad y coherencia con sus convicciones, dejando tras ellos seguidores que prolongaron sus ideas de manera perdurable.

Pero *El Veronés* va aún más lejos: su Jesús-Sócrates, vencedor de sus oponentes, representa a la Fe Católica, que derrotará a sus enemigos, los partidarios de la Reforma Protestante. En pleno siglo XVI, la disputa de Jesús se trasfigura en alegoría del debate político-religioso que divide a Europa: el artista toma partido y firma así su manifiesto.

Demócrito (1603) y **Heráclito** (1638). Peter Paul Rubens. Madrid. Museo del Prado
(Ver *Guía de visita 3*)

En uno de sus Diálogos, Luciano imagina que Júpiter y Mercurio se encuentran vendiendo filósofos y que un escrupuloso comprador interroga uno a uno a los sabios de las diversas escuelas para conocer la calidad de la oferta. Así, después de haber interrogado a Pitágoras y Diógenes, este extraño comprador se encuentra ante un espectáculo que lo sorprende: los dos filósofos que Júpiter y Mercurio alaban por su gran sabiduría presentan entre sí un singular contraste, mientras uno ríe sin parar, el otro llora sin cesar.

El filósofo que ríe es **Demócrito**: si todo es ciertamente una danza de átomos, la vida humana debe renunciar a su pretensión de sentido y deben parecer risibles las preocupaciones y pasiones de los humanos. A esta risa ofrece contrapunto el llanto de **Heráclito**, el filósofo del devenir, que observa la caducidad de los acontecimientos y el significado trágico del universo.

Así, una intuición análoga de la necesidad del devenir del mundo y su radical independencia de la acción del hombre unen a ambos pensadores. Demócrito y Heráclito son los filósofos que se alejan de la polis con su desencanto de las pasiones que la atraviesan, expresándolo con sus dos actitudes emblemáticamente contrapuestas. Este tópico literario impresionó a escritores y pintores del siglo XVII, tan atentos a la dinámica de las pasiones y sensibles ante la fascinación de los contrastes. Así, Rubens pinta la risa de Demócrito enfrentada al llanto de Heráclito, que observa la caducidad de las cosas y la inconsistencia de todo lo existente. Sus obras llegaron a Madrid hacia 1638 para decorar la *Torre de la Parada*, el pabellón de caza de Felipe IV.

Rubens expresa la idea exagerando de modo casi grotesco los gestos de desesperación en Heráclito y de regocijo en Demócrito. Aun así, el pintor flamenco los muestra todavía con una apariencia clásica, en tanto que Velázquez, en Esopo y Menipo, sustituye las túnicas por harapos y los nobles rostros clásicos por otros vulgares. En realidad, los filósofos de la *Torre de la Parada*, personajes ridículos y bufonescos, se convertían en una sátira de la cultura antigua, dentro de una reacción propia de la poesía y el arte del siglo de oro.

La muerte de Sócrates (1787). Jacques-Louis David (1748-1825). New York. The Metropolitan Museum of Art
(Ver *Guía de visita 9*)

La obra refleja el instante en que el Filósofo –encarcelado a causa de sus ideas– elige el suicidio por no abjurar de las mismas y, serenamente, se dispone a beber la copa de cicuta que le tiende el carcelero. Mientras señala con su índice al cielo y diserta sobre la inmortalidad del alma, los discípulos muestran diferentes actitudes, desde la desesperación a la desolación resignada, en contraste evidente con su maestro. A los pies del lecho, de espaldas a Sócrates, se sitúa la figura de Platón anciano, en actitud abatida y reflexiva. Se trata de un detalle deliberadamente inexacto desde el punto de vista histórico pues –como es sabido– el entonces joven discípulo se encontraba enfermo y no pudo asistir al momento de la muerte de su maestro. David en cambio lo coloca en un lugar destacado de su obra, presentando así la escena como una idea o recuerdo imaginario del propio Platón que reflexiona al final de su vida.

Sin duda, el mejor comentario a esta obra lo constituye la lectura del diálogo Fedón, que recoge los últimos momentos de Sócrates y las palabras supuestamente pronunciadas en su famosa disertación.

Auriga de Delfos (478-74 a.C). Grecia. Museo de Delfos
(Ver *Guía de visita 9*)

Esta pieza fue descubierta por arqueólogos franceses gracias a un desprendimiento de tierras en la excavación que estaban realizando en Delfos. Representa al conductor (“auriga”) de una cuadriga como exvoto ofrecido ante la victoria en una carrera de carros.

El cuerpo del Auriga está fundido en hueco e integrado por piezas cuidadosamente soldadas. Viste el “chitón” ceñido por encima de la cintura y gira la cabeza –sobre un ancho cuello– y el tronco hacia la derecha, aunque el movimiento del cuerpo queda oculto bajo los largos pliegues colgantes del vestido. Lleva el cabello rizado recogido con una diadema, muestra una nariz recta y firme, cejas horizontales, mirada decidida, boca grande y vigorosa sobre una enérgica barbilla.

Aunque se encuentra en actitud de reposo, el Auriga se muestra en tensión, como refleja la expresión del rostro, en que se conservan los ojos excepcionalmente, lo que nos permite imaginar el instante: antes del inicio de la carrera, inquietos los caballos, son retenidos por el auriga, cuyo rostro aparece tenso y concentrado, imponiendo su voluntad a los cuatro fogosos caballos. El brazo sostiene nerviosamente las riendas, los pies se arquean para mantener el equilibrio en el momento de la inminente partida.

A la vista de esta figura, resulta difícil no recordar el Mito platónico del *Carro alado*, expuesto en el *Fedro*: efectivamente, el alma racional necesita mantener el mismo cuidado y la concentración que muestra nuestro Auriga para mantener equilibrados los impulsos del alma concupiscible e irascible, evitando la peligrosa caída.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

Proponemos relacionar cualquiera de las numerosas obras de tema mitológico expuestas en el Prado con la transición del mito al logos, tópico que suele emplearse como punto de partida de la Filosofía occidental. Sin embargo, la pintura más sugerente para abordar el pensamiento presocrático es, sin duda, la obra-clave **Demócrito y Heráclito**, de P.P. Rubens, que permite la comparación entre diferentes concepciones de la realidad y sus principios constitutivos en un parangón recurrente como tema de disertación a lo largo de la Historia del Pensamiento.

El debate filosófico, eje del método socrático, aparece veladamente presente en la *Disputa de Jesús con los doctores*, de *El Veronés*, con el aliciente añadido del paralelismo entre la figura del Maestro ateniense y el Galileo, tan rico en posibilidades de análisis. La teoría platónica de las ideas constituye un trasfondo excelente para la comprensión de la obra de Tiziano, *Venus recreándose con el amor y la música*, cuyo mensaje alegórico exige la visión de personajes y ambiente como representación ideal de conceptos, no como seres individuales objeto de experiencia.

También del pintor *El Veronés*, su *Joven entre la Virtud y el Vicio* puede servir de ocasión para reflexionar sobre la *Ética* de Aristóteles, difundida como búsqueda intelectual de la felicidad mediante el discernimiento y la elección prudente que permiten alcanzar la Virtud, entendida como *término medio*. Sin embargo, tanto para el Filósofo, como para el conjunto del pensamiento clásico griego, *La fábula de Aracné o "Las hilanderas"*, de Diego Velázquez, constituye una obra fundamental, pues encierra una multitud de elementos sugerentes para el análisis: la tensión entre verdad y apariencia; el saber humano en disputa con lo divino; la capacidad de "tejer nuestro propio destino" (libertad y responsabilidad éticas) contra el *fatum* ineludible "tejido por las diosas-parcas"; la necesidad de ajustarnos a nuestra propia naturaleza, evitando el exceso y la desmesura (*hybris*); la teoría aristotélica de las causas y la explicación hilemorfista del cambio; su distinción entre virtudes éticas y dianoéticas; el papel del trabajo manual y los artesanos, frente a la actividad intelectual, en las repúblicas filosóficas que proponen una organización diferente del Estado...

Las restantes obras contempladas mantienen una conexión casi evidente con las diferentes corrientes del pensamiento grecorromano: *Menipo y Esopo*, de Velázquez (las Escuelas socráticas); *Arquímedes*, de Ribera, el *Spagnoletto* (la ciencia helenística); *La muerte de Séneca*, de Rubens (Estoicismo); *El jardín de las delicias*, de *El Bosco* (Epicureísmo); *La fábula de Diógenes*, de *El Grechetto* (Cinismo-Escepticismo).

Fuera del Museo del Prado, encontramos numerosas producciones artísticas sugerentes en relación con las cuestiones mencionadas, pero *La muerte de Sócrates*, de J. L. David, es la obra-clave que destaca entre ellas, si bien la *Asamblea de los dioses*, esculpida por Fidias en el friso del Partenón, representa asimismo de modo excelente el gusto ático por el debate, tan propio –según Homero– de los hombres, como de las divinidades olímpicas.

El *Auriga de Delfos* o el *Sarcófago etrusco de los esposos* pueden darnos ocasión de trabajar sobre el *Mito del carro alado* y la diferente comprensión de la estructura del ser humano en Platón y Aristóteles.

Si preferimos elegir obras contemporáneas para tratar los temas clásicos, la obra de René Magritte (1898-1967) puede proporcionarnos una oportunidad excelente: cuadros como *La lámpara del filósofo* (1936), *Clarividencia* (1936), *La flecha de Zenón* (1964), *Los dos misterios* (1966) o *Los paseos de Euclides* (1955) guardan infinitas posibilidades para una reflexión creativa (e incluso humorística) sobre los autores y corrientes estudiados.

ALGUNAS OBRAS DE TEMA MITOLÓGICO EN EL MUSEO DEL PRADO

- Joachim **Patinir** (h. 1480-1524):
El paso de la laguna Estigia
- Guido **Reni** (1575-1642):
Hipómenes y Atalanta
- Jacob Peter **Gowy** (s. XVII):
Hipómenes y Atalanta
Caída de Ícaro
- Jan **Aeyck** o Yck (s. XVII):
La caída de Faetón
- Jan Babptiste **Borkens** (1611-1675):
La apoteosis de Hércules
- Jan **Cossiers** (1600-1671):
Júpiter y Licaon
Narciso
Prometeo llevando el fuego
- José de **Ribera**, *el Spagnoletto* (1591-1652):
Ixión y Ticio
- Paolo Caliari, *el Veronés* (1528-1588):
Venus y Adonis
- Peter **Symons** (s. XVII):
Céfalo y Procris
- Theodore Van **Thulden** (1606-1669):
Orfeo
- Jacob **Jordaens** (1593-1678):
Apolo vencedor de Pan
Cadmo y Minerva
Diosa y ninfas después del baño
La caída de los gigantes
La ofrenda a Ceres
Las bodas de Tetis y Peleo
Meleagro y Atalanta

- Tiziano Vecellio di Gregorio (h. 1490-1576)
 - Bacanal*
 - Dánae recibiendo la lluvia de oro*
 - La ofrenda de Venus*
 - Sísifo y Ticio ("Las furias")*
 - Venus y Adonis*
 - Venus recreándose con el amor y la música*

- Cornelis de Vos (h. 1584-1651):
 - Apolo y Dafne*
 - Apolo y la serpiente Pitón*
 - El nacimiento de Venus*
 - Triunfo de Baco*

- Lucas Jordán (Luca Giordano) (1634-1705):
 - Andrómeda*
 - Eneas fugitivo de Troya*
 - Hércules sobre la pira*
 - Muerte del centauro Neso*
 - Perseo vencedor de Medusa*

- Peter Paul Rubens (1577-1640):
 - Aquiles descubierto por Licomedes*
 - Atalanta y Meleagro*
 - Ceres y dos ninfas*
 - Creación de la Vía Láctea*
 - Deucalión y Pirra*
 - Diana cazadora*
 - Diana y Calisto*
 - Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros*
 - El banquete de Tereo*
 - Vulcano*
 - El juicio de Paris*
 - El rapto de Deidamia*
 - El rapto de Europa*
 - El rapto de Ganímedes*
 - El rapto de Proserpina*
 - La educación de Aquiles*
 - Las tres gracias*
 - Mercurio y Argos*
 - Mercurio*
 - Orfeo y Eurídice*
 - Perseo y Andrómeda*
 - Saturno*

- Diego de Silva y **Velázquez** (1599-1660):
 - El triunfo de Baco ("Los borrachos")*
 - La fábula de Aracné ("Las Hilanderas")*
 - La fragua de Vulcano*
 - Marte*
 - Mercurio y Argos*

- Francisco de **Goya** (1746-1828):
 - El Destino (Atropos)*
 - Saturno devorando a sus hijos*



5

ITINERARIO 4
EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO
EN EL MUSEO DEL PRADO



PARA LEER ANTES DE LA VISITA

Para comprender el pensamiento cristiano medieval y el arte religioso tan característico de este período, necesitamos conocer los textos bíblicos, la "Sagrada Escritura" que, innumerables veces releída y meditada por teólogos y artistas, constituye la fuente primordial de la filosofía y la iconografía cristianas.

Como ejemplo, repasaremos lentamente dos textos evangélicos muy conocidos, pues tenemos la fortuna de contar en Madrid con otras tantas obras que ilustran estos pasajes y nos permiten aproximarnos a la relación dialéctica entre Razón y Fe, que constituye uno de los núcleos esenciales de la escolástica medieval.

Procura imaginarte mentalmente el momento que describen los evangelistas, poniendo expresión a los rostros de los personajes y detalles a la escena; fíjate muy especialmente en las frases que se dicen y en los términos-clave que aparecen en ellas: *conversar y discutir; inteligencia para comprender-explicar la Escritura; creer, ver y tocar; ojos abiertos o cerrados...*

La duda de Tomás

"Al anochecer de aquel día, el primero de la semana, estaban los discípulos en una casa con las puertas cerradas, por miedo a los judíos. Y en esto se presentó Jesús, se puso en medio y les dijo: "¡Paz a vosotros!" Dicho esto, les enseñó las manos y el costado. Y los discípulos se llenaron de alegría al ver al Señor. Jesús repitió: "¡Paz a vosotros! Como el Padre me ha enviado, así también os envío yo". Y exhaló su aliento sobre ellos y les dijo: "Recibid el Espíritu Santo; a quienes les perdonéis los pecados, les quedan perdonados; a quienes se los retengáis, les quedan retenidos". Tomás, uno de los Doce, llamado el Mellizo, no estaba con ellos cuando vino Jesús. Los otros discípulos le decían: "Hemos visto al Señor". Pero él les contestó: "Si no veo en sus manos la señal de los clavos, si no meto el dedo en el agujero de los clavos, y no meto la mano en su costado, no lo creo".

A los ocho días estaban otra vez dentro los discípulos y Tomás con ellos. Llegó Jesús, estando cerradas las puertas, se puso en medio y dijo: "¡Paz a vosotros!" Luego dijo a Tomás: "Trae tu dedo, aquí tienes mis manos; trae tu mano y métela en mi costado; y no seas incrédulo, sino creyente". Contestó Tomás: "¡Señor mío y Dios mío!" Jesús le dijo: "¿Porque me has visto has creído? Dichosos los que crean sin haber visto".

Evangelio de San Juan 20, 19-31

Los discípulos de Emaús

"Aquel mismo día, dos de ellos se dirigían a una aldea llamada Emaús, a unos sesenta estadios de Jerusalén. Iban comentando entre sí todos estos acontecimientos. Y sucedió que, mientras ellos conversaban y discutían, Jesús mismo se acercó y se puso a caminar con ellos. Pero sus ojos estaban deslumbrados para que no lo conociesen. Él les dijo: "¿De qué tratáis entre vosotros mientras vais andando?" Se detuvieron con los rostros entristecidos.

Uno de ellos, llamado Cleofás, le respondió: "¿Eres Tú el único peregrino que, estando en Jerusalén, no sabes lo que ha sucedido allí estos días?" Les dijo: "¿Qué cosas?" Ellos le dijeron: "Lo de Jesús el Nazareno, que fue un profeta poderoso en obras y palabras delante de Dios y de todo el pueblo, y cómo lo entregaron nuestros sumos sacerdotes y nuestros magistrados para ser condenado a muerte, y lo crucificaron. Nosotros esperábamos que fuera él quien habría de librar a Israel; pero, con todo, ya es el tercer día desde que sucedieron estas cosas. Es cierto que algunas mujeres de los nuestros nos han desconcertado, pues fueron de madrugada al sepulcro y no habiendo encontrado su cuerpo, se volvieron, diciendo que incluso habían tenido una visión de ángeles, que les dijeron que él está vivo. Algunos de los nuestros fueron también al sepulcro, y lo encontraron como las mujeres habían dicho; pero a él no lo han visto". Entonces les dijo: "¡Hombres

sin inteligencia y tardos de corazón para creer lo que dijeron los profetas! ¿No era necesario que el Cristo sufriese así para entrar en su gloria?" Y comenzando por Moisés y continuando por todos los profetas, les explicó lo que se refería a él en todas las Escrituras. Al acercarse al pueblo donde iban, él hizo ademán de ir más lejos. Pero ellos le presionaron, diciéndole: "Quédate con nosotros, porque atardece y ya ha declinado el día". Y entró para quedarse con ellos.

Estando con ellos a la mesa, tomó el pan, lo bendijo, lo partió y se lo repartió. Entonces se les abrieron los ojos y le reconocieron; mas él desapareció de su vista. Se dijeron uno a otro: "¿Acaso no estaba ardiendo nuestro corazón dentro de nosotros mientras nos hablaba en el camino y nos explicaba las Escrituras?"

Evangelio de San Lucas 24, 13-32



Los discípulos de Emaús

Claustro de la Abadía de Santo Domingo de Silos (Burgos) (ss. XI-XII)



La duda de Santo Tomás



ACTIVIDADES DESPUÉS DE PASEARTE



1. ANALIZA ALGUNA DE LAS PINTURAS QUE HAS CONTEMPLADO



2. COMPARA ENTRE SÍ DIFERENTES CUADROS

Puede ser interesante observar la diferente visión que tienen varios autores sobre un mismo tema, como por ejemplo la *Duda de Santo Tomás*:

- **La duda de Santo Tomás.** Anónimo (s. XII). Abadía de Santo Domingo de Silos (Burgos).
- **La incredulidad de Santo Tomás.** Mathias Stomer (1600-1650). Madrid. Museo del Prado.
- **La incredulidad de Santo Tomás** (1601-02). M. Merisi, *el Caravaggio* (1571-1610). Potsdam. Neues Palais.

O la reclusión meditativa de una figura en su despacho, celda o escritorio:

- **San Jerónimo.** Marinus Claeszoon Van Reyerswaele (1490?-1568?). Madrid. Museo del Prado.
- **Santa Bárbara.** Robert Campin, *Maestro de Flemalle* (c.1380-1444). Madrid. Museo del Prado.
- **Retrato de Jovellanos.** Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Madrid. Museo del Prado.
- **San Jerónimo en su estudio.** Antonello da Messina (1430-1479). Londres. National Gallery.
- **Retrato de un joven en su estudio.** Lorenzo Lotto (1480-1556). Venecia. Galleria dell'Accademia.
- **Retrato de Erasmo de Rotterdam escribiendo.** Hans Holbein, *el Joven* (1497-1543). París. Musée du Louvre.



3. INVESTIGA SOBRE OBRAS DE OTROS MUSEOS

Acerca de la filosofía cristiana, desde San Agustín a la escolástica medieval y Sto. Tomás de Aquino:

- **Cristo y la samaritana** (1311). Duccio di Buoninsegna (1255-1319). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- **Ábside de San Apollinare in classe** (s. V). Ravenna. Italia.
- **Apoteosis de Santo Tomás de Aquino** (1631). F. Zurbarán (1598-1664). Sevilla. Museo de Bellas Artes.
- **La cena de Emaús** (1639). Matthias Stomer (h. 1600-h. 1650). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- **Apoteosis de Santo Tomás de Aquino y alegoría de la ciencia / La Iglesia militante y triunfante** (1368). Andrea de Firenze (1511-1592). Florencia. Iglesia de Santa Maria Novella, Capilla de los Españoles.
- **Cristo en majestad. Detalle del Retablo del Cordero Místico** (1432). Hubert y Jan Van Eyck (c.1390-1441). Gante (Bélgica). Catedral de San Bavón.
- **La Crucifixión. Retablo de Isenheim** (1515). Matthias Grünewald (1475-1528). Colmar. Museo Unterlinden.

Para la nueva mentalidad que supone el Renacimiento:

- **El entierro del Conde de Orgaz** (1586). D. Theotokópoulos, *el Greco* (1541-1614). Toledo. Sto. Tomé.
- **Los embajadores** (1533). Hans Holbein, *el Joven* (1498-1543). Londres. National Gallery.
- **Canon de las proporciones humanas según Vitruvio** (1490). Leonardo da Vinci (1452-1519). Venecia. Galleria dell'Accademia.
- **Retrato de Baltasar de Castiglione** (1515). Rafael Santi o Sanzio (1483-1520). París. Musée du Louvre.
- **David** (1504). Miguel Angel Buonarroti (1475-1564). Florencia. Galleria dell'Accademia.
- **El prestamista y su mujer** (1514). Quentin Metsys (1465/66-1530). París. Musée du Louvre.
- **Cristo en casa de Marta y María** (1620). Diego Velázquez (1599-1660). Londres. National Gallery.



EJEMPLO: OBRAS-CLAVE COMENTADAS

San Jerónimo (1521). Marinus Claesz Van Reymerswaele. Madrid. Museo del Prado
(Ver *Guía de visita 4*)

Este anciano San Jerónimo resulta espeluznante por la similitud entre el cráneo calvo y arrugado del teólogo y la calavera que señala con la mano. Constituye un exponente del gusto en la pintura flamenca por el retrato minucioso, sin omitir detalles realistas, por duros que resulten. El santo ermitaño aparece en su celda de estudio, con los atributos clásicos de su representación: vestido con la púrpura cardenalicia (aunque nunca llegó a ser cardenal) y sentado ante una mesa cubierta de papeles, pluma y tintero (alusión a su trabajo como traductor de la Biblia); la cruz y la calavera para hacer reflexión, y un bello códice medieval (donde se lee la firma: "Mdad me fecit A^o" 1521) con las Sagradas Escrituras, abierto sobre un atril de manera que podamos observar el colorido de la miniatura que lo ilumina: una ilustración del Juicio Final según una composición de Van der Weyden.

Los objetos están captados con gran fidelidad para acentuar la realidad material que rodea al santo. Constituyen casi ejemplos de naturalezas muertas. Sin embargo, el personaje nos transporta al plano fantástico a través de su rostro descarnado y su expresión exaltada. La expresividad de su mirada en el rostro enflaquecido (siempre se omite en las representaciones que San Jerónimo había perdido un ojo) y sus largas manos crispadas nos remiten a los aspectos más exacerbados de su carácter.

Aunque aparecen dos de los atributos más característicos de San Jerónimo (la calavera y el crucifijo), se echa en falta la familiar figura del león echado a sus pies, referencia al episodio –narrado en la Leyenda Áurea– del animal que se quedó mansamente a vivir en el monasterio, después de que el santo extrajera una espina de su pata. Estos signos, junto a la ausencia del león, pueden expresar la visión reformada del artista: "Sólo la Fe, sólo la Gracia, sólo la Escritura", enseñaba Lutero, junto al rechazo de la visión fantástica y legendaria de las vidas de los santos, el culto de las reliquias y la consideración de los mismos como intercesores o mediadores entre Dios y el hombre. Así, el San Jerónimo de Marinus nos presenta un modelo de vida cristiana, que apunta a Cristo, la Escritura y el Juicio Final como estímulos de la fe del nuevo creyente reformado.

Para la cristiandad medieval, el conocimiento humano no constituye un descubrimiento o comprensión progresiva de la naturaleza, sino, ante todo, un encuentro del hombre con su Dios, que le lleva a una profundización o clarificación creciente de la “Voluntad divina” para con la Humanidad, el Plan de Dios expresado a lo largo de una Historia de Salvación que aparece recogida en el lenguaje simbólico de las Escrituras.

De aquí que su modelo de pensador sea un eclesiástico: un hombre (varón), generalmente solitario (un monje, de *monachos*, solo) que se retira no tanto a “pensar” como a leer la Biblia, meditar sobre ella, orar y expresar luego su vivencia mediante una comunicación de carácter pastoral: exhortación, catequesis, apología, etc. Palpita aquí todavía cierta concepción del quehacer filosófico como “estilo de vida”, propia de la Antigüedad grecolatina. Más que un sistema de pensamiento o una actividad meramente “intelectual”, la Filosofía –para el cristianismo medieval- es un alejamiento del “mundo” como preparación a la vida definitiva, simbolizada en la calavera, recordatorio de la muerte (“memento mori”) y la condición provisional de todas las cosas (también del conocimiento intelectual).

El ejemplo típico de este paradigma es San Jerónimo (331-420), padre de la Iglesia latina, quien, junto a San Agustín de Hipona (354-430), encarna el ideal de teólogo de vida retirada (fundó un monasterio en Belén de Palestina, después de rechazar la condición de cardenal romano), dedicado al estudio de la Escritura (tradujo la Biblia hebrea al latín, versión conocida como Vulgata por su gran difusión eclesial) y luchador incansable de fuerte carácter contra las desviaciones doctrinales.

Esta última condición de paladín frente a la herejía lo convierte en figura elegida por la pintura renacentista, tanto católica como protestante, para expresar la defensa de la fe contra el error atribuido siempre a los “otros”. En este sentido, la obra de Marinus (activo partidario de la Reforma protestante) transmite una visión implacable de la sociedad de su tiempo. Realizada con una factura pormenorizada, resulta en su conjunto muy dura y agresiva, de connotaciones casi expresionistas.

Descendimiento (h. 1435). Roger Van der Weyden. Madrid. Museo del Prado
(Ver *Guía de visita 4*)

Seguramente se trata de la pintura más importante de Roger van der Weyden, uno de los artistas fundamentales para la historia de los pintores flamencos del siglo XV, llamados Primitivos porque trabajaron aún en los años finales de la Edad Media. No participaron en el descubrimiento y empleo de la perspectiva matemática como los italianos, por lo que no se les suele considerar dentro del Renacimiento, pero renovaron extraordinariamente la vieja pintura gótica.

Esta tabla fue pintada para la capilla que la Cofradía o Gremio de Ballesteros de Lovaina tenía en la iglesia de Santa María Extramuros, donde lo adquirió la reina María de Hungría, hermana de Carlos V, legándolo más tarde a su sobrino Felipe II, que lo destinó a El Escorial. Durante la Guerra Civil española fue trasladado al Museo del Prado donde ya permaneció, depositándose en aquel Monasterio la copia encargada al pintor Michel Coxie (1499-1592) que también había comprado Felipe II. Coxie no copió las portezuelas no identificadas –con una Resurrección y los Cuatro Evangelistas– que aparecen descritas en el documento de entrega al Monasterio de El Escorial.

La primera sensación que recibe el espectador es la de encontrarse más ante un grupo escultórico que ante una escena pintada. La composición reúne tres episodios de la Pasión: el Descendimiento, la Lamentación y la Deposición del cuerpo de Jesús.

Llama la atención especialmente la maestría para alojar diez figuras de gran tamaño en un espacio reducido (cerrado, además, por un fondo de oro a modo de muro). La composición parece enmarcada entre dos paréntesis curvos, formados por las figuras de San Juan (vestido de rojo) y María Magdalena (a la derecha), ocupando Cristo y María (con manto azul lapislázuli) el centro de la escena. Todos los personajes se distribuyen a ambos lados de la cruz de la que se desciende a Jesús, que marca así el eje de simetría de la composición.

Las figuras de Cristo y María articulan dos líneas paralelas oblicuas y mantienen una postura similar. Presentan muy próximas sus manos y muestran en la piel rasgos de diferente palidez: a causa del desmayo, en la Virgen, y por el tono grisáceo de muerte en la mano de Cristo.

Las expresivas figuras, resaltadas sobre el fondo liso de oro, parecen en relieve, gracias a los espléndidos ropajes que portan. Su intenso y contrastado colorido, las diferentes texturas de las telas y sus abundantes pliegues dan volumen a los personajes. Resulta excelente el estudio de las expresiones de los rostros que expresa el dramatismo de la escena, sin olvidar pequeños detalles de las joyas, las calidades de las telas o las pieles, y la representación fiel de las pequeñas plantas que aparecen en primer plano.

Algunos investigadores relacionan esta obra con el himno "Stabat Mater" del compositor flamenco Guillaume Dufay, donde también se identifica el sufrimiento de Cristo y el de María: "*Traspasada de dolor llora viendo el tormento de su hijo. ¿Quién podría no entristecerse al contemplar a la madre de Cristo sufriendo tamaño suplicio? ¿quién podría contener las lágrimas viendo a la madre de Cristo dolorida junto a su hijo?*"

La Pasión se torna así Con-pasión, dolor compartido por el espectador junto a la madre y su hijo, meditación sobre la Redención humana por medio del padecimiento solidario.

La restauración de la tabla en 1993 recuperó el esplendor de la capa pictórica, quebrada por la dilatación y contracción del soporte, cuyas tablas se unieron mediante barras toscamente atornilladas en 1941, durante una restauración anterior.

El entierro del Conde de Orgaz (1586). Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*. Toledo. Iglesia de Santo Tomé (Ver *Guía de visita 9*)

La obra conmemora el prodigioso episodio que tuvo lugar en 1327, durante el entierro del piadoso D. Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la villa de Orgaz y Canciller de Castilla: al depositar el cuerpo en el sepulcro, los asistentes contemplan asombrados la presencia de San Agustín y San Esteban, mientras oyen una voz celestial que dice: "Tal galardón recibe quien a Dios y a sus santos sirve".

El Greco no pretende representar un hecho histórico, sino exhortar a la piedad con el ejemplo del difunto. Por esta razón, no viste a los personajes al modo medieval, sino como contemporáneos suyos, situándolos en la mitad inferior del lienzo —el mundo terrenal— donde incluye anacrónicamente personalidades toledanas del momento, reproducidas con realismo y precisión en el detalle. Entre ellas, encontramos a la derecha al párroco de Santo Tomé, Andrés Núñez, que encargó el cuadro en 1564, y al propio pintor junto a su hijo Jorge Manuel, mirándonos de

frente, invitándonos a participar en la escena. Incluso los santos que descienden a la tierra se muestran como personas reales, sin aureola y ocupados en la tarea de sostener el pálido cadáver. Nadie parece “excesivamente” asombrado ante el milagro, que se acepta con naturalidad serena, como hacían los toledanos en tiempos del autor.

En la mitad superior contemplamos el cielo, representado en tonos suaves –con la excepción de la Virgen– coronado por Cristo-Juez que ordena a San Pedro la apertura del Reino con sus llaves. Más abajo, descubrimos a tres personajes del Antiguo Testamento: David, Moisés y Noé. A la derecha, aparece San Juan Bautista –arrodillado frente a María– y una corte de apóstoles y santos, entre los que se sitúa el propio rey Felipe II.

Entre ambas zonas, en el centro del cuadro, el alma del difunto en forma de niño o embrión traslúcido, se afana por elevarse dificultosamente a los cielos, conducida por un ángel ante la mirada y el gesto expectantes de María, madre de este nuevo alumbramiento.

Nos puede extrañar esta “salvación trabajosa” como un parto, pero *El Greco* no vive precisamente tiempos tranquilos para la Religión: estamos en el siglo de la Reforma luterana, vivida en España con horror ante las noticias que llegan de Europa. La obra pretende contrarrestar (“Contra-Reforma”) el “desprecio iconoclasta” protestante hacia la veneración de la Virgen y los santos, de sus reliquias corporales e imágenes, así como exaltar el papel de la Monarquía católica en la defensa de la Fe y el papel tradicional de la Comunidad eclesial en la obra redentora de Cristo, puntos de especial controversia entre protestantes y católicos en ese momento.

La Crucifixión. Retablo del altar de Isenheim (1515). Matthias Grünewald (1475-1528). Colmar. Museo de Unterlinden (Ver *Guía de visita 9*)

Mientras Durero importaba a Alemania el arte racional y comedido del Renacimiento, el pintor Grünewald trabajaba en una dirección muy distinta, que hunde sus raíces en los Primitivos flamencos y la tradición alemana, marcada por un agudo sentido expresionista de lo dramático. La singularidad de Grünewald es sólo comparable con el estilo irrepetible de su contemporáneo, *El Bosco*.

Integrada en el Altar de Isenheim, un tríptico cuyo panel central lo forma esta escena, *La Crucifixión* sigue literalmente la descripción evangélica de la muerte de Cristo: el cielo se oscureció y el ruido de un gran trueno desgarró el aire. El pintor agranda el cuerpo de Cristo respecto a las restantes figuras, para resaltar su protagonismo en la escena. Las manos de Jesús aparecen crispadas como un manojo de sarmientos resacos; sus pies están deformados en una posición anatómicamente imposible; la cabeza cae con la boca completamente abierta, vivo retrato de la agonía más cruel. Bajo el cadáver, la Magdalena implora desesperadamente al Cielo, mientras María se desmaya en los brazos de San Juan.

Además de estos personajes que aparecen en el relato evangélico, aparece a un lado la figura de Juan Bautista, muerto antes que Jesús y considerado como prefiguración de Cristo, por instaurar el bautismo y morir como mártir por su fe. Es la única figura que mantiene la serenidad, como una imagen intemporal, que no guarda relación real con los acontecimientos que se narran. En su mano sostiene la Escritura, donde se anuncia la venida del Mesías; a sus pies, el cordero, símbolo del sacrificio tanto de Juan como de Jesús, y el cáliz donde se recoge la sangre de Cristo, alusión a la Eucaristía que se celebraba en el altar:

*“Sobre él se hallan escritas las palabras que pronuncia, según el Evangelio de San Juan (3, 30): “es preciso que Él crezca y yo mengüe”. No hay duda de que el artista quiso hacer que quien contemplase el retablo meditara acerca de estas palabras que destacó fuertemente con el ademán de la mano de san Juan Bautista. Quizá deseara incluso hacernos ver cómo es preciso que Cristo crezca y nosotros mengüemos, pues en este cuadro, en el que la realidad parece haber sido expresada con todo su horror sin paliativos, hay un rasgo irreal y fantástico: el de que las figuras difieren sobremanera en tamaño. No necesitamos más que comparar las manos de María Magdalena, postrada bajo la Cruz, con las del Salvador, para advertir claramente la notable diferencia que existe entre las dimensiones de unas y otras”. (E. G. Gombrich (1979): *Historia del Arte*, Alianza, Madrid, p. 291).*



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

Para acercarse al significado que adquiere la Filosofía en el ámbito de la Cristiandad medieval, es importante analizar algún cuadro de gran contenido simbólico, como **San Jerónimo**, obra-clave de Marinus C. Van Reyerswaele; **Cristo bendiciendo**, de F. Gallego o **Santa Bárbara**, de R. Campin. Aunque su fecha de producción las aleja ya de este período, conservan elementos muy interesantes para comprender la visión del mundo y los problemas filosóficos propios de la mentalidad que trae consigo la aparición del cristianismo.

