



Genio
Ors

ARTE
GOYA

ALBERTO 1148
BIBLIOTECA

Eugenio
SORS

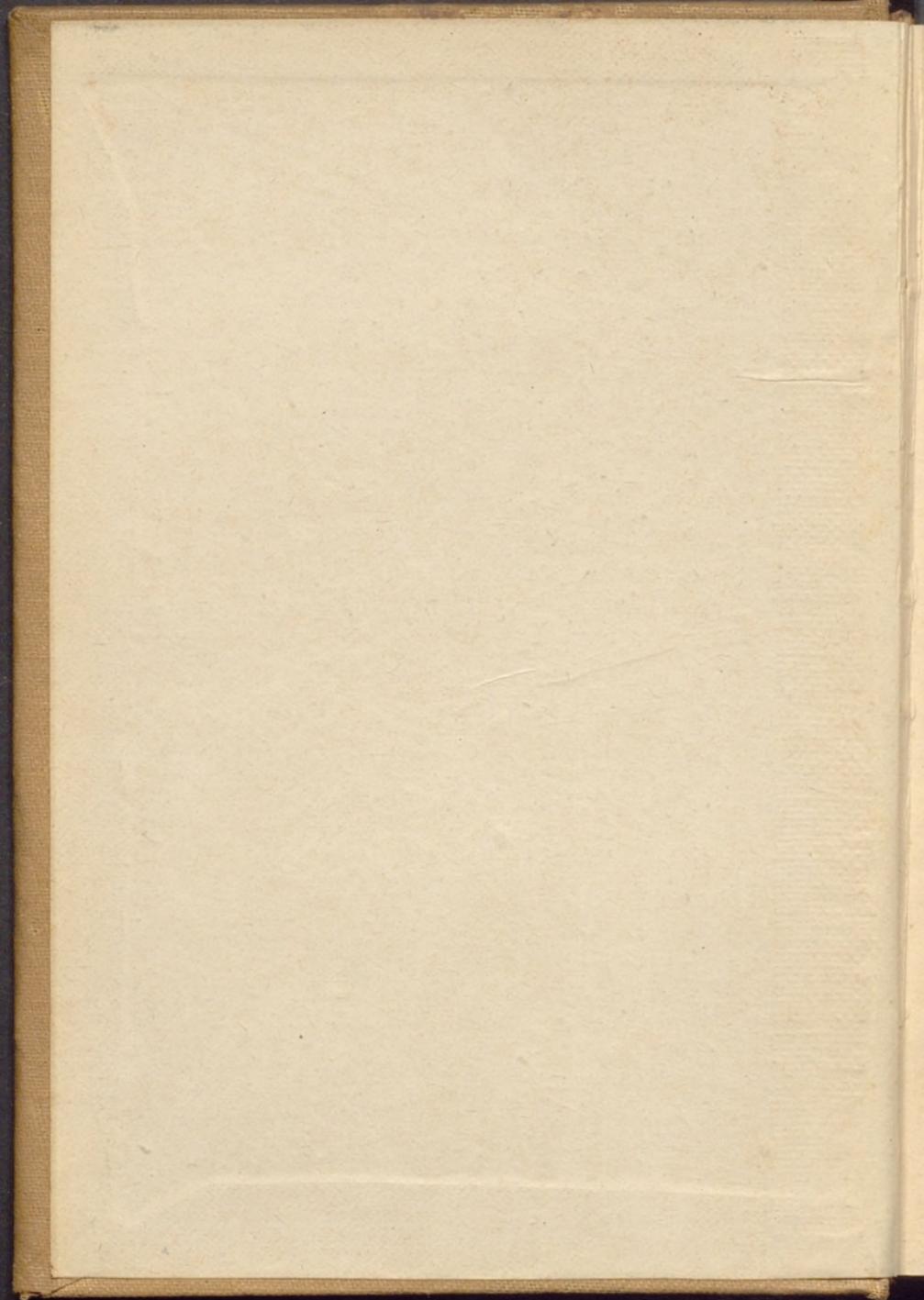
EL ARTE
DE GOYA

MUSEO DEL PRADO

11148

BIBLIOTECA

21



21.1148

2538597

Det. E

(Z.F.A)

