Los cuadros del Prado en Cuaresma

# 1. La Oración en el Huerto

**Luis de Morales (1510-1586)**

*Hacia 1545. Óleo sobre tabla, 85 x 65,5 cm.*[*Sala 052C*](https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?cidoc:p55_has_current_location=Sala%20052C&ordenarPor=pm:relevance)

La oración en el Monte de los Olivos es el episodio evangélico que antecede al [prendimiento de Jesús](https://es.wikipedia.org/wiki/Prendimiento_de_Jes%C3%BAs%22%20%5Ct%20%22_blank) y al inicio de su [Pasión](https://es.wikipedia.org/wiki/Viacrucis%22%20%5Ct%20%22_blank) y muerte en la cruz. Después de cenar por última vez con sus discípulos, [Jesús](https://es.wikipedia.org/wiki/Jes%C3%BAs_de_Nazaret%22%20%5Ct%20%22_blank) se retiró junto a tres de ellos, [Pedro](https://es.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3n_Pedro%22%20%5Ct%20%22_blank) y los dos hijos del [Zebedeo](https://es.wikipedia.org/wiki/Zebedeo%22%20%5Ct%20%22_blank), [Santiago](https://es.wikipedia.org/wiki/Santiago_el_Mayor%22%20%5Ct%20%22_blank) y [Juan](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_el_Bautista%22%20%5Ct%20%22_blank), a un huerto cercano, el de Getsemaní. Según el relato de [Lucas](https://es.wikipedia.org/wiki/Lucas_el_Evangelista%22%20%5Ct%20%22_blank), [Jesús](https://es.wikipedia.org/wiki/Jes%C3%BAs_de_Nazaret%22%20%5Ct%20%22_blank) se apartó de ellos como un tiro de piedra y, puesto de rodillas oraba, diciendo: Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz; pero no se haga mi voluntad sino la tuya. Lleno de angustia oraba con más instancia; y sudó como gruesas gotas de sangre, que corrían hasta la tierra. Levantándose de la oración, vino a los discípulos y, encontrándolos adormilados por la tristeza, les dijo: ¿Por qué dormís? Levantaos y orad para que no entréis en tentación (Lc 22, 41-46).

[Morales](https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_de_Morales%22%20%5Ct%20%22_blank) configuró el tema en línea con buena parte de las representaciones al uso, situando a [Jesús](https://es.wikipedia.org/wiki/Jes%C3%BAs_de_Nazaret%22%20%5Ct%20%22_blank) en lo alto de una suave loma, arrodillado y en oración, contemplando al ángel portador del cáliz y la cruz mientras que [Pedro](https://es.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3n_Pedro%22%20%5Ct%20%22_blank), [Santiago](https://es.wikipedia.org/wiki/Santiago_el_Mayor%22%20%5Ct%20%22_blank) y [Juan](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_el_Bautista%22%20%5Ct%20%22_blank) dormitan despreocupados en el primer término. La manera en que el pintor ha dispuesto a los apóstoles, desarrollando posturas y escorzos complejos que muestran un depurado dibujo y una encomiable inventiva, es poco frecuente en la pintura del extremeño. Lo mismo podríamos decir del paisaje, sin duda el de mayor complejidad de cuantos conocemos de mano de [Morales](https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_de_Morales%22%20%5Ct%20%22_blank) y con el que se vincula a la tendencia de amplias panorámicas de la naturaleza que desde las primeras décadas del [siglo XVI](https://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_XVI%22%20%5Ct%20%22_blank) se había gestado en la pintura flamenca. [Luis de Morales](https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_de_Morales%22%20%5Ct%20%22_blank) ha representado con prolija minuciosidad los pormenores de la vegetación, los árboles y los grupos rocosos que delimitan el espacio del primer término. La línea de horizonte se eleva al fondo, reduciendo la visión del cielo y permitiendo la representación de un ancho río encajado entre escarpadas montañas donde se suceden arquitecturas monumentales y la actividad de diferentes grupos humanos. Por un sendero cercano a una de las orillas, unas figuras apenas abocetadas, sugieren la llegada al huerto de Getsemaní de los soldados romanos que, guiados por [Judas](https://es.wikipedia.org/wiki/Judas_Iscariote%22%20%5Ct%20%22_blank), se aprestan a detener a [Jesús](https://es.wikipedia.org/wiki/Jes%C3%BAs_de_Nazaret%22%20%5Ct%20%22_blank), representado según el modelo físico tomado de [Sebastiano del Piombo](https://es.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_del_Piombo%22%20%5Ct%20%22_blank) (h. 1485-1547) que [Morales](https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_de_Morales%22%20%5Ct%20%22_blank) había repetido en algunas de sus versiones de Cristo con la cruz a cuestas.