Más específicamente, podemos encontrar reflejado el pensamiento antropológico de San Agustín en el fresco de Maderuelo (Segovia), que representa el *Pecado Original*; descubrir conexiones con las “*Confesiones*” y la biografía del Santo en *Joven entre la Virtud y el Vicio*, de *El Veronés*; o considerar el significado histórico de nuestro personaje a propósito del lienzo hagiográfico de Claudio Coello, *El triunfo de San Agustín*.

La escolástica bajomedieval presenta ya los rasgos de una nueva confianza en las posibilidades de la razón humana que –aunque supeditada a la fe– constituye un elemento de la valoración y dignificación del hombre, que alcanzará su culminación en el Renacimiento. La figura materna de María y la encarnación del Hijo de Dios conforman motivos pictóricos de primer orden para reflexionar sobre esta cuestión, como podemos apreciar en *La Anunciación*, de Fra Angelico, la *Adoración de los Magos*, de H. Memling y, sobre todo, en nuestra obra-clave, el *Descendimiento*, de R. Van der Weyden, donde los sentimientos humanos físicamente expresados desempeñan un papel protagonista, que reconoce el paralelismo entre la pasión divina y el amor-sufrimiento del Hombre, que alcanza así la más alta consideración como co-participante de la Salvación.

En este contexto, la figura del Doctor Angelico y la relación entre Razón y Fe se hacen presentes a través la obra de Stomer dedicada al Discípulo escéptico, *Incredulidad de Santo Tomás*, que presagia ya la crisis del siglo XIV y las sucesivas transformaciones sociopolíticas, económicas y culturales que podemos igualmente trabajar con obras como *Santo Domingo quema los libros de los albigenses*, de P. Berruguete; *El cambista y su mujer*, de Marinus C. Van Reyerswaele; o *El carro de heno*, de *El Bosco*.

Encontramos ya plenamente representada esta nueva cosmovisión que caracteriza al *Humanismo* renacentista en los lienzos de Tiziano (*El emperador Carlos V en Mühlberg*), *El Greco* (*El caballero de la mano en el pecho*), Scorel (*Retrato de un humanista*) o Beuckelaer (*Cristo en casa de Marta y María*), que pueden ilustrar igualmente el nacimiento de las nuevas concepciones políticas que tienen a Maquiavelo como figura más destacada, junto a pensadores como Erasmo o Tomás Moro.

Las implicaciones religiosas y científicas de la Reforma y el Renacimiento podrán ser analizadas con detalle a través de las obras que presenta el *Itinerario 5: Renacimiento y Reforma en el Monasterio de El Escorial*.

Por último, no conviene olvidar algunas obras de otros museos que merecen un acercamiento especial, por su capacidad para suscitar interesantes reflexiones y descubrimientos, como *Los embajadores*, de H. Holbein, *el Joven*; *El entierro del Conde de Orgaz*, de *El Greco*; *La Duda de Santo Tomás* y *Los Discípulos de Emaús*, del Claustro de Sto. Domingo de Silos; *San Jerónimo*, de A. da Messina; *La cena de Emaús*, de M. Stomer; *Apoteosis de Sto. Tomás de Aquino* y *La iglesia militante y triunfante*, de A. de Firenze; *Cristo en majestad*, de los Hermanos Van Eyck; *La Crucifixión*, de M. Grünewald; *Incredulidad de Sto. Tomás*, de *El Caravaggio*; *David*, de Miguel Angel Buonarroti; *Baltasar de Castiglione*, de Rafael; *Erasmo de Rotterdam*, de H. Holbein; etc.



6

ITINERARIO 5
RENACIMIENTO Y REFORMA
EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL



PARA LEER ANTES DE LA VISITA

“Una de las mayores preocupaciones de Felipe II, inculcada desde su niñez por sus preceptores, fue la del coleccionismo y atesoramiento de libros, manuscritos y objetos referidos al mundo de la cultura y la investigación científica. La preocupación continuó a lo largo de toda su vida, como lo demuestra el interés que siempre manifestó por la creación de una biblioteca regia [...]. Como era costumbre en la mayor parte de las bibliotecas del Renacimiento, la Laurentina no se concibió únicamente como depósito de libros. [...] En la Sala Grande o Salón de Aparato de la Biblioteca se observa el amplio desarrollo de un sistema iconográfico que nos propone una imagen de la historia de la ciencia a través de los frescos de Tibaldi y Carducho [...].

Imprescindible para comprender el programa de los frescos de Tibaldi e incluso el sentido general que la Biblioteca adquiere es tener en cuenta su ubicación dentro del sistema general arquitectónico del Monasterio. Esta se coloca encima del zaguán de entrada, en el centro de la fachada principal, en el segundo lugar de importancia dentro de todo el conjunto. De esta manera Iglesia y Biblioteca aparecen situadas en el eje del edificio, una enfrente de la otra, en perfecta oposición y, a la vez, en buscada unión [...]. La Biblioteca es un lugar común donde todo el mundo puede unirse, en el que “concurren todos los habitantes y se comunican”. Por ello se coloca en un lugar central, comunicando el Convento con el Colegio, uniendo así el mundo de la oración con el del estudio; unión que conscientemente se subraya con las alegorías de la Filosofía y la Teología, situadas respectivamente en las paredes del Colegio y el Convento [...].

Los frescos de la Biblioteca escurialense desarrollan un amplio programa articulado en torno a las alegorías de las Siete Artes Liberales que cubren la bóveda y

unen las “dos cabezas y principios de que el hombre trata: la Teología y la Filosofía”.

El punto de partida del programa hay que encontrarlo en la alegoría de esta última. Al entrar por la puerta de marquetería situada en la zona del Convento, el espectador se encuentra de frente a la Filosofía, y ahí es donde empieza su recorrido visual, que a la vez es conceptual.

La Filosofía es la cabeza y principio de las ciencias naturales.

Tibaldi la representó como una matrona acompañada de las figuras más descollantes de esta rama del saber: Sócrates y Platón, Aristóteles y Séneca, indicándose de esta manera que era la sabiduría clásica la que había de actuar como base de la ciencia no revelada. Enfrentada a ella se coloca la Teología, suma perfección de los saberes y final de nuestro recorrido”.

F. Checa (1992): *Felipe II, mecenas de las artes*, pp. 367-390



ACTIVIDADES DESPUÉS DE PASEARTE



1. ANALIZA ALGUNA DE LAS PINTURAS QUE HAS CONTEMPLADO

Sobre la bóveda de la Biblioteca, puedes:

- Trabajar acerca de las cabeceras de la Sala y su significado.
- Describir la representación de las diferentes disciplinas que integran el *Trivium* y el *Cuadrivium*, e interpretar los símbolos que representan a cada una de ellas.
- Averiguar datos sobre la vida de algunos personajes representados, su obra y, especialmente, la conexión que existe con la disciplina central en cada caso (Gramática, Aritmética, Música, etc.).
- Analizar los episodios representados en los laterales, explicando su sentido y la relación que mantienen con las Artes Liberales correspondientes.

Personajes representados en la bóveda de la Biblioteca

1						
2						
3	4	5 - 6	7. Gramática	8 - 9	10	11
12	13	14 - 15	16. Retórica	17 - 18	19	20
21	22	23 - 24	25. Dialéctica	26 - 27	28	29
	30	31 - 32	33. Aritmética	34 - 35	36	
37	38	39 - 40	41. Música	42 - 43	44	45
46	47	48 - 49	50. Geometría	51 - 52	53	54
55	56	57 - 58	59. Astrología	60 - 61	62	63
64						
65						

Cabecera norte:

1. La Filosofía con Aristóteles, Platón, Séneca y Sócrates
2. La Escuela de Atenas: Zenón (estoicos) y Sócrates (Academia)

La Gramática (7):

3. Plinio *el Viejo*
5. Marco Terencio Varrón
6. Sexto Pomponio
8. Tiberio Donato
9. Antonio de Nebrija
11. Tito Livio

Episodios:

4. La Torre de Babel (Gn. 11, 1-9)
10. La Escuela de Babilonia: Nabucodonosor con Ananías, Azarías, Misael y Daniel (Dan. 1)

La Retórica (16):

12. Homero
14. Isócrates
15. Demóstenes
17. Marco Tulio Cicerón
18. Marco Fabio Quintiliano
20. Píndaro

Episodios:

13. Cicerón defendiendo a Cayo Rabirio ante el Senado
19. Hércules Gálico

La Dialéctica (25):

21. Publio Virgilio
23. Zenón de Elea
24. Meliso de Samos
26. Protágoras de Abdera
27. Orígenes *el Neoplatónico* (no confundir con Orígenes de Alejandría)
29. Horacio

Episodios:

22. Zenón de Elea señala las puertas de la verdad y la falsedad a sus discípulos
28. Ambrosio y Agustín discutiendo

La Aritmética (33):

31. Arquitas de Tarento (ss. V-IV a.C)
32. Boecio
34. Jordán de Sajonia
35. Jenócrates de Calcedonia

Episodios:

30. Salomón y la Reina de Saba (1 Re. 10, 1-13)
36. Los gimnosofistas de la India

La Música (41):

- 37. El dios Mercurio
- 39. Pitágoras de Samos
- 40. Tubalcaín (Gn. 4, 22)
- 42. Anfión, hijo de Zeus y Antíope
- 43. Orfeo
- 45. El dios Pan

Episodios:

- 38. David calma la enfermedad de Saúl tocando para él la cítara (I Samuel, 16, 14-23)
- 44. Orfeo y Eurídice

La Geometría (50):

- 46. El dios Apolo
- 48. Arquímedes
- 49. Juan de Monterreggio (s. XV)
- 51. Aristarco de Samos
- 52. Abdelaziz (s. X)
- 54. Miseno, guerrero troyano

Episodios:

- 47. Los sacerdotes egipcios dividiendo la tierra después de la inundación periódica del río Nilo
- 53. Arquímedes muerto por los soldados romanos

La Astrología (59):

- 55. Dicearco de Mesina o Sículo
- 57. Alfonso X *el Sabio*
- 58. Claudio Ptolomeo de Alejandría
- 60. Euclides de Alejandría
- 61. Juan Sacrobosco o de Hollywood
- 63. Eratóstenes de Cirene

Episodios:

- 56. Dionisio Areopagita contempla el eclipse el día de la muerte de Cristo
- 62. Isaías anuncia a Ezequías que vivirá 15 años más (Is. 38, 1-8)

Cabecera sur:

- 64. El Concilio de Nicea
- 65. La Teología con Ambrosio, Jerónimo, Gregorio y Agustín



2. COMPARA ENTRE SÍ DIFERENTES CUADROS

La investigación más sugestiva, que permite una comparación muy interesante es, sin duda, el trabajo sobre los frescos de Rafael (1483-1520) que representan **La Escuela de Atenas** (1510) en la Estancia de la Signatura del Vaticano, en Roma. Aparecen allí representados diferentes personajes de la Historia del Pensamiento, de modo similar a los que aparecen en El Escorial.



3. INVESTIGA SOBRE OBRAS DE OTROS MUSEOS

Por el simbolismo que encierra, tan relacionado con el Renacimiento y la Reforma, la tabla de Hans Holbein *el Joven* (1498-1543) **Los embajadores (Jean de Dinteville y Georges de Selve)** (1533), que se conserva en la National Gallery de Londres, es también interesantísima para investigar, interpretar y analizar.



EJEMPLO: OBRAS-CLAVE COMENTADAS

Martirio de San Mauricio (“San Mauricio y la Legión Tebana”) (1582). *El Greco*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
(Ver *Guía de visita 5*)

Después del fallecimiento de Navarrete *el Mudo* en 1579, Felipe II busca con urgencia pintores para continuar la decoración de El Escorial. *El Greco* es uno de los elegidos para trabajar en los retablos de la basílica, recibiendo el encargo del altar dedicado al Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana. Según la *Legenda aurea*, Mauricio era jefe de una legión egipcia del ejército romano que profesaba al completo el cristianismo. Durante su estancia en las Galias, recibe del emperador Maximiliano la orden de realizar sacrificios en honor de los dioses de Roma. Al negarse a ello, los 6.666 miembros de la legión tebana fueron martirizados.

Como defensor de la fe contra la idolatría, Mauricio era uno de los patronos de la lucha contra la herejía y en El Escorial se custodiaban reliquias suyas. *El Greco* quiere aprovechar esta gran oportunidad de unir la historia del Cristianismo primitivo con los acontecimientos contemporáneos y la lucha española contra la herejía. San Mauricio –con barba y coraza azulada– aparece en primer plano, hacia la derecha, acompañado por sus capitanes, en el momento de decidir si efectúan el sacrificio a los dioses paganos. A la derecha, San Exuperio con estandarte rojo; y entre éste y el santo, el Duque Manuel Filiberto de Saboya, comandante de las tropas españolas en San Quintín y Gran Maestre de la Orden Militar de San Mauricio; y Alejandro Farnesio, Duque de Parma, que luchaba entonces contra los protestantes holandeses en los Países Bajos. Al fondo del cuadro encontramos a Don Juan de Austria, hijo natural de Carlos V y vencedor de los turcos en la batalla de Lepanto.

En el segundo plano contemplamos el momento decisivo del martirio. Los legionarios desnudos y en fila esperan disciplinadamente su turno para la ejecución. El verdugo se sitúa de espaldas, sobre una piedra, y junto a él aparece nuevamente San Mauricio, reconfortando a los soldados y animándoles en su decisión. La zona superior muestra un “Rompiamiento de Gloria” con algunos ángeles músicos y otros que llevan palmas y coronas de triunfo.

Felipe II encontró poco piadosa la obra, ya que relegaba el martirio a un segundo plano y resaltaba la decisión de desobedecer una orden injusta (sugerencia que podía resultar peligrosa...), por lo que rechazó al pintor y sustituyó el lienzo por otro de igual tema pintado por Rómulo Cincinnato.

El carácter escultórico de las figuras, cuya anatomía se adivina bajo las corazas, recuerda a Miguel Ángel. Los colores –amarillo, azul, verde y rojo– son habituales en *El Greco*. Sobre ellos resbala la luz, que sirve al artista para destacar los centros de interés: la luz que procede de la parte superior (Rompimiento de Gloria) ilumina especialmente el martirio.

Los embajadores (“Jean de Dinteville y Georges de Selve”) (1533). Hans Holbein el Joven. Londres. National Gallery

(Ver Guía de visita 9)

Hans Holbein *el Joven* era un pintor alemán del Renacimiento, formado en la escuela holandesa, que había estudiado a los maestros italianos como Mantegna y Leonardo. Al llegar la Reforma de Lutero se trasladó a Londres, con la recomendación de su amigo Erasmo. Allí, gracias a sus relaciones y a su talento, logró introducirse en la corte de Enrique VIII, realizando gran cantidad de retratos, tanto del propio rey, como de sus esposas y otros personajes destacados del momento. Su obra *Los embajadores* nos propone un verdadero jeroglífico, un cuadro con secreto. Se trata de un retrato de corte, realizado por encargo, donde dos personajes de pie se encuentran solemnemente ubicados en un salón, acompañados por una mesa repleta de objetos con un rico cortinaje verde detrás. Entre ellos, en la parte inferior del cuadro, una extraña forma alargada nos sorprende por su incoherencia con respecto al resto del cuadro. Dado el verismo con que está realizada la obra, esta rara aparición resulta aún más incomprensible.

El pintor identifica a los personajes por una serie de elementos. Describe sus edades con números: 29, en un puñal que porta el personaje de la izquierda, y 24, sobre el libro en el que se apoya el personaje de la derecha. En la parte inferior de la mesa encontramos un mapamundi que contiene a escala todos los elementos que indican el saber geográfico de la época, como los estados y las grandes ciudades, pero aparece también señalada una pequeña ciudad, Polisy, lugar de nacimiento y residencia de Jean de Dinteville, embajador en ese momento (1533) de Francisco I, rey de Francia. Dinteville lleva al cuello la medalla de la orden de San Miguel, con la que había sido condecorado hacía poco tiempo, y viste amplios ropajes que expresan su apertura al mundo exterior. El segundo personaje es un funcionario eclesiástico de alto rango a quien Jean conocía, Georges de Selve, elegido para el obispado de Latour siendo muy joven, que cumplía entonces la función de embajador papal en Londres; sus vestiduras recogidas se relacionan con la vida interior.

Holbein simboliza los saberes fundamentales de la época en los distintos objetos que acompañan a los dos embajadores. Hay instrumentos científicos pertenecientes a las diferentes disciplinas que integraban las Siete Artes Liberales, el *Trivium*: Gramática, Retórica y Lógica y el *Quadrivium*: Aritmética, Geometría, Música y Astronomía. Ambos grupos de materias constituían las ciencias humanas y las ciencias exactas, respectivamente.

Los personajes, representantes del poder laico y eclesiástico, se encuentran de pie sobre una alfombra, indicativo de su poder, basado en la ciencia. Encontramos otras metáforas de la ciencia y la cultura en las naves que aparecen recorriendo el mapamundi (expedición de Magallanes en 1522, que demostró la redondez de la tierra), el globo celeste (exposición de la teoría heliocéntrica de Copérnico ante el papa Clemente VII), el libro de himnos religiosos en el estante inferior de la mesa, con el “Veni Sancte Spiritus” y los Diez Mandamientos (puntos de coincidencia entre católicos y partidarios de la Reforma de Martín Lutero, animados por el mismo Espíritu).

En la época era frecuente el motivo conocido como "rincón de estudio": una serie de objetos dispuestos sobre una mesa, indicativos de las características, intereses y conocimientos del personaje representado o aludido en el cuadro. Aquí los objetos pertenecen a ambos protagonistas, pero también aluden a otros no presentes, como el laúd, referencia al propio pintor, amigo de los representados, y símbolo de la armonía, el "círculo de amigos" que integraba también a Erasmo de Rotterdam y a Tomás Moro, autor de *Utopía*, símbolo del ideal perfecto, la república arquetípica donde todos trabajan y estudian, en medio de la tolerancia religiosa.

En 1533, el embajador de Francia Dinteville es enviado a Londres, al tiempo que Georges de Selve, nuncio vaticano. El enlosado donde posan reproduce exactamente los mosaicos de la Abadía de Westminster, símbolo de la Inglaterra política y religiosa. Ambos embajadores se encuentran en una misión secreta: tratarán de mediar entre Inglaterra y Francia para evitar una ruptura entre ambos países. La misión es muy difícil y de hecho acabará fracasando: el laúd, bajo la mesa, tiene una de sus cuerdas rota y el rostro del nuncio aparece más pálido, como si no hubiese podido ser terminado. El reloj de sol de la mesa marca una fecha decisiva: 11 de abril de 1533, día en que debía dar su respuesta del rey de Inglaterra.

El laúd, símbolo de la música, incluye todas las armonías posibles (como la matemática y otras ciencias). Es también expresión de la perfecta aplicación de la perspectiva por el pintor, al ser representado en "escorzo", de modo que requiere gran habilidad por parte del artista para crear el efecto de profundidad espacial y volumen. No es el único objeto que requiere maestría técnica para su realización. También es necesario gran talento para pintar la esfera, el estuche del laúd, los libros apilados y la cortina colocada sobre una barra, que esconde a la izquierda la presencia semioculta de un crucifijo, guía y motivo último de los desvelos de los embajadores.

El elemento más enigmático de todo el cuadro es la extraña figura que aparece entre los pies de ambos personajes. La ubicación original del cuadro se situaba por encima de la altura normal de una persona y al lado de una puerta. Si el observador contempla la obra de frente, no reconoce qué representa la extraña forma. Pero, en cuanto el observador se aleja de ella y su mirada se dirige desde el lateral, en el ángulo inferior derecho, la extraña forma se define revelando su secreto: se trata de una calavera. Esta rara representación se conoce como "anamorfosis". Se trata de una especie de "juego de habilidad" y un desafío para el espectador. Es una forma de perspectiva distorsionada que debe ser observada de manera distinta al resto del cuadro. La calavera de Los embajadores representa el símbolo de la muerte, que desafía a la vanidad humana, la fatuidad del poder:

"Nosotros presentamos la muerte y creemos en ella desde muy lejos y, sin embargo, ésta está oculta en lo más secreto de nuestros órganos" (Tomás Moro: *Utopía*). Por su parte, Erasmo trata con abundancia el tema de la "vanidad del saber" en su *Elogio de la locura*, ilustrado en 1511 por Holbein con numerosos símbolos de la muerte. La calavera, emblema de la familia Dinteville que porta en su sombrero el embajador, es el símbolo característico del "*memento mori*" (recuerda que has de morir), tema de los cuadros de carácter moralizante que recordaban al hombre la inutilidad de los esfuerzos humanos, la fugacidad de las alegrías de la vida y de las vanidades terrenas ("*vanitas*").

Desde que Platón relató en *La República* su "Mito de la caverna" para describir el mundo de las apariencias, Occidente ha debatido la cuestión de si el Arte debe ser *mimesis*, esto es, tratar de imitar a la naturaleza o, en cambio, debe buscar la forma más "eficaz" para la función para la que está destinado. Otros, incluso, reducen el arte a la única función de delectación y los hay que piensan que no es preciso buscarle ninguna función en especial, es decir, el "arte por el arte".

En algunos momentos de la Historia del Arte –como el Renacimiento– la búsqueda de la "forma eficaz" para la representación ponía el acento en el aspecto técnico, partiendo de la experimentación y la observación crítica. El ejemplo más representativo es quizás Leonardo da Vinci, por el rigor de sus estudios, el meticuloso testimonio de sus cuadernos de notas y la influencia que sus trabajos ejercieron en otros estudiosos. Durante tales momentos de la historia, se valoraba particularmente el prodigio técnico y muchos artistas profundizaban en su arte para lograr, mediante eficaces apariencias, que la realidad fuera creíble en sus obras. Los artificios inventados, los métodos empleados, revisados, corregidos y copiados, pretendían captar de la mejor manera posible la percepción de lo observado, lugares, personas, escenas, animales, para luego traducirla en sus trabajos. Pero el artista, como el poeta, es el que guía al espectador orientándolo sobre la forma en que debe mirar la obra y, otras veces, si espera de su espectador ideal una preparación mayor, tal vez lo haga partícipe de un juego o lo sorprenda poniéndole alguna trampa que él deberá descubrir. Estos intercambios entre artista, obra y espectador son algo más que juegos o artilugios de seducción. La cultura a la que ambos pertenecen será la que contribuya a una adecuada interpretación.

La Escuela de Atenas (1510). Rafael. Estancia de la Signatura. Vaticano. Roma
(Ver *Guía de visita 9*)

Se trata de una de las obras que mejor revela los ideales del Renacimiento. Rafael representa aquí la idea del "templo de la filosofía" de Marsilio Ficino.

Diferentes personajes y filósofos de la antigüedad se distribuyen en un espacio arquitectónico grandioso y solemne, con reminiscencias de la arquitectura imperial romana, inspirado probablemente en los proyectos de su amigo Bramante para la nueva basílica de San Pedro. Como trasfondo simbólico, la exaltación de la Verdad revelada, que se puede comprender también mediante la investigación racional. La composición es centralizada y se organiza en diferentes planos gracias a la perspectiva, definida por la arquitectura y los gestos y posiciones de las distintas figuras. En segundo plano aparecen los personajes principales: Platón, sosteniendo el *Timeo* y levantando un dedo hacia el cielo de las Ideas, expresión del idealismo filosófico; y Aristóteles, con el libro de la *Ética*, extiende el brazo con la palma vuelta hacia abajo, señalando la tierra, el mundo de donde arranca el conocimiento empírico y la doctrina del realismo. Con los gestos de estos filósofos, Rafael sintetiza la esencia de ambas figuras y logra concentrar en actitudes simples conceptos muy complejos. En las paredes del fondo contemplamos las estatuas de los dioses de la sabiduría: Apolo (inspirado en el *esclavo moribundo* de Migue Ángel) y Minerva.

En el primer plano, la arquitectura se expande lateralmente y permite distinguir tres grupos de personajes: al fondo, a la izquierda, encontramos a Sócrates conversando con Alcibíades, Jenofonte y Alejandro Magno; en primer plano, a la izquierda, aparece Zenón con un libro que sostiene un niño mientras lee Epicuro, Averroes, Pitágoras, Francesco María della Rovere, vestido de blanco, Aristoseno y Parménides; sobre la escalinata se sitúan Heráclito y Diógenes, recostado en las gradas.

A la derecha Euclides junto a sus discípulos, midiendo con un compás, Zoroastro y Ptolomeo, con la esfera celeste y el globo terráqueo, respectivamente, y los pintores Rafael y Sodoma o, tal vez, Perugino. Sobre un espacio amplio y abierto, perfectamente equilibrado, los personajes se agitan en su búsqueda intelectual, sólo Platón muestra la más elegante serenidad.

Además, la representación de los filósofos constituye un pretexto para un retrato de grupo de algunos "hombres ilustres", de la cultura renacentista: Platón muestra los rasgos de Leonardo; Heráclito, los de Miguel Ángel; Euclides, los de Bramante.

Aparecen también Federico Gonzaga, Francesco María della Rovere y el propio Rafael, representado con birrete negro a la derecha, junto al pintor Sodoma. Los artistas, comparados con filósofos, pasan así a integrar la asamblea de los sabios, además de afirmar la no contradicción entre el saber científico-filosófico y la doctrina de la Iglesia.

Otros comentaristas han visto en esta obra la representación de las disciplinas que integraban el *Trivium* y *Quadrivium*: Platón (*Dialéctica*), Aristóteles (*Gramática*), Sócrates (*Retórica*), Pitágoras (*Aritmética y Música*), Euclides (*Geometría*) y Ptolomeo (*Astronomía*).



Si elegimos trabajar sobre el amplio elenco de personajes representados en la bóveda de la Biblioteca, es importante conocer antes algunos datos fundamentales acerca de esta obra y decidir qué información vamos a facilitar a los alumnos sobre la misma.

El comentario de la gran cantidad de pinturas que decoran la Biblioteca de El Escorial resultaría amplísimo. Lo más útil es manejar la *Guía oficial del Monasterio*, editada por Patrimonio Nacional, que constituye, en todo caso, un material de trabajo imprescindible si se desea trabajar sobre estas pinturas.

Salón de impresos de la Biblioteca de El Escorial

A la hora de seleccionar los temas que debían decorar el ámbito simbólico del *Salón de Impresos*, Felipe II contaba con sabios humanistas a su servicio: entre otros, el propio Juan de Herrera, arquitecto de la obra, Benito Arias Montano, Juan Páez de Castro, Ambrosio de Morales, Fray Juan de San Jerónimo y Fray José de Sigüenza, que fueron además los primeros bibliotecarios.

- Para las pinturas de la bóveda del techo, los artistas elegidos fueron Pellegrino Tibaldi y Vicente Carducho. El primero había trabajado con Miguel Ángel en Roma e imitaba la “manera de hacer” de los grandes maestros del Renacimiento (del término italiano “*maniera*” derivó la denominación de **manierismo**, aplicada a la pintura de esta época). Con frecuencia se ha comparado esta obra de Tibaldi con la *Capilla Sixtina* del Vaticano, con la cual guarda una estrecha relación formal.
- Las escenas que ilustran los muros sobre las estanterías son obra de Bartolomé Carducho. La ornamentación de estilo grotesco se debe a Fabricio Castello y Nicolás Granello. Completan la Sala algunos retratos reales, obra de Pantoja de la Cruz y Carreño de Miranda; las estanterías, diseñadas por Juan de Herrera y realizadas en ricas y variadas maderas; una esfera armilar y otros objetos de menor interés para nuestro objetivo.
- Las pinturas de este *Salón de Impresos* (llamado así por estar dedicado a los *libros impresos*, en contraposición a los *manuscritos*, que se guardan en otra sala) desarrollan un programa ordenado en torno a las alegorías (representaciones figurativas simbólicas) de las Siete Artes Liberales, a las que se suman la Teología y la Filosofía, el saber divino y humano.

Las Artes Liberales eran los conocimientos o “asignaturas” considerados fundamentales durante toda la Edad Media, divididos en *Trivium* (agrupación de tres disciplinas lingüísticas: Gramática, Retórica y Dialéctica) y *Quadrivium* (conjunto de cuatro áreas matemáticas: Aritmética, Música, Geometría y Astrología o Astronomía). A éstas se añaden la Filosofía, síntesis del conocimiento racional, y la Teología, expresión del conocimiento superior revelado por Dios.

Artes Liberales, Filosofía y Teología están representadas por mujeres robustas acompañadas de elementos simbólicos, que se sitúan sobre la bóveda y en ambos extremos de la sala (cabeceras): la Gramática lleva el laurel y las disciplinas, símbolo de premio y castigo; la Retórica porta el Caduceo de Hermes, signo de elocuencia, junto al león alado, símbolo de la palabra que amansa a la violencia; la Dialéctica, cuyas manos abierta y cerrada representan la exposición y el resumen: los cuernos del dilema (“*silogismus cornutus*”); la Aritmética muestra los dedos de la mano, símbolo del contar; la Geometría, el compás; la Música, el laúd de siete cuerdas, propio de Euterpe y Apolo; la Astrología con el globo celeste, su atributo.

En la misma bóveda y en las paredes laterales encontramos personajes destacados históricos y legendarios relacionados con cada arte o campo del saber, entre los que podemos resaltar algunos:

- **Gramática:** **Marco Terencio Varrón** (116-27 a.C.), creador de las Siete Artes Liberales en sus "*Disciplinae*" e influyente en Jerónimo y Agustín por sus estudios históricos, lingüísticos, geográficos y meteorológicos.
- **Retórica:** **Demóstenes** (384-322), orador ateniense, autor de las "*Filípicas*", contra el rey Filipo de Macedonia; **Cicerón** (106-43 a.C), pensador y político, escritor y orador romano; **Marco Fabio Quintiliano** (35?-100?), orador y maestro de retórica, que conoció a Séneca y tuvo por discípulos a Plinio, *el Joven*, y Tito Livio, fue autor de la "*Institutio Oratoria*", perdida en la Edad Media pero redescubierta en el siglo XV.
- **Dialéctica:** **Zenón de Elea** (500-440 a.C.), considerado el creador de la dialéctica por su obra "*Sobre la Naturaleza*", donde propone una hipótesis de los adversarios, demuestra su falsedad y prueba a continuación la tesis propia; **Meliso de Samos** (s. V a.C.), continuador, como Zenón, del pensamiento de Parménides; **Protágoras de Abdera** (480-410 a.C.), el sofista autor de "*La Verdad*" o "*Discursos subversivos*", al que Platón dedicó un Diálogo con su nombre; **Orígenes el Neoplatónico** (s. III), compañero de Plotino, escribió un tratado titulado "*Solamente el Rey es poeta*"; **S. Ambrosio** y **S. Agustín** discutiendo, con Sta. Mónica en medio; en la cartela se lee "*De logica augustini, liberanos Domine*" (libranos Señor de la lógica de Agustín), frase atribuida a Ambrosio.
- **Aritmética:** **Arquitas de Tarento** (ss. V-IV a.C), filósofo pitagórico, matemático y hombre de estado, aplicó la geometría a la mecánica, trató de resolver el problema de la duplicación del cubo y se ocupó de cuestiones musicales de carácter pitagórico; **Boecio** (480-526), que escribió "*De Arithmetica*" y "*De Musica*", además de su famosa "*De consolacione philosophiae*", en espera de su ejecución; **Jenócrates de Calcedonia** (396-314 a.C.), discípulo pitagórico de Platón, que estudió el simbolismo de las figuras geométricas y la consideración de los números como Ideas.
- **Música:** **Pitágoras de Samos** (570-490 a.C.), filósofo, músico y matemático.
- **Geometría:** **Arquímedes** (287-212 a.C.), físico y matemático asesinado mientras se encontraba absorto en sus reflexiones matemáticas por uno de los soldados romanos de Marcelo que tomaron Siracusa; **Juan de Monterreggio** (s. XV), matemático y astrónomo alemán, autor del "*Primum Mobile*" y comentarios al "*Almagesto*" de Ptolomeo; **Aristarco de Samos** (320-250 a.C.), astrónomo y matemático griego que propuso un sistema heliocéntrico, escribió "*Sobre la magnitud y distancia del Sol y la Luna*" y explicó que la tierra gira alrededor de su eje y se inclina sobre el plano de la eclíptica, lo que produce las estaciones, además de intentar mediciones astronómicas que sólo pudo ejecutar Eratóstenes más tarde; **Abdelaziz** (s. X), astrónomo árabe conocido en Occidente por la versión latina realizada por Juan Hispalense en la Escuela de Traductores de Toledo: el "*Liber Isagogicus Abdilazi*".
- **Astronomía:** **Dicearco de Mesina** (350-300 a.C.), discípulo de Aristóteles que escribió sobre geografía, historia, política, música y psicología; **Dionisio Areopagita**, que al contemplar el eclipse sucedido a la muerte de Cristo, exclama: "*O el Dios de la Naturaleza sufre, o el mundo se desintegra*"; el verdadero **Dionisio** (s. I) fue discípulo de San Pablo y primer obispo de Atenas, pero bajo su nombre se ocultó un escritor que vivió entre 400 y 499, el Pseudodionisio, filósofo de inspiración neoplatónica y gran influencia en toda la Edad Media; **Alfonso X el Sabio** (1221-1284), de cuya Escuela de Traductores de Toledo salieron muchas obras astrológicas: "*Cuatro Libros del saber de Astronomía*", "*Picatrix*", "*Libro cumplido en los juicios de las estrellas*", "*Lapidario*", etc.; **Claudio Ptolomeo de Alejandría** (90-170), matemático, astrónomo y geógrafo cuyos trece libros

de astronomía llegaron a Europa a través de su versión árabe: el "*Almagesto*", en defensa de su sistema geocéntrico; **Euclides de Alejandría** (350-249 a.C.), que escribió "*Elementos de Geometría*", "*De la división de las figuras*", "*Fenómenos*" (descripción de la esfera celeste); **Juan Sacrobosco o de Hollywood** (m.1256), astrónomo inglés de gran fama en París, donde explicó matemáticas y astronomía, que reflejó en su "*Tractatus de sphaera mundi*", basándose en el *Almagesto* de Ptolomeo; **Eratóstenes de Cirene** (276-194), bibliotecario del *Museum* de Alejandría y primero en estimar la circunferencia terrestre, mejorar la medida de la inclinación de su eje y elaborar un mapamundi.



7

ITINERARIO 6
LA FILOSOFÍA MODERNA
EN EL MUSEO DEL PRADO



PARA LEER ANTES DE LA VISITA

“La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes que hablar.

Pero esto es cierto también en otro sentido. La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. Todas las tardes vemos ponerse el sol. Sabemos que la tierra gira alrededor de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión [...].

Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del Infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy. No obstante, su idea del Infierno debía mucho a la visión del fuego que consume y las cenizas que permanecen, así como a su experiencia de las dolorosas quemaduras [...].