INDEX SUM

La serie completa de los textos
de

EUGENIO D'ORS

sobre Arte e Historia de la Cultura

VOLÚMENES PUBLICADOS

I

LO BARROCO

(Con 54 ilustraciones)

II

CÉZANNE

(Con 50 ilustraciones)

III

TEORIA DE LOS ESTILOS
Y ESPEJO DE LA ARQUITECTURA

(Con 56 ilustraciones)

IV

MIS SALONES

Itinerario del Arte moderno en España

(Con 75 ilustraciones)

V

EL ARTE DE GOYA

seguido de la

OTRA VISITA AL MUSEO DEL PRADO

(Con 55 ilustraciones)

EL ARTE DE GOYA
SEGUIDO DE LA
OTRA VISITA AL MUSEO DEL PRADO



El sueño de la razón produce monstruos
(De la serie «Los Caprichos»)

EUGENIO D'ORS

DE LAS RR. ACADEMIAS ESPAÑOLA Y DE SAN FERNANDO

EL ARTE DE GOYA

SEGUIDO DE LA

OTRA VISITA AL MUSEO

DEL

PRADO

CON 55 ILUSTRACIONES



M. AGUILAR.—EDITOR

MADRID

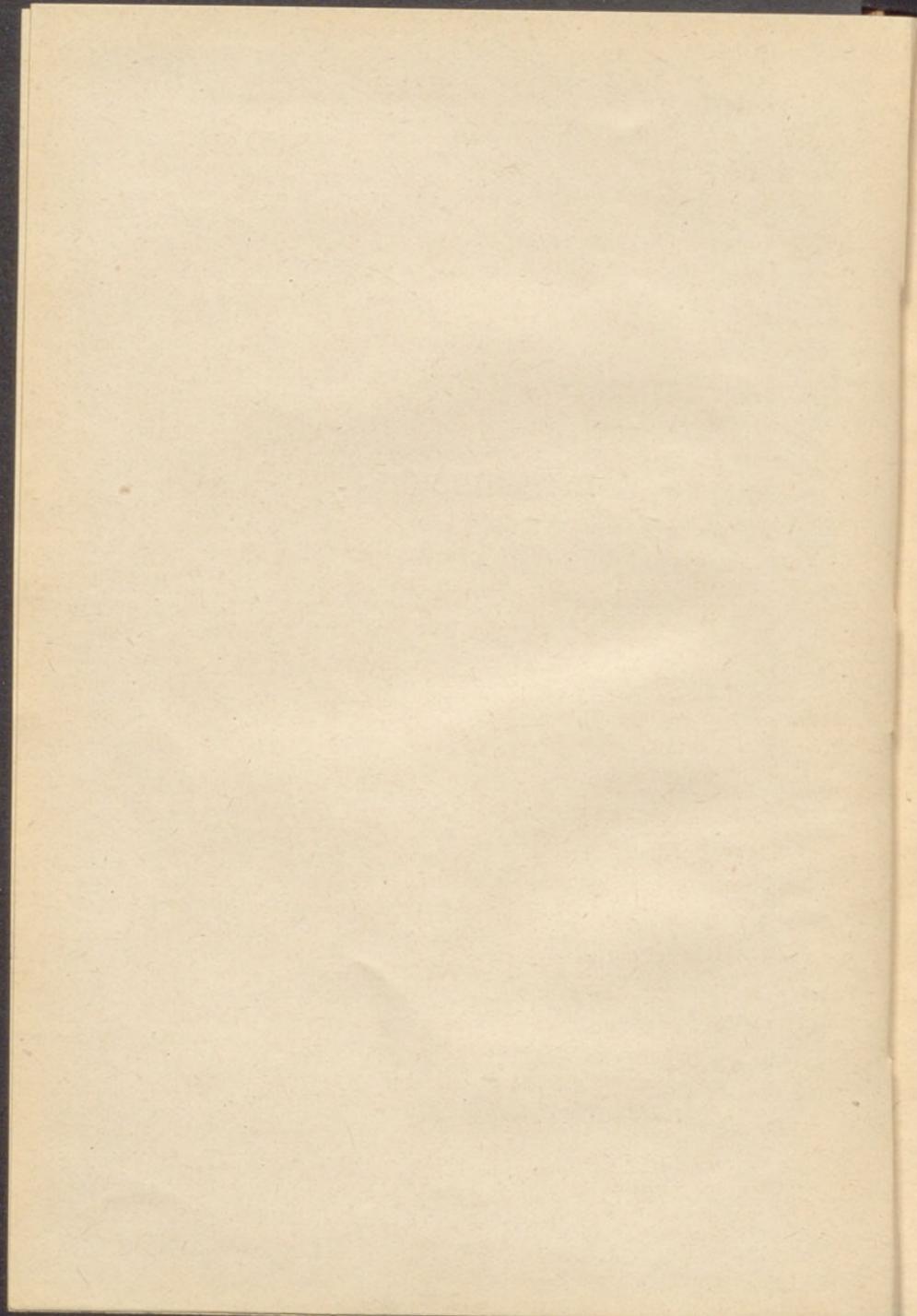
Rg 36130

Reservados todos los derechos.
Hecho el depósito que marca
la ley.

IMPRESO EN ESPAÑA.—PRINTED IN SPAIN

Imp. «HEROES» - Teléf. 53332 - Madrid

INTRODUCCION



INTRODUCCION

Aparecida en 1928 la primera edición francesa de estas páginas sobre Goya, aspiraba a colaborar en la celebración centenal de su muerte, según los propósitos de la Junta Nacional entonces organizadora del fasto (1), de que la gloria del mismo se extendiese fuera de España. El salir de esta primera versión española coincide con otra conmemoración: la del nacimiento del artista, doscientos antes del año de gracia de 1946.

Con dirigirse a público nuevo, quizá los puntos de vista en aquéllas sostenidos rehagan hoy su novedad. Déjeseme alimentar la esperanza

(1) El conde de las Infantas, director general de Bellas Artes a la sazón, inscribió en la Junta del Centenario la presencia de don Ignacio Zuloaga y del autor de los presentes estudios; no sin cierto alboroto entre las camarillas avezadas al monopolio endógeno de las celebraciones oficiales.