# 2. La Transfiguración del Señor

**Giovanni Francesco Penni (según modelo de Rafael)**

*1520 - 1528. Óleo sobre tabla, 402 x 267 cm. No expuesto*

La obra original fue encargada en 1516 por el Cardenal Giulio de [Medici](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9dici%22%20%5Ct%20%22_blank) para la [catedral de Narbona](https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Narbona%22%20%5Ct%20%22_blank). El prelado solicitó a [Sebastiano del Piombo](https://es.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_del_Piombo%22%20%5Ct%20%22_blank) para el mismo destino una [Resurrección de Lázaro](https://es.wikipedia.org/wiki/La_resurrecci%C3%B3n_de_L%C3%A1zaro%22%20%5Ct%20%22_blank), dando lugar a una competición entre ambos artistas. Giulio se quedó con la obra de [Rafael](https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Sanzio%22%20%5Ct%20%22_blank) y encargó una copia a [Giovan Francesco Penni](https://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Francesco_Penni%22%20%5Ct%20%22_blank), quien la llevó a [Nápoles](https://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%A1poles%22%20%5Ct%20%22_blank).

La Transfiguración es el más ambicioso cuadro de altar de Rafael, en el que incluyó un episodio ajeno a este pasaje bíblico, el fracaso de los apóstoles al exorcizar a un endemoniado, que le permitió una exhibición de estados físicos y anímicos susceptibles de superar a los desplegados por Piombo. La copia difiere del original tanto por su calidad como en detalles puntuales -[Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank), [Elías](https://es.wikipedia.org/wiki/El%C3%ADas%22%20%5Ct%20%22_blank) y [Moisés](https://es.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s%22%20%5Ct%20%22_blank) aparecen inmersos en una aureola y han desaparecido los árboles a la izquierda-, pero también por una notable atenuación del claroscuro. A mediados del siglo XVII el [duque de Medina de las Torres](https://es.wikipedia.org/wiki/Ducado_de_Medina_de_las_Torres%22%20%5Ct%20%22_blank) adquirió la pintura, que su hijo Nicolás cedió a las [Carmelitas](https://es.wikipedia.org/wiki/Orden_de_Nuestra_Se%C3%B1ora_del_Monte_Carmelo%22%20%5Ct%20%22_blank) de Santa Teresa de [Madrid](https://es.wikipedia.org/wiki/Madrid%22%20%5Ct%20%22_blank).

# 3. El lavatorio

**Jacopo Tintoretto (1518-1594)**

*1548 - 1549. Óleo sobre lienzo, 210 x 533 cm.*[*Sala 025*](https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?cidoc:p55_has_current_location=Sala%20025&ordenarPor=pm:relevance)