Pero el hecho de que la vista llegue antes que el habla, y que las palabras nunca cubran por completo la función de la vista, no implica que esta sea una pura reacción mecánica a ciertos estímulos [...]. Sólo vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo [...].

Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible.

Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado. Y

muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo –sea metafórica o literalmente– “ves las cosas”, y un intento de descubrir cómo “ve él las cosas”.

J. Berger (2000): *Modos de ver*, pp. 13-15



ACTIVIDADES DESPUÉS DE PASEARTE



1. ANALIZA ALGUNA DE LAS PINTURAS QUE HAS CONTEMPLADO



2. COMPARA ENTRE SÍ DIFERENTES CUADROS

Puedes comparar entre ellas algunas de las obras que has visto, o analizar paralelismos y diferencias entre **El Filósofo** de Koninck y:

- **El geógrafo** (1669). Jan Vermeer (1632-1675). Frankfurt. Städelsches Kunstinstitut.
- **El pensador** (1909). Auguste Rodin (1840-1917). París. Musée Rodin.
- **Filósofo meditando** (1632). Rembrandt van Rijn (1606-1669). París. Musée du Louvre.



3. INVESTIGA SOBRE OBRAS DE OTROS MUSEOS

Puedes relacionar alguna de estas obras con las cuestiones, corrientes y autores filosóficos más característicos de la Edad Moderna:

- **Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci** (1852). Adolf von Menzel. Berlín. Nationalgalerie.
- **La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp** (1632). Rembrandt van Rijn (1606-1669). Amsterdam. Rijksmuseum.
- **Retrato de Descartes** (1649). Frans Hals (1580-1666). Copenhagen. Statens Museum for Kunst.
- **Robert Andrews y su esposa** (1794). Thomas Gainsborough (1727-1788). Londres. National Gallery.
- **Experimento con un pájaro en la máquina neumática** (1768). Joseph Wright of Derby (1734-1797). Londres. National Gallery.
- **La parábola del ciego guiando al ciego** (1568). Peter Brueghel, *el Viejo* (1528-1569). Nápoles. Galleria Nazionale.

O, si prefieres, una obra contemporánea, por ejemplo de Magritte (1898-1967) o Dalí (1904-1989):

- **El mago** (1952). René Magritte. Bruselas. Galerie Isy Brachot.
- **La condición humana** (1935). René Magritte. Ginebra. Colección Simon Spierer.
- **La condición humana** (1933). René Magritte. Washington D.C. National Gallery of Art.
- **El tiempo transfigurado** (1939). René Magritte. Chicago. The Art Institute of Chicago.
- **Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire** (1940). Salvador Dalí. St.Petersburg (Florida). Salvador Dalí Museum.
- **La persistencia de la memoria** (1931). Salvador Dalí. New York. Museum of Modern Art.



EJEMPLO: OBRAS-CLAVE COMENTADAS

La familia de Felipe IV ("Las Meninas") (1656). Diego de Silva y Velázquez. Madrid. Museo del Prado
(Ver Guía de visita 6)

Parece ser que esta obra estaba destinada al despacho de verano de Felipe IV en el Alcázar de Madrid, lo que subraya la estrecha relación entre soberano y pintor. Artísticamente, hay que destacar el interés del pintor por conseguir la perspectiva aérea, la sensación de que entre las figuras hay aire, así como la creación del espacio en profundidad a través de la luz que penetra por las ventanas de la derecha. La situación del cuadro en la sala oval del Museo del Prado refuerza la sensación de perspectiva. Llama la atención la pincelada suelta, que anticipa el Impresionismo.

Las Meninas constituye un excelente ejemplo del ilusionismo barroco que esconde el verdadero significado de la obra, invitándonos a preguntarnos "¿dónde está el cuadro?", como lo hacía Théophile Gautier en 1882.

Para la interpretación del cuadro resulta imprescindible conocer algunos acontecimientos históricos. En *Las Meninas* curiosamente no aparece representada la hija mayor –y heredera– del rey, María Teresa, que tiene 15 años en 1656, ni el Príncipe Baltasar Carlos –que había fallecido– o la Infanta María Ambrosia y los Príncipes Felipe Próspero, Fernando Tomás y Carlos, que no habían nacido aún. La Reina que aparece en el espejo junto a Felipe IV es Mariana de Austria, con la que se casó en 1649 tras la muerte, en 1644, de su primera esposa, Isabel de Borbón. En la fecha de realización de *Las Meninas*, Margarita de Austria tiene 4 años, el Rey 51 años, la Reina 21 años y María Teresa de Austria 18, tres menos que su madrastra la Reina.

A pesar del título con el que se conoce el cuadro desde 1834, en *Las Meninas* no parece que Velázquez esté pintando a estas personas, pues debería estar frente a ellas y no mirando en su misma dirección. Resulta, además, chocante que el propio pintor se autorretrate realizando su obra ("el cuadro dentro del cuadro").

Algunos comentaristas creen que el pintor está realizando un retrato de los Reyes, que posan a la entrada de la habitación y se reflejan en el espejo del fondo, mientras que la Infanta y sus acompañantes han ido al taller a entretenerse. Sin embargo, para que los Reyes pudieran reflejarse en el espejo deberían estar situados perpendicularmente a él y, por tanto, en el punto de vista del cuadro o *punto de fuga*, cosa que no ocurre. El punto de fuga se encuentra situado en la puerta del fondo, bajo el brazo de José de Nieto.

Otros críticos piensan que se trata de un retrato velado e indirecto del Rey, que no se hacía retratar desde 1644, por el fallecimiento de su primera esposa y el príncipe heredero, además de rechazar la lentitud de Velázquez y los rasgos evidentes de su propio envejecimiento en comparación con su joven esposa, 30 años más joven que él. Tal vez con este artificio el pintor estuviese reclamando el permiso del monarca para ejercer de nuevo como pintor de cámara y retratista real.

Formalmente, el cuadro representa de manera clásica y realista el tratamiento de la luz y su incidencia en el color, el volumen de las figuras y, sobre todo, en la representación del espacio. La veracidad de la impresión de la profundidad se alcanza por la aplicación de la perspectiva lineal y la perspectiva aérea. El control de la luz focal que entra por las ventanas a la derecha contribuye a la sensación del volumen en las figuras e interviene en la creación del espacio y el ambiente, al representar la atmósfera que envuelve a los personajes de manera que los más próximos al primer plano aparecen más nítidos y los más alejados se ven difuminados para producir un efecto de alejamiento y distanciamiento. Es el denominado "aire interpuesto", sobre el que había trabajado ya Leonardo da Vinci en el siglo anterior.

La interpretación iconológica descubre significados que quizá sólo pueden resultar conocidos y comprensibles para el destinatario, Felipe IV, protector y amigo del pintor. La disposición de las figuras permite que algunos críticos encuentren una simbología referida a las constelaciones: uniendo las cabezas de Velázquez, M^a Agustina, la Infanta, Isabel y José Nieto se obtiene una forma similar a la de la constelación *Corona Borealis*, cuya estrella central se llama *Margarita*. Otras interpretaciones poseen carácter moralizante: los cuadros del fondo, representan el triunfo del conocimiento frente al orgullo, pues aparecen en ellos personajes mortales que se atreven a competir con los dioses (= reyes) o a discutir sus decisiones; el espejo se entiende como atributo de la verdad y la prudencia que caracterizan al poder real; los reyes son considerados como modelo y ejemplo (“espejo de virtud”) para el comportamiento de la Infanta y los cortesanos.

Al retratarse junto a miembros de la familia real, Velázquez proclama la nobleza del arte de la pintura, tema que procede del Renacimiento. Velázquez pretendió durante mucho tiempo su ascenso social a la nobleza y encontró la oposición de los nobles. Para obtener esta inclusión tuvo que demostrar, con falsos argumentos, que tenía antecedentes nobiliarios y no vivía de la remuneración por su trabajo como pintor. Tras alcanzar su nombramiento como Hidalgo en 1659, tres años después de realizado el cuadro, pudo entrar en la Orden de Santiago, lo que refleja añadiendo la cruz que muestra orgulloso en el pecho.

Los fusilamientos de la Moncloa (El Tres de Mayo de 1808) (1814). Francisco de Goya. Madrid. Museo del Prado (Ver *Guía de visita 6* y análisis de esta obra en *Caja de herramientas: 2. Sapere aude!*)

La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp (1632). Rembrandt van Rijn. Amsterdam. Rijksmuseum (Ver *Guía de visita 9*)

Nos enfrentamos a un excelente retrato de grupo, encargado por el doctor Nicolaes Tulp, para reflejar una de sus lecciones públicas de anatomía humana. Vemos al galeno con sombrero, símbolo de su dignidad; lleva las pinzas en la diestra, para mostrar la disección de un brazo, con los músculos y tendones, sobre el cadáver de un ajusticiado. Siete “alumnos ideales” a su lado escuchan como corresponde: con atención y respeto, con admiración y entusiasmo (...aunque no todos). Las miradas y expresiones, junto con el original agrupamiento de las figuras nos incita a participar en la escena e integrarnos en la clase; los contrastes tenebristas de luz centran el interés, reforzados por la austeridad cromática de los trajes y el blanco de los cuellos y puños.

Pero hay algo más: Amsterdam es ya entonces la “capital de la libertad”, que acoge a Descartes y Spinoza, entre otros muchos; un lugar donde resulta posible expresarse de una manera inaceptable (y peligrosa) en otros lugares. No resulta extraño que grandes pensadores, literatos, artistas y científicos se sientan allí ilusionados ante un nuevo despertar de la Razón en Europa. La disección de un cadáver era una práctica prohibida durante siglos en los países católicos, mientras que ahora es vista como ocasión de demostrar la sabiduría creadora de Dios y oportunidad para el conocimiento médico, colaborador en la obra divina.

La lección de anatomía es una representación emblemática del impulso que desembocará en la Ilustración: *Sapere aude!*, ten valor de pensar por ti mismo y servite de tu razón y experiencia como guía.

Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci (1852). Adolf von Menzel. Berlín. Nationalgalerie (Ver *Guía de visita 9*)

Se cuenta del rey de Prusia, Federico II *el Grande*, que, en cierta ocasión, viajaba de incógnito como flautista por Holanda y llegó a disipar las dudas de una posadera interpretando para ella una pieza de flauta. Ciertamente, este

monarca ilustrado era tenido por un músico excelente y la obra de Menzel refleja esta cualidad mediante un concierto privado en una bella sala del Palacio de Sanssouci, en Postdam. Las damas sentadas y los caballeros en pie –como exigía el protocolo– asisten como invitados a una velada especial, tal como hicieran en ocasiones intelectuales de la talla de Voltaire, a los que el rey apreciaba por su talento para la buena conversación y la buena mesa. Destaca la ausencia de la esposa del rey (que jamás estuvo en Sanssouci), con la que Federico había contraído matrimonio por imposición de su padre, Guillermo I *el Rey soldado*. Encontramos sentado al clave a Carl Philipp Emanuel Bach, hijo del célebre Johann Sebastian; el joven Bach no gozaba del favor real y, a su vez, tampoco apreciaba especialmente al monarca, pues abandonó la corte tan pronto le fue posible.

Federico II es el paradigma del déspota ilustrado y belicoso, que a todos impone su criterio y desea “modernizar” y mejorar su país sin contar para nada con las opiniones del “vulgo ignorante” (y a menudo tampoco con las de sus propios ministros), según la máxima “*todo para el pueblo, pero sin el pueblo*”. La obra no es contemporánea de los hechos representados (Federico II reinó de 1740 a 1786) y refleja, más bien, la situación alemana en tiempos del pintor, a mediados del XIX: aplastada la revolución de 1848, las esperanzas alemanas de liberación nacionalista se han visto frustradas y Menzel deforma la figura histórica del Rey músico para hacerla atractiva a su pueblo y exaltar el papel de la monarquía en el proceso de unificación alemana.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

No resulta difícil descubrir en el solitario *Filósofo* de Koninck algunos rasgos esenciales del Racionalismo cartesiano, con su pretensión de segregación solipsista del espíritu respecto de Dios y el mundo, reducidos a papeles derivados de la imagen del relojero y su mecanismo. El filósofo –solo y ensimismado– es puro pensamiento que concibe en su mente las ideas, sin contemplar para nada la realidad externa. Esta supremacía de la razón aparece nítidamente expresada en *La familia de Felipe IV (“Las Meninas”)*, de Velázquez, obra-clave que nos invita a la reflexión sobre el juego de espejos y apariencias –metáfora muy del gusto barroco– que conforma nuestro mundo perceptivo y la necesidad de atenernos al pensamiento como único eje del conocimiento cierto. En *Las Meninas* “todo está en su sitio”, pero ese lugar sólo es accesible mediante un razonamiento lógico-matemático, que presupone el dominio de la leyes universales de la física y de la perspectiva: el artista-intelectual nos muestra orgulloso la superioridad de su arte sobre cualquier conocimiento técnico basado en la experiencia.

En el otro polo, los pensadores ingleses mantendrán la exigencia de partir desde lo particular y concreto para alcanzar el conocimiento, limitado siempre por la necesidad de verificación empírica. *Los sentidos*, de Brueghel de Velours nos recuerda esta primacía de lo sensorial y la *Galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*, de Teniers *el Joven*, “cuadros dentro del cuadro”, remiten a las concepciones de Locke y Hume sobre la génesis de las ideas como “recuerdos” de impresiones.

Recorriendo la obra de Goya tenemos ocasión de meditar acerca del significado de la teoría política moderna: arrancando del “*bellum de omnes contra omnes*” de Hobbes (*Duelo a garrotazos*) y la controversia con Locke sobre la función y límites del Estado (*Retrato de Carlos III*, de Mengs; *La familia de Carlos IV*, de Goya) llegamos a los planteamientos de la Enciclopedia y la Ilustración con su pretensión de crear un nuevo orden político-social basado en la razón, la libertad y la igualdad (*Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos*, de Goya).

La Revolución francesa y sus consecuencias, junto a la filosofía de I. Kant, encuentran sugerentes ecos en la obra-clave de Goya, *Los fusilamientos de la Moncloa (El Tres de Mayo de 1808)*, siempre que estemos dispuestos a buscar conexiones con imaginación y creatividad. También en *El parasol* apreciamos –en el efecto de los colores de la sombrilla sobre los personajes– referencias pictóricas a la doctrina kantiana de las formas puras a priori, con su capacidad para modular o “filtrar” cualquier experiencia; la razón, sin tales formas-guía, aparece dando vueltas y golpes sin sentido, incapaz de conocer lo que tiene delante (*La gallina ciega*).

El optimismo ilustrado y revolucionario encontrará su momento de trágica decepción: Goya nos deja su advertencia en *El sueño de la razón produce monstruos* y el *Perro semihundido*, plenos de connotaciones interesantes para el estudio del siguiente período.

Si deseamos trabajar estas cuestiones con obras famosas localizadas fuera de Madrid, podemos recurrir al *Filósofo meditando* de Rembrandt o al *Pensador* de Rodin, para el Racionalismo; y al *Geógrafo* de Vermeer o *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* de Rembrandt, para el Empirismo. Reflejan muy bien la mentalidad ilustrada: *Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci*, de Menzel y *Experimento con un pájaro en la máquina neumática*, de Wright of Derby, pero, si preferimos de nuevo obras más cercanas para tratar las cuestiones filosóficas directamente y no tanto su contexto histórico, resultan recomendables algunas obras muy “kantianas” de Dalí (*Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire*) y Magritte (*La condición humana*, *El tiempo transfigurado* o *El mago*).



8

ITINERARIO 7
PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO
EN EL MUSEO THYSSEN - BORNEMISZA



PARA LEER ANTES DE LA VISITA

“Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas.

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una libertad espiritual suma. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta también para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más) [...].

Contrariamente, la actitud realista [...] me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio, y de vacíos sentimientos de suficiencia. Esta actitud es la que ha engendrado en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes. Se alimenta incesantemente de las noticias periodísticas, y traiciona a la ciencia y al arte, al buscar halagar al público en sus gustos más rastreros; su claridad roza la estulticia, y está a altura perruna. Esta actitud llega a perjudicar la actividad de las mejores inteligencias, ya que la ley del mínimo esfuerzo termina por imponerse a éstas, al igual que a las demás [...].

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica [...]. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario [...]. La lógica se basa en la utilidad inmediata y queda protegida por el sentido común. Con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del

reino del espíritu cuanto pueda clasificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera [...]. Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibile que esta importante parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención [...].

Quisiera dormir para entregarme a los durmientes, del mismo modo que me entrego a quienes me leen, con los ojos abiertos, para dejar de hacer prevalecer, en esta materia, el ritmo consciente de mi pensamiento. Acaso mi sueño de la última noche sea continuación del sueño de la precedente, y prosiga, la noche siguiente, con un rigor hartamente plausible. Es muy posible, como suele decirse. Y habida cuenta de que no se ha demostrado en modo alguno que al ocurrir lo antes dicho la «realidad» que me ocupa subsista en el estado de sueño, que esté oscuramente presente en una zona ajena a la memoria, ¿por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, este valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo? [...].

En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad [...], cabrá esperar que los misterios que dejan de serlo nos ofrezcan la visión de un gran Misterio. Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerealidad o surrealidad, si así se puede llamar [...]”.

André Breton: *Manifiesto surrealista* (1924).
Fragmentos



ACTIVIDADES DESPUÉS DE PASEARTE



1. ANALIZA ALGUNA DE LAS PINTURAS QUE HAS CONTEMPLADO



2. COMPARA ENTRE SÍ DIFERENTES CUADROS

Podemos tratar la diferente imagen de la mujer y de lo femenino comparando algunas de las pinturas que has podido ver en el Museo Thyssen-Bornemisza (*Habitación de hotel*, de Hopper; *Mujer ante el espejo*, de Delvaux; *Giovanna Tornabuoni*, de Ghirlandaio; *Retrato de una dama*, de Baldung; *El espejo de vestir*, de Morisot; *Autorretrato*, de Muentter; *Mujer en el baño*, de Lichtenstein, etc.) y elegir también en otros museos alguna obra con el mismo motivo:

- *Madonna* (1902). Edvard Munch (1863-1944). Oslo. Nasjonalgalleriet.
- *María Tudor, reina de Inglaterra* (1554). Antonio Moro (1517-1576). Madrid. Museo del Prado.
- *Eva*. Retablo del Cordero Místico (1426-1432). Hermanos Van Eyck. Gante. Catedral de S. Bavón.
- *Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (1571). Alonso Sánchez Coello (1531- 1588). Madrid. Museo del Prado.
- *Marilyn Monroe* (1962). Andy Warhol (1928-1987). Fort Worth. Modern Art Museum.

Otras cuestiones, como el significado de la existencia, la vida urbana actual y la actitud ante la muerte y la trascendencia, pueden ser abordadas comparando obras de distintos museos, autores y épocas, como por ejemplo:

- *Metrópolis* (1916/17). George Grosz (1893-1959). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- *New York City, New York* (1942). Piet Mondrian (1872-1944). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- *Gran Vía* (1981). Antonio López García (1936). Madrid. Colección particular.
- *El balcón* (1869). Édouard Manet (1832-1883). París. Musée d'Orsay.
- *El balcón de Manet* (1950). René Magritte (1898-1967). Gante. Museum van Hedendaagse Kunst.
- *El entierro de Ornans* (1850). Gustave Courbet (1819-1877). París. Musée d'Orsay.
- *El entierro del Conde de Orgaz* (1586). Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* (1541-1614). Toledo. Iglesia de Santo Tomé.
- *El más allá* (1938). René Magritte (1898-1967). Colección particular.



3. INVESTIGA SOBRE OBRAS DE OTROS MUSEOS

Como en anteriores itinerarios, te ofrecemos algunas sugerencias para trabajar sobre estas mismas cuestiones con obras de diferentes museos. En todo caso, la mejor posibilidad consiste en visitar el Centro Reina Sofía (Itinerario 8), especialmente para lo relativo a la Filosofía española.

Sobre el Romanticismo, el Idealismo y la Dialéctica, puedes elegir **La libertad guiando al pueblo** (1830) de Delacroix (París. Musée du Louvre), el **Caminante sobre un mar de nubes** (1818) de Friedrich (Hamburgo. Galería de Arte), o **Elogio de la dialéctica**, **El imperio de las luces**, **Las vacaciones de Hegel**, de Magritte.

Marx y el marxismo revolucionario pueden abordarse a partir de obras como:

- **El cuarto estado** (1898-1901). Giuseppe Pellizza (1868-1907). Milán. Pinacoteca di Brera.
- **El levantamiento** (1860). Honoré Daumier (1808-1879). Washington. The Phillips Collection.
- **La Gare Saint-Lazare** (1877). Claude Monet (1840-1926). Harvard University. Fogg Art Museum.
- **Los comedores de patatas** (1885). Van Gogh (1853-1890). Amsterdam. Rijksmuseum.
- **Interior al aire libre** (1892). Ramón Casas Carbó (1866-1932) Madrid. Colección Carmen Thyssen.

La figura de Nietzsche y su pensamiento sobre el *Superhombre*, *la Muerte de Dios*, *lo Apolíneo-Dionisiaco*, el lenguaje y la moral mantienen conexión con obras como:

- **Friedrich Nietzsche** (1906). Edvard Munch (1863-1944). Estocolmo. Galería Pielska.
- **Impresión. Sol naciente** (1872). Claude Monet (1840-1926). París. Musée Marmottan.
- **Niño geopolítico observando el Nacimiento del Hombre Nuevo** (1943). Salvador Dalí (1904-1989). Cleveland (Ohio). Reynolds-Morse Collection.
- **La danza** (1910). Henri Matisse (1869-1954). San Petersburgo. Museo del Hermitage.
- **La clave de los sueños** (1930). René Magritte (1898-1967). Colección particular.
- **La traición de las imágenes** (1929). René Magritte. Los Ángeles. County Museum of Art.
- **La máscara vacía** (1928). René Magritte. Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
- **El más allá** (1938). René Magritte. Colección particular.

Para un acercamiento a Freud y conceptos como *Complejo de Edipo* o *Eros-Thánatos* resultan sugerentes:

- **Madonna** (1902). Edvard Munch (1863-1944). Oslo. Nasjonalgalleriet.
- **Esperanza I** (1903). Gustav Klimt (1862-1918). Ottawa. National Gallery.
- **La persistencia de la memoria** (1931). S. Dalí (1904-1989). New York. Museum of Modern Art.
- **El modelo rojo** (1934). René Magritte. Rotterdam. Museum Boymans Van Beuningen.
- **La voz pública** (1948). Paul Delvaux (1897-1994). Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts.

La angustia existencial, la incomunicación y la soledad del individuo afloran con diferente intensidad en:

- **El grito** (1893). Edvard Munch (1863-1944). Oslo. Nasjonalgalleriet.
- **La columna rota** (1944). Frida Kahlo (1907-1954). Méjico. Colección Dolores Olmedo.
- **Gran Vía** (1981). Antonio López García (1936). Colección particular.
- **Peregrino** (1966). René Magritte (1898-1967). Colección particular.
- **Los amantes** (1928). René Magritte (1898-1967). Colección particular.

Podemos complementar la visión de la Filosofía en nuestro país con obras de autores españoles, como:

- **Viernes Santo en Castilla** (1904). Darío de Regoyos (1857-1913). Bilbao. Museo de Bellas Artes.
- **Ciencia y Caridad** (1897). Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). Barcelona. Museo Picasso.
- **José Ortega y Gasset**. (1931). Ignacio Zuloaga y Zabaleta (1870-1945).
- **El intruso** (1969). Equipo Crónica: R. Solbes y M. Valdés. Valencia. Diputación Provincial.

Una interesante reflexión sobre el Lenguaje y la Ciencia es posible a partir de la obra de Joseph Kosuth (n. 1945),

- **Una y tres sillas** (1965). New York. Museum of Modern Art. y de las obras de René Magritte (1898-1967).
- **La traición de las imágenes** (1929). Los Ángeles. County Museum of Art.
- **Los dos misterios** (1966). Bruselas. Galerie Isy Brachot.

Finalmente, la producción de un autor tan particular como Giorgio de Chirico (1888-1978), nos ofrece la posibilidad de tratar muy diferentes problemas filosóficos y corrientes de pensamiento con imaginación y creatividad:

- **La recompensa del adivino** (1913) y **Estación de Montparnase** (1914). Philadelphia Museum of Art.
- **Melancolía de una hermosa jornada** (1913). Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts.
- **Melancolía y misterio de una calle** (1914). Colección particular.
- **La conquista del filósofo** y **Canción de amor** (1914). New York. Museum of Modern Art.
- **El vidente** (1915) y **El gran metafísico** (1917). New York. Museum of Modern Art.



EJEMPLO: OBRAS-CLAVE COMENTADAS

Mañana de Pascua (1833). Caspar David Friedrich. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza
(Ver *Guía de visita* 7)

Friedrich nació en Greifswald (Dinamarca), desde donde se puede ver la gran isla de Rügen en una bahía del Mar Báltico. Aficionado a dar largos paseos, que utilizó en su obra, es uno de los autores más representativos de la visión pasional y exaltada del paisaje y la naturaleza, característica de muchos pintores románticos. Sus imágenes nacen de una valoración subjetiva de la naturaleza, en tanto portadora de “ideas” y medio de introspección o “búsqueda del yo”. Friedrich creía que Dios se manifestaba a través de su Creación y quería mostrar su presencia mediante alusiones a la calma, la eternidad y el infinito.

Esta concepción mística y simbólica aparece plasmada en *Mañana de Pascua* mediante las tres mujeres –alusión a las Tres Marías del relato evangélico– que avanzan entre la neblina por un camino invernal, frío y silencioso, bordeado de lápidas, dirigiéndose tal vez a la iglesia, donde ha de celebrarse el misterio primaveral de la Resurrección, emblema de renacimiento espiritual, sugerido con mágico lirismo por un sol alto y distante, que preside la escena.

Friedrich, solitario y atormentado por sus obsesiones espirituales, murió en medio de la locura, pero a la vista de su Mañana de Pascua no podemos evitar el recuerdo del poema de Antonio Machado, *A un olmo seco*: “mi corazón espera también, hacia la luz y hacia la vida, otro milagro de la primavera”.

Habitación de hotel (1931). Edward Hopper. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza
(Ver *Guía de visita 7* y comentario de esta obra en *Caja de Herramientas: 5. Symposium*)

La traición de las imágenes (1929). René Magritte. Los Ángeles. County Museum of Art
(Ver *Guía de visita 9*)

Magritte dedicó bastantes obras a plasmar “imágenes paradójicas” que desafían nuestra lógica cotidiana, basada en el convencionalismo y la irreflexión, para obligarnos a tomar conciencia de los significados profundos ocultos tras los objetos más habituales.

En la representación realista de una pipa, acompañada del rótulo *esto no es una pipa*, “lo esencial (...) no es la “contradicción” entre la imagen y el texto. Por una simple razón: tan sólo podría haber contradicción entre dos enunciados o en el interior de un solo y mismo enunciado (...). Ahora bien, ¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de trazos entrecruzados, encima del texto, es una pipa? ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa?” Así se expresa Michel Foucault en su conocido ensayo sobre Magritte, *Esto no es una pipa* (Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 32-33), cuya lectura recomendamos. Por su parte, Magritte dice: “¿la famosa pipa? No se cansaron de reprocharme: pero, ¿puede usted llenarla de tabaco? No, claro, se trata de una mera representación. Si hubiese escrito bajo mi cuadro ‘Esto es una pipa’ habría dicho una mentira”.

La disputa sobre convencionalismo y lenguaje tiene una larga tradición filosófica, que arranca de los sofistas y Platón, pero alcanza puntos culminantes con el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y las investigaciones de Wittgenstein y el Círculo de Viena. Magritte ha explorado estos mismos temas en obras como *Los dos misterios*, versión ampliada de su pipa con mayor contenido platónico, pues parece aludir a la ‘idea’ y su doble representación: lingüística e icónica. En *La máscara vacía* y *La clave de los sueños* “las palabras que sirven para designar dos objetos distintos ocultan aquello que los distingue” (R. Magritte) y se nos invita una vez más a reflexionar sobre el significado del lenguaje, poniendo de relieve la incoherencia y falsedad de nuestros hábitos mentales compartidos; mediante el divorcio entre las palabras y las cosas nos enfrentamos al carácter arbitrario de los significados, algo que ya sabíamos, pero no habíamos *experimentado*:

“Entre las palabras y las cosas existe –al igual que entre las imágenes y los objetos– un espacio indefinible y misterioso. Al pintar palabras o frases, Magritte combina el poder disociativo del texto legible con el poder disociativo de lo visible. Y al presentar juguetonamente ambos espacios intermedios, Magritte mina, a la manera de Borges, la base común que hacía posible su superación. Produce una diferencia entre dos diferencias (la de las palabras y la de las imágenes) en vez de ofrecernos la imagen especiosa de una correspondencia imposible entre, por una parte, imágenes y palabras, y, por la otra, lo que en cada caso representará”. (Marcel Paquet (2000): Magritte. Taschen, Colonia, p. 68).

Encontramos también contenidos dialéctico-paradójicos en otras producciones de Magritte como: *El imperio de las luces* (1954). Un lugar nocturno bajo un cielo luminoso que Magritte interpretó así: “plasmé diversas ideas: un paisaje nocturno y un cielo tal como lo vemos de día. El paisaje lo asociamos con la noche y el cielo con el día. Yo creo que esta simultaneidad del día y de la noche tiene el poder de asombrarnos y cautivarnos. A este poder lo llamo poesía”.

Elogio de la dialéctica (1936). “*Algo interno que careciese de algo exterior no podría ser algo interno*” (Hegel). La convertibilidad mutua entre lo exterior y lo interior, entre extremos opuestos, aparece constantemente en la obra del pintor belga. La dialéctica –juego de espejos enfrentados– nos sitúa ante la circularidad infinita de toda representación (mental, plástica, lingüística...): cada objeto remite a otro objeto y éste, a su vez, a un tercero, en una cadena de significados sin fin.

Las vacaciones de Hegel (1958). La yuxtaposición del objeto creado para repeler el agua (paraguas) y el objeto cuya finalidad es precisamente retenerla (vaso) nos enfrenta a una contradicción tan simple y evidente que sólo resulta digna de un Hegel en vacaciones, que se divierte jugando con las imágenes. Las cosas, en efecto, resultan bastante más complicadas, pero –en esencia– son tremendamente simples.

El grito (1893). Edvard Munch. Oslo. Nasjonalgalleriet
(Ver *Guía de visita 9*)

La compleja situación emocional que vivía Munch cuando pintó *El grito* aparece descrita en el epígrafe que él mismo escribió para el cuadro: “*Yo caminaba con dos amigos por una larga calle. El sol se estaba poniendo. Nubes rojas como la sangre y lenguas de fuego suspendidas sobre el fiordo azul negro. Me detuve muerto de cansancio, apoyándome sobre una verja. Mis amigos me habían dejado solo y, temblando de angustia, sentí que la naturaleza entera estaba penetrada por un grito infinito*”.

En el momento de pintar el cuadro acababa de sufrir el fallecimiento de su madre. El simbolismo de la imagen es patente en el rostro agitado del protagonista en primer plano, casi una calavera que se aprieta el cráneo con las manos, para que no le estalle y nos enseña más que un rostro, las cuencas vacías de los ojos; no representa una persona, sino un grito. Es el grito de impotencia ante el absurdo, la injusticia y la muerte. Es el grito de los que no tuvieron la oportunidad de gritar. Un grito que expresa los más duros golpes de la vida: “*Golpes como el odio de Dios, como si la resaca de todo lo sufrido se empozara en el alma*” (César Vallejo).

La expresión es violenta en sus líneas y colores, arqueados en agresivas bandas para transmitir al espectador el agitado estado de ánimo del autor. El horror interior experimentado por la figura del primer plano se alcanza por medio de los contrastes entre líneas curvas y rectas y se refuerza con la presencia de dos testigos mudos, lejanos y anónimos, dos figuras negras que se recortan al fondo de una violentísima perspectiva diagonal. Las formas se retuercen y los colores son completamente arbitrarios, pues intentan expresar el sentimiento del autor y no una verdad racional.

Aunque *El grito* sea la expresión pictórica de un sentimiento de miedo personal, del “infierno interior” del propio Munch y la visualización de sus ansiedades y temores apocalípticos ante el fin de siglo, logró expresar con él de modo permanente el desfallecimiento, la soledad y la angustia del hombre ante una realidad que resulta cada vez más compleja y confusa.

Edvard Munch poseía una capacidad exquisita para indagar en su mundo interior, creando, como le gustaba decir, “la anatomía del alma”. Se trata de una innovación en el mundo pictórico: la obra surgía del estado de ánimo, como representación de una experiencia íntima y no de un acontecimiento exterior. El derrumbe, el pánico, el insomnio persistente, el alcohol y el crujido de las voces que marcaron su vida contrastan con la ejecución de una obra magnífica y colosal. La propia hipersensibilidad del autor lo convierte en altavoz de la angustia existencial que caracterizará a algunas corrientes del pensamiento contemporáneo.

Munch había nacido en Løten, Noruega; su padre, médico militar, pertenecía a una familia de altos funcionarios, artistas e intelectuales, pero su infancia estuvo marcada por el luto y la melancolía: primero su madre y después su hermana Sofía murieron de tuberculosis. El desorden de su vida y el dolor precoz, lo empujan al alcoholismo. Durante toda su vida no dejó de autorretratarse, incluso durante el declive de su aspecto físico, como forma de buscar su propia autoafirmación. Munch intentó comprender todos los aspectos de la vida humana y crear con ellos una unidad. Su estilo se anticipó al expresionismo, pero continuó durante toda su larga y solitaria vida la búsqueda de autoafirmación. Legó toda su obra a la ciudad de Oslo: más de mil pinturas, la mayor parte de ellas en malas condiciones: telas con "grafitis", rotas, manchadas por la humedad, con restos de tierra, polvo y hasta insectos; decenas de pinturas abandonadas al aire libre, pues decía *"mis cuadros tienen necesidad de un poco de sol, de suciedad y de lluvia; muchas veces los colores se combinan mejor así; sólo las malas pinturas necesitan de un marco refinado"*.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

En nuestro paseo artístico por el pensamiento contemporáneo, resulta particularmente imprescindible hacer acopio de imaginación y buen humor, pues nos encontraremos –sin duda– ante obras cuya conexión con los autores y corrientes filosóficas se muestra un tanto incidental y subjetiva, pero no por ello menos sugerente y llena de posibilidades didácticas.

Comenzamos por acercarnos a la obra de Friedrich, *Mañana de Pascua*, ilustrativa de la mentalidad romántica y del Idealismo, por la visión espiritual y subjetiva del paisaje que nos ofrece, y la posibilidad de recurrir también a ella como contrapunto con el pensamiento del Positivismo y el Utilitarismo, que contemplan el mundo en derredor como un *fenómeno* que se ofrece al análisis riguroso en clave científica o pragmática, objeto de dominio y explotación económica.