de que refresquen su utilidad también. Los tópicos y los abusos de interpretación que ellas, fuera de España, pudieron enderezar subsisten todavía aquí dentro. Las olas de artículos, discursos y otros comentarios, en el momento en que las presentes líneas se escriben, no han colmado su pleamar aún; pero ya cabe presumir que viento de caducas estéticas les empuja. La de un determinismo casticista no se da por muerta sin rezongo; la románticamente preconizadora del carácter no amaina sin resabio; la puramente trompetera de convencionales entusiasmos no acabará nunca por callar. Tanto sigue urgiendo el quitarle arrestos a la postera, recordándole que un gran pintor de los ojos pudo serlo mediano de los cuerpos, como castigar a la segunda con la evidencia de lo que, en la nota característica pudo haber de histriónico; o mostrar, para doma de la primera, a un Goya inscrito en una categoría universal.

El primer paso, pues, en la tarea expansiva se dió en lugar que nada anecdóticamente había designado en la historia para este particular honor. Se dió en Poitiers y en su Universidad; uno de cuyos profesores, M. Jean

Sarrailh, que andaba por aquellos días metido en trabajos de hispanismo y se convirtió más tarde en traductor de la presente obra, a los fines de su edición francesa, había invitado al autor, por encargo del gran rabelesista M. Platard, decano de su Facultad de Letras. Sin embargo, y por razones de orden lógico, no es el texto de esta conferencia el que abre la serie, sino el de otra, profesada en París, por convite de la "Ecole du Louvre" y cuando las ceremonias del Centenario goyesco andaban en su meridiano. Ocurrió, en ocasión de esta conferencia, una cosa que no deja de tener chiste. El ministro de Bellas Artes, que iba a presidirla, se había hecho preparar, a fuer de ministro, por su jefe de departamento M. Dezarroi, el texto de un discursillo con que cerrar el acto. Escrito a máquina, ese texto suponía, cuando llegó a sus manos, la previsión de que yo iba a repetir todos los lugares comunes de más crédito a propósito de Goya; apreciaciones por demás manidas, sobre las cuales el orador iba a complacerse en epilogar, todo ello a mayor lustre y beneficio de las relaciones intelectuales hispanofrancesas. A las pocas palabras de mi propio discurso, no pudo el presidente dejar de advertir con espanto que