En 1547 la Scuola del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Marcuola en [Venecia](https://es.wikipedia.org/wiki/Venecia%22%20%5Ct%20%22_blank) encargó a [Jacopo Tintoretto](https://es.wikipedia.org/wiki/Tintoretto%22%20%5Ct%20%22_blank) [El Lavatorio](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Lavatorio_%28Tintoretto%29%22%20%5Ct%20%22_blank) y una [Última Cena](https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%9Altima_Cena%22%20%5Ct%20%22_blank), aún «in situ». Estas «scuole» estaban dedicadas a fomentar el culto a la Eucaristía, y en sus reuniones, el guardián ofrecía a los cofrades agua bendita, imitando el gesto de [Jesús](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank) al lavar los pies a los apóstoles. Esta exaltación de la humildad era recurrente en textos devocionales de la época como I Quattro libri de la humanita di Christo de [Pietro Aretino](https://es.wikipedia.org/wiki/Pietro_Aretino%22%20%5Ct%20%22_blank) (1539), cuya recreación del lavatorio es más evocadora que el relato evangélico ([Juan](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_el_Bautista%22%20%5Ct%20%22_blank), 13, 12-15), que no dice que los apóstoles introdujeran los pies en una jofaina, o que el paño utilizado por [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank) fuera blanco en alusión a su pureza; lo que sugiere un conocimiento del texto de Avetino por [Tintoretto](https://es.wikipedia.org/wiki/Tintoretto%22%20%5Ct%20%22_blank), que en 1545 había pintado para el escritor. El lavatorio delata asimismo la afinidad de su autor con los «poligrafi», escritores populares que asumían un distanciamiento irónico de la alta cultura, perceptible en la confluencia de una profunda religiosidad con situaciones no exentas de humor, como el esfuerzo de algunos apóstoles por desprenderse de las calzas. El lavatorio es fruto de un concienzudo proceso creativo. Tras trazar el escenario, [Tintoretto](https://es.wikipedia.org/wiki/Tintoretto%22%20%5Ct%20%22_blank) introdujo los personajes pensando en el punto de vista del espectador. Ello explica que, si bien al contemplar frontalmente el lienzo los personajes aparecen distribuidos aleatoriamente, la impresión cambie al mirarlo desde la derecha, desde una posición similar a la de la feligresía en San Marcuola. Desaparecen así los espacios muertos entre las figuras y el cuadro se ordena a lo largo de una diagonal que, partiendo de [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank), prosigue por la mesa en la que aguardan turno los apóstoles para acabar en el arco al fondo del canal. Ello explica además la ubicación de los actores principales de la escena, [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank) y [San Pedro](https://es.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3n_Pedro%22%20%5Ct%20%22_blank), en el lateral derecho del lienzo. El lavatorio ilustra la nueva concepción espacial que irrumpió en la pintura veneciana en la década de 1530 por influjo del manierismo toscano y la presencia en [Venecia](https://es.wikipedia.org/wiki/Venecia%22%20%5Ct%20%22_blank) de [Sebastiano Serlio](https://es.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serlio%22%20%5Ct%20%22_blank), de cuyo Secondo libro di perspettiva ([París](https://es.wikipedia.org/wiki/Par%C3%ADs%22%20%5Ct%20%22_blank) 1545) derivan el fondo arquitectónico y el despiece octogonal del pavimento. De San Marcuola El lavatorio pasó a la colección de [Carlos I de Inglaterra](https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_I_de_Inglaterra%22%20%5Ct%20%22_blank), en cuya almoneda lo adquirió el 23 de julio de 1651 Houghton por 300 libras, revendiéndolo en 1654 a Alonso de Cárdenas por 325. Entregado a [Felipe IV](https://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_IV_de_Espa%C3%B1a%22%20%5Ct%20%22_blank), el soberano lo destinó al [Escorial](https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_El_Escorial%22%20%5Ct%20%22_blank), donde [Velázquez](https://es.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez%22%20%5Ct%20%22_blank) lo situó en el centro de la sacristía, localización privilegiada que permitía una contemplación lateral del lienzo (Texto extractado de Falomir, M.: La Almoneda del Siglo, Relaciones artísticas entre [España](https://es.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%B1a%22%20%5Ct%20%22_blank) y [Gran Bretaña](https://es.wikipedia.org/wiki/Gran_Breta%C3%B1a%22%20%5Ct%20%22_blank), 1604-1655. [Museo Nacional del Prado](https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_del_Prado%22%20%5Ct%20%22_blank), 2002, pp. 238-239)

# 4. Cristo presentado al pueblo

**Quinten Massys (1466-1530)**

*1518 - 1520. Óleo sobre tabla, 160 x 120 cm.*[*Sala 057A*](https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?cidoc:p55_has_current_location=Sala%20057A&ordenarPor=pm:relevance)

[Massys](https://es.wikipedia.org/wiki/Quentin_Massys%22%20%5Ct%20%22_blank) fue uno de los pintores más importantes de principios del [siglo XVI](https://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_XVI%22%20%5Ct%20%22_blank) en [Amberes](https://es.wikipedia.org/wiki/Amberes%22%20%5Ct%20%22_blank). Por un lado continuó la tradición realista y detallista del [siglo XV](https://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_XV%22%20%5Ct%20%22_blank), como se observa aquí en los rostros de los personajes o en los reflejos del casco del soldado. A ello se une la influencia del Renacimiento italiano en el uso de arquitecturas y decoraciones de tradición clásica.

La perspectiva oblicua justifica la preeminencia de [Pilatos](https://es.wikipedia.org/wiki/Poncio_Pilato%22%20%5Ct%20%22_blank). El punto de vista alto sitúa al espectador detrás de los tres personajes al pie del balcón. Uno de ellos increpa al que está de espaldas y que con gesto de sorpresa mira hacia los que gritan exigiendo la condena de [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank), mientras el tercero parece preguntar nuestra opinión. En el balcón superior aparecen unas figuras que simbolizan la Caridad. El estandarte con el águila bicéfala podría ser una referencia al águila del estandarte de las legiones romanas.