El pensamiento dialéctico y la teoría darwinista de la evolución dejan su impronta en la visión marxista de la Historia como conflicto y progreso ineludible hacia el “paraíso perdido”, la sociedad sin clases donde el hombre ha de recuperar su identidad con la naturaleza, una vez liberado de toda alienación. Encontramos ecos de esta perspectiva en *Mata Mua (Érase una vez)*, de Gauguin, rebotante de añoranzas mitológico-filosóficas de una plenitud humana ideal. El Marxismo nos muestra un mundo roto, que se adivina amenazante detrás de la visión ideológicamente edulcorada de la realidad, como hace Fontana en su *Concepto espacial: Venecia era toda de oro*.

La consideración del pensamiento y la circunstancia vital de Friedrich Nietzsche dirigen nuestra mirada hacia dos contemporáneos suyos: Van Gogh (*Les vissenots en Auvers*) y Munch (*Atardecer. Laura, hermana del artista*). En la vida y obra de estos pintores encontramos interesantes paralelismos con el Filósofo del Eterno retorno: el peso de la enfermedad y la influencia de un hermano/hermana en su biografía; el carácter apasionado y novedoso de su lenguaje; lo provocativo de los conceptos; el papel asignado al Arte, la voluntad creadora y la expresión subjetiva de lo irracional y los sentimientos; su fuerte individualismo e inadaptación; la invitación a sentir de cerca la tierra y apartarse de la mentira social y los convencionalismos... son –todos ellos– puntos de gran coincidencia.

Esta aproximación al elemento irracional o meta-racional de la vida nos sitúa ante la obra de Sigmund Freud: en el *Retrato del Dr. Haustein*, de Schad, sentimos el desasosiego de una presencia invisible, pero intuitiva; es la sombra del “otro” que amenaza al “yo” y condiciona nuestra existencia. Es lo inconsciente, lo reprimido, olvidado y negado, pero no por ello menos presente en nuestra identidad, nuestros actos y nuestro pensamiento. Es también el mundo onírico, revelado simbólicamente mediante sorprendentes asociaciones que cuestionan nuestra lógica de vigilia: en el *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*, de Salvador Dalí –como en tantas de sus obras– aflora un universo “surrealista”, como el que pretendía descifrar el método psicoanalítico.

La visión de la existencia como realidad fundamental y los conceptos de “angustia”, “ser-para-la-muerte”, “pasión inútil” o “forzosa libertad” asoman espontáneamente ante el lienzo de Hopper *Habitación de hotel*, que nos recuerda el nuevo “giro antropológico” que se produce en el pensamiento a raíz de la dramática experiencia de las Gue-

rras Mundiales. En el caso de España, podemos conectar los acontecimientos del 98, así como las convulsiones relacionadas con la Guerra Civil, con *El deshielo en Vétheuil*, de Monet, el *Retrato de un campesino*, de Cézanne o *La casa de la esquina*, de Meidner: en todos ellos se aprecia el final de una visión del mundo que se extingue y la invitación a desarrollar una nueva manera de ver las cosas, un “cambio de perspectiva”, en consonancia con las pretensiones filosófico-didácticas –tan diferentes, por otra parte– de Unamuno y Ortega.

Otras obras del Museo Thyssen despiertan resonancias, más o menos filosóficas, con el pensamiento contemporáneo: la búsqueda de un nuevo lenguaje en la obra de Chagall (*El gallo*) o Schwitters (*Merzbild 1A*, *El psiquiatra*) nos recuerdan las indagaciones de la Filosofía analítica y la Escuela de Viena; la imagen ácida y sarcástica de la sociedad que nos lanza Grosz (*Metrópolis*) mantiene interesantes coincidencias con la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt; finalmente, nos podemos acercar al Estructuralismo y la Hermenéutica de la mano de Rothko (*Verde sobre morado*) y Mondrian (*New York City*) o palpar la postmodernidad a propósito de *Mujer en el baño*, de Lichtenstein.



9

ITINERARIO 8
PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO
EN EL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA



PARA LEER ANTES DE LA VISITA

“Las imágenes, como los relatos, nos brindan información. Aristóteles sugería que eran necesarias para cualquier proceso de pensamiento: “Ahora bien, para el alma pensante las imágenes ocupan el lugar de las percepciones directas; y cuando el alma afirma o niega que esas imágenes son buenas o malas, entonces las evita o va tras ellas. De ahí que el alma nunca piense sin una imagen mental”. Sin duda alguna, para los ciegos hay otros modos de percepción, sobre todo mediante el sonido y el tacto, que proveen la imagen mental que ha de ser descifrada. Pero para quienes pueden ver, la existencia trascurre en un continuo despliegue de imágenes captadas por la vista y que los otros sentidos realzan o atenúan, imágenes cuyo sentido (o presunto significado) varía constantemente, con lo que se construye un lenguaje hecho de imágenes traducidas a palabras y de palabras traducidas a imágenes, a través del cual tratamos de captar y comprender nuestra propia existencia. Las imágenes que componen nuestro mundo son símbolos, signos, mensajes y alegorías. O acaso son tan sólo presencias vacías que llenamos con nuestros deseos, experiencias, interrogantes y pesares. En cualquier caso, las imágenes, como las palabras, son la materia de que estamos hechos.

¡Pero, ¿toda imagen permite una lectura? O, por lo menos, ¿podemos crear una lectura para cada imagen? Y de ser así, ¿cada imagen implica algo cifrado por la simple razón de que se nos aparece, a quienes la vemos, como un sistema cabal de signos y de reglas?, ¿son todas las imágenes susceptibles de ser traducidas a un lenguaje comprensible que revele a quien las vea lo que podríamos llamar su Relato? (...).

Cuando leemos imágenes –de hecho, imágenes de toda clase, sean pintadas, esculpidas, fotografiadas, construidas o en movimiento– les agregamos la temporalidad propia de la narrativa. Extendemos a un antes y un después lo que está limitado por un marco y, mediante el arte de contar historias (de amor u odio),

damos a la imagen inmutable una vida inagotable e infinita. André Malraux sostenía lúcidamente que, al colocar una obra de arte entre otras obras de arte creadas antes o después, los espectadores modernos fuimos los primeros en oír lo que él llamaba “el canto del cambio”, es decir, el diálogo que una pintura o una escultura establece con las de otros tiempos”.

M. Manguel (2002): *Leer imágenes*, pp. 21-30



ACTIVIDADES DESPUÉS DE PASEARTE



1. ANALIZA ALGUNA DE LAS PINTURAS QUE HAS CONTEMPLADO

Puedes elegir entre las que te hemos sugerido u otras diferentes, como por ejemplo alguna obra escultórica expuesta en este mismo Centro de Arte Reina Sofía:

- **Máscara de Montserrat gritando** (1938). Julio González Pellicer (1876-1942).
- **Parte de su familia**. Julio López Hernández (1930).
- **El reloj del viento** (1967). Joan Miró (1893-1983).



2. COMPARA ENTRE SÍ DIFERENTES CUADROS

Podemos comparar el retrato de Unamuno, de José Gutiérrez Solana, en el Reina Sofía, con uno de los siguientes:

- **Unamuno de la cuartilla blanca** (1936). Daniel Vázquez Díaz (1882-1969). Madrid. Casón del Buen Retiro.
- **Retrato de Unamuno. Joaquín Sorolla** (1863-1923). Bilbao. Museo de Bellas Artes.
- **Retrato de Unamuno** (1925). Ignacio de Zuloaga (1870-1945). New York. Hispanic Society of America.

También resulta sugestiva la comparación de la **Muchacha en la ventana** de Dalí, con el **Elogio de la dialéctica** de René Magritte (1898-1967), o analizar el paralelismo entre el **Grito nº 7** de Antonio Saura y **El grito** de Edvard Munch (1863-1944).



3. INVESTIGA SOBRE OBRAS DE OTROS MUSEOS

La opción más sugerente consiste en contemplar las pinturas propuestas en el **Itinerario 7** (Museo Thyssen-Bornemisza), donde aparecen además mencionadas otras posibilidades con obras localizadas en diferentes museos.



EJEMPLO: OBRAS-CLAVE COMENTADAS

La tertulia del Café de Pombo (1920). José Gutiérrez Solana. Madrid. Museo Reina Sofía
(Ver *Guía de visita 8*)

Vemos reflejada aquí una de las características reuniones de intelectuales en la Europa entreguerras. Estamos en uno de los cafés madrileños más conocidos entonces, el *Café o Botillería Pombo*, lugar de reuniones políticas y conspiraciones. El general Prim, Sagasta y el Cura Merino, ajusticiado por querer asesinar a Isabel II, fueron en su día asiduos de Pombo. A principios de siglo, la tertulia de los sábados con Ramón Gómez de la Serna se irá haciendo famosa: después de cenar, se reúnen los "pombianos" hasta las ocho de la mañana, hora en que se marchan de manera ritual, dando una vuelta a la Puerta del Sol. El 17 de diciembre de 1921, José Gutiérrez Solana regala *La Tertulia del Pombo* a Ramón y lo cuelga en sus sótanos. Desde ese momento, el lienzo presidirá todas las tertulias. Con colores oscuros vemos representados en él a Ramón Gómez de la Serna, en el centro de la composición, junto a otros intelectuales del momento: Manuel Abril, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabre-ro, Mauricio Bacarisse, Pedro Emilio Coll, Salvador Bartolozzi y el propio autor, Gutierrez Solana.

En 1942, con Ramón exiliado en Buenos Aires, el cuadro peligra. Tras un largo litigio entre los nuevos propietarios del local -que pretendían quedarse con el valioso lienzo, alegando que durante más de veinte años estuvo colgado en las sus paredes- y Gaspar Gómez de la Serna junto al íntimo amigo de Ramón, Tomás Borrás, el cuadro fue devuelto a su legítimo propietario y enviado a Buenos Aires, tras la intervención del Ministerio de Educación.

En la primavera del 49, con el Pombo convertido en tienda de maletas, el gobierno de Franco invita a Ramón y su esposa a visitar Madrid. Durante cuatro sábados volvió a reunirse la antigua tertulia, pero Ramón, consciente de que no regresaría jamás a España, ordena a sus seguidores el cese definitivo de las reuniones y dona al Estado Español la famosa obra.

Guernica (1937). Pablo Ruiz Picasso. Madrid. Museo Reina Sofía
(Ver *Guía de visita 8* y también texto en *Caja de herramientas: 4. Tolle et lege*)

Picasso, partidario de la República española, recibió del gobierno en enero de 1937 el encargo de una obra para el pabellón de España en la Exposición Internacional de París. Se trataría, por tanto, de un lienzo -con marcado acento de propaganda- de formato gigante, destinado a su contemplación simultánea por numeroso público.

El 26 de abril de 1937 tuvo lugar el terrible bombardeo de la ciudad vasca de Guernica por la Legión Cóndor alemana, que Picasso elegiría como tema. Pero a primera vista, no hay en el lienzo elementos propios de la guerra: aviones, soldados, bombas ni armas. Vemos un caballo y un toro, como en una corrida taurina, junto a una madre con su hijo en brazos, en un interior iluminado por una gran bombilla. Picasso evita cualquier elemento de identificación directa del suceso que podría reducir al cuadro a ser un panfleto oportunista de validez pasajera. Picasso realiza, en cambio, la más dura crítica del asesinato del inocente y el horror de la guerra, de *toda* guerra; una obra fundamental del arte moderno que a nadie deja indiferente.

Apenas tarda un mes Picasso en completar su obra, realizada en negros y grises que recuerdan las columnas de un periódico (la noticia del bombardeo) y acentúan el dramatismo de la escena. Ante la urgencia, el pintor aprovecha elementos de anteriores trabajos para acelerar su realización. Toda la evolución de la obra fue plasmada por su compañera entonces, la fotógrafa Dora Maar.

En el centro de la composición, vemos un caballo que agoniza. A la izquierda, una madre con su hijo muerto en brazos, a la manera de la tradicional representación del tema de la "Piedad". El guerrero muerto en primer término, la figura que se descuelga del edificio envuelta en llamas o las que se dirigen de derecha a izquierda, una con una antorcha y otra arrastrándose, son testigos del horror. Solamente el toro de la izquierda, que aparece representado como un personaje ajeno al drama y mirando al espectador, hace referencia al pintor-narrador, proponiéndonos el parangón del *Guernica* con otras obras maestras, como *Las Meninas* de Velázquez y *La familia de Carlos IV* de Goya, en las que los pintores se han autorretratado mirando al espectador desde esa misma posición del cuadro.

La columna rota (1944). Frida Kahlo. Méjico Colección Dolores Olmedo
(Ver *Guía de visita 9*)

Frida Kahlo nació en Coyoacán, cerca de Ciudad de Méjico, de madre mejicana y padre austríaco. Con seis años enferma de poliomielitis, que dejará su pierna derecha atrofiada para siempre. A los 18 años, cuando regresa de la escuela en autobús, sufre un accidente y resulta gravemente herida. Sufre importantes fracturas en pelvis y columna vertebral. Para vencer el aburrimiento y olvidarse de dolores e incomodidades, empieza a pintar con un caballete adaptado a la cama, que fue cubierta con un baldaquín y un espejo, donde Frida podía verse y realizar así los numerosos autorretratos que constituyen la mitad de su obra. En 1928 ingresa en el Partido Comunista, donde conoce al pintor Diego Rivera, veintitún años mayor que ella, con el que se casa al año siguiente.

Sufre tres abortos y se divorcia de Rivera por sus numerosas infidelidades. Los fuertes dolores de columna le obligan a usar un corsé de acero que aparece reflejado en *La columna rota*. En 1950 llega a ser operada siete veces de la columna vertebral y sufre la amputación de la pierna por debajo de la rodilla. Muere el 13 de julio de 1954 tras una infección pulmonar. Toda su vida —como en un montaje fotográfico— su obra y su cuerpo serán una construcción, renovada día a día, para mantener las ruinas de esa columna que alguna vez la había sostenido. Una y otra vez reconstruirá en sus cuadros lo que estaba destruido en ella, diciendo "yo no pinto lo que sueño sino lo que vivo". El dolor, la soledad y la esterilidad fueron el motivo central de su obra. Algunos cuadros oscilan así entre lo siniestro y lo obscuro. Frida transformó en metáfora su columna destruida y su dolor: cuanto más insoportable era éste, más pintaba. Llegó a atarse a un sillón de ruedas para poder ponerse frente al caballete y pintar. Frida conservó en su obra algo del estilo propio de los retablos, donde se representaba con crudo realismo el sufrimiento de Cristo atado a la columna de la flagelación o la tortura de los santos mártires, pero fue su cuerpo doliente lo que pintó, desgarrado y partido en dos desde el cuello hasta la pelvis, sostenido por una columna jónica rota cuyos pedazos se sostienen dificultosamente uno sobre otro, como si lo único que le conservara el equilibrio fuera el corsé que ata el torso de Frida. El rostro casi impávido, los ojos fijos de los que se desprenden lágrimas blancas, el resto del cuerpo traspasado por clavos que proyectan su sombra y semejan gotas de sangre. Detrás, un cielo oscuro y una tierra yerma, agrietada, reseca. *La columna rota* encierra el compendio de su vida, el sufrimiento de su cuerpo y su alma reflejados, como escribirá en su diario: "Esperar con la angustia guardada, la columna rota y la inmensa mirada, sin andar en el vasto sendero, moviendo mi vida cercada de acero".

Marilyn Monroe (1962). Andy Warhol. Fort Worth. Modern Art Museum
(Ver *Guía de visita 9*)

Marilyn Monroe (1926-1962) llegó a convertirse en un mito de la femineidad del siglo XX, por las características de su vida (casada en varias ocasiones, incluso con el dramaturgo y Premio Príncipe de Asturias, Arthur Miller) y de su muerte, ocurrida en circunstancias poco claras. “La rubia explosiva” forma parte de la cultura de masas, donde los estereotipos visuales procedentes de la publicidad y el cine cobran especial importancia. En los años 50-60 regresó apoteósicamente la figuración artística en los EE.UU., iniciada por el “*Pop Art*”. En este ambiente se sitúa Andy Warhol y su relación con “*Marilyn-ícono*”. El artista serigrafizó dos grandes lienzos, a modo de díptico, que contienen cada uno 25 reproducciones del rostro de la actriz en la película “Niágara”, de 1952. El panel de la izquierda está coloreado, mientras el de la derecha aparece en blanco y negro. Con una redundancia iconográfica típica de la publicidad, Warhol hace una exaltación irónica y cínica de un mito ya popular, sin ninguna voluntad de trascendencia efectiva por su parte. Marilyn Monroe era, en efecto, la diosa más esplendorosa del panteón cinematográfico, y Warhol consideró lógico ofrecer su imagen repetida, aunando los iconos religiosos (díptico) con las técnicas publicitarias contemporáneas. Es una *sacralización de lo banal*, que nos invita a reflexionar sobre la función de la filosofía en nuestra sociedad globalizada.



SUGERENCIAS PARA EL PROFESORADO

225

La contemplación de dos obras-clave como el *Guernica* y *La tertulia del Pombo* desde nuestra perspectiva filosófico-artística justifica por sí sola esta visita; pero podemos también integrarlas en un breve recorrido por las principales corrientes del pensamiento contemporáneo, que puede complementar los descubrimientos efectuados en la visita al Museo Thyssen-Bornemisza en el Itinerario 7.

Comenzando por el Idealismo y la Dialéctica, la *Muchacha en la ventana*, de Salvador Dalí, nos puede sugerir interesantes reflexiones sobre el Espíritu y la Naturaleza, pero también sobre lo interior-exterior, el Yo y lo Otro, ver y ser visto, masculino-femenino...

Si queremos situar el Marxismo en su contexto, el lienzo de Ramón Casas *Garrote vil* nos ofrece muchas posibilidades para analizar cuestiones como *Romanticismo*, *revolución*, *violencia*, *lucha de clases*, *proletariado obrero*, *superestructura ideológica*, etc.

Para acercarnos al “estilo profético” de Nietzsche y su “filosofía del martillo”, nada mejor que la figura del *Gran Profeta* de Gargallo, que lanza su arenga solitaria a la multitud, así como el *Concepto espacial. El fin de Dios*, de Lucio Fontana, cuya obra provoca interesantes resonancias, empezando por el título de la misma.

El Psicoanálisis freudiano se puede ver representado –una vez más– por las provocadoras propuestas de Dalí: en *El enigma sin fin* y *El gran masturbador* tenemos ocasión de leer las imágenes en clave de *Símbolo* y *Adivinanza*, pues detrás de lo manifiesto y la apariencia se esconden significados ocultos, plenos de referencias a la biografía del autor y sus obsesiones personales. Como en el método de Freud, “*nada es nada, sino en función del todo*” y según nuestro modo de organizar perceptivamente totalidades, nuestra comprensión variará sensiblemente.

El personaje desencajado que nos lanza el *Grito nº 7*, de Antonio Saura, nos sitúa frente a las preocupaciones características de la Filosofía existencial, tan sensible al drama del dolor humano desde sus orígenes remotos en Kierkegaard, pero también en autores tan injustamente olvidados como Albert Camus o Gabriel Marcel.

La tertulia del Pombo y el *Retrato de Unamuno*, ambos de Gutiérrez Solana, constituyen una referencia evidente a la Filosofía española, marcada por el drama de la Guerra Civil, con el consiguiente aislamiento y exilio provocados por la Dictadura entre la intelectualidad de nuestro país. Analizando el *Guernica* de Picasso y el *Guernica cortado* del Equipo Crónica, podemos descubrir las claves destrozadas de nuestra identidad cultural, proyectadas con espanto en todas direcciones, como lo fueron tantos escritores, artistas y pensadores, muy especialmente los de la orteguiana *Escuela de Madrid*.

Las investigaciones filosófico-lingüísticas del Movimiento analítico y el Estructuralismo nos recuerdan la búsqueda de un nuevo lenguaje pictórico que lleva a cabo el Picasso cubista de *Naturaleza muerta (Los Pájaros muertos)*, en tanto que la tarea crítica de la Escuela de Frankfurt encuentra un eco humorístico y mordaz en el lienzo de Eduardo Arroyo *Carmen Amaya fríe sardinas en el Waldorf Astoria*.

Acabamos nuestro recorrido contemplando *Madrid visto desde el Cerro del Tío Pío*, de Antonio López, maravillosa obra que nos invita a meditar sobre la transición desde la Postmodernidad hacia el Futuro, y la urgencia de nuestro compromiso con la realidad más inmediata: la sociedad madrileña donde viven, trabajan y sueñan nuestros alumnos y alumnas.



GUÍAS DE VISITA
DE LOS ITINERARIOS
ARTÍSTICOS-FILOSÓFICOS



1

GUÍA DE VISITA: ITINERARIO 1
LA PRUEBA DEL LABERINTO
EN EL MUSEO DEL PRADO



Obra clave



Caída de Ícaro (1637)

Jacob Peter Gowy (Taller de Rubens)

Óleo sobre lienzo, 195 x 180 cm

Madrid. Museo del Prado

La obra de Gowy nos sitúa frente al episodio considerado tradicionalmente como más "ejemplar" y "moralizante" del relato mitológico: el joven se precipita en el mar tras elevarse imprudentemente, desoyendo los consejos de su sabio padre.



La caída de Faetón (1650?)

Jan Aeyck o Yck (s. XVII)

Óleo sobre lienzo, 197 x 180 cm

Madrid. Museo del Prado



Pecado Original

Pintura mural del ábside de la Ermita de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia), trasladada al Prado

Anónimo (1150?)

Madrid. Museo del Prado



La construcción de la Torre de Babel (1620)

Frans Francken II, *el Mozo* (1581-1642)

Óleo sobre lámina metálica

68 x 86 cm

Madrid. Museo del Prado



Adán y Eva (1507)
Alberto Durero (1471-1528)
Óleo sobre tabla
209 x 81 cm
Madrid. Museo del Prado



Alberto Durero recurre en esta obra al tema bíblico como pretexto para expresar sus conocimientos de anatomía humana. El rostro de Adán muestra una expresión de mayor viveza y movilidad que el de Eva. Para el cuerpo masculino emplea tonos cálidos, para la mujer tonalidades frías. El dibujo es excelente, propio de un gran grabador como era Durero.



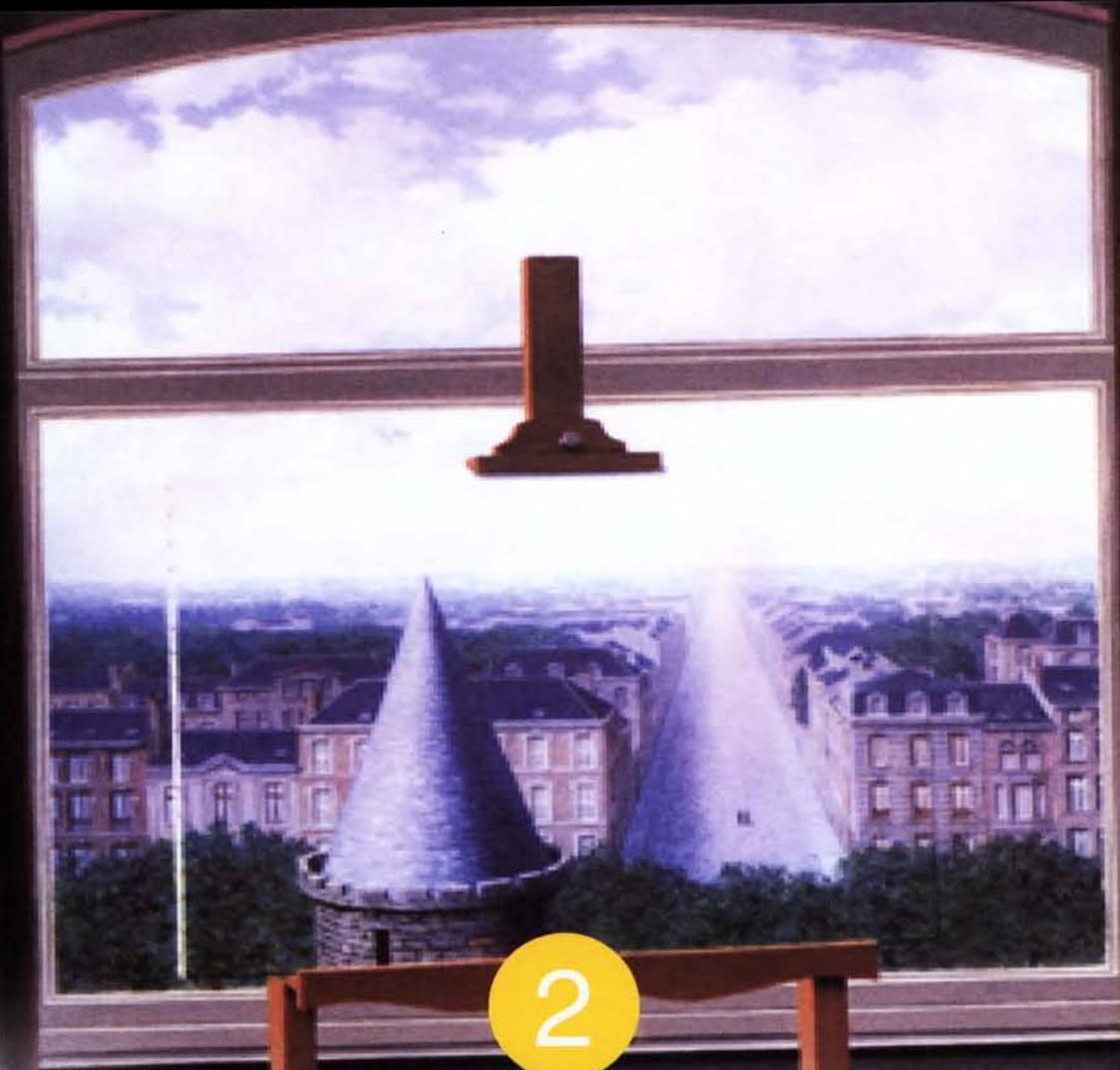
Orfeo y Eurídice
Peter Paul Rubens (1577-1640)
Óleo sobre lienzo. 194 x 245 cm. Madrid. Museo del Prado

El mito de Orfeo se interpretaba, en el contexto de las “filosofías de salvación” grecorromanas (neoplatonismo, gnosticismo, mitraísmo, cristianismo...), como alegoría del ascenso del alma hacia la luz del conocimiento. Entre los primeros cristianos, Cristo era comparado con Orfeo por su descenso amoroso a los infiernos, en rescate del alma perdida, y su ascensión al cielo para preparar la morada destinada al hombre salvado.



Retrato de Hombre (¿Un humanista?) (1540)
Jan Van Scorel (1495-1562)
Óleo sobre tabla, 67 x 52 cm
Madrid. Museo del Prado

El personaje parece señalar con su mano derecha la bíblica Torre de Babel. Los Humanistas del Renacimiento interpretaban esta Torre como una alegoría de la división y fragmentación sociopolítica y religiosa de su mundo, enfrentado por guerras y tensiones ideológicas y económicas en busca de la supremacía sobre los demás.



2

GUÍA DE VISITA: ITINERARIO 2
A TRAVÉS DEL ESPEJO POR
EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

1. LA VERDAD DESNUDA

Cristales y espejos expresan en muchas obras una metáfora de la revelación y el descubrimiento de la realidad, pero, sobre todo, del conocimiento de nosotros mismos, de nuestra propia identidad personal. Al vernos reflejados, nos enfrentamos, como Hamlet, a nuestro destino y condición, nos planteamos la eterna cuestión: *¿quiénes somos?*

Empezaremos la visita desde la **Planta Baja del Museo**:



Arlequín con espejo (1923)

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 45

Acabada la I Guerra Mundial, algunos pintores buscan una cierta “vuelta al orden” tras la ruptura provocativa de las primeras vanguardias. Picasso, tras un viaje a Italia, regresó a la figuración, sin abandonar del todo el lenguaje cubista, pero optando por diferentes fórmulas para adecuar el lenguaje a la lógica interna de la obra. Picasso toma el personaje del risueño arlequín de la *Commedia dell'arte* italiana, aunque lo reinterpreta de manera personal, convirtiéndolo en un ser ensimismado, de actitud seria, que se contempla melancólico en el espejo.



La llave de los campos (1933)

René Magritte (1898-1967)

Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 47

Magritte nos propone un enigma intelectual de difícil solución: *¿qué es “real” en lo que vemos?* Contemplamos –en un primer momento– la visión de un paisaje a través de una ventana cuyo vidrio está roto. Observando con más detenimiento, descubrimos en los fragmentos de cristal caídos la presencia de la imagen del paisaje: ¿estaba pintado el paisaje en el cristal, ocultando el paisaje “real” que ahora vemos? ¿se trata de fragmentos de un espejo que refleja el paisaje? ¿lo que vemos en la ventana es real, pintado o reflejo en un espejo? ¿acaso nada es real, no hay paisaje, sino sólo la fantasía del pintor?





Cabinas telefónicas (1967)

Richard Estes (n. 1936)

Acrílico sobre masonite, 122 x 175,3 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 47

Richard Estes acudió al Art Institute of Chicago para estudiar pintura y dibujo. Establecido en Nueva York como publicitario y diseñador gráfico, se dedicó más tarde a la pintura, siendo reconocido como una de las figuras principales del realismo norteamericano. En esta representación de un paisaje urbano nos muestra cuatro cabinas de teléfono con personajes que nos dan la espalda. La ciudad aparece reflejada en el bruñido aluminio de las cabinas. Las tiendas y rótulos dejan al ser humano en segundo plano, anulado por la visión fría, estática, distante y deshumanizada del ámbito urbano, cuyo realismo enlaza la pintura con la imagen fotográfica.



Mujer ante el espejo (1936)

Paul Delvaux (1897-1994)

Óleo sobre lienzo, 71 x 91,5 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 47

Delvaux desarrolla su obra bajo la influencia de Ensor, Giorgio de Chirico y Magritte. Participó en el movimiento surrealista. Las mujeres que pinta resultan eróticas e inquietantes. Semejan estáticas maniquíes que se insertan en ámbitos de pesadilla, como esta mujer que se ve reflejada en un espejo en el interior de una cueva. La precisión del dibujo, que llega al virtuosismo en el espejo y en el volante de encaje, nos hace dudar de la apariencia real de este mundo de ensoñación y misterio.



Reflejo con dos niños (Autorretrato) (1965)

Lucian Freud (n. 1922)

Óleo sobre lienzo, 91 x 91 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 48

Lucian Freud, nieto de Sigmund Freud, creador del Psicoanálisis, utiliza la pintura como instrumento de reflexión sobre la alineación y la pérdida de la propia identidad que caracterizan al hombre contemporáneo. En este autorretrato nos sorprende especialmente el punto de vista elegido, que capta la propia imagen en un espejo situado en el suelo y nos presenta al pintor como aplastado contra el techo y la lámpara.



Obra clave



Retrato de George Dyer en un espejo (1968)

Francis Bacon (1909-1992)

Óleo sobre lienzo, 198 x 147 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 48

Bacon es un autor figurativo de tendencia expresionista, interesado por lo deforme, la vulnerabilidad y la soledad del hombre. La violencia de su arte se extiende también a la manera en que aplica la pintura: barrida, arañada y, a veces, tirada encima del lienzo. Pintó numerosos retratos de amigos, a partir de fotografías o de memoria ("si no fueran mis amigos no podría violentarlos de esta forma"). En este retrato de George Dyer, el rostro parece huir del personaje para lanzarse sobre el espejo, subrayando la dualidad entre la persona y su imagen, el deseo y la fatiga, la pasión y el hastío.



El espejo de vestir (1876)

Berthe Morisot (1841-1895)

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 32

La autora, miembro del grupo impresionista, fue discípula de Manet, al que sirvió de modelo. Especialista en el retrato femenino y las escenas de interior, Morisot se mantuvo, junto a Pissarro y Monet, fiel a los postulados del impresionismo: valoración de la luz y pincelada fragmentada. En su época fue muy apreciada por el encanto y la placidez que desprendían sus obras, como podemos comprobar en esta escena de interior doméstico, que capta la instantánea de una muchacha que se mira pensativa en el espejo. La obra respira intimidad y encanto poético.



Venus y Cupido (1606-1611)

Peter Paul Rubens (1577-1640)

Óleo sobre lienzo, 137 x 111 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Segunda. Sala 19

Esta obra se considera réplica de un original perdido de Tiziano que Rubens pudo haber conocido en el Alcázar de Madrid. El asunto del tocado de Venus fue tratado numerosas veces por grandes maestros como Tintoretto y Veronés, además de Tiziano y Velázquez. El motivo del espejo tuvo especial importancia en la pintura de los Países Bajos, como atributo de la verdad y la vanidad. En otra ocasión Rubens pintó una Venus de espaldas, con un espejo que nos muestra su rostro. Este tipo de representaciones mitológicas iban destinadas al público culto y refinado de las cortes europeas.

2. EL ESPEJO MÁGICO

La pintura *refleja* una visión de la realidad a través de los ojos y la mente del artista. En los **retratos** –muy especialmente– nos encontramos con la plasmación de la imagen de una persona desde la mirada de otras personas (el pintor; los contemporáneos; quienes encargaron la obra; nosotros, los espectadores...) y, desde lo que vemos, descubrimos siempre “algo más”; el retrato es, efectivamente, un *espejo mágico*: visibiliza el interior de alguien, nos permite conocer su carácter e intimidad, el *misterio* y significado de una persona.

Comenzaremos esta parte de la visita en la **Segunda Planta del Museo**:



Enrique VIII de Inglaterra (c. 1534-1536)

Hans Holbein el Joven (1497-1453)

Óleo sobre tabla, 28 x 20 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Segunda. Sala 5

Esta obra fue ejecutada por Holbein *el Joven*, durante su segunda estancia en Londres, seguramente como prueba para ser nombrado pintor del rey. La técnica es minuciosa y esmerada, para penetrar en la psicología del retratado y, sobre todo, transmitir un concepto y la visión de su época, en una magistral interpretación de la monarquía autoritaria de Enrique VIII. En la misma sala se encuentra el retrato realizado por Juan de Flandes de la primera esposa de Enrique VIII: *Retrato de una Infanta* (¿Catalina de Aragón?), interesante por permitirnos el estudio comparativo de ambas personalidades.



Retrato de Giovanna Tornabuoni (1488)

Domenico Ghirlandaio (1449-1494)

Óleo sobre tabla, 77 x 49 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Segunda. Sala 5

Domenico Bigordi, conocido como Ghirlandaio, ejerció como pintor de frescos en Toscana y Roma. Introduce en sus complejas obras costumbres de su tiempo, retratos de personalidades, perspectivas ricas y amplias arquitecturas. La dama aquí retratada es Giovanna degli Albizzi, hija de una rica familia florentina y esposa de Lorenzo Tornabuoni. Fue retratada en el mismo año en que moriría de parto. Giovanna aparece rodeada de objetos de carácter simbólico: un rosario y un libro de oraciones, todavía medio abierto por el uso reciente, expresiones de devoción; el broche en la alacena y el que luce en el pecho, nos recuerdan las obligaciones derivadas de su condición social; el texto que aparece en la cartela proviene de un epigrama del poeta latino Marcial: "ARS UTINAM MORES / ANIMUNQUE EFFINGERE / POSSES PULCHRIOR INTER/RIS NULLA TABELLA FORET / MCCCCLXXXVIII" ("*Si el artista hubiera podido retratar el carácter y las cualidades morales, no habría pintura más bella en la tierra*").