los caminos que yo tomaba eran muy otros; y que, además, iban dejando imposibles aquellos por donde se presumía que íbamos a discurrir amistosamente juntos. Sea dicho en su alabanza: M. Poncet tuvo presencia de ánimo e ingenio suficientes para cambiar in mente la orientación de cuanto iba a pasar por su boca. Los mismos piropos destinados a mi presunto conformismo ideológico se dedicaron inmediatamente a mi demasiado estallante originalidad. Me he acordado mucho después de este episodio, cuando M. Poncet, embajador de Francia en Berlín, inmediatamente antes de la guerra de que hemos salido, tuvo a cargo de su discreción las misiones más ágiles y delicadas.

A la disertación del Louvre, sobre "Goya, pintor barroco", y a la de Poitiers, sobre "Goya, pintor europeo", sigue otra, titulada "Goya, pintor de las miradas", que ahora yo, la verdad, con los casi veinte años transcurridos, no recuerdo si fué en su origen conferencia o no. La hipótesis más plausible es que se debió de tratar en la ocasión de una lectura de las páginas que, en tres series, describen a su guisa los ojos pintados por nuestro artista en sus retratos de hombres, de mujeres y

de niños; descripciones que tenían más bien el tono libérrimo de los que se llaman, desde Baudelaire, "pequeños poemas en prosa". A este núcleo inicialmente escrito debió de agregarse la transcripción de unas palabras que se pronunciaron para preceder a la lectura en algún salón mundano, de los que florecían entonces, amigos de justas literarias; tal vez el de la duquesa de La Rochefoucauld; donde tengo también memoria de haber discutido sobre Pascal con el entonces ministro allí de Educación, M. León Bérard, y con el filósofo y consejero municipal de París M. René Gilouin. A aquel elemento introductorio hubo todavía de añadirse otro, y más precioso, absolutamente indispensable para la publicación impresa, y es el de la colección de fotografías, con el detalle de los ojos goyescos, que fueron hechas, por iniciativa de mi editor francés, el inteligente y malogrado Eugène Delagrave, y más aún bajo su dirección que bajo la mía. Estas fotografías se reproducen en la presente edición española, así como la carta de comentario, producida a la sazón por un ilustre oculista de Barcelona; bien que, acerca de estas intromisiones del saber biológico en la crítica estética — astigmatismo del Greco;

tuberculosis de Watteau, etc., etc.—ya ha habido tiempo de que se formase una opinión genérica peyorativa, que deja a todo ello incurso en la desvaloración con que en otro lugar yo mismo he afligido a cualquier crítica estética basada en empirismos anecdóticos o biográficos (1).