# La resurrección de Lázaro

**José de Ribera (1591-1652)**

*Hacia 1616. Óleo sobre lienzo, 171 x 289 cm.*[*Sala 007*](https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?cidoc:p55_has_current_location=Sala%20007&ordenarPor=pm:relevance)

[Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank), situado en medio de la composición, señala con su brazo extendido a [Lázaro](https://es.wikipedia.org/wiki/L%C3%A1zaro_de_Betania%22%20%5Ct%20%22_blank), que acaba de volver a la vida. Le acompañan algunos apóstoles, varios testigos y Marta y María, todavía afligidas por la muerte de su hermano. La acción y los personajes proceden del [Evangelio de San Juan](https://es.wikipedia.org/wiki/Evangelio_de_Juan%22%20%5Ct%20%22_blank) (11, 33-44), y han sido objeto frecuente de representación pictórica. A diferencia de lo que era habitual, Ribera sitúa la escena en un interior, limita el número de personajes y crea una composición cerrada, sin referencias al exterior. Todo ello, junto con el empleo de figuras de tamaño ligeramente mayor que el natural, de algo más de medio cuerpo, dispuestas en friso y proyectadas sobre un fondo oscuro, da lugar a una de sus composiciones con un carácter más monumental, con un sentido narrativo más unitario y en las que la representación de acciones y emociones alcanza un mayor protagonismo.

Por su formato apaisado, el número de sus personajes, el empleo de figuras de medio cuerpo y el énfasis en la representación de los afectos, se integra en un conjunto de pinturas de historia que definen muy bien la etapa romana de Ribera y sirven para diferenciarla, en lo que se refiere a estrategias narrativas, de la napolitana. Sin embargo, es una composición muy equilibrada y estudiada, en la que se aprecia una apertura cromática y una notable densidad matérica, lo que invita a pensar en una datación cercana al final de su estancia en [Roma](https://es.wikipedia.org/wiki/Roma%22%20%5Ct%20%22_blank), hacia 1616. Tanto por el tema como por su organización narrativa, así como por la identidad del presumible primer propietario de la obra y la presencia de varios personajes vinculados a pinturas tempranas de Ribera, puede considerarse la culminación del camino que emprendió el pintor en [Roma](https://es.wikipedia.org/wiki/Roma%22%20%5Ct%20%22_blank) y que experimentaría un giro notable una vez establecido en [Nápoles](https://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%A1poles%22%20%5Ct%20%22_blank) (Texto extractado de Portús, J. El joven Ribera, [Museo Nacional del Prado](https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_del_Prado%22%20%5Ct%20%22_blank), 2011, pág. 154).

# 6. El [Descendimiento](https://es.wikipedia.org/wiki/Descendimiento_de_Jes%C3%BAs%22%20%5Ct%20%22_blank)

**Rogier van der Weyden (1400-1464)**

*Antes de 1443. Óleo sobre tabla, 204,5 x 261,5 cm.*[*Sala 058*](https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?cidoc:p55_has_current_location=Sala%20058&ordenarPor=pm:relevance)

El [Descendimiento](https://es.wikipedia.org/wiki/Descendimiento_de_Jes%C3%BAs%22%20%5Ct%20%22_blank) se pintó para la capilla de Nuestra Señora Extramuros de [Lovaina](https://es.wikipedia.org/wiki/Lovaina%22%20%5Ct%20%22_blank), que fue fundada en el [siglo XIV](https://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_XIV%22%20%5Ct%20%22_blank) por el gremio de ballesteros, vendida en 1798 y demolida poco después. La ocupación de los fundadores queda indicada por las dos pequeñas ballestas que cuelgan en la tracería de las dos esquinas mayores de la tabla. La copia más antigua que puede fecharse, el Tríptico Edelheere de 1443 ([Lovaina](https://es.wikipedia.org/wiki/Lovaina%22%20%5Ct%20%22_blank), iglesia de San Pedro), demuestra que ya estaba terminado en ese año. Comprado a la capilla lovaniense por [María de Hungría](https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_de_Hungr%C3%ADa_%281505-1558%29%22%20%5Ct%20%22_blank), en 1549 colgaba en la capilla de su palacio en [Binche](https://es.wikipedia.org/wiki/Binche%22%20%5Ct%20%22_blank). Antes de 1564 su sobrino [Felipe II](https://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_II_de_Espa%C3%B1a%22%20%5Ct%20%22_blank) lo tenía en la capilla del [Pardo](https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_Real_de_El_Pardo%22%20%5Ct%20%22_blank), uno de sus palacios madrileños. Llevado al [Escorial](https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_El_Escorial%22%20%5Ct%20%22_blank) en 1566, permaneció allí hasta su traslado al [Museo del Prado](https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_del_Prado%22%20%5Ct%20%22_blank) en 1939. El [Descendimiento](https://es.wikipedia.org/wiki/Descendimiento_de_Jes%C3%BAs%22%20%5Ct%20%22_blank) responde a la forma habitual en [Brabante](https://es.wikipedia.org/wiki/Ducado_de_Brabante%22%20%5Ct%20%22_blank) para el elemento central de los grandes retablos con varias alas. Es probable que el remate superior tuviera sus propias alas pequeñas y que el resto estuviera protegido por dos cierres rectangulares, posiblemente sin imágenes. En 1566, [Felipe II](https://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_II_de_Espa%C3%B1a%22%20%5Ct%20%22_blank) encargó nuevas tablas para estos cierres, que fueron pintadas por [Navarrete el Mudo](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Fern%C3%A1ndez_de_Navarrete%22%20%5Ct%20%22_blank) y que luego, al igual que los originales, desaparecieron sin dejar rastro.