Jesús entre los doctores (1506)

Alberto Durero (1471-1528)

Óleo sobre tabla, 64,3 x 80,3 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Segunda. Sala 8

En *Jesús entre los doctores* –"que no se parece a ninguna de las obras que he hecho hasta ahora", como el mismo Durero escribe– se han señalado diversas influencias: Leonardo, por la técnica del *sfumato* y la tendencia a la caricatura, que comparte con *El Bosco*. El tema procede del Evangelio de San Lucas, que relata la preocupación de los padres del joven Jesús al comprobar que su hijo no estaba con ellos en el momento de la partida. Lo encuentran en el Templo de Jerusalén, discutiendo con los sabios doctores sobre las Sagradas Escrituras, momento al que corresponde la escena representada.



Retrato de una dama (1530)

Hans Baldung Grien (1484-1545)

Óleo sobre tabla, 69,2 x 52,5 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Segunda. Sala 9

El alemán Baldung –discípulo de Durero– cultivó la pintura, el grabado y el diseño para vidrieras. En su extensa producción trató escenas religiosas, retratos, temas mitológicos y alegóricos. Entre sus mejores obras se encuentran *Las tres Gracias* y *Las edades y la muerte*, ambas en el Prado. Su apodo, "Grien" (verde, en antiguo alemán), viene de sus años de juventud, en los que el artista sintió una especial predilección por este color. En este *Retrato de una dama* atiende, sobre todo, al carácter del personaje y se percibe una fuerte influencia de la Judith de Lucas Cranach. Aparece firmado con las iniciales HB y fechado. Es el único retrato que se conserva de este autor, aunque realizó muchos y gozó de gran fama como retratista. No se ha identificado a la retratada, pero se ha considerado el retrato de boda de una princesa de Baden-Durlach. Quizás no sea una persona concreta, sino un arquetipo de belleza, la figura idealizada de la mujer.



Autorretrato (c.1908)

Gabriele Muenther (1877-1962)

Óleo sobre papel montado en cartón, 49 x 33,6 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Escalera a Planta Primera

La pintora, nacida en Berlín, intentó asistir a la Academia de Arte, prohibida entonces a las mujeres, por lo que tuvo que formarse privadamente con Kandinsky, formando parte del grupo "*Der blaue Reiter*". Aunque reconocía la influencia de Kandinsky y Jawlensky en su estilo, nos recuerda más en este *Autorretrato* el lenguaje de Van Gogh –por la fuerza de la pincelada– y Matisse. La imagen nos sorprende por su sinceridad, libertad y profunda introspección que transmite.



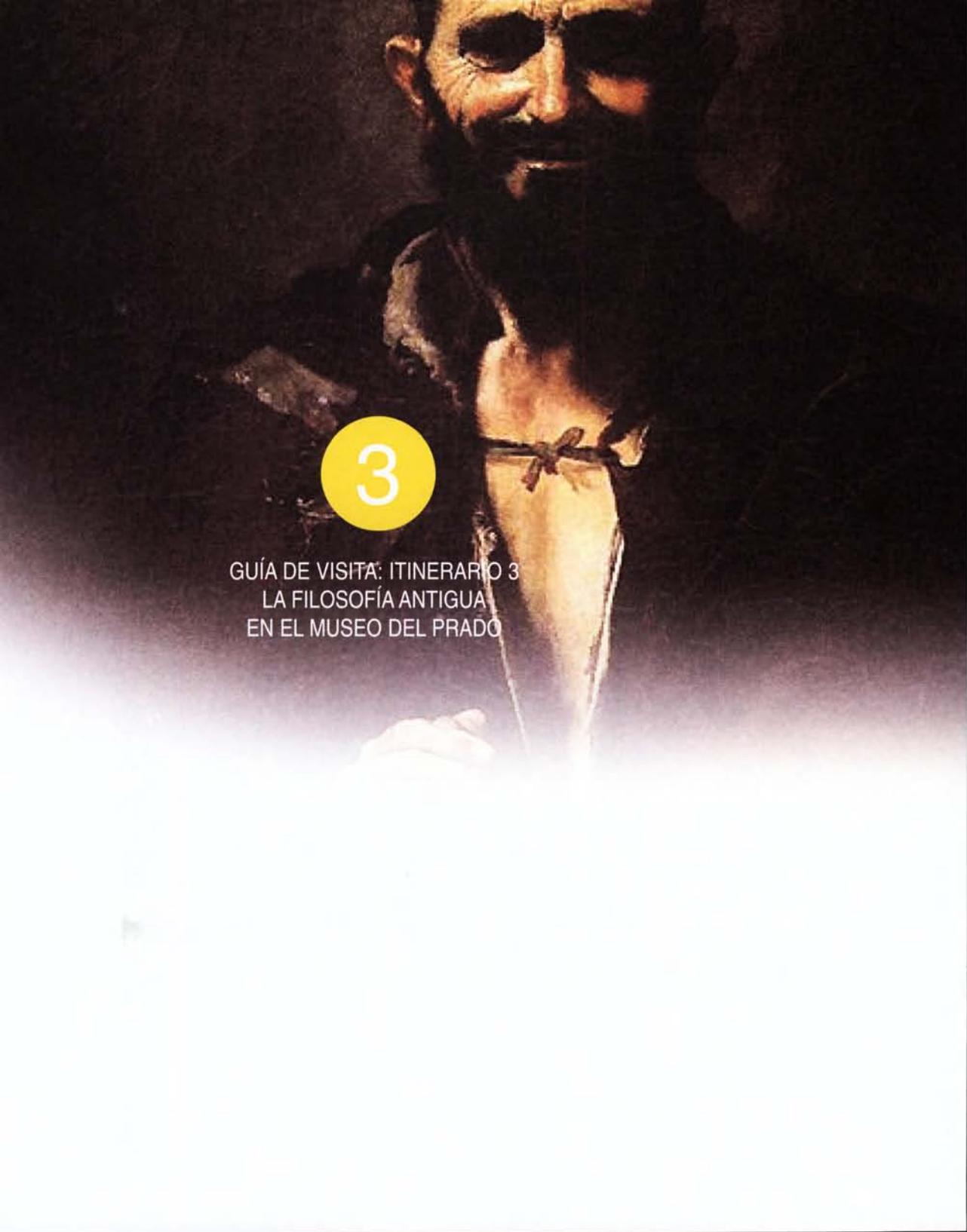
Autorretrato con la mano levantada (1908)

Max Beckmann (1884-1950)

Óleo sobre lienzo, 55 x 45 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 40

El pintor alemán Max Beckmann, personaje solitario e independiente, desarrolló un estilo figurativo y expresionista muy personal. En París conoció la obra de los impresionistas y descubrió a Cézanne y a Van Gogh. Con la llegada del nazismo vio truncada su carrera: varias obras suyas se exhibieron en la exposición de Arte degenerado. Su *Autorretrato con la mano levantada* pertenece a su primera época, con referencias a la Historia de la pintura: la obsesión por el autorretrato, como Rembrandt; la influencia del impresionismo en el empleo de una pintura fragmentada, que recuerda a Frans Hals; la posición hierática y frontal del personaje, que nos remite a la imágenes bizantinas de Cristo.



3

GUÍA DE VISITA: ITINERARIO 3
LA FILOSOFÍA ANTIGUA
EN EL MUSEO DEL PRADO



Demócrito (1603)
179 x 66 cm

Los presocráticos

Peter Paul Rubens (1577-1640)
Óleo sobre lienzo. Madrid. Museo del Prado

El filósofo que ríe es Demócrito: si todo es ciertamente una danza de átomos, la vida humana debe renunciar a su pretensión de sentido y deben parecer risibles las preocupaciones y pasiones de los humanos. A esta risa ofrece contrapunto el llanto de Heráclito, el filósofo del devenir, que observa la caducidad de los acontecimientos y advierte la tragedia del mundo.



Obra clave



Heráclito (1638)
181 x 63 cm.



Los sofistas y Sócrates

La disputa de Jesús con los doctores del Templo (1558)
Paolo Caliari, el Veronés (1528-1588)
Óleo sobre lienzo, 236 x 430 cm
Madrid. Museo del Prado



Obra clave

La obra representa un conocido pasaje del Evangelio de San Lucas (Lc. 2, 41-51): *“Sus padres iban todos los años a Jerusalén a la fiesta de la Pascua. Cuando cumplió los doce años, subieron como de costumbre a la fiesta. Al volverse ellos pasados los días, el niño Jesús se quedó en Jerusalén, sin saberlo su padres. Creyendo que estaría en la caravana, hicieron un día de camino, y le buscaban entre los parientes y conocidos; pero, al no encontrarle, se volvieron a Jerusalén en su busca. Al cabo de tres días, le encontraron en el Templo sentado en medio de los maestros, escuchándoles y haciéndoles preguntas; todos los que le oían, estaban estupefactos por su inteligencia y sus respuestas. Cuando le vieron quedaron sorprendidos y su madre le dijo: “Hijo, ¿por qué nos has hecho esto? Mira, tu padre y yo, angustiados, te andábamos buscando”. Él les dijo: “Y ¿por qué me buscabais? ¿No sabíais que yo debía estar en la casa de mi Padre?”. Pero ellos no comprendieron la respuesta que les dio”.*



Platón

Venus recreándose con el amor y la música (h. 1565–70)

Tiziano Vecellio di Gregorio (hacia 1490-1576)

Óleo sobre lienzo, 148 x 217 cm. Madrid. Museo del Prado

Muchos cuadros eróticos del Prado provocaron el escándalo de los eclesiásticos de su tiempo, por lo que se crearon salones privados donde esconder de las miradas lascivas estas obras de arte. Inclu-

so el propio Museo tuvo su *Sala reservada* en el siglo XIX.

La obra que ahora contemplamos se libró milagrosamente del fuego, en tiempos del mismísimo Carlos III, el Rey de la Ilustración y del Siglo de las Luces, pero conocido también como “*El Rey beato*”. Gonzalo Torrente Ballester, en la *Crónica del Rey Pasmado* nos habla de una de estas salas:

«*El Rey salió, cargado con las llaves, cuyo tintineo llenaba la penumbra. Atravesó salas y pasillos, abrió con la llave más gorda la puerta más grande, y la cerró por dentro; había entrado en un dédalo de corredores zigzagueantes, interrumpidos por escaleras que subían y escaleras que bajaban. Tuvo que abrir, todavía, otras dos puertas, que también cerró después de haberlas pasado. La habitación prohibida correspondía a una torre, la del norte-este. Estaba a oscuras. Tanteando, halló una ventana y la abrió. La habitación carecía de muebles, pero de las paredes colgaban cuadros. Cuando sus ojos se habituaron a la luz escasa, pudo ver que en todos ellos había mujeres desnudas, solas o en compañía. Se hallaba ante la mitología que su abuelo había coleccionado, y que sólo podían contemplarse con un permiso especial de la curia toledana, firmado de puño y letra del primado.*»

No está claro quién encargó a Tiziano esta obra, pero se sabe que fue adquirida en el siglo XVII por Felipe IV. Venus aparece sobre un diván mientras escucha la música procedente de un órgano. El organista gira su cuerpo para contemplar a la diosa y al perrito jugueteón que acaba de irrumpir en la escena. Al fondo, se aprecia un jardín con fuente y varias figuras, así como hileras de árboles que crean el efecto de perspectiva. Venus está iluminada por un fuerte foco de luz que resalta la blancura de su bello cuerpo, en contraste con la tela rojiza sobre la que está tumbada.



Aristóteles

Joven entre la Virtud y el Vicio (1580)

Paolo Caliari, el Veronés (1528-1588)

Óleo sobre lienzo, 102 x 153 cm. Madrid. Museo del Prado

La elección entre el camino de la Virtud y el del Vicio es un tema muy representado en pintura. *El Veronés* lo trata mediante un joven entre dos figuras femeninas: a la izquierda, una cortesana veneciana encarna al

vicio, con ricas vestiduras y escote, sentada junto a un lecho decorado con un cortinaje de brocados. A la derecha, encontramos la imagen de la virtud, decentemente vestida, que tira de la mano del joven. Al fondo, edificios y esculturas clasicistas, todo un recuerdo del carácter grecorromano del tema de la elección ética.



La fábula de Aracné ("Las hilanderas") (1657)

Diego de Silva Velázquez (1599-1660)

Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm

Madrid. Museo del Prado

Velázquez se aproxima a la vida de los dioses como si se tratase de un asunto cotidiano; de hecho, esta obra de tema mitológico fue conocida como *Las hilanderas*. Bajo la apariencia de una escena de género, el pintor ilustra la historia de la rivalidad entre la diosa Palas

Atenea y la joven Aracné, por ver quién era la mejor tejedora.

En primer término, se muestra un taller de tapices donde dos mujeres trabajan en las labores de hilado y devanado de la lana para el tejido, asistidas por otras jóvenes. La más anciana, frente a la rueca y con el huso en la mano, es Palas; la que da la espalda al espectador, Aracné. Tras un arco, encontramos la conclusión de la fábula: el momento en que la diosa, revestida con su armadura, se dispone a castigar la soberbia de la joven convirtiéndola en araña para que, de este modo, se vea obligada a tejer continuamente hasta el fin de sus días. Al fondo, un tapiz representa el Rapto de Europa por Júpiter bajo la apariencia de un toro, asunto que, según Ovidio, había elegido Aracné para uno de sus tapices.

El contraste entre el primer plano –mundo artesanal– y el fondo del cuadro –mundo divino– refleja, como en *Las Meninas*, las contradicciones a que se ve sometido el propio Velázquez, que ejerce, como pintor, una actividad manual considerada "inferior", pero se siente un intelectual, miembro de la aristocracia en el universo "superior" de la Corte. Resulta muy propio del gusto de la época introducir una alusión cifrada sobre el significado oculto de la obra. Así, el tapiz colgado al fondo reproduce un cuadro de Tiziano sobre el *Rapto de Europa*, episodio mitológico en que también juegan un papel destacado la simulación y las apariencias engañosas, como en la leyenda de Aracné, donde la diosa Palas disfrazada pone en evidencia la superioridad de la "bellas" artes sobre el "vil" trabajo artesanal.

Escuelas socráticas



Menipo (h. 1640)

Diego de Silva y Velázquez (1599–1660).

Óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm

Madrid. Museo del Prado

Velázquez pintó esta sorprendente pareja de filósofos para competir con *Heráclito y Demócrito* de Rubens: una elección tan original que hizo falta añadir letreros con sus nombres para identificarlos. La contemplación de estos lienzos en el Prado inspiró a Edouard Manet (1832-1883) su obra sobre filósofos-mendigos. Menipo era un filósofo griego del siglo III a.C. catalogado entre los cínicos por su rechazo de las apariencias y distinciones sociales. Esopo, el fabulista griego, era un esclavo jorobado, tartamudo y de extrema fealdad, desengañado del mundo, el gran teatro donde los hombres son actores de una inmensa farsa.



Esopo (h. 1640)

Diego de Silva y Velázquez (1599–1660)

Óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm

Madrid. Museo del Prado



Helenismo

Arquímedes (h. 1630)

José de Ribera, *el Spagnoletto* (1591-1652)

Óleo sobre lienzo, 125 x 81 cm. Madrid. Museo del Prado

Este *Arquímedes* fue conocido durante mucho tiempo como Demócrito, por la sonrisa que esboza el personaje, que no aparece idealizado ni solemne. Al contrario, el pintor elige un modelo de rostro popular, tal vez un mendigo de la calle, de manos toscas y cierta rudeza, pero con expresión intensa y afable. Un rostro que recuerda a los de Velázquez, pero también al gusto de *El Caravaggio*, cuyo tenebrismo había conocido Ribera en Italia. El contraste entre el aspecto exterior del personaje y su dignidad intelectual -resaltada por la luz que incide en los documentos que sostiene con su mano izquierda- nos recuerda la necesidad de no dejarnos engañar por la apariencia de las cosas y buscar su profundidad.



Estoicismo

La muerte de Séneca (h. 1636)

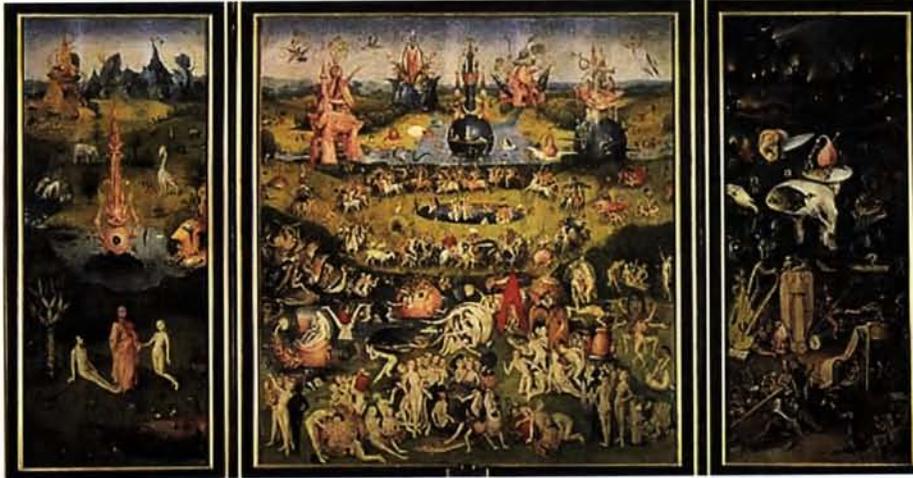
Peter Paul Rubens (1577-1640)

Óleo sobre lienzo, 184 x 155 cm

Madrid. Museo del Prado (*actualmente no expuesta*)

Probablemente Rubens realizó sólo el rostro del filósofo. Séneca, maestro del joven Nerón, será condenado por éste, convertido ya en loco emperador, a abrirse las venas. En primer plano, vemos la figura de Séneca desnudo, con sus pies en una vasija, mientras espera la muerte con resignación. Un joven toma nota de las últimas palabras del filósofo, acompañado por dos soldados que contemplan la escena. Las figuras llenan el espacio, sin apenas huecos. El fondo neutro empuja al primer plano a los personajes, creando un sentimiento de agobio. La imagen del filósofo recuerda a Miguel Ángel, y los efectos de claroscuro nos hacen pensar en *El Caravaggio*. El tema constituía con frecuencia la ocasión para una reflexión sobre la relación entre los intelectuales y el poder.

Epicureísmo



El jardín de las delicias (1504)

Hieronymus van Haecken, *el Bosco* (1450-1516)

Tríptico sobre tabla: tabla central, 220 x 195 cm; laterales, 97 x 219 cm. Madrid. Museo del Prado

Hieronymus van Aeken nació en Holanda. Su vida y obra no resultan fáciles de conocer: algunos lo consideran hombre religioso y moralista. Otros, sin embargo, sospechan que se trata de un escéptico desengañado, pues da una visión ácida de la vida. Felipe II de España fue uno de sus admiradores y mantuvo obras de *El Bosco*, incluso en sus habitaciones privadas en El Escorial. En los siglos XIX-XX es redescubierto y admirado, sobre todo, por los surrealistas. *El jardín de las delicias* es un tríptico que ofrece una alegoría del origen y el fin del mundo, desde la Creación a la Caída del género humano: los laterales que lo cierran muestran el principio del mundo, según la Biblia, mediante una concepción circular del Universo que engloba los cuatro elementos en medio de una "nada" de color indefinido. El tríptico abierto enseña la Creación del Hombre y la Mujer a la izquierda, el Infierno a la derecha, y en el centro variadas formas de la sensualidad que conforman la vida terrenal. *El Bosco* introduce en sus imágenes un componente onírico, humorístico y crítico, mediante seres fantásticos difíciles de interpretar. Junto a ellos, imágenes religiosas habituales en la pintura medieval y elementos de cultura popular, como los proverbios, que hacen asequibles las doctrinas religiosas, al modo de los predicadores de su tiempo. En el infierno, el sueño se torna pesadilla: demonios con dientes en el vientre, orejas de las que surgen cuchillos, escaleras que no llevan a ninguna parte y cuerpos de pecadores despedazados. Se ha relacionado esta iconografía con la secta herética del "libre espíritu", aunque no está clara la relación de *El Bosco* con la misma.

Cinismo-Escepticismo



La fábula de Diógenes (1650)

Giovanni Benedetto Castiglione, *el Grechetto* (1609-1664)

Óleo sobre lienzo, 97 x 145 cm. Madrid. M. del Prado

Esta obra, de agudo colorido y marcado naturalismo, presenta una historia popular: el filósofo cínico Diógenes de Sínope (413-323) caminando por Atenas a la luz del día con una lámpara encendida y afirmando que buscaba un hombre honesto.

Se dice que Diógenes mantuvo una inesperada entrevista, desde el tonel que le servía de vivienda, con Alejandro Magno, quien empezó la conversación así: "Yo soy Alejandro el conquistador"; el filósofo contestó: "Y yo, Diógenes el cínico". Alejandro entonces le preguntó de qué modo podía servirle. El filósofo replicó: "Puedes apartarte para no quitarme la luz del sol". Alejandro, dicen, quedó tan impresionado con el dominio de sí mismo del filósofo que se marchó diciendo: "si yo no fuera Alejandro, querría ser Diógenes".

En cierta ocasión vio a un niño beber agua en el cuenco de la mano, y estrelló su escudilla en el suelo, exclamando: "este niño acaba de enseñarme que todavía conservo en mí algo superfluo". Otro día, como oyese a Aristóteles definir al hombre como "bípedo sin plumas", lanzó un estridente quiquiriquí y exclamó ante el auditorio: "¡He aquí al hombre de Aristóteles!"

Despreciaba las conveniencias sociales, así como el poder, la riqueza, la nobleza y la gloria, que consideraba expresiones de corrupción. Cuando alguien acertó a preguntarle por qué los ricos daban limosna a los pobres, en tanto que negaban su ayuda a los filósofos, repuso Diógenes: "La razón es sencilla: todos los ricos temen llegar a ser pobres, pero ninguno teme llegar a ser filósofo".



4

GUÍA DE VISITA: ITINERARIO 4
EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO
EN EL MUSEO DEL PRADO



La primera filosofía cristiana. Patrística

San Jerónimo (1521)
Marinus Claeszoon Van Reymerswaele
(1490?-1568?)
Óleo sobre tabla, 75 x 101 cm
Madrid. Museo del Prado



El santo ermitaño aparece en su celda de estudio, con los atributos clásicos de su representación: vestido con la púrpura cardenalicia (aunque nunca llegó a ser cardenal) y sentado ante una mesa cubierta de papeles, pluma y tintero (alusión a su trabajo como traductor de la Biblia), la cruz y la calavera para hacer reflexión, y un bello códice medieval con una ilustración del Juicio final. Se echa en falta la familiar figura del león echado a sus pies, referencia al animal que se quedó mansamente a vivir en el monasterio, después de que el santo extrajera una espina de su pata. Estos signos pueden expresar la visión reformada del artista, seguidor de las enseñanzas Lutero: "Sólo la Fe, sólo la Gracia, sólo la Escritura", representadas por la Biblia, la Cruz y el Juicio, junto al rechazo del culto a los santos, pues el *San Jerónimo* de Marinus representa sólo un modelo de vida cristiana.



El pensamiento cristiano medieval

Cristo bendiciendo
Fernando Gallego (h. 1466-1507)
Óleo sobre tabla 169 x 132 cm. Madrid. Museo del Prado

Contemplamos aquí la concepción medieval del mundo. Cristo entronizado, sereno y majestuoso, refleja la visión teocéntrica de la Historia y la Sociedad: es el Rey del universo, con el globo en sus manos, en cuyo centro flota la Tierra, de acuerdo con la teoría geocéntrica. Aparece flanqueado por los representantes de la Iglesia triunfante, a la izquierda –la nueva Humanidad, con estandarte de victoria– y la Sinagoga –la antigua Alianza, ya abolida con las Tablas de la Ley y su estandarte quebrado–, acompañados por el Tetramorfos, los símbolos de los cuatro Evangelistas: ángel (Mateo), león (Marcos), toro (Lucas) y águila (Juan).

No aparecen seres humanos: el hombre se sitúa fuera de la obra, de rodillas ante lo divino, en actitud de adoración contemplativa, humilde y respetuosa, sobrecogido por la grandeza y trascendencia de la visión celestial. Se espera de él un "abandono confiado" (Fe), actitud opuesta a la soberbia autosuficiente que confía en el propio pensamiento (Razón). Dios lo sabe todo y lo da a conocer por su Voluntad libre (Revelación), confiada a la Iglesia, depositaria de la Verdad y guiada por su Fundador en la lucha contra las fuerzas del mal. En nombre de Cristo-Rey, los poderes de este mundo deben gobernar y reciben de él su bendición, legitimadora de una sociedad fuertemente jerarquizada y estratificada, reflejo del orden divino impuesto por el Creador al universo.



La primera filosofía cristiana. San Agustín

Joven entre la Virtud y el Vicio (1580)

Paolo Caliari, *el Veronés* (1528-1588)

Óleo sobre lienzo, 102 x 153 cm

Madrid. Museo del Prado



Pecado Original

Pintura mural del ábside de la Ermita de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia) trasladada al Prado. Anónimo (1150?)

Madrid. Museo del Prado



El triunfo de San Agustín (1664) (detalle)

Claudio Coello (1642-1693)

Óleo sobre lienzo, 271 x 203 cm

Madrid. Museo del Prado



El pensamiento cristiano medieval

Santa Bárbara (1438)

Robert Campin, Maestro de Flemalle (h.1380-1444)

Óleo sobre tabla, 101 x 47 cm. Madrid. Museo del Prado

Aunque en sus primeras obras Campin presenta aún rasgos propios del Gótico Internacional, evolucionó pronto hacia una visión más plástica de las formas, que gusta de los contornos precisos, se interesa por el detalle y las calidades de las cosas, la riqueza cromática y la presencia de un rico simbolismo. La acción transcurre en el interior de una habitación donde una joven lee sosegadamente ante una chimenea encendida que ilumina y caldea el ambiente. Los objetos que decoran la estancia parecen sugerir la representación de una simple escena cotidiana. Pero muchos de estos objetos, como el jarrón con el lirio o el paño blanco colgado de una barra (símbolos ambos de pureza) y, muy especialmente, la torre que se divisa al fondo, a través de la ventana, nos ofrecen la clave para saber que estamos ante la figura de Santa Bárbara (por la presencia de la torre donde la encerró su padre, que es su atributo específico y el símbolo que nos sirve para reconocerla). Las líneas

del techo y del pavimento producen una sensación de profundidad bien conseguida, del mismo modo que la combinación de luces frías y cálidas, procedentes respectivamente del exterior y del resplandor del fuego. Los reflejos de los clavos de las vigas del techo y de las contraventanas de madera, son un prodigio de ejecución, una obra maestra del *Maestro de Flemalle*.



El final de la Edad Media

Adoración de los Reyes Magos (1470)

Tabla central. Tríptico del Nacimiento

Hans Memling (1433-1494)

Óleo sobre lienzo, 95 x 145 cm

Madrid. Museo del Prado

La Adoración de los Magos es la parte central de un tríptico en cuyos laterales se desarrollan otras escenas relativas al nacimiento de Cristo. Memling muestra aquí distinción que sabía imprimir a sus figuras, influida por su posible maestro en Bruselas, Roger Van der Weyden, como el esbelto rey mago negro y el elegante atenido del que se arrodilla ante el Niño. Los Primitivos Flamencos reflejaban cuidadosamente los rasgos de los rostros de los personajes convirtiéndose en expertos retratistas. En esta pintura se han querido reconocer los retratos de dos duques de Borgoña, Carlos el Temerario y Felipe el Bueno, presentados como los dos reyes magos blancos. En cuanto al negro, es interesante destacar que se trata de una de las primeras ocasiones en que aparece representado de esta raza: se pretendía abundar así en la idea de que de todas las partes del mundo acudieron a adorar al Niño Dios. El caballero de oscuro a la izquierda, apoyado en el muro del portal, es tal vez un retrato del donante que pagaba la pintura.

El final de la Edad Media



La Anunciación (h. 1430)

Guido di Pietro da Mugello o Fra Giovanni da Fiesole, llamado **Fra Angelico** (h.1387-1455)

Temple sobre tabla, 194 x 194 cm. Madrid. Museo del Prado

Guido di Pietro nació en Vicchio en el Mugello. Al tomar el hábito dominico cambió su nombre por el de Fra Giovanni, pero se le conoce habitualmente como *Fra Angelico* porque se decía que pintaba como los ángeles. Su labor se desarrolló en Florencia, a comienzos del Renacimiento. Esta *Anunciación* fue realizada, en los primeros años de su carrera para la iglesia del convento dominico de Santo Domenico de Fiesole. Más tarde fue regalada al

Duque de Lerma, valido de Felipe III de España.

El retablo consta de una tabla central, rematada en la parte inferior por un banco o predela. La predela se compone de cinco paneles donde se representan pasajes de la vida de la Virgen: *Nacimiento y Desposorios*, *Visitación*, *Adoración de los Magos*, *Presentación en el Templo* y *Tránsito de la Virgen*. El panel principal está ocupado por dos episodios relacionados: la expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal y la Anunciación, donde el pintor coloca en primer plano al arcángel San Gabriel inclinado ante la Virgen María, bajo un pórtico con doble arco de medio punto. En el ángulo superior izquierdo, la paloma del Espíritu Santo desciende desde las manos de Dios hacia la figura de María. Aunque el pintor utiliza el pan de oro –de tradición gótica– para destacar los elementos más brillantes y emblemáticos, llama la atención la iluminación naturalista –en la habitación de María y en el pórtico– propia ya de la cultura renacentista.

La escolástica medieval. Sto. Tomás de Aquino



Descendimiento (h. 1435)

Roger van der Weyden (1394?-1464)

Óleo sobre lienzo, 220 x 262 cm

Madrid. Museo del Prado



Obra
clave

La primera sensación que recibimos es la de encontrarnos ante un grupo escultórico, más que ante una escena pintada. Llama la atención especialmente la maestría para alojar diez figuras de gran tamaño en un espacio reducido (cerrado, además, por un fondo de oro a modo de muro). La composición parece enmarcada entre dos paréntesis curvos, formados por las figuras de Juan (vestido de rojo) y Magdalena (a la derecha), ocupando Cristo y María (con manto azul) el centro de la escena. Todos los personajes se distribuyen a ambos lados de la cruz de la que se desciende a Jesús, que marca así el eje de simetría de la composición. Las figuras de Cristo y María articulan dos líneas paralelas oblicuas, y mantienen una postura similar. Presentan muy próximas sus manos y muestran en la piel rasgos de diferente palidez: a causa del desmayo, en la Virgen, y por el tono grisáceo de muerte en la mano de Cristo.

La escolástica medieval. Sto. Tomás de Aquino



Santo Domingo quema los libros de los albigenses (h. 1480)

Pedro Berruguete (1450-1504)

Óleo sobre tabla, 122 x 83 cm. Madrid. Museo del Prado

El pintor Pedro Berruguete introdujo el Renacimiento italiano en Castilla. Inició su aprendizaje con el flamenco Joos van Wassenhove (Justo de Gante). Tal vez viajó a Italia para trabajar en el Palacio del duque Montefeltro de Urbino. De regreso a Castilla, se especializó en temas religiosos. Por encargo del inquisidor Tomás de Torquemada, realizó el retablo mayor del Convento de Santo Tomás de Ávila, donde destaca la representación del *Auto de Fe de Santo Domingo de Guzmán* que se encuentra en el Museo del Prado. En su obra se manifiesta la influencia del Renacimiento italiano en el esfuerzo por enmarcar las figuras y acciones en el espacio, mediante la utilización de la luz y la perspectiva.



La incredulidad de Santo Tomás (h. 1620)

Matthias Stomer (h.1600-h.1650)

Óleo sobre lienzo, 125 x 99 cm. Madrid. Museo del Prado

Sabemos poco de este pintor, salvo que nació en Holanda y fue discípulo de Guerrit van Honthorst. Pasó la mayor parte de su vida en Roma y Nápoles, donde se vio influenciado por la obra de *El Caravaggio*, autor de una obra de igual título. Resulta muy interesante comparar ambos lienzos, pues aunque Stomer se inspira en el italiano, se centra más en la figura de Cristo y los detalles anatómicos, empleando una factura inquieta y crispada, con enérgicos toques de pincel, mientras *El Caravaggio* acentúa con su dominio del contraste lumínico el efecto inquisitivo de las miradas de los personajes, enfrascados en una comprobación más experimental y casi científica que propiamente religiosa. El tema de la duda o incredulidad de Santo Tomás (Jn. 20, 19-31) aparece de modo recurrente en la Historia del Arte como ilustración e invitación a reflexionar sobre las relaciones entre la Razón y la Fe (y la supuesta supremacía de esta última) o, más tarde, sobre los distintos modos de conocimiento y el valor de la experiencia sensorial.

Una nueva mentalidad: el Renacimiento



El carro de heno (1500)
Hieronymus van Haecken, el Bosco (1450-1516)

Óleo sobre tabla, 135 x 190 cm. Madrid. Museo del Prado

Se trata de un tríptico cuyos laterales, al cerrarse, representan "*El Camino de la Vida*", donde vemos a un caminante –posiblemente El hijo pródigo– rodeado por los peligros del viaje. Las alas abiertas muestran a la

izquierda la *Creación*, el *Pecado original* y la *Expulsión del Paraíso de Adán y Eva*, con la Caída de Luzbel en la lejanía. A la derecha se representa el *Infierno*, con la construcción de una torre y el castigo del pecado. La tabla central muestra una escena presidida por el carro de heno que da nombre al tríptico, alusión al Salmo 103; 15-16: "*¡El hombre! Como la hierba son sus días, como la flor del campo, así florece. Pasa por él un soplo y ya no existe, ni el lugar donde estuvo vuelve a conocerle*" o al Salmo 14; 2-3: "*Mira Yavé desde lo alto de los cielos hacia los hijos de Adán para ver si hay entre ellos algún sensato, alguien que busque a Dios. Todos van descarriados, en masa se han corrompido, no hay nadie que haga el bien, ni uno siquiera*"y, desde luego, al proverbio flamenco que reza "*El mundo es como un carro de heno y cada uno coge lo que puede*".