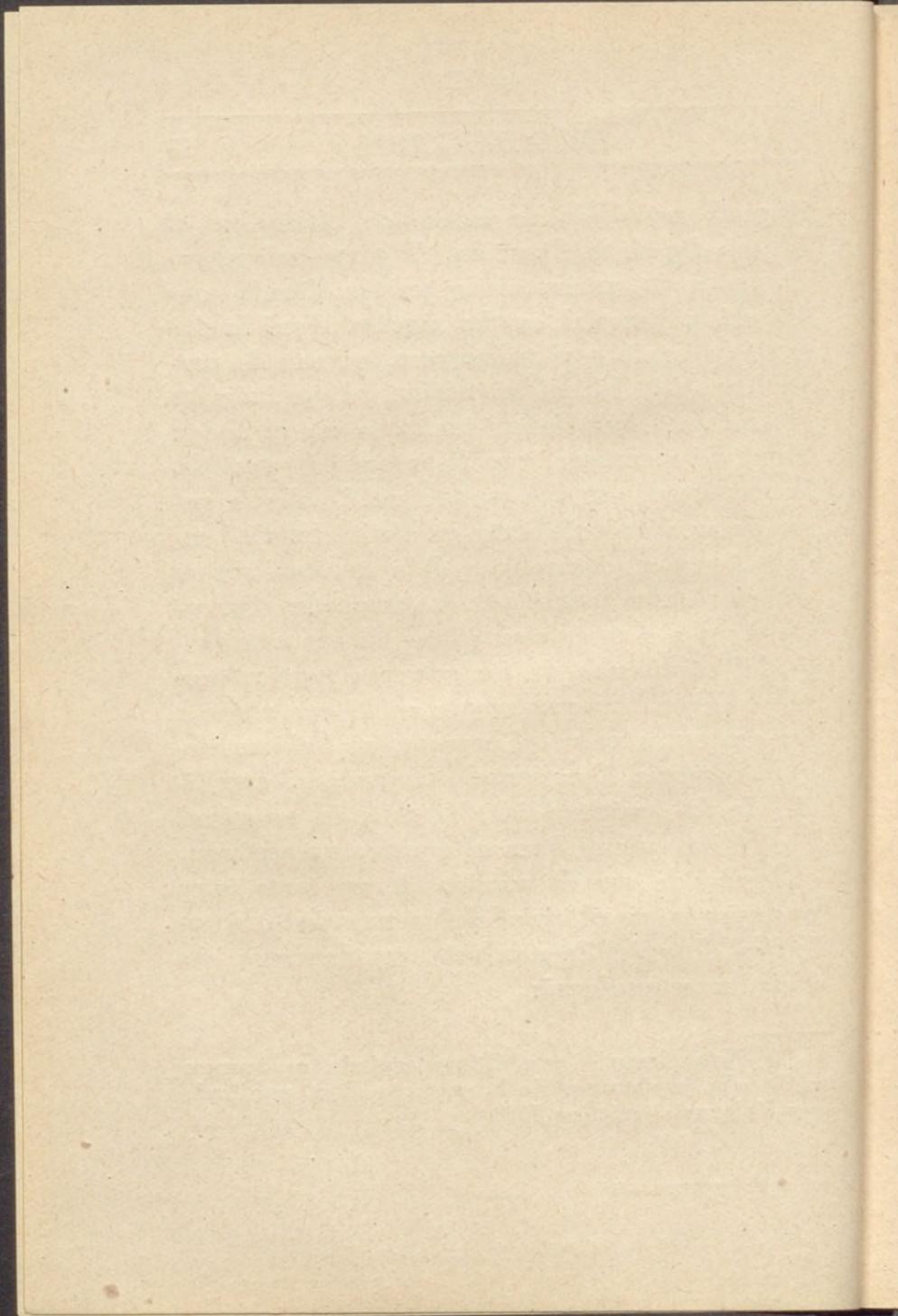
Con esto se termina lo que, referente al caso de Goya en particular, se contiene en el volumen que ahora incluimos en nuestra colección Index Sum. Pero, tras de ello, no estaba de más una nota sintética, que dejase a Goya situado dentro de la historia general del arte, mejor dicho, dentro de la historia de la Cultura. Apenas microcosmos ante este macrocosmos, nuestro admirable Museo del Prado se prestaba sobremanera al establecimiento de tal investigación. Ello fué el origen de una visita, a gran distancia cronológica de aquella cuya lección cifróse en tres horas (2), y de la cual segunda visita sale Goya en la inmediata cercanía a la aparición de lo humano, por Ve-

(1) Véase *Tres lecciones en el Museo del Prado (De introducción a la crítica de arte)*, del autor de este libro. (Primera lección.)

(2) Véase, del mismo autor, *Tres horas en el Museo del Prado*.

lázquez presidida, a estilo de Adán en el último día de la Creación. El texto correspondiente a la nueva visita fué publicado por la revista Escorial, no ha mucho. Aquí la distancia de veinte