Todavía con la corona de espinas, [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank) muestra un cuerpo bello pero no atlético, y no se aprecian en él las huellas de la flagelación: como en otros casos, la fidelidad anatómica se sacrifica a la elegancia de las formas. Más raro es que no tenga propiamente barba, pues la incipiente y cerrada que vemos debe entenderse como crecida durante los días de tormento. Tiene los ojos en blanco, y muy levemente abierto el derecho, justo para que se vea el globo como una diminuta mancha clara. De la herida que tiene en el costado mana sangre, que se está coagulando, y también agua como se dice en [Juan](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_el_Evangelista%22%20%5Ct%20%22_blank), 19, 34. El paño de pureza -que es uno de los velos de la Virgen- es tan transparente que se ve con claridad la sangre que fluye por debajo y que sin embargo no llega a mancharlo. Bajan el cuerpo de la cruz tres hombres. El de más edad es probablemente [Nicodemo](https://es.wikipedia.org/wiki/Nicodemo%22%20%5Ct%20%22_blank), fariseo y jefe judío ([Juan](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_el_Evangelista%22%20%5Ct%20%22_blank), 3, 1-21; 7, 50). El más joven, que parece un criado, tiene los dos clavos -sanguinolentos y de espeluznante longitud- que han quitado de las manos de [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank) y ha logrado que la sangre no manche sus ropas: un pañuelo blanco, unas medias también blancas y una casaca de damasco azul claro. La figura que viste de dorado es probablemente [José de Arimatea](https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_de_Arimatea%22%20%5Ct%20%22_blank), el hombre rico que consiguió que le entregasen el cuerpo de Cristo y lo enterró en un sepulcro nuevo que reservaba para sí ([Mateo](https://es.wikipedia.org/wiki/Mateo_el_Evangelista%22%20%5Ct%20%22_blank), 27, 57-60). Su fisonomía es muy parecida a la del Retrato de un hombre robusto ([Madrid](https://es.wikipedia.org/wiki/Madrid%22%20%5Ct%20%22_blank), [Museo Thyssen-Bornemisza](https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Thyssen-Bornemisza%22%20%5Ct%20%22_blank), inv. 74). La mujer que, a la derecha del todo, entrecruza las manos es la Magdalena. El hombre barbado y vestido de verde que está detrás de [José de Arimatea](https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_de_Arimatea%22%20%5Ct%20%22_blank) es probablemente otro criado. El tarro que sostiene puede ser el atributo de la Magdalena, con lo que contendría el perfume de nardo, auténtico y costoso con que ella ungió los pies de [Jesús](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank) ([Juan](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_el_Evangelista%22%20%5Ct%20%22_blank), 12, 3). A la izquierda, la Virgen se ha desvanecido y ha caído al suelo en una postura que repite la del cuerpo muerto de [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank). Sufriendo con él, está viviendo su Compassio. Tiene los ojos en blanco, entrecerrados. Las lágrimas resbalan por su rostro, y junto a la barbilla una de ellas está a punto de gotear. La sujeta [san Juan Evangelista](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_el_Evangelista%22%20%5Ct%20%22_blank), ayudado por una mujer vestida de verde que es probablemente [María Salomé](https://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%A9_%28disc%C3%ADpula%29%22%20%5Ct%20%22_blank), hermanastra de la Virgen y madre de [Juan](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_el_Evangelista%22%20%5Ct%20%22_blank). Y la mujer que está situada detrás del santo puede ser María Cleofás, la otra hermanastra de la Virgen.