Aparecen aquí todas las clases sociales que pretenden conseguir su porción de heno, su ración de placer. Mientras los poderosos (emperadores, papas y reyes, a la izquierda de la tabla) no tienen dificultad para alcanzar desde su propia montura el heno que precisan, otros –las clases bajas de la sociedad– se lanzan al asalto del carro que pasa por su lado, llegando para lograr su meta a pisarse y matarse unos a otros. Sólo los personajes que han logrado situarse encima del carro y los que aparecen en primer plano muestran cierto sosiego. Resulta curioso el grupo de monjas que reciben los sacos de heno en el interior de su propio convento.

El carro de heno, expresión del humano devenir, va desde el Paraíso al Infierno. En lo alto del carro, bajo el árbol del pecado, aparecen representados algunos vicios: la *lujuria* (el jarro, las parejas y la música), la *vainidad* (cola de pavo real del diablo) y la *herejía* (lechuga). Dios observa la escena desde el cielo. El carro se dirige, guiado por demonios, hacia el Infierno de la derecha, con los condenados desnudos portando la señal que identifica su pecado, como el lujurioso, con un sapo en los genitales. *El Bosco* se revela en este tríptico como pintor moralizante de gran inspiración popular, muy crítico con la sociedad y dotado de capacidad para la burla y la ironía. La obra estuvo en El Escorial desde que Felipe II lo mandara comprar en 1570, pero se trasladó al Museo del Prado a causa de la Guerra Civil española.

Una nueva mentalidad: el Renacimiento



Retrato de hombre (¿Un humanista?) (1540)

Jan Van Scorel (1495-1562)

Óleo sobre tabla 67 x 52 cm

Madrid. Museo del Prado



El emperador Carlos V en Mühlberg (1548)

Tiziano Vecellio di Gregorio (1490?-1576)

Óleo sobre lienzo, 355 x 283 cm. Madrid. Museo del Prado

Tiziano hizo varios retratos del emperador Carlos V, que le consideraba su pintor predilecto y lo eligió para perpetuar la gran victoria sobre los protestantes en la batalla de Mühlberg. En esta obra nos muestra al Emperador dirigiéndose al río Elba el 24 de abril de 1547, como conductor de un ejército victorioso, en un magnífico retrato ecuestre que evoca los monumentos de los emperadores romanos de la antigüedad. El monarca se recorta sobre un paisaje de bosque junto al río, iluminado todo por una luz de atardecer que le da cierto tono de recogimiento. La vivacidad de los colores de la coraza metálica (que se conserva aún en la Armería del Palacio Real de

Madrid), de la manta del caballo y el penacho que remata el casco, contrastan magníficamente con la palidez y cierta melancolía del rostro del protagonista, enfermo y próximo ya a retirarse en Yuste (Cáceres). El lienzo fue pintado en Augsburgo en 1548; al sacarlo fuera para que secase la pintura, el cuadro salió volando, con grandes daños para la *montura*, mientras el *Emperador* apenas sufrió algún rasguño. Tiziano procedió a la restauración y todavía hoy se aprecian señales en la grupa del caballo.



El cambista y su mujer (1539)

Marinus Claeszoon Van Reymerswaele (1490?-1568?)

Óleo sobre tabla, 83 x 97 cm. Madrid. Museo del Prado

El cambista y su mujer es obra de escuela flamenca. Existen dos versiones del mismo tema: una anterior de Quentin Metsys y ésta de Marinus, con diferencias significativas entre ambas. Las interpretaciones de estos cuadros insisten a menudo en la intención satírica y moralizante: la mujer distrae su atención desde el libro religioso que estaba leyendo hacia las monedas que cuenta el marido, pesándolas con su balanza. En esta tabla encontramos algunos

rasgos característicos de los pintores flamencos: el detallismo, las calidades materiales que se aprecian a la perfección, la aproximación empírica a la realidad y la crítica moral de los vicios sociales.

Una nueva mentalidad: el Renacimiento



El caballero de la mano en el pecho (1580)

Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* (1541-1614)

Óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm. Madrid. Museo del Prado

Se trata del retrato más famoso realizado por el artista. La limpieza del mismo le ha devuelto su fuerza y expresividad. Hasta hace poco tiempo se consideraba la representación de un caballero anónimo, hoy identificado como Juan de Silva, notario mayor de Toledo. El caballero de la mano en el pecho es una muestra extraordinaria de la contención de formas llena de intensidad expresiva. La mirada pensativa, la mano y el rostro severo, el atuendo grave y el puño de la espada, atributos del hidalgo español de los siglos XVI-XVII, parecen representar más una clase social que un individuo en particular. Durante mucho tiempo se ha visto en este caballero la imagen emblemática del alma hispana, un pueblo orgulloso, tortuoso y decadente, representado por este pálido

rostro, con los ojos tristes, absortos, resignados y llenos de ojeras; la mano pizarrosa en la espada, el triste traje negro. Es el tópico, alimentado a veces desde dentro y desde fuera de nuestras fronteras, límite del conocimiento que resulta difícil de superar en tantas ocasiones.



Cristo en casa de Marta y María (1560)

Joachim Beuckelaer (1530-1574)

Óleo sobre tabla, 128 x 245 cm. Madrid. M. del Prado

Esta obra presenta, a un tiempo, rasgos del Renacimiento flamenco y del Barroco holandés. Los vestidos, adornos y arquitectura del fondo nos recuerdan el Cincuecento italiano; sin embargo, la composición y el modo de tratar el tema suponen un avance en la concepción de la pintura. Aunque el tema es la visita de Cristo a casa de Marta y María, la escena supuestamente principal aparece desplazada al fondo, con figuras de pequeño formato y escasa relevancia en la acción. La atención se centra, por el contrario, en la cocina de la casa, situada en un gran primer plano, donde se preparan las viandas que se van a consumir. La considerable importancia del motivo de la comida conecta la obra con un género nuevo, el bodegón, muy de relieve entre los autores barrocos, especialmente flamencos y holandeses.



5

GUÍA DE VISITA: ITINERARIO 5
RENACIMIENTO Y REFORMA
EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL



Martirio de San Mauricio

(“San Mauricio y la Legión Tebana”) (1582)

Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* (1541-1614)

Óleo sobre lienzo, 448 x 301 cm. Madrid. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Museo de Pintura



Obra clave

Según la leyenda Mauricio era jefe de una legión egipcia del ejército romano que profesaba al completo el cristianismo. Durante su estancia en las Galias, reciben del emperador Maximiliano la orden de realizar sacrificios en honor de los dioses de Roma. Al negarse a ello, los 6.666 miembros de la legión tebana fueron martirizados.

Como defensor de la fe frente a la idolatría, Mauricio era uno de los patronos de la lucha contra los herejes.

El Greco quiere unir la historia del Cristianismo primitivo con los acontecimientos contemporáneos y la lucha española contra la herejía: San Mauricio –con barba y coraza azulada– aparece en primer plano, hacia la derecha, acompañado por sus capitanes, en el momento de decidir si efectúan el

sacrificio a los dioses paganos, pero entre ellos se sitúan anacrónicamente el Duque Manuel Filiberto de Saboya, comandante de las tropas españolas en San Quintín y Gran Maestro de la Orden Militar de San Mauricio, y Alejandro Farnesio, Duque de Parma, que luchaba entonces contra los protestantes holandeses en los Países Bajos. Al fondo del cuadro encontramos a Don Juan de Austria, hijo natural de Carlos V y vencedor de los turcos en la batalla de Lepanto.

En el segundo plano contemplamos el momento decisivo del martirio. Los legionarios esperan disciplinadamente su turno para la ejecución. El verdugo se sitúa de espaldas, sobre una piedra, y junto a él aparece nuevamente San Mauricio, reconfortando a los soldados y animándoles en su decisión. La zona superior muestra un “Rompimiento de Gloria” con algunos ángeles músicos y otros que llevan palmas y coronas de triunfo.

Felipe II encontró poco piadosa la obra, ya que relegaba el martirio a un segundo plano y resaltaba la decisión de desobedecer una orden injusta, por lo que rechazó al pintor y sustituyó el lienzo por otro de igual tema pintado por Rómulo Cincinnato.

Frescos de la Bóveda de la Biblioteca (1593)



Obra clave



Pellegrino Tibaldi (1527-1592) y Bartolomé Carducho (1560-1608)

Madrid. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Sala de Impresos

Las pinturas de este *Salón de Impresos* (llamado así por estar dedicado a los *libros impresos*, en contraposición a los *manuscritos*, que se guardan en otra sala) desarrollan un programa ordenado en torno a las alegorías (representaciones figurativas simbólicas) de las Siete Artes Liberales, a las que se suman la Teología y la Filosofía, el saber divino y el humano.

Las Artes Liberales eran los conocimientos o "asignaturas" considerados fundamentales durante toda la Edad Media, divididos en *Trivium* (agrupación de tres disciplinas lingüísticas: Gramática, Retórica y Dialéctica) y *Quadrivium* (conjunto de cuatro áreas matemáticas: Aritmética, Música, Geometría y Astrología o Astronomía). A éstas se añaden la Filosofía, síntesis del conocimiento racional, y la Teología, expresión del conocimiento superior, revelado por Dios.

Artes Liberales, Filosofía y Teología están representadas por mujeres robustas acompañadas de elementos simbólicos, que se sitúan sobre la bóveda y en ambos extremos de la sala (cabeceras). En la misma bóveda y las paredes laterales encontramos personajes destacados históricos y legendarios relacionados con cada arte o campo del saber.



La Dialéctica: San Ambrosio y San Agustín discutiendo con Santa Mónica entre ellos (1593)

Bartolomé Carducho (1560-1608)

Madrid. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Biblioteca. Sala de Impresos

A la izquierda aparece Ambrosio, obispo de Milán, en pleno debate con el infatigable polemista que era Agustín. Santa Mónica, madre de Agustín, arrodillada entre ellos parece pedir que se detengan, según el texto escrito en la cartela, donde se lee "*De loghica augustini, liberanos Domine*" (Líbranos Señor de la lógica de Agustín), frase atribuida a San Ambrosio.



6

GUÍA DE VISITA: ITINERARIO 6
LA FILOSOFÍA MODERNA
EN EL MUSEO DEL PRADO



Racionalismo



Obra clave

La familia de Felipe IV ("Las Meninas") (1656)

Diego de Silva y Velázquez (1599-1660)

Óleo sobre lienzo

318 x 276 cm

Madrid. Museo del Prado

En esta obra maestra aparecen, en primer plano y de izquierda a derecha: Velázquez; María Agustina Sarmiento, una de las meninas o damas de la infanta; la infanta Doña Margarita, hija de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria; Isabel de Velasco, la otra menina; y los enanos Maribárbola y Nicolás Pertusato. En segundo plano, Marcela de Ulloa y un Guardadamas; en el espejo se reflejan los reyes y al fondo aparece José Nieto, aposentador de palacio, encargado de abrir las puertas a los monarcas.

La escena representa al artista pintando en su taller, mientras la infanta, con su pequeña corte, se ha acercado para ver el

trabajo de Velázquez. En este momento, aparecen los reyes lo que parece indicado por la presencia del aposentador, cuya misión era abrirles las puertas.

Otros comentaristas creen que el pintor está realizando un retrato de los reyes, que posan a la entrada de la habitación y se reflejan en el espejo del fondo, mientras que la Infanta y sus acompañantes han ido al taller a entretenerse.

Al retratarse junto a miembros de la familia real, Velázquez proclama la nobleza del arte de la pintura. Velázquez pretendió durante mucho tiempo su ascenso social a la nobleza, logro que refleja añadiendo la cruz de Santiago que muestra orgulloso en el pecho.



Empirismo

La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo
(h. 1647)

David Teniers, *el Joven* (1610–1690)

Cobre, 106 x 129 cm. Madrid. Museo del Prado

La costumbre de recopilar obras de arte –antecedente de los museos actuales– se remonta a la Antigüedad clásica. Olvidada en la época medieval, se vuelve a poner de moda en los siglos XV-XVI, bajo la influencia del pensamiento humanista, deseoso de coleccionar objetos

curiosos, artísticos y científicos en un espacio denominado “studiolo”, “mouseion” o “cámara de las maravillas”.

En un principio, el mismo lugar acogía piezas muy dispares, como pinturas, esculturas, joyas, conchas, animales, minerales instrumentos astronómicos, globos terráqueos o mapas cartográficos, pero pronto se agruparán los diferentes objetos en cámaras diferentes, según su categoría.

Tales colecciones tenían carácter particular y eran comunes entre los monarcas, nobles y burgueses pudientes. Sus salas servían como lugar de reunión y discusión para literatos, científicos, artistas y eruditos. Así surge en los Países Bajos la pintura de gabinetes, que refleja el fenómeno del coleccionismo representando una de estas salas, con sus obras de arte y la presencia del propietario mostrándolas orgulloso a un grupo de visitantes. En este caso se trata del archiduque Leopoldo, acompañado del conde de Fuensaldaña, que encarga la obra para Felipe IV, y el propio pintor Teniers, que muestra unos bocetos. Entre los lienzos de las paredes se identifican, entre otras, obras de Tiziano, El Veronés, Giorgione y Rafael.



Racionalismo

Un filósofo (1635)

Salomon Koninck (1609-1656)

Óleo sobre lienzo, 17 x 71 cm

Madrid. Museo del Prado

Empirismo

Los sentidos (1617)

Jan Brueghel "de Velours" (1568-1625)

Óleo sobre tabla, 65 x 109 cm. Madrid. Museo del Prado.



El oído

El oído está representado por instrumentos musicales. Al fondo aparecen unos músicos cantando y tocando alrededor de una mesa. En primer plano, Venus con un amorcillo, junto a un ciervo, símbolo del oído. Una galería de tres arcos nos permite descubrir los jardines del Palacio de Mariemont, residencia de los Archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria, gobernadores de los Países Bajos y grandes mecenas. Por el suelo de la habitación, en desorden, una colección de instrumentos musicales y partituras.



El gusto

El gusto aparece escenificado por una ninfa sentada a la mesa repleta de ricos manjares y un sátiro que sirve vino en su copa. En primer plano, un bodegón de caza, al gusto de la época. Al fondo se aprecia el valle del Voer con el castillo de Tervueren. Como ocurre en el resto de la serie, las pinturas que aparecen en la sala se hallan perfectamente identificadas.



El tacto

La alegoría se sitúa en una cueva, que alude a la mítica fragua de Vulcano, donde varias armaduras se amontonan en el primer plano mientras Venus besa a un amorcillo. Tras ella, cuadros de tema violento en relación con las armaduras. Al fondo, la fragua con los herreros. Las diversas sensaciones táctiles aparecen representadas por la picadura de los escorpiones y el frío de las armaduras, la caricia del beso y la suavidad de las telas.



La vista

En una amplia sala Venus y Cupido admiran un cuadro. Tras ellos, un arco nos permite ver el paisaje del fondo. A la derecha, vemos una galería en la que penetra un rayo de luz, creando un efecto atmosférico. En primer plano observamos un buen número de cuadros y en la pared del fondo una colección de bustos romanos. La tabla expresa el interés por el coleccionismo que surge entre la nobleza y la burguesía flamencas durante el Barroco. Parece ser que en estas pinturas Jan Brueghel realizó los cuadros y objetos que llenan la estancia, mientras Rubens trabajó en las figuras principales. La serie completa de los Cinco Sentidos estuvo en el Alcázar de Madrid desde 1636, salvándose del incendio que lo destruyó en la Nochebuena de 1734.



El olfato

El olfato es simbolizado por Venus jugando con un amorcillo en un jardín poblado de una rica variedad de flores y plantas.

La teoría política moderna



Duelo a garrotazos (1823)

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Óleo sobre lienzo, 123 x 266 cm. Madrid. Museo del Prado

Se trata de una de las llamadas *Pinturas negras*, que decoraban la Quinta del Sordo en Madrid, residencia del pintor hasta su exilio en Burdeos (Francia), donde murió.

Muchos autores ven en esta inquietante escena la expresión de una idea universal: el hombre ha nacido para la violencia, para interminables discordias y luchas fratricidas. En el momento en que Goya pinta este cuadro, España está profundamente dividida y enfrentada. A la sangrienta Guerra de Independencia contra las tropas napoleónicas siguió una contienda civil y una etapa de desórdenes. Con todo ello desaparecieron las esperanzas que muchos liberales e ilustrados españoles, entre ellos el propio Goya, tenían depositadas en la nueva sociedad de libertades surgida de la Revolución Francesa y en la Constitución de Cádiz de 1812. Como en el resto de las pinturas negras y en sus anteriores series de grabados, Goya da aquí su aguda y pesimista visión de la sociedad española, a la vez que critica la situación política y a sus responsables. Esta imagen del *Duelo a garrotazos* ha servido, a menudo, para expresar la imagen de las dos Españas antagónicas y enfrentadas.



Retrato de Carlos III (1761)

Antonio Rafael Mengs (1728-1779)

Óleo sobre lienzo, 154 x 110 cm. Madrid. Museo del Prado

Mengs residió en España como Primer Pintor del rey Carlos III, para quién trabajó como retratista y en la decoración del Palacio Real. Carlos III era hijo de Felipe V y su segunda esposa, Isabel de Farnesio. En 1735 fue proclamado rey de Nápoles y las Dos Sicilias, con el nombre de Carlos VII. A la muerte sin sucesión de su hermano Fernando VI, fue nombrado rey de España en 1759. Carlos III pretendía extender la Ilustración y el Neoclasicismo al panorama cultural español, como se muestra en este retrato, realizado como exposición de las nuevas teorías pictóricas que pretendía implantar. El pintor muestra su habilidad técnica para el retrato de estado o *"de aparato"*, en el cual lo que se pretende es mostrar con solemnidad el status del representado; el Rey aparece *"de tres cuartos"* (hasta las rodillas), con armadura brillante, fajín y espada, luciendo en el pecho las insignias, bandas y collares del Toisón de Oro, la orden italiana de San Jenaro y la francesa de Saint-Esprit. Con la mano izquierda señala hacia el fondo y en la derecha lleva la bengala de general. Estructuralmente, la figura se apoya en dos elementos: la mesa, con el manto real de terciopelo rojo forrado de armiño y decorado con castillos, leones y lises, sobre la que se encuentran los símbolos de poder, y el fondo arquitectónico, que muestra una columna clásica y una cortina roja. Estos elementos prestan solidez a la composición, imagen de la solidez que se espera de un gobernante. Las calidades materiales asombran por su virtuosismo, pero la obra carece de la penetración psicológica de los retratos del Romanticismo.

La Ilustración



La familia de Carlos IV (1801)

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Óleo sobre lienzo: 280 x 336 cm. Madrid. Museo del Prado

Poco después de ser nombrado Primer Pintor de Cámara, Goya recibe el encargo de pintar un retrato conjunto de la Familia Real, cuyo resultado es este lienzo, donde aparecen, de izquierda a derecha a los siguientes personajes: el infante Carlos María Isidro; Goya pintando un gran lienzo; el Príncipe de Asturias futuro Fernando VII; la infanta M^a Josefa,

hermana soltera del rey; una joven no identificada; la infanta M^a Isabel; la reina María Luisa; el infante Francisco de Paula; el rey Carlos IV; el infante Antonio Pascual, hermano del rey; a su lado, asoma una cabeza que se supone de Carlota Joaquina, hija mayor de Carlos IV; Luis, Príncipe de Parma y su mujer, la infanta M^a Luisa con su hijo Carlos Luis en brazos. Trece figuras que parecen posar ante el pintor, cuya presencia junto a la realeza nos recuerda, sin duda, a "Las Meninas" de Velázquez, artista muy admirado por Goya.

La Familia Real se encuentra de pie, vestida de sedas y cubierta de joyas y condecoraciones. La rigidez y quietud del conjunto aparece atenuada por las diferentes estaturas y la forma en que está distribuido: tres grupos de cuatro (dos hombres y dos mujeres en cada uno). Destaca en el centro la reina María Luisa, la figura más iluminada, aunque se sitúa unos pasos por detrás del rey, por razones de protocolo. La luz llega desde la izquierda y produce grandes sombras en el suelo, ilumina los rostros y provoca brillos y destellos en las sedas de los trajes, las joyas y las condecoraciones.



Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos (1797/98)

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Óleo sobre lienzo, 205 x 123 cm. Madrid. Museo del Prado

Jovellanos fue el gran hombre de la Ilustración española. Cuando Goya le retrató había sido nombrado Ministro de Gracia y Justicia y estaba en la cumbre de su carrera política. Posteriormente caería en desgracia, siendo procesado por la Inquisición e incluso encarcelado. Las responsabilidades de su cargo provocan su expresión melancólica y pensativa, apoyado sobre una mesa sobre la que vemos una imagen de Minerva, diosa de la sabiduría y protectora de las artes, además de papeles y plumas que indican la intensa actividad que desarrollaba

el político. Goya ha sabido mostrarnos el carácter del retratado: no es aquí un pintor adulator, sino un retratista veraz y sincero, que desarrolla la crónica del personaje y de su tiempo con autenticidad.



La Ilustración. Kant

Los fusilamientos de la Moncloa (El Tres de Mayo de 1808) (1814)

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Óleo sobre lienzo, 268 cm x 347 cm

Madrid. Museo del Prado



Obra
clave

La obra, junto a *La carga de los Mamelucos (El Dos de Mayo de 1808)* se realizó por encargo seis años después de los acontecimientos que relata, para “*perpetuar las más notables y heroicas acciones de nuestra gloriosa insurrección contra el Tirano de Europa*”.

La pintura refleja la violenta represión francesa del 3 de mayo de 1808 contra los patriotas alzados frente a la invasión de Napoleón el día anterior. Goya se revela aquí como antecesor del Expresionismo y su lienzo se ha considerado el gran cuadro de la independencia y la defensa de la libertad del pueblo español, aunque, sin duda, ha pasado a ser una obra universal sobre la guerra y sus consecuencias.

A la izquierda, hombres en diferentes posturas: uno se tapa la cara, otros, ya muertos, yacen en el suelo, otro aparece rezando, otro abre sus brazos en cruz ofreciendo su pecho a las balas, en un gesto terriblemente dramático, mirando directamente a los soldados, con su camisa blanca que atrae el foco de luz como una llamada a la muerte que se acerca. A la derecha, un grupo de seis soldados apunta con sus fusiles a los civiles. Al fondo, la montaña del Príncipe Pío, la ciudad de Madrid y la negra noche donde se desarrolla la acción.

271



La Ilustración

El parasol (1777)

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Óleo sobre lienzo, 104 x 152 cm. Madrid. Museo del Prado

Posiblemente sea *El parasol* uno de los cartones para tapiz más llamativos de los pintados por Goya. En él hace un bello canto a la juventud, centrando su atención en la sonrisa de la muchacha y en su gesto seductor, mirando abiertamente al espectador para hacernos partícipes del galanteo; tras ella, un joven le quita el sol con una sombrilla de color verde, en el mandil blanco de la joven se acurruca un perrillo negro con una cinta roja. El interés por la luz que demostró Goya en el *Bebedor*, pareja del *Parasol*, vuelve a aparecer en esta escena. Aquí es la sombrilla la que sirve precisamente para sombrear diferentes zonas, haciendo la luz solar que se resalten los colores en los que incide. Los tonos cálidos empleados (amarillos) otorgan una enorme alegría a la composición, alegría reforzada por las expresiones de las dos figuras. La pincelada utilizada es bastante disuelta, como se aprecia en el perrillo. *El parasol* formaba parte de los cartones destinados a servir como modelos para los tapices que decorarían el comedor de los Príncipes de Asturias (el futuro Carlos IV y su esposa María Luisa) en el Palacio de El Pardo.

La Ilustración



La gallina ciega (1788/89)

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Óleo sobre lienzo, 269 x 350 cm. Madrid. Museo del Prado

Goya describe la escena como “*figuras jugando al cucharón*” y destaca la perfección con que capta el movimiento y ritmo de las figuras, representadas algunas en escorzo. La escena rebosa alegría y la jovialidad. Las dos figuras de la izquierda parecen más pendientes de flirtear que del juego en sí, posible alusión al amor ciego. Se trata de una de las imágenes más coloristas de Goya, que utiliza el blanco puro, amarillo y gris con pinceladas sueltas para aparentar minuciosidad en el detalle.



El sueño de la razón produce monstruos (1796)

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Grabado 20,7 x 14,5 cm. Madrid. Museo del Prado

Goya es un excelente grabador. En sus estampas, especialmente *Los Caprichos*, realizará una intensa crítica de la sociedad española de la Ilustración, mediante imágenes consideradas peligrosas en su época por la mordacidad desplegada por el artista para tratar cuestiones como la educación, la religión, la nobleza o la prostitución. En *El sueño de la razón produce monstruos*, el pintor se deja caer sobre la mesa de trabajo cuando le rodean sus propios monstruos y fantasmas, posible alusión al deseo del artista por desenmascarar a los monstruos de la sociedad y destacar el poder de la razón sobre las tinieblas de la ignorancia y el oscurantismo, idea tan característica del pensamiento ilustrado. El tema de la razón que deja libres sus fantasmas durante el sueño, a través del subconsciente, constituye un anticipo del Surrealismo.



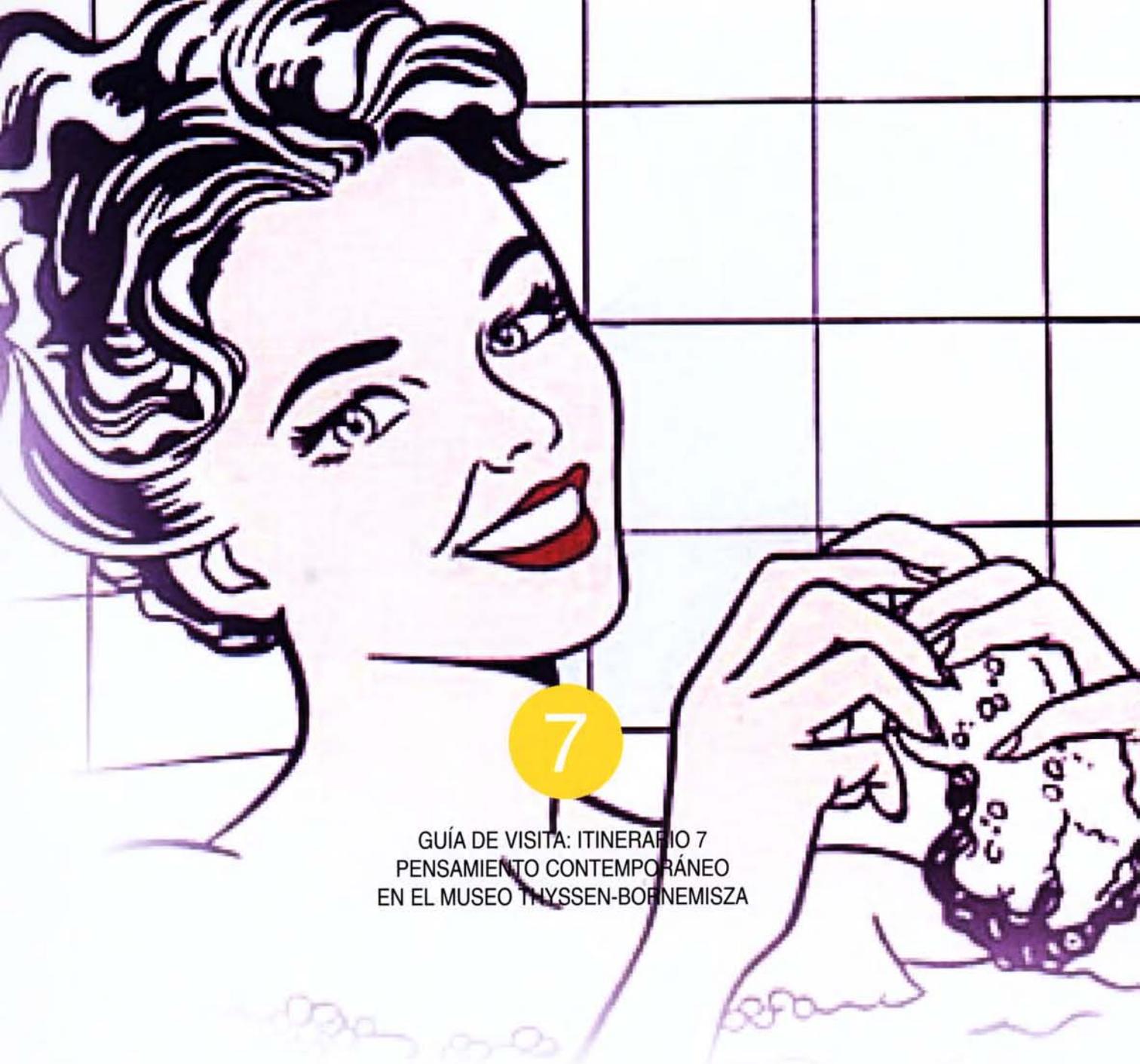
Perro semihundido (1820/21)

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Óleo sobre lienzo 134 x 80 cm. Madrid. Museo del Prado

¿Qué pretendía expresar Goya cuando pintó en su Quinta del Sordo esta triste y solitaria cabeza de perro, hundida en un mar de dunas? De este perro cubierto y casi oculto por la arena, vemos sólo la cabeza y su expresión alucinada. ¿Pudiera ser una metáfora de la angustia ante el fin que presentía ya próximo? Tal vez el animal lucha por liberarse de la muerte, como lo hacía el propio pintor –ya anciano– en sus últimos años de vida. ¿Acaso se trata, por el contrario, de un ser que se asoma a la vida y descubre apenas el vacío, y la soledad de este mundo? En tal caso, Goya nos muestra así su propia soledad, su asombro y perplejidad ante la cruel realidad que le rodeaba.

La ambigüedad del lienzo no impide admirarlo como una de las imágenes más hermosas y conmovedoras de Goya. Así lo han visto algunos artistas contemporáneos españoles, fascinados la modernidad del lienzo. Para Antonio Saura este “retrato de la soledad” es “el cuadro más bello del mundo”. Rafael Canogar se declaraba cautivado por este “poema visual”, que consideraba el primer cuadro simbolista de la pintura occidental.



7

GUÍA DE VISITA: ITINERARIO 7
PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO
EN EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA



Romanticismo e Idealismo frente a Positivismo

Mañana de Pascua (1883)

Caspar David Friedrich (1774-1840)

Óleo sobre lienzo, 43,7 x 34,4 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 31

Friedrich es uno de los autores más representativos de la visión pasional y exaltada del paisaje y la naturaleza, característica de muchos pintores románticos. Sus imágenes nacen de una valoración subjetiva de la naturaleza, en tanto portadora de “*ideas*” y medio de introspección o “*búsqueda del yo*”. Friedrich creía que Dios se manifestaba a través de su Creación y quería mostrar su presencia mediante alusiones a la calma, la eternidad y el infinito. Esta concepción mística y simbólica aparece plasmada mediante las tres mujeres que aluden a las tres Marías del relato evangélico, que avanzan entre la neblina por un camino invernal, frío y silencioso, bordeado de lápidas, dirigiéndose tal vez a la iglesia, donde ha de celebrarse el misterio primaveral de la Resurrección, emblema de renacimiento espiritual, sugerido con mágico lirismo por un sol alto y distante, que preside la escena.



Marxismo

Mata Mua (Érase una vez) (1892)

Paul Gauguin (1848-1903)

Óleo sobre lienzo, 91 x 69 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 33

Gauguin pintó *Mata Mua* durante su estancia en Tahití entre 1891 y 1893, donde pudo comprobar con tristeza la casi desaparición de la cultura y la religión autóctona bajo la dominación francesa. El título (*Antaño, Érase una vez* o *Había una vez una época*) alude con nostalgia a una supuesta Edad de Oro definitivamente perdida. Vemos en la composición motivos procedentes de la tradición de las islas, junto a otros que brotan de la imaginación del artista: en un entorno paradisíaco, de vegetación exótica y exuberante, un grupo de mujeres rodea a un gran ídolo. En primer plano, otra muchacha toca la flauta, mientras la escucha embelesada su compañera. Nos encontramos en un paraíso tropical, donde los nativos viven felizmente en armonía con la naturaleza, lejos de la civilización. Los tonos vivos, distribuidos en amplios planos, acentúan el carácter festivo de la escena. La obra de Gauguin nos puede recordar muchos elementos del pensamiento de Marx y Engels que hunden sus raíces en la mitología romántica y el socialismo utópico: el “*retorno roussoniano a la naturaleza*” y la búsqueda de la “*sociedad ideal*” mediante la superación de las clases y el igualitarismo; la liberación de toda alienación por obra del proletariado redentor; el rechazo crítico de las superestructuras ideológicas y las mistificaciones propias de la cultura occidental-burguesa.



Marxismo

Venecia era toda de oro. Concepto espacial (1961)

Lucio Fontana (1899-1968)

Acrílico sobre lienzo, 149 x 149 cm. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Hall de entrada

La izquierda hegeliana y Marx especialmente representan la ruptura con la concepción idealista-burguesa de la historia y la sociedad, esa visión dorada del Estado que –como una máscara veneciana– actúa ocultando la miseria y el horror oscuro que se esconden detrás. El artista y el filósofo rasgan el lienzo para poner de relieve su entraña material, rompen el velo e interrumpen bruscamente el juego de apariencias donde estábamos cómodamente instalados, obligándonos a meditar y tomar postura ante la dramática hendidura. Fontana se formó como escultor en el taller de su padre y trabajó también como ceramista, lo que revela en este óleo gestual, espeso y abultado, que muestra en relieve tridimensional sus cualidades táctiles, donde apreciamos una espiral que nos arrastra, incitándonos a otear el espacio negro e indefinido que se abre en su centro, alusión al perdido esplendor de otras épocas.



Friedrich Nietzsche

Les vassenots en Auvers (1890)

Vincent Van Gogh (1853-1890)

Óleo sobre lienzo, 55 x 65 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 33

Nietzsche y Van Gogh, además de ser contemporáneos, comparten la particular relación entre genialidad y locura que caracteriza su obra solitaria y única, tan incomprendida por adelantada a su tiempo. Van Gogh era hijo de un pastor protestante holandés y trabajó como pastor laico entre los mineros belgas, lo que refleja en sus primeras obras, cargadas de crítica social y ambiente proletario. Más tarde vivió en París con su hermano Theo, marchante de arte. Allí conoció a Gauguin, Toulouse-Lautrec y los nuevos movimientos artísticos. Recibió la influencia de los impresionistas y de las estampas japonesas, que vuelven su paleta más colorista. En 1888 se trasladó a Arles, con intención de fundar una comunidad de artistas. En Provenza pintó escenas rurales abandonando el impresionismo para buscar una pintura más sintética de colores estridentes. Gauguin le visitó en Arles y trabajaron juntos durante un corto período, que finalizó tras violentos enfrentamientos: después de amenazar a Gauguin con una navaja, Van Gogh se cortó parte de una oreja y estuvo internado en el manicomio de Saint-Rémy.

Vincent pasó el final de su vida en Auvers-sur-Oise, al norte de París, atendido por el doctor Gachet, médico y coleccionista de arte. Allí, antes de suicidarse, vivió una intensa actividad creadora de obras donde se mezclan dolor y alegría. El color es aún más vibrante y el horizonte amplio, pero la pincelada es sinuosa y arremolinada para dar lugar a estremecedores paisajes difíciles de olvidar. En *Les vassenots* descubrimos un trigal de caldo amarillo que adelanta el campo hacia nosotros, mientras la lejanía del cielo se acentúa por el empleo del azul prusia. El espacio es denso, rígido y pesado. Vincent se siente solo, fracasado y angustiado ante la posibilidad de una nueva crisis de locura, pero demuestra en su pintura maestría y dominio: no es la obra de un enfermo mental, aunque pocos días después acabará con su vida de un disparo.



Friedrich Nietzsche

Atardecer. Laura, hermana del artista (1888)

Edvard Munch (1863-1944)

Óleo sobre lienzo, 75 x 100,5 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 35

Munch creció en Oslo y recibió en París la influencia de los impresionistas, los postimpresionistas y el diseño modernista. Sus padres, su hermano y una hermana murieron cuando Munch era muy joven, lo que seguramente puede explicar su tendencia al pesimismo y la visión oscura de la naturaleza. Sus problemas psíquicos y el alcoholismo le llevaron a ser ingresado en una clínica. Laura, hermana de Munch, modelo del pintor en ocasiones, sufría depresión y problemas nerviosos. Aparece aquí sentada junto a la casa de Munch en el fiordo de Oslo, donde pasaba los veranos. La figura, desplazada a un lateral, magnifica el gran vacío central, acentuando así la impresión de soledad y aislamiento. El colorido impresionista no logra apaciguar la sensación de pesimismo que nos produce la composición.



Sigmund Freud y el Psicoanálisis

Retrato del Dr. Haustein (1928)

Christian Schad (1894-1982)

Óleo sobre lienzo, 80,5 x 55 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 40

Schad conoció en Zurich a los miembros del grupo *Dadá*, donde se integró hasta que tuvo conocimiento directo de la obra de los maestros renacentistas en Italia. Fue el menos político entre los pintores de la *Nueva Objetividad*, pero el de mayor componente psicológico. En este retrato recoge con fidelidad casi obsesiva la imagen de un médico dermatólogo de origen judío, que lleva como único atributo un instrumento clínico bajo el brazo. Tras él, una sombra amenazadora con el perfil de su amante, cierta modelo profesional. El ambiente intranquilo y desasosegado de esta obra tuvo carácter de premonición, pues el Dr. Haustein se suicidaría años más tarde, al descubrir que iba a ser detenido por la Gestapo.

La idea de la "sombra", utilizada por psicoanalistas como Jung, recuerda la presencia de elementos inconscientes que gravitan sobre nuestra existencia y conforman la parte oculta del psiquismo, no por desconocida menos decisoria de nuestro comportamiento y reacciones. No es posible olvidar que hablar de "zona oscura" posee connotaciones psico-éticas, relativas al mal, la destrucción, la muerte o la pérdida de sí mismo.



Sigmund Freud y el Psicoanálisis

Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar (1944)

Salvador Dalí Doménech (1904-1989)

Óleo sobre tabla, 51 x 41 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 47

Dalí estudió, hasta su expulsión en 1926, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Vivió después en la Residencia de Estudiantes, donde hizo amistad con Buñuel y García Lorca. En 1929, por medio de Joan Miró, se vinculó al grupo surrealista de París, donde conoció a Gala, entonces esposa del poeta Paul Eluard, la que sería su musa y compañera. En esta obra, la mujer que duerme desnuda, identificada con Gala por la pequeña inscripción en la piedra, junto al nombre del pintor, sueña con el zumbido de una pequeña abeja que aparece en primer término, en la zona inferior del cuadro. El picotazo de su aguijón, representado por la bayoneta que apunta al antebrazo, es reforzado por el elefante de grandes patas de Bernini que aparece en segundo término. De una granada, símbolo tradicional de fertilidad, surgen un enorme pez y dos tigres que se lanzan sobre la mujer dormida. La obra rezuma simbolismo sexual: la abeja es emblema de virginidad, los tigres y el picotazo aluden al deseo masculino.



Existencialismo

Habitación de hotel (1931)

Edward Hopper (1882-1967)

Óleo sobre lienzo, 152,4 x 165,7 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 47



Obra
clave

El norteamericano Edward Hopper retrató como nadie la América de la Gran Depresión y la soledad del hombre y la mujer contemporáneos, sometidos al entorno hostil y deshumanizado de la gran ciudad.

En su *Habitación de hotel* observamos a una mujer semidesnuda sentada con abandono sobre la cama de una habitación anodina, mientras lee absorta, pero sin emoción, una hoja o folleto. El lienzo refleja el instante con encuadre casi fotográfico: las maletas y el bolso cerrados o el vestido sobre la butaca nos indican que acaba de llegar o que debe partir dentro de poco. En todo caso, la sensación que transmite es de vacío y aislamiento, esa "otra cara de la modernidad" que resulta de la velocidad en los medios de comunicación y el desarraigo de la persona obligada a viajar de un lugar a otro sin encontrarse nunca a sí misma.



Unamuno y Ortega. Filosofía Española

El deshielo en Vétheuil (1881)

Claude Monet (1840-1926)

Óleo sobre lienzo, 60 x 100 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 32

Monet, líder del movimiento impresionista, pinta sus paisajes al aire libre mediante pinceladas sueltas y fragmentadas en colores puros, para estudiar los efectos de la luz y el tiempo sobre la naturaleza, captando la impresión de cada instante.

En 1878 se instaló junto a su mujer Camille y su hijo en Vétheuil, lugar tranquilo a orillas del Sena, a cincuenta kilómetros de París. Al año de llegar, moriría su mujer, dejando un Monet desconsolado con dos hijos pequeños. Los inviernos son duros y grandes las dificultades económicas del pintor, que no consigue vender su obra. El Sena ya había sido tema de la pintura de Monet, pero antes, en Argenteuil, se caracterizaba por la alegría en el uso del color. Ahora, el pintor abandona definitivamente la presencia de la figura humana en el paisaje para enfrentarse con la naturaleza en sí misma, con su sensación de abandono, bajo un cielo plomizo y un cromatismo frío, acentuando la preocupación por expresar la fugacidad dolorosa del momento y el carácter efímero de toda experiencia.

Monet utiliza la naturaleza como motivo para seguir investigando los efectos de la luz en los reflejos sobre superficies en movimiento. Contornos y formas se diluyen para dar lugar a una composición armónica de tonalidades grises y plata, a modo de instantánea fotográfica desde un punto de vista o encuadre seleccionado por el autor. Para Monet, el paisaje no existe como tal, ya que cambia constantemente (en esto, coincide con el filósofo Heráclito). Lo único que existe verdaderamente es el aire y la luz que envuelve los objetos sometidos a nuestra contemplación. A la vista de tal contemplación agónica, intensa, dolorida y existencial del paisaje, no podemos por menos que recordar la figura de Miguel de Unamuno, escritor transido de sentimientos semejantes en su visión de España.



Unamuno y Ortega. Filosofía Española

Retrato de un campesino (1901/06)

Paul Cézanne (1839-1906)

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 33

Desde 1878, Cézanne se fue alejando del Impresionismo para crear un estilo personal. Pinta entonces este campesino (tal vez su jardinero Vallier) integrado completamente en el entorno, como si fuera un elemento más del paisaje.

El artista sistematiza y simplifica las formas por medio de su geometrización y aplica el color con criterios de contraste, que crea, define y construye. El retrato constituye un pretexto para una reflexión y reinterpreta la realidad a partir de su estructura interna, lo que desembocará, más adelante, en el Cubismo. Cézanne consideraba inseparables forma y color. Sus paisajes, bodegones y retratos rompen con la concepción tradicional de profundidad, definida por planos sucesivos, e intentan captar pictóricamente la estructura interior de las cosas.

Aunque Ortega tachó de "inhumano" el arte moderno, resulta sorprendente comprobar la relación que mantendrán algunas concepciones pictóricas de vanguardia con sus conceptos de "verdad como perspectiva" y "existencia circunstanciada": la reducción del personaje a su esencia geométrica nos muestra una nueva comprensión del mismo en conexión con su entorno, haciéndonos ver a la persona en su circunstancia.



La casa de la esquina (La villa Kochmann en Dresde) (1913)

Ludwig Meidner (1884-1966)

Óleo sobre lienzo adherido a tabla, 97,2 x 78 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 39

Considerado en tiempos como "*el más expresionista de los expresionistas*", Meidner vivió en Berlín como dibujante. En París, descubre la obra de Van Gogh y el Fauvismo. En los años veinte se dedicó al retrato y las obras de tema bíblico-judío. Durante la II Guerra Mundial se vio forzado a huir a Inglaterra.

Para Meidner, la gran ciudad es un espacio hostil y amenazador, propicio a la corrupción. En este caso, el paisaje urbano forma parte de una serie sobre la ciudad que tituló *Paisaje apocalíptico* y se reduce a una casa tambaleante, que parece derrumbarse ante nuestros ojos. Cada elemento se crea a partir de una faceta fragmentaria de la realidad, lo que hace inevitable la comparación con Picasso o Braque. Apreciamos también influencias del Futurismo y de Delaunay, pero destaca su visión atormentada de la realidad, incrementada por el recurso a una paleta de tonalidades frías, de carácter dramático, deformador y opresivo.



Filosofías del Lenguaje y de la Ciencia

El gallo (1928)

Marc Chagall (1887-1985)

Óleo sobre lienzo, 81 x 65,5 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 45

Chagall, de familia judía rusa, descubrió en París la obra de Renoir y los impresionistas, además de a Van Gogh, Gauguin y Matisse. Tras la Revolución rusa, ejerció como director de la Academia de Arte de Vitebsk, que abandonó por sus diferencias con Malevich. En 1922 se instaló en Francia, donde vivió casi todo el resto de su vida. La temática de su pintura mezcla diferentes episodios y recuerdos de su propia biografía con tradiciones y creencias de las pequeñas aldeas de la comunidad judía rusa. Resulta un artista muy difícil de clasificar a causa de su estilo personal y la original interpretación del lenguaje figurativo, al que añadió elementos del Cubismo y del Surrealismo. En *El gallo* las dificultades y diferencias de comprensión entre los expertos nos hacen pensar en la necesidad de someter códigos y lenguajes a un análisis riguroso, para hacer posible una hermenéutica verdaderamente crítica.



Merzbild 1A, el psiquiatra (1919)

Kurt Schwitters (1887-1948)

Óleo sobre lienzo y collage, 38,5 x 48,5 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 44

En la Europa que sufrió la Gran Guerra, el irracionalismo del movimiento *Dadá* supuso la denuncia de la supuesta racionalidad nacionalista y capitalista que había provocado el conflicto. Los dadaístas –pacifistas y provocadores– buscaban un arte nuevo, rompedor, reivindicativo e independiente. En su obra, Schwitters recurre a materiales de desecho y objetos encontrados para resaltar la inconsistencia de un estado de cosas pretendidamente coherente. El psiquiatra o alienista –especialista en devolver la cordura– aparece en contradicción con el mundo alienado que le rodea y se confunde con su propia imagen: una moneda, alambres, maderas, papeles, cartones, trozos de tela metálica, un cigarrillo y otros objetos conforman un retrato sorprendente y caótico, donde apenas adivinamos la confusa silueta del protagonista y nos vemos obligados a revisar nuestra idea tradicional de lo que es una “pintura”.



Escuela de Frankfurt

Metrópolis (1916/17)

George Grosz (1893-1959)

Óleo sobre lienzo, 100 x 102 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Primera. Sala 40

Ver comentario de esta obra en Caja de herramientas: 4. Palimpsesto.

5



Estructuralismo y Hermenéutica

Verde sobre morado (1961)

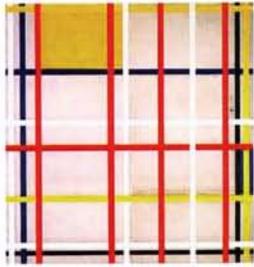
Mark Rothko (1903-1970)

Técnica mixta sobre lienzo. 258 x 229 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 46

Markus Rothkovitz nació en Rusia, pero vivió casi toda su vida en los Estados Unidos, donde está considerado como uno de los representantes fundamentales del expresionismo abstracto, que rechaza la objetividad, la razón y las convenciones pictóricas precedentes para "expresar emociones humanas básicas: tragedia, éxtasis, destino...". A finales de los sesenta sufrió una crisis depresiva que le llevó al suicidio.

Rothko trabajó especialmente las texturas, la luz y las superficies, con rectángulos de colores en gran formato, insertos en fondos monocromos, aplicando la pintura en gradaciones delicadas e irregulares, para crear una atmósfera ensimismada y misteriosa, brumosa y flotante, que implica al público invitándole a "sumergirse" en la obra, creando una estructura compleja e interactiva, donde cada elemento adquiere su valor solo en función del conjunto.



Estructuralismo y Hermenéutica

New York City, New York (1942)

Piet Mondrian (1872-1944)

Óleo, lápiz, carboncillo, cintas de color sobre lienzo,
117 x 110 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 43

Mondrian pertenece al neoplasticismo abstracto holandés, aglutinado en torno a la revista *De Stijl*, un arte al margen de la naturaleza, que buscaba representar las verdades absolutas del universo. Mondrian demostró desde muy joven facultades para el dibujo y la pintura, alcanzando el título de profesor de dibujo en enseñanza secundaria.

El fuerte impacto de la I Guerra Mundial le impulsó a proclamar la necesidad de un nuevo arte plástico que abandone la copia de la naturaleza y luche contra el individualismo anunciando una armonía universal, "una unidad internacional en la Vida, el Arte y la Cultura". El arte de Mondrian es depurado y racional, basado en premisas tan "clásicas" como unidad, claridad, trascendencia y universalidad. Una pintura plana, matemática y geométrica, sin subjetividad ni emociones, llena de utopismo y deseos de crear una nueva sociedad equilibrada, racional y armónica.

En 1940, Mondrian abandona Europa huyendo nuevamente de la guerra, para instalarse en Nueva York. La gran metrópolis le impresiona profundamente y su obra se vuelve más compleja y dinámica. A esta etapa final de su vida pertenece *New York City, New York*, obra que dejó inacabada. Mondrian expresa aquí su concepción de la abstracción, la superación definitiva de toda representación y los principios del "arte por el arte" que propugnaba: empleo de colores primarios planos extendidos en amplias zonas sin gradaciones tonales ni sombras, para expresar la ausencia de volumen y perspectiva; recurso a líneas rectas que resalta el valor de la línea, el dibujo y la estructura; confianza en el mensaje simbólico de los colores básicos como código universal de comunicación plástica; búsqueda de nuevas leyes de composición basadas en el ritmo, la cadencia y la relación de unos colores con otros...



Postmodernidad

Mujer en el baño (1963)

Roy Lichtenstein (1923-1997)

Óleo sobre lienzo, 171 x 171 cm

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Planta Baja. Sala 48

Roy Lichtenstein trabajó como grafista y delineante, inspirándose para sus pinturas en las tiras cómicas y los anuncios publicitarios durante la época del *Pop Art*, que pretendía el acercamiento del arte a la vida cotidiana y los objetos característicos de la sociedad de consumo, con una actitud testimonial, no exenta en ocasiones de un matiz ligeramente crítico. Lichtenstein utiliza la energía vital de ciertas imágenes comerciales y su "familiaridad" despersonalizada para reforzar la sensación de disolución del individuo en la masa anónima. El icono publicitario resulta así atractivo, pero descontextualizado y absurdo, carente de finalidad y sentido. Para el autor es "*una experiencia de comunicación visual*", en la que no existen intencionalidad ni mensaje.

Manuel Rivas ha visto en esta obra, sin embargo, un contenido que va más allá de lo que conscientemente pretendía el pintor: "*esta mujer se desentiende de su autor y nos va contando muchas cosas que jamás esperaríamos oír de sus labios. La sonrisa se le va apagando con el paso del tiempo. Creo poder asegurar que sonríe menos ahora que cuando la pintó Lichtenstein. Es una mujer que en principio no tiene nombre. Procede de la publicidad y, por lo tanto, pertenece a la nueva realidad, a un mundo de ilusiones, a una segunda naturaleza. No tiene nombre, no tiene historia, no tiene biografía, pero está hablándonos*". M. Rivas (2003): *Mujer en el baño*. Alfaguara, Madrid, p. 25.



GUÍA DE VISITA: ITINERARIO 8
PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO
EN EL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA



Romanticismo e Idealismo

Muchacha en la ventana (1925)

Salvador Dalí Doménech (1904-1989)

Óleo sobre cartón piedra, 105 x 74,5 cm. Madrid. Centro de Arte Reina Sofía

Vemos representada a la hermana del pintor, Ana María, retratada de espaldas y asomada a la ventana, mientras observa la bahía de Cadaqués, en la Costa Brava del Mediterráneo. El lienzo comparte motivo con su contemporáneo *Muchacha de espaldas*, donde también plantea el doble juego espacial de introducir al espectador en el paisaje por medio de un personaje. Dalí realiza este cuadro con 21 años,

durante su “periodo lorquiano”, así denominado por la influencia que recibe de su amigo, el escritor Federico García Lorca, antes de su participación en el movimiento surrealista. En *Muchacha en la ventana*, el pintor crea un paralelismo entre el ser humano y la arquitectura (ventana-ojo, ver-ser visto) y expresa un concepto ensimismado, casi onírico, de la realidad, una atmósfera que recuerda levemente a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, pero sin olvidar los detalles, como el cabello de su hermana, tratado con la precisión de una miniatura. La figura de espaldas simboliza para Dalí una idea profética y será la postura que adoptará Gala más adelante en gran número de obras.



Karl Marx

Garrote vil (1894)

Ramón Casas (1866-1932)

Óleo sobre tela, 127x166,2 cm. Madrid. Centro de Arte Reina Sofía

Resulta sorprendente que este pintor barcelonés de familia acomodada, tan vinculado a los ambientes burgueses del modernismo, sea el autor de dos obras representativas de violencia y conflictividad que vive el

movimiento obrero en España durante el cambio de siglo: *La carga* y *Garrote vil*. Casas, en efecto, sólo demostraba interés por el dibujo y celebró su primera exposición junto a Rusiñol y Clarasó, siendo uno de los grandes animadores de la vida artística barcelonesa: frecuentaba la cervecería “Els quatre gats”, donde impulsó con su obra la revista *Pèl & Ploma*. Entre sus mejores obras se cuentan *Al aire libre*, *Baile en el Moulin de la Galette* y *Salida de la procesión de Santa María del Mar*. En Madrid realizó un retrato del rey Alfonso XIII y de otras personalidades, como Valera, Pérez Galdós, Sorolla, Benavente, Baroja, Azorín, Maragall, Picasso y Unamuno. Fue también autor de famosos carteles, como *Anís del Mono*, *Cigarrillos París* o *Champán Codorníu*. En *Garrote vil* contemplamos una colectividad sonámbula, habituada al triste “espectáculo” de la violencia –en este caso institucionalizada, pero no por ello menos dramática–, expresión de las tensiones sociales intrínsecas a un sistema político-económico que genera miseria y marginalidad.

Friedrich Nietzsche



Gran Profeta (1933)

Pablo Gargallo Catalán (1881-1934)

Fundición a la arena en bronce patinado, 236 x 75 x 45 cm. Madrid. Centro de Arte Reina Sofía

La carrera escultórica de Gargallo se inició dentro del realismo, pero sus contactos con los cubistas en París le llevan a evolucionar hacia un estilo personal innovador. En su obra coexisten la línea abstracta y la figurativa. Aprende con Julio González la técnica de la soldadura autógena y trabaja el metal con una nueva concepción del espacio en la que reemplaza el volumen por el hueco, las formas convexas por las cóncavas, utilizando la luz como un componente más de la figura. En su *Gran Profeta*,

fundido en 1936, después de la muerte del autor, alcanza su mayor potencia expresiva y nos parece escuchar la voz tonante del personaje lanzando sus terribles advertencias, lleno de fuerza y convicción.



Concepto espacial. El fin de Dios (1963)

Lucio Fontana (1899-1968)

Óleo, lustrina y desgarros sobre lienzo, 178 x 123 cm. Madrid. Centro de Arte Reina Sofía

El arte de Fontana es conceptual: para él, la idea es más importante que la forma en que se lleva a la práctica. El objeto –sea pintura o escultura– tiene una exclusiva función mediadora. El color o las perforaciones en la materia sirven primordialmente como “*explicaciones estéticas*” de sus conceptos, relativos siempre al espacio, su obsesión y permanente finalidad. Fontana necesita “hacer espacio”, crearlo en el lienzo, aunque sea vio-

lentándolo con agujeros o cortes, que expresan la realidad absoluta de un espacio separado de la multiplicidad de los objetos, un espacio puro: “*La materia se revela en toda su esencia, al desdoblarse en el espacio y el tiempo, adoptando distintos grados de existencia en el proceso de transformación*”. Lucio Fontana.

Psicoanálisis - Freud



El enigma sin fin (1938)

Salvador Dalí Doménech (1904-1989)

Óleo sobre lienzo, 114,5 x 146,5 cm

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía

Este lienzo es un ejemplo de lo que Dalí denomina su *método paranoico-crítico*, sustitución del *automatismo* que propugnaban los surrealistas.

El *automatismo* pretendía extraer lo irracional del inconsciente, evitando todo control racional en el proceso creador, por ejemplo, dejando que la

mano trazase sobre el papel imágenes impensadas. El método de Dalí parte de la teoría psicoanalítica de Freud. El paranoico es un enfermo cuya imagen de la realidad aparece deformada por sus deseos, obsesiones y problemas. El paranoico interpreta la realidad de una manera que se repite una y otra vez. Según Dalí, el método paranoico-crítico supone una permanente "doble lectura", la "*representación tal de un objeto que sea al mismo tiempo, sin el menor cambio físico ni anatómico, la representación de otro completamente distinto*".

En *El enigma sin fin* vemos una playa con montañas al fondo y una barca varada en la orilla. Las montañas se transforman en un filósofo pensando con la cara apoyada en su mano; esta figura toma el aspecto de un galgo, si vemos como pierna delantera la quilla de la barca; la barca de la playa es la caja panzuda de un laúd y la mujer sentada se transforma en la base de un frutero con peras y construye, al mismo tiempo, un rostro con los ojos formados por dos pequeñas barcas.



El gran masturbador (1929)

Salvador Dalí Doménech (1904-1989)

Óleo sobre lienzo. 110 x 150,5 cm

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía

Este cuadro resume todas las obsesiones sexuales de Dalí, que conocía la obra de Freud y la adaptó a su conveniencia, buscando así explicación a su personalidad y problemas.

En *El gran masturbador* expone a la luz pública sus más íntimas preocupaciones, hasta llegar a la provocación. Por ello y por su ideología política, los surrealistas acabarán por expulsarle del movimiento.

El lienzo juega con la ambigüedad de las imágenes utilizadas: nada es aquí lo que parece. La figura principal del cuadro es un autorretrato del pintor con cara amarilla de cera, enorme nariz y rostro alargado. El mismo autorretrato que aparece, por ejemplo, en su famoso cuadro *La persistencia de la memoria*. Adheridos al retrato, una langosta o saltamontes con el vientre lleno de hormigas, un anzuelo, una cabeza de león, guijarros, conchas de playa y una figura de mujer cuyo rostro se aproxima a unos genitales masculinos enfundados en unos ceñidos calzoncillos. Otra figura de Dalí solitario aparece a la izquierda, pero su relación con Gala está presente en las figuras que se abrazan, recuerdo de sus paseos por la playa, aludidos por las piedras y guijarros, en medio de un horizonte infinito.



Existencialismo

Grito nº 7 (1959)

Antonio Saura Atares (1930-1998)

Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. Madrid. Centro de Arte Reina Sofía

Saura inició su carrera con pequeñas obras de carácter surrealista, pero lo abstracto irá apareciendo en su pintura cada vez con más fuerza, transformando los objetos en formas ambivalentes y difusas, hasta abandonar plenamente la figuración en la época del grupo "El Paso", con una pintura informalista, de intensa potencia dramática. Saura vuelve después a la figuración con retratos desgarrados y atormentados, donde aparecen monstruos como caricaturas, con gestos que apuntan hacia la sátira histórica y social, recurriendo al empleo de blancos y negros con grises para obtener violentas cualidades expresivas y dramáticas.

En su *Grito nº 7*, Saura utiliza un lenguaje plástico agresivo y gestual, a medio camino entre la abstracción y la figuración, que arranca de analizar los estereotipos característicos de la historia político-cultural de España, junto a los iconos representativos de la sociedad de consumo. Este retrato sangriento, momificado e irónico deforma ciertos aspectos para ofrecernos el interior y el exterior, el anverso y el reverso, lo pasado y lo futuro de lo seres que refleja: "*La tela es un campo de batalla sin límites*". Antonio Saura.



Unamuno y Ortega. Filosofía Española

La tertulia del Café Pombo (1920)

José Gutiérrez Solana (1886-1945)

Óleo sobre lienzo,

162 x 214 cm

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía



Obra
clave

Vemos reflejada aquí una de las características reuniones de intelectuales en la Europa entre guerras. Estamos en uno de los cafés madrileños más conocidos entonces, el *Café o Botillería Pombo*, lugar de reuniones políticas y conspiraciones. A principios de siglo, la tertulia de los sábados con Ramón Gómez de la Serna se irá haciendo famosa: José Gutiérrez Solana regala *La Tertulia del Pombo* a Ramón y lo cuelga en sus sótanos. Desde ese momento, el lienzo presidirá todas las tertulias. Con colores oscuros vemos representados en él a Ramón Gómez de la Serna, en el centro de la composición, junto a otros intelectuales del momento: Manuel Abril, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabrero, Mauricio Bacarisse, Pedro Emilio Coll, Salvador Bartolozzi y el propio autor, Gutierrez Solana.

Filosofía Española



Obra clave



Guernica (1937)

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)

Óleo sobre lienzo. 349 x 776 cm

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía

Picasso, partidario de la República Española, recibió del gobierno en enero de 1937 el encargo de una obra para el pabellón de España en la Exposición

Internacional de París. El 26 de abril de 1937 tuvo lugar el terrible bombardeo de la ciudad vasca de Guernica por la Legión Cóndor alemana, que Picasso elegiría como tema. Pero a primera vista, no hay en el lienzo elementos propios de la guerra: aviones, soldados, bombas ni armas. Vemos un caballo y un toro, como en una corrida taurina, junto a una madre con su hijo en brazos, en un interior iluminado por una gran bombilla. Picasso evita cualquier elemento de identificación directa del suceso que podría reducir el cuadro a ser un panfleto oportunista de validez pasajera. Picasso realiza, en cambio, la más dura crítica del asesinato del inocente y el horror de la guerra, de toda guerra; es una obra fundamental del arte moderno que a nadie deja indiferente.



Guernica cortado (1974)

Equipo Crónica: Rafael Solbes (1940-1981) y

Manuel Valdés (n. 1942)

Óleo sobre lienzo, 136 x 146 cm

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía



Unamuno y Ortega. Filosofía Española

Unamuno (1936)

José Gutiérrez Solana (1886-1945)

Óleo sobre lienzo, 141 x 116 cm

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía



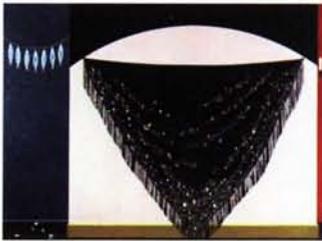
Estructuralismo

Naturaleza muerta (Los pájaros muertos) (1903)

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)

Óleo sobre lienzo, 46 x 65 cm

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía



Escuela de Frankfurt

Carmen Amaya fríe sardinas en el Waldorf Astoria (1988)

Eduardo Arroyo Rodríguez (1937-2003)

Óleo sobre lienzo, 260 x 360 cm

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía



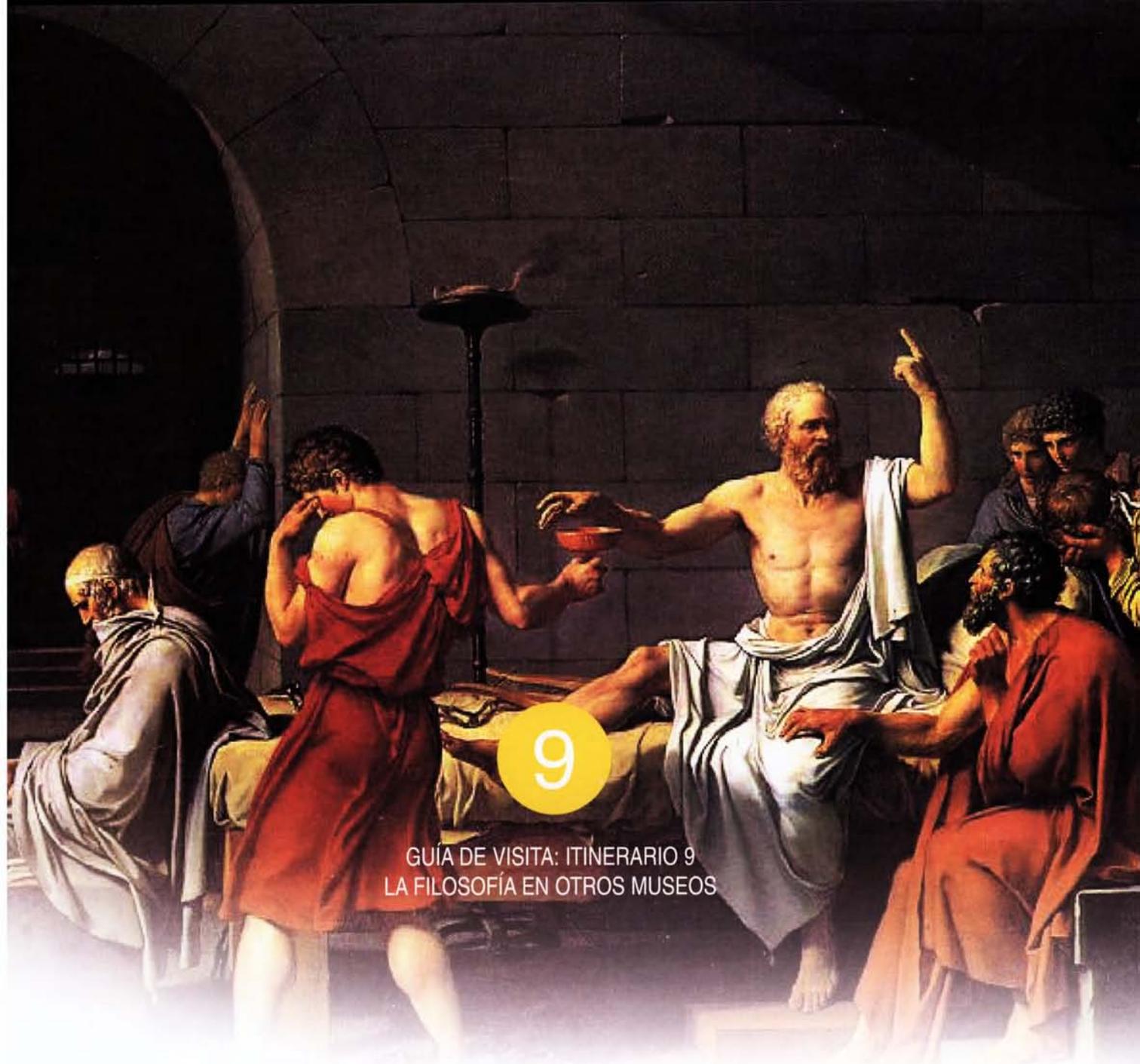
Postmodernidad

Madrid visto desde el Cerro del Tío Pío (1962)

Antonio López García (n. 1936)

Óleo sobre tabla, 102 x 129,5 cm

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía



9

GUÍA DE VISITA: ITINERARIO 9
LA FILOSOFÍA EN OTROS MUSEOS

ITINERARIO 1. LA PRUEBA DEL LABERINTO: LA FILOSOFÍA COMO ELEVACIÓN Y CAÍDA



La Torre de Babel (1563)
Peter Brueghel (1525-1569)
Óleo sobre panel de roble
114 x 155 cm
Viena. Kunsthistorisches Museum

Ver comentario de esta obra en Itinerario 1: La prueba del laberinto en el Museo del Prado.



Edipo y la esfinge (1827)
Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)
Óleo sobre lienzo
189 x 144 cm
París. Musée du Louvre

Ver comentario de esta obra en Itinerario 1: La prueba del laberinto en el Museo del Prado.

ITINERARIO 2. A TRAVÉS DEL ESPEJO: LA FILOSOFÍA COMO REFLEXIÓN ILUMINADORA



Venus del espejo (1648)
Diego de Silva y Velázquez (1599-1660)
Óleo sobre lienzo
122 x 177 cm
Londres. National Gallery

Ver comentario de esta obra en Itinerario 2: A través del espejo por el Museo Thyssen.



El matrimonio Arnolfini (1434)

Jan Van Eyck (1390-1441)

Óleo sobre tabla

81,9 x 59,9 cm

Londres. National Gallery

Ver comentario de esta obra en Caja de herramientas 2: Symbalon. Ver lo invisible.

ITINERARIO 3. LA FILOSOFÍA ANTIGUA



La muerte de Sócrates (1787)

Jacques-Louis David (1748-1825)

Óleo sobre lienzo

130 x 196 cm

New York

The Metropolitan Museum of Art

Ver comentario de esta obra en Itinerario 3: La Filosofía Antigua en el Museo del Prado.



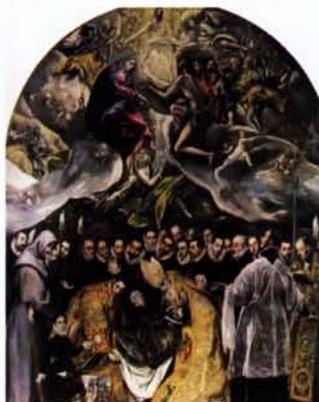
Auriga de Delfos (478-74 a.C)

Bronce, altura: 182 cm

Grecia. Museo de Delfos

Ver comentario de esta obra en Itinerario 3: La Filosofía Antigua en el Museo del Prado.

ITINERARIOS 4 Y 5. EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO



El entierro del Conde de Orgaz (1586)

Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*

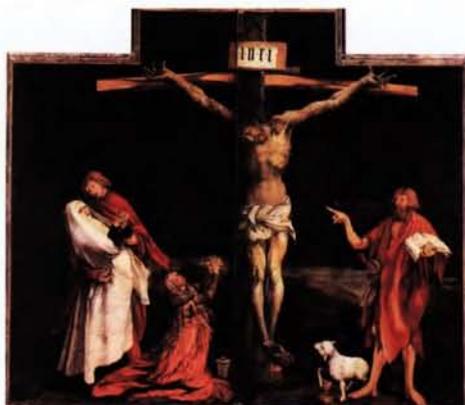
(1541-1614)

Óleo sobre lienzo

480 x 360 cm

Toledo. Iglesia de Santo Tomé

Ver comentario de esta obra en Itinerario 4: Edad Media y Renacimiento en el Museo del Prado.