El espacio contenido en la caja dorada no tiene nada que ver con el espacio que ocupan las figuras. En el remate superior, la cruz está inmediatamente detrás de la tracería, pero cuando descendemos vemos que delante de la cruz hay espacio para [Nicodemo](https://es.wikipedia.org/wiki/Nicodemo%22%20%5Ct%20%22_blank), [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank) y la Virgen. Sabedor de que esas incongruencias espaciales no podían ser demasiado evidentes, [Van der Weyden](https://es.wikipedia.org/wiki/Rogier_van_der_Weyden%22%20%5Ct%20%22_blank) ocultó las principales intersecciones. Alargó así de manera extraordinaria la pierna izquierda de la Virgen, de manera que el pie y el manto escondieran la base de la cruz y uno de los largueros de la escalera. La postura del hombre de verde está forzada para que su pie derecho y el ribete de piel de su vestido oculten en parte el otro larguero. Aunque estos subterfugios no son apreciables de manera inmediata, las perspectivas falsas producen una sensación de incomodidad en el espectador, que no puede dejar de advertirlas. Dentro de este escenario, las figuras trazan una estructura lineal perfectamente equilibrada. La cruz se halla en el centro exacto de la tabla. La postura de [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank) se duplica en la de la Virgen, y son también similares las de [María Salomé](https://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%A9_%28disc%C3%ADpula%29%22%20%5Ct%20%22_blank) y [José de Arimatea](https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_de_Arimatea%22%20%5Ct%20%22_blank), que establecen entre ellas una sintonía visual. San Juan y la Magdalena funcionan en cambio como paréntesis que abrazan al grupo central. Con los pies cruzados, la Magdalena tiene que apoyarse en el lateral de la caja dorada para mantenerse en pie. Pese a ello se está deslizando hacia el suelo, donde compondría una imagen poco decorosa. Ninguna de las figuras está firmemente apoyada sobre sus pies; en su mayoría están a punto de derrumbarse. Se produce así en el espectador una impresión de inmutable estabilidad que se contradice de inmediato. La cabeza de Cristo está situada en un eje horizontal que ya resulta poco natural, pero además la perspectiva de la nariz está forzada para subrayar aún más esa horizontalidad. Como todo el cuadro recibe una fuerte luz desde la derecha, el artista puede iluminar el rostro de [Cristo](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo%22%20%5Ct%20%22_blank) desde abajo, de manera que las partes que normalmente estarían en sombra sean muy luminosas. Otro elemento que contribuye, aunque de manera distinta, a la extrañeza que produce la imagen es la incipiente e inesperada barba. Y las espinas que se clavan en la frente y la oreja transmiten dolor. Pero es el expresivo empleo de la estructura, la luz y la irracionalidad lo que más subraya el horror de la escena.

Es probable que [Van der Weyden](https://es.wikipedia.org/wiki/Rogier_van_der_Weyden%22%20%5Ct%20%22_blank) empezara por realizar un boceto detallado para que fuera aprobado por sus clientes. Después lo copió a mano alzada con largas pinceladas ricas en aglutinante, para obtener el audaz dibujo subyacente que muestra la reflectografía infrarroja. Pero al pintar no siempre siguió ese dibujo subyacente: colocó más bajas las cabezas de [María Salomé](https://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%A9_%28disc%C3%ADpula%29%22%20%5Ct%20%22_blank), [José de Arimatea](https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_de_Arimatea%22%20%5Ct%20%22_blank) y el hombre barbado de verde, y modificó también algunas manos y pies, los travesaños de la escalera y muchas zonas de los paños. Esos cambios de opinión son siempre interesantes, y el dibujo subyacente, realizado con viveza y audacia, revela una creatividad espontánea que puede sorprender a muchos de los que lo ven. Así, el microscopio o los detalles fotográficos sumamente ampliados son el mejor camino para apreciar la seguridad y rapidez de su técnica y la confianza de su pincelada (Texto extractado de Campbell, L. en: Rogier van der Weyden, [Museo Nacional del Prado](https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_del_Prado%22%20%5Ct%20%22_blank), 2015, pp. 74-81).

[|](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/transfiguracion-del-seor/eed62f0d-1fb1-44c6-af98-96301160b7f2?searchMeta=transfiguracion%20del%20senor)