La Crucifixión.

Retablo del altar de Isenheim (1515)

Matthias Grünewald (1475-1528)

Resina al temple sobre tabla

269 x 307 cm

Colmar. Museo de Unterlinden

Ver comentario de esta obra en Itinerario 4: Edad Media y Renacimiento en el Museo del Prado.



Los embajadores

("Jean de Dinteville y Georges de Selve") (1533)

Hans Holbein, *el Joven* (1497/8 – 1543)

Óleo sobre roble

207 x 209,5 cm

Londres. National Gallery

Ver comentario de esta obra en Itinerario 5: Renacimiento y Reforma en El Escorial.



La Escuela de Atenas (1510)

Rafael (1483-1520)

Pintura al fresco

Base: 7,7 m

Estancia de la Signatura

Vaticano. Roma

Al fondo, a la izquierda, Sócrates, Alcibiades, Jenofonte y Alejandro Magno; en primer plano, a la izquierda, Zenón, Epicuro, Averroes, Pitágoras, Francesco della Rovere, Aristoseno y Parménides.

Bajo el arco, Platón y Aristóteles; sobre la escalinata Heráclito y Diógenes.

A la derecha, en primer plano, Euclides y sus discípulos, junto a Zoroastro y Ptolomeo, Rafael y Sodoma.

Ver comentario de esta obra en Itinerario 5: Edad Media y Renacimiento en el Museo del Prado.

ITINERARIO 6. EDAD MODERNA



La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp (1632)

Rembrandt van Rijn (1606-1669)

Óleo sobre lienzo, 169,5 x 216 cm

Amsterdam. Rijksmuseum

Ver comentario de esta obra en Itinerario 6: La Filosofía Moderna en el Museo del Prado.



Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci (1852)

Adolf von Menzel (1815-1905)

Óleo sobre lienzo

Berlín. Nationalgalerie

Ver comentario de esta obra en Itinerario 6: La Filosofía Moderna en el Museo del Prado.

ITINERARIOS 7 Y 8. EDAD CONTEMPORÁNEA



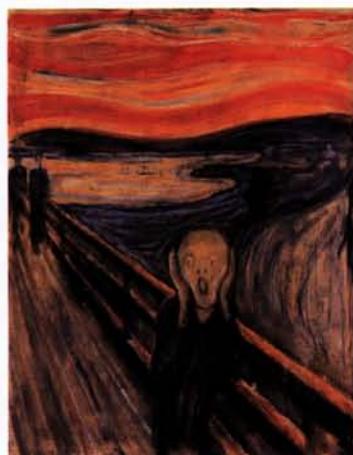
La traición de las imágenes (1929)

René Magritte (1898-1967)

Óleo sobre lienzo, 62,2 x 81 cm

Los Ángeles. County Museum of Art

Ver comentario de esta obra en Itinerario 7: Pensamiento Contemporáneo en el Museo Thyssen.



El grito (1893)

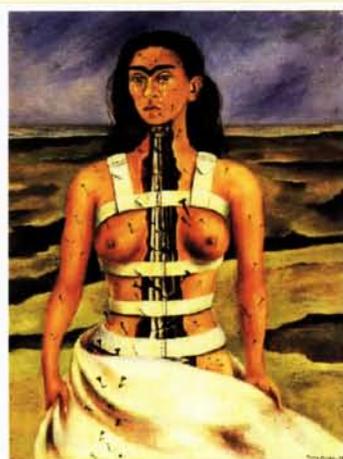
Edvard Munch (1863-1944)

Técnica mixta: óleo, tempera y pastel sobre cartón

89 x 73,5 cm

Oslo. Nasjonalgalleriet

Ver comentario de esta obra en Itinerario 7: Pensamiento Contemporáneo en el Museo Thyssen.



La columna rota (1944)

Frida Kahlo (1907-1954)

Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura, 40 x 30'7 cm

Ciudad de Méjico

Colección Dolores Olmedo

Ver comentario de esta obra en Itinerario 8: Pensamiento Contemporáneo en el Centro Reina Sofía.



Marilyn Monroe (1962)

Andy Warhol (1928-1987)

Acrílico sobre tela

209 x 170 cm

Fort Worth. Modern Art Museum

Ver comentario de esta obra en Itinerario 8: Pensamiento Contemporáneo en el Centro Reina Sofía.



ÍNDICES

1. ÍNDICE DE OBRAS CITADAS

Ordenadas alfabéticamente, con indicación de autor, lugar de localización y fecha de ejecución

Título	Autor	Localización	Fecha
Ábside de S. Apollinare in classe	Anónimo	Ravenna, Italia	S. V
Adán y Eva	Alberto Durero	Madrid. Museo del Prado	1507
Adán y Eva	Hans Baldung Grien	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1531
Adán y Eva	Hubert y Jan Van Eyck	Gante, Bélgica. Cat. de San Bavón	1432
Adoración de los Reyes Magos	Hans Memling	Madrid. Museo del Prado	1470
Apoteosis de Tomás de Aquino	Francisco de Zurbarán	Sevilla. Museo de Bellas Artes	1631
Apoteosis de Santo Tomás de Aquino y alegoría de la ciencia	Andrea de Firenze	Florenca, Italia. Santa Maria Novella	1368
Aristóteles	J. Ribera, el Spagnoletto	Indiana. Indianapolis Museum of Art	1637
Aristóteles con el busto de Homero	Rembrandt van Rijn	New York. Metropolitan M. of Art	1653
Arlequín con espejo	Pablo Ruiz Picasso	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1923
Arquímedes	J. Ribera, el Spagnoletto	Madrid. Museo del Prado	1630
Asamblea de los dioses	Fidias	Atenas. Museo de la Acrópolis	438 a.C
Atardecer. Laura, hermana del artista	Edvard Munch	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1888
Auriga de Delfos	Anónimo	Delfos, Grecia. Museo de Delfos	474 a.C.
Autorretrato	Gabriele Muentner	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1908
Autorretrato con la mano levantada	Max Beckmann	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1908
Cabinas telefónicas	Richard Estes	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1967
Caída de Ícaro	Jacob Peter Gowdy	Madrid. Museo del Prado	1637
Caminante sobre un mar de nubes	Caspar David Friedrich	Hamburgo. Galería de Arte	1818
Canción de amor	Giorgio de Chirico	New York. Museum of Modern Art	1914
Canon de las proporciones humanas según Vitruvio	Leonardo da Vinci	Venecia. Galleria dell'Accademia	1490
Carmen Amaya fríe sardinas en el Waldorf Astoria	Eduardo Arroyo	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1988
Charco	M. C. Escher	-----	1952
Ciencia y Caridad	Pablo Ruiz Picasso	Barcelona. Museu Picasso	1897
Clarividencia (Autorretrato)	René Magritte	Bruselas. Galery Isy Brachot,	1936
Concepto espacial. El fin de Dios	Lucio Fontana	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1963
Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci	Adolf von Menzel	Berlín. Nationalgalerie	1852
Creación de Adán	Miguel Ángel Buonarroti	Roma. Vaticano. Capilla Sixtina	1512
Cristo bendiciendo	Fernando Gallego	Madrid. Museo del Prado	1507
Cristo en casa de Marta y María	Diego Velázquez	Londres. National Gallery	1620

Título	Autor	Localización	Fecha
Cristo en casa de Marta y María	Joachim Beuckelaer	Madrid. Museo del Prado	1560
Cristo en majestad	Hubert y Jan Van Eyck	Gante, Bélgica. Catedral de San Bavón	1432
Cristo y la samaritana	Duccio di Buoninsegna	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1311
L.P. de The Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band	Peter Blake y Robert Fraser	-----	1967
Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas	Salvador Dalí	Figueres. Fundación Gala-Salvador Dalí.	1973
David	Miguel Angel Buonarroti	Florenia. Galleria dell'Accademia	1504
Dédalo e Ícaro	Charles-Paul Landon	Francia. Musée d'Alençon.	1800?
Dédalo e Ícaro	G. Charles Le Brun	San Petersburgo. Museo del Hermitage	1646
Dédalo e Ícaro	Lord Frederick Leighton	-----	1869
Demócrito	Peter Paul Rubens	Madrid. Museo del Prado	1603
Descendimiento	Roger van der Weyden	Madrid. Museo del Prado	1435
Desnudo con espejo	Joan Miró	Düsseldorf. Kunstsammlung	1919
¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?	Paul Gauguin	Boston. Museum of Fine Art	1897
Doríforo	Copia de Policletto	Nápoles. M. Archeologico Nazionale	s.V a. C.
Duelo a garrotazos	Francisco de Goya	Madrid. Museo del Prado	1823
Eco y Narciso	J.W. Waterhouse	Liverpool. Walker Art Gallery.	1903
Edipo y la esfinge	J.A. Dominique Ingres	París. Musée du Louvre	1827
El aguador de Sevilla	Diego Velázquez	Londres. Wellington Museum	1620
El arqueólogo	Giorgio de Chirico	-----	
El balcón	Édouard Manet	París. Musée d'Orsay	1869
El balcón de Manet	René Magritte	Gante. Museum van Hedendaagse Kunst	1950
El beso	Gustav Klimt	Viena. Österreichische Galerie im Belvedere	1908
El caballero de la mano en el pecho	D. Th., <i>el Greco</i>	Madrid. Museo del Prado	1580
El cambista y su mujer	Marinus Claeszoon	Madrid. Museo del Prado	1539
El carro de heno	H. v. Haecken, <i>el Bosco</i>	Madrid. Museo del Prado	1500
El cuarto estado	G. Pellizza da Volpedo	Milán. Pinacoteca di Brera	1901
El deshielo en Vétheuil	Claude Monet	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1881
El emperador Carlos V en Mühlberg	Tiziano Vecellio	Madrid. Museo del Prado	1548
El enigma sin fin	Salvador Dalí	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1938
El entierro de Ornans	Gustave Courbet	París. Musée d'Orsay	1850
El entierro del Conde de Orgaz	D. Th., <i>el Greco</i>	Toledo. Iglesia de Santo Tomás	1586
El espejo de Venus	Edward Burne-Jones	Lisboa. Fund. Calouste Gulbenkian	1876
El espejo de vestir	Berthe Morisot	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1876

Título	Autor	Localización	Fecha
El espejo falso	René Magritte	New York. Museum of Modern Art	1928
El espejo mágico	M. C. Escher	-----	1946
El gallo	Marc Chagall	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1928
El geógrafo	Jan Vermeer	Frankfurt. Städelsches Kunstinstitut	1669
El gran masturbador	Salvador Dalí	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1929
El gran metafísico	Giorgio de Chirico	New York. Museum of Modern Art	1917
El grito	Edvard Munch	Oslo. Nasjonalgalleriet	1893
El imperio de las luces	René Magritte	Bruselas. M. Royaux des Beaux-Arts	1954
El intruso	Equipo Crónica	Valencia. Diputación Provincial	1969
El jardín de las delicias	H. v. Haecken, <i>el Bosco</i>	Madrid. Museo del Prado	1504
El levantamiento	Honoré Daumier	Washington. The Phillips Collection	1860
El mago	René Magritte	Bruselas. Galerie Isy Brachot	1952
El más allá	René Magritte	Colección particular	1938
El matrimonio Arnolfini	Jan Van Eyck	Londres. National Gallery	1434
El Modelo rojo	René Magritte	Rotterdam. Museum Boymans Van Beuningen	1934
El parasol	Francisco de Goya	Madrid. Museo del Prado	1777
El pensador	Auguste Rodin	París. Musée Rodin.	1909
El prestamista y su mujer	Quentin Metsys	París. Musée du Louvre	1514
El príncipe don Baltasar Carlos en traje de cazador	Diego Velázquez	Madrid. Museo del Prado	1635
El reloj del viento	Joan Miró	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1967
El sueño de la razón produce monstruos	Francisco de Goya	Madrid. Museo del Prado	1796
El tiempo transfigurado	René Magritte	Chicago. The Art Institute of Chicago	1939
El triunfo de la muerte	Pieter Brueghel, <i>el Viejo</i>	Madrid. Museo del Prado	1560
El triunfo de San Agustín	Claudio Coello	Madrid. Museo del Prado	1664
El vidente	Giorgio de Chirico	New York. Museum of Modern Art	1915
Elogio de la dialéctica	René Magritte	Colección particular	1936
Enrique VIII de Inglaterra	Hans Holbein, <i>el Joven</i>	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1536
Escaleras arriba y escaleras abajo	M. C. Escher	-----	1960
Esopo	Diego Velázquez	Madrid. Museo del Prado	1640
Esperanza I	Gustav Klimt	Ottawa. National Gallery	1903
Estación de Montparnase	Giorgio de Chirico	New York. Museum of Modern Art	1914
Experimento con un pájaro en la máquina neumática	Joseph Wright of Derby	Londres. National Gallery	1768
Extracción de la piedra de la locura	H. v. Haecken, <i>el Bosco</i>	Madrid. Museo del Prado	1475
Filósofo	Edouard Manet	Chicago Art Institute	1865

Título	Autor	Localización	Fecha
Filósofo meditando	Rembrandt van Rijn	París. Musée du Louvre	1632
Flagelación de Cristo	Piero della Francesca	Urbino, Italia. Galleria Nazionale	1453
Frescos de la Bóveda de la Biblioteca	Pellegrino Tibaldi y Bartolomé Carducho	Madrid. Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial	1593
Friedrich Nietzsche	Edvard Munch	Estocolmo. Galería Pielska	1906
Garrote vil	Ramón Casas	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1894
Gran Profeta	Pablo Gargallo Catalán	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1933
Gran Vía	Antonio López García	Colección particular	1981
Grito nº 7	Antonio Saura	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1959
Grupo familiar ante un paisaje	Frans Hals	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1648?
Guernica	Pablo Ruiz Picasso	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1937
Guernica cortado	Equipo Crónica	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1974
Habitación de hotel	Edward Hopper	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1931
Heráclito	Peter Paul Rubens	Madrid. Museo del Prado	1638
Hermes, Eurídice y Orfeo	Anónimo	Atenas. M. Arqueológico Nacional	s.V a. C.
Ícaro	Henri Matisse	New York. Metropolitan M. of Art	1947
Impresión. Sol naciente	Claude Monet	París. Musée Marmottan	1872
Interior al aire libre	Ramón Casas	Madrid. Colec. Carmen Thyssen	1892
Ixión	J. Ribera, <i>el Spagnoletto</i>	Madrid. Museo del Prado	1632
Jesús entre los doctores	Alberto Durero	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1506
José Ortega y Gasset.	Ignacio Zuloaga	-----	1931
Joven caballero en un paisaje	Vittore Carpaccio	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1510
Joven entre la Virtud y el Vicio	Paolo Caliari, <i>el Veronés</i>	Madrid. Museo del Prado	1580
La Anunciación	Fra Angelico	Madrid. Museo del Prado	1430
La caída de Faetón	Jan Aeyck o Yck	Madrid. Museo del Prado	1650?
La caída de Ícaro	Marc Chagall	París. Centre Pompidou	1975
La casa de la esquina	Ludwig Meidner	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1913
La cena de Emaús	Matthias Stomer	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1639
La clave de los sueños	René Magritte	Colección particular	1930
La columna rota	Frida Kahlo	Méjico. Colecc. Dolores Olmedo	1944
La condición humana	René Magritte	Ginebra. Colección Simon Spierer	1935
La condición humana	René Magritte	Washington. National Gallery of Art	1933
La conquista del filósofo	Giorgio de Chirico	New York. Museum of Modern Art	1914
La construcción de la Torre de Babel	F. Francken II, <i>el Mozo</i>	Madrid. Museo del Prado	1620
La Crucifixión. Altar de Isenheim	Matthias Grünewald	Colmar. Musée d'Unterlinden	1515
La danza	Henri Matisse	San Petersburgo. Museo del Hermitage	1910

Título	Autor	Localización	Fecha
La Dialéctica: San Ambrosio y San Agustín discutiendo	Bartolomé Carducho	Madrid. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial	1593
La disputa de Jesús con los doctores del Templo	Paolo Caliari, <i>el Veronés</i>	Madrid. Museo del Prado	1558
La duda de Santo Tomás	Anónimo	Santo Domingo de Silos, Burgos. Claustro de la Abadía	ss. XI-XII
La Escuela de Atenas	Rafael o Raffaello Santi	Roma. Vaticano. S. de la Signatura	1510
La fábula de Aracné ("las hilanderas")	Diego Velázquez	Madrid. Museo del Prado	1657
La fábula de Diógenes	G. B. Castiglione, <i>Grechetto</i>	Madrid. Museo del Prado	1650
La familia de Carlos IV	Francisco de Goya	Madrid. Museo del Prado	1801
La familia de Felipe IV ("Las meninas")	Diego Velázquez	Madrid. Museo del Prado	1656
La flecha de Zenón	René Magritte	Colección particular	1964
La fragua de Vulcano	Diego Velázquez	Madrid. Museo del Prado	1630
La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo	David Teniers, <i>el Joven</i>	Madrid. Museo del Prado	1647
La gallina ciega	Francisco de Goya	Madrid. Museo del Prado	1789
La Gare Saint-Lazare	Claude Monet	Harvard Univ. Fogg Art Museum	1877
La iglesia militante y triunfante	Andrea de Firenze	Florenca. S ^a María Novella	1368
La incredulidad de Santo Tomás	Matthias Stomer	Madrid. Museo del Prado	1640
La incredulidad de Santo Tomás	M. Merisi, <i>el Caravaggio</i>	Potsdam. Neues Palais	1602
La lámpara del filósofo	René Magritte	-----	1936
La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp	Rembrandt van Rijn	Ámsterdam. Rijksmuseum	1632
La libertad guiando al pueblo	Eugène Delacroix	París. Musée du Louvre	1830
La llave de los campos	René Magritte	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1933
La máscara vacía	René Magritte	Dusseldorf. Kunstsammlung	1928
La muerte de Séneca	Peter Paul Rubens	Madrid. Museo del Prado	1636
La muerte de Sócrates	Jacques-Louis David	New York. Metropolitan M. of Art	1787
La mujer entre las dos edades	Anónimo	Madrid. Museo del Prado	1570
La parábola del ciego guiando al ciego	Peter Brueghel, <i>el Viejo</i>	Nápoles. Galleria Nazionale	1568
La persistencia de la memoria	Salvador Dalí	New York. Museum of Modern Art	1931
La recompensa del adivino	Giorgio de Chirico	Philadelphia. Museum of Art	1913
La reunión de los amigos	Max Ernst	Colonia. Museum Ludwig	1924
La Sagrada Familia del pajarito	Bartolomé E. Murillo	Madrid. Museo del Prado	1650
La tentativa imposible	René Magritte	Bruselas. Galerie Isy Brachot	1928
La tertulia del Café Pombo	José Gutiérrez Solana	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1920
La Torre de Babel	Peter Brueghel, <i>el Viejo</i>	Viena. Kunsthistorisches Museum	1563
La Torre de Babel	Valckenborgh	París. Musée du Louvre	1594
La traición de las imágenes	René Magritte	Los Ángeles. County Museum of Art	1929

Título	Autor	Localización	Fecha
La voz pública	Paul Delvaux	Bruselas. M. Royaux des Beaux-Arts	1948
Lamento por Ícaro	Herbert Draper	Londres. Tate Britain	1898
Laocoonte	Agesandro, Polidoro, Atanadoro	Roma. Museos Vaticanos	s.II a.C.
Las edades y la muerte	Hans Baldung Grien	Madrid. Museo del Prado	1547
Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela	Alonso Sánchez Coello	Madrid. Museo del Prado	1571
Las meninas	Pablo Ruiz Picasso	Barcelona. Museu Picasso	1957
Las vacaciones de Hegel	René Magritte	Colección particular	1958
Las virtudes cardinales	Rafael o Raffaello Santi	Roma. Vaticano. Stanza della Signatura	1511
Les vennenots en Auvers	Vincent Van Gogh	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1890
Los amantes	René Magritte	Colección particular	1928
Los comedores de patatas	Vincent Van Gogh	Amsterdam. Rijksmuseum Van Gogh	1885
Los cuatro filósofos	Peter Paul Rubens	Floencia. Palazzo Pitti	1612
Los discípulos de Emaús	Anónimo	Santo Domingo de Silos, Burgos	s. XI
Los dos misterios	René Magritte	Bruselas. Galerie Isy Brachot	1966
Los embajadores	Hans Holbein, <i>el Joven</i>	Londres. National Gallery	1533
Los fusilamientos de la Moncloa	Francisco de Goya	Madrid. Museo del Prado	1814
Los paseos de Euclides	René Magritte	Minneapolis. Institute of Arts	1955
Los sacerdotes egipcios dividiendo la tierra	Bartolomé Carducho	Madrid. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial	1593
Los sentidos	Jan Brueghel de Velours	Madrid. Museo del Prado	1617
Los tres filósofos	G. Castelfranco, <i>Giorgione</i>	Viena. Kunsthistorisches Museum	1509
Madonna	Edvard Munch	Oslo. Nasjonalgalleriet	1902
Madrid visto desde el Cerro del Tío Pío	Antonio López García	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1962
Mano con esfera reflejante	M. C. Escher	-----	1935
Manos dibujando	M. C. Escher	-----	1948
Mañana de Pascua	Caspar David Friedrich	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1883
Marat Asesinado	Jacques-Louis David	Bruselas. M. Royaux des Beaux-Arts	1793
Marilyn Monroe	Andy Warhol	Fort Worth. Modern Art Museum	1962
Martirio de San Mauricio (San Mauricio y la Legión tebana)	D. Th., <i>el Greco</i>	Madrid. Monasterio de S.Lorenzo de El Escorial	1582
Máscara de Montserrat gritando	Julio González Pellicer	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1938
Mata Mua (Érase una vez)	Paul Gauguin	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1892
Melancolía de una hermosa jornada	Giorgio de Chirico	Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts	1913
Melancolía y misterio de una calle	Giorgio de Chirico	Colección particular	1914
Menipo	Diego Velázquez	Madrid. Museo del Prado	1640

Título	Autor	Localización	Fecha
Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire	Salvador Dalí	St.Petersburg, Florida. Salvador Dalí Museum	1940
Merzbild 1A, El psiquiatra	Kurt Schwitters	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1919
Metamorfosis de Narciso	Salvador Dalí	Londres. Tate Gallery	1937
Metrópolis	George Grosz	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1917
Moisés	Miguel Ángel Buonarroti	Roma. San Pietro in Vincoli	1513
Muchacha en la ventana	Salvador Dalí	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1925
Mujer ante el espejo	Paul Delvaux	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1936
Mujer desnuda ante un espejo	Giovanni Bellini	Viena. Kunsthistorisches Museum	1510
Mujer en el baño	Roy Lichtenstein	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1963
Narciso en la fuente	M. Merisi, <i>el Caravaggio</i>	Roma. Gal. Nazionale d'Arte Antica	1599
Naturaleza muerta (Los pájaros muertos)	Pablo Ruiz Picasso	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1903
Naturaleza muerta con espejo	M. C. Escher	-----	1934
New York City, New York	Piet Mondrian	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1942
Niebit	Isidre Nonell	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	1909
Niño geopolítico observando el Nacimiento del Hombre Nuevo	Salvador Dalí	Cleveland, Ohio. Reynolds-Morse Collection	1943
Nuda veritas	Gustav Klimt	Viena. Österreichisches Theatermuseum	1899
Orfeo y Euridice	Lord Frederic Leighton	Londres. Leighton House	1864
Orfeo y Euridice	Peter Paul Rubens	Madrid. Museo del Prado	1630?
Paisaje con la caída de Ícaro	Peter Brueghel	Bruselas. M. Royaux des Beaux-Arts	1558
Panteón	Apolodoro de Damasco	Roma, Italia	125
Parte de su familia	Julio López Hernández	Madrid. Centro de Arte Reina Sofía	
Pecado Original. Pintura mural del ábside de la Ermita de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia)	Anónimo	Madrid. Museo del Prado	1150?
Peregrino	René Magritte	Colección particular	1966
Perro semihundido	Francisco de Goya	Madrid. Museo del Prado	1821
Pigmalión	Paul Delvaux	Bruselas. M. Royaux des Beaux-Arts	1939
Reflejo con dos niños (Autorretrato)	Lucian Freud	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1965
Relatividad	M. C. Escher	-----	1953
Reproducción prohibida (Retrato de Edward James)	René Magritte	Rotterdam. Museum Boymans Van Beuningen.	1937
Retrato de Baltasar de Castiglione	Rafael o Raffaello Santi	París. Musée du Louvre	1515
Retrato de Carlos III	Antonio Rafael Mengs	Madrid. Museo del Prado	1761
Retrato de Descartes	Frans Hals	Copenhagen. Statens Museum for Kunst	1649
Retrato de Erasmo de Rotterdam	Hans Holbein, <i>el Joven</i>	París. Musée du Louvre	1523

Título	Autor	Localización	Fecha
Retrato de Ferry Carondelet con sus secretarios	Sebastiano del Piombo	Madrid Museo Thyssen-Bornemisza	1512
Retrato de G. Melchor de Jovellanos	Francisco de Goya	Madrid. Museo del Prado	1798
Retrato de George Dyer en un espejo	Francis Bacon	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1968
Retrato de Giovanna Tornabuoni	Domenico Ghirlandaio	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1488
Retrato de Hombre	Jan Van Scorel	Madrid. Museo del Prado	1540
Retrato de María Tudor, reina de Inglaterra	Antonio Moro	Madrid. Museo del Prado	1554
Retrato de mujer	Alberto Giacometti	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1965
Retrato de un campesino	Paul Cézanne	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1906
Retrato de un joven en su estudio	Lorenzo Lotto	Venecia. Galleria dell'Academia	1528
Retrato de una dama	Hans Baldung Grien	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1530
Retrato del Dr. Hausteín	Christian Schad	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1928
Reunión de filósofos	Anónimo	-----	
Robert Andrews y su esposa	Thomas Gainsborough	Londres. National Gallery	1794
San Jerónimo	Marinus Claeszoon	Madrid. Museo del Prado	1521
San Jerónimo en su estudio	Antonello da Messina	Londres. National Gallery	1460
Santa Ana, la Virgen y el Niño	Leonardo da Vinci	París. Musée du Louvre	1516
Santa Bárbara	Robert Campin	Madrid. Museo del Prado	1438
Santo Domingo quema los libros de los albigenses	Pedro Berruguete	Madrid. Museo del Prado	1480
Sarcófago de los esposos. Caere	Anónimo	Roma. Museo de Villa Giulia	500 a. C.
Sísifo	Tiziano Vecellio	Madrid. Museo del Prado	1549
Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar	Salvador Dalí	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1944
Ticio	J. Ribera, <i>el Spagnoletto</i>	Madrid. Museo del Prado	1632
Tres mendigos	Giacomo Ceruti	Barcelona, Monasterio de Pedralbes. Colección Thyssen-Bornemisza	1737
Tumba del Tuffatore	Anónimo	Paestum. M. Archeologico Nazionale	470 a. C.
Un filósofo	Salomon Koninck	Madrid. Museo del Prado	1635
Una y tres sillas	Joseph Kosuth	New York. Museum of Modern Art	1965
Unamuno	José Gutiérrez Solana	-----	1936
Unamuno de la cuartilla blanca	Daniel Vázquez Díaz	Madrid. Casón del Buen Retiro	1936
Venecia era toda de oro. Concepto espacial	Lucio Fontana	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1961
Venus Anadyomene	J. A. Dominique Ingres	Chantilly. Musée Condé	1848
Venus con espejo	Tiziano Vecellio	Washington. National Gallery of Art	1555
Venus con un espejo	Peter Paul Rubens	Vaduz. Sammlung Fürst Liechtenstein	1615
Venus del espejo	Diego Velázquez	Londres. National Gallery	1648

Título	Autor	Localización	Fecha
Venus recreándose con el amor y la música	Tiziano Vecellio	Madrid. Museo del Prado	1570
Venus y Cupido	Peter Paul Rubens	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1608
Verde sobre morado	Mark Rothko	Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza	1961
Viernes Santo en Castilla	Darío de Regoyos	Bilbao. Museo de Bellas Artes	1904

2. ÍNDICE DE MUSEOS DE MADRID

Con indicación de obras mencionadas en Pensarte y su autor

Centro de Arte Reina Sofía

Carmen Amaya fríe sardinas en el Waldorf Astoria	Eduardo Arroyo
Concepto espacial. El fin de Dios	Lucio Fontana
El enigma sin fin	Salvador Dalí
El gran masturbador	Salvador Dalí
El reloj del viento	Joan Miró
Garrote vil	Ramón Casas
Gran Profeta	Pablo Gargallo Catalán
Grito nº 7	Antonio Saura
Guernica	Pablo Ruiz Picasso
Guernica cortado	Equipo Crónica
La tertulia del Café Pombo	José Gutiérrez Solana
Madrid visto desde el Cerro del Tío Pío	Antonio López García
Máscara de Montserrat gritando	Julio González Pellicer
Muchacha en la ventana	Salvador Dalí
Naturaleza muerta (Los Pájaros muertos)	Pablo Ruiz Picasso
Niebit	Isidre Nonell
Parte de su familia	Julio López Hernández

Museo Thyssen-Bornemisza

Adán y Eva	Hans Baldung Grien
Arlequín con espejo	Pablo Ruiz Picasso
Atardecer. Laura, hermana del artista	Edvard Munch
Autorretrato	Gabriele Muenther
Autorretrato con la mano levantada	Max Beckmann
Cabinas telefónicas	Richard Estes
Cristo y la samaritana	Duccio di Buoninsegna
El deshielo en Vétheuil	Claude Monet
El espejo de vestir	Berthe Morisot

El gallo
Enrique VIII de Inglaterra
Grupo familiar ante un paisaje
Habitación de hotel
Interior al aire libre
Jesús entre los doctores
Joven caballero en un paisaje
La casa de la esquina
La cena de Emaús
La llave de los campos
Les vassenots en Auvers
Mañana de Pascua
Mata Mua (Érase una vez)
Merzbild 1A, El psiquiatra
Metrópolis
Mujer ante el espejo
Mujer en el baño
New York City, New York
Reflejo con dos niños (Autorretrato)
Retrato de Ferry Carondelet con sus secretarios
Retrato de George Dyer en un espejo
Retrato de Giovanna Tornabuoni
Retrato de mujer
Retrato de un campesino
Retrato de una dama
Retrato del Dr. Hausteim
Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor
de una granada un segundo antes del despertar
Venecia era toda de oro. Concepto espacial
Venus y Cupido
Verde sobre morado

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Frescos de la Bóveda de la Biblioteca
La Dialéctica: San Ambrosio y San Agustín discutiendo
Los sacerdotes egipcios dividiendo la tierra
Martirio de San Mauricio

Marc Chagall
Hans Holbein, *el Joven*
Frans Hals
Edward Hopper
Ramón Casas
Alberto Durero
Vittore Carpaccio
Ludwig Meidner
Matthias Stomer
René Magritte
Vincent Van Gogh
Caspar David Friedrich
Paul Gauguin
Kurt Schwitters
George Grosz
Paul Delvaux
Roy Lichtenstein
Piet Mondrian
Lucian Freud
Sebastiano del Piombo
Francis Bacon
Domenico Ghirlandaio
Alberto Giacometti
Paul Cézanne
Hans Baldung Grien
Christian Schad
Salvador Dalí

Lucio Fontana
Peter Paul Rubens
Mark Rothko

Pellegrino Tibaldi y Bartolomé Carducho
Bartolomé Carducho
Bartolomé Carducho
D. Th., *el Greco*

Museo del Prado

- Adán y Eva
Adoración de los Reyes Magos
Arquímedes
Caída de Ícaro
Construcción de la Torre de Babel
Cristo bendiciendo
Cristo en casa de Marta y María
Demócrito
Descendimiento
Duelo a garrotazos
El caballero de la mano en el pecho
El cambista y su mujer
El carro de heno
El emperador Carlos V en Mühlberg
El jardín de las delicias
El parasol
El príncipe don Baltasar Carlos en traje de cazador
El sueño de la razón produce monstruos
El triunfo de la muerte
El triunfo de San Agustín
Esopo
Extracción de la piedra de la locura
Galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo
Heráclito
Ixión
Joven entre la Virtud y el Vicio
La Anunciación
La caída de Faetón
La disputa de Jesús con los doctores del Templo
La fábula de Aracné (Hilanderas)
La fábula de Diógenes
La familia de Carlos IV
La familia de Felipe IV (“Las Meninas”)
La fragua de Vulcano
La gallina ciega
La incredulidad de Santo Tomás
La muerte de Séneca
Alberto Durero
Hans Memling
J. Ribera, *el Spagnoletto*
Jacob Peter Gowy
F. Francken II, *el Mozo*
Fernando Gallego
Joachim Beuckelaer
Peter Paul Rubens
Roger van der Weyden
Francisco de Goya
D. Th., El Greco
Marinus Claeszoon
H. v. Haecken, *el Bosco*
Tiziano Vecellio
H. v. Haecken, *el Bosco*
Francisco de Goya
Diego Velázquez
Francisco de Goya
Pieter Brueghel, *el Viejo*
Claudio Coello
Diego Velázquez
H. v. Haecken, *el Bosco*
David Teniers, *el Joven*
Peter Paul Rubens
J. Ribera, *el Spagnoletto*
Paolo Caliari, *el Veronés*
Fra Angelico
Jan Aeyck o Yck
Paolo Caliari, *el Veronés*
Diego Velázquez
G.B.Castiglione, *Grechetto*
Francisco de Goya
Diego Velázquez
Diego Velázquez
Francisco de Goya
Matthias Stomer
Peter Paul Rubens

La mujer entre las dos edades
La Sagrada familia del pajarito
Las edades y la muerte
Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela
Los fusilamientos de la Moncloa
Los sentidos
Menipo
Orfeo y Eurídice
Pecado Original. Santa Cruz de Maderuelo (Segovia)
Perro semihundido
Retrato de Carlos III
Retrato de G. Melchor de Jovellanos
Retrato de Hombre
Retrato de María Tudor, reina de Inglaterra
San Jerónimo
Santa Bárbara
Santo Domingo quema los libros de los albigenses
Sísifo
Ticio
Un filósofo
Unamuno de la cuartilla blanca
Venus recreándose con el amor y la música

Anónimo
Bartolomé E. Murillo
Hans Baldung Grien
Alonso Sánchez Coello
Francisco de Goya
Jan Brueghel de Velours
Diego Velázquez
Peter Paul Rubens
Anónimo
Francisco de Goya
Antonio Rafael Mengs
Francisco de Goya
Jan Van Scorel
Antonio Moro
Marinus Claeszoon
Robert Campin
Pedro Berruguete
Tiziano Vecellio
J. Ribera, *el Spagnoletto*
Salomon Koninck
Daniel Vázquez Díaz
Tiziano Vecellio





Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Dirección General de Ordenación Académica

ISBN 84-453-2778-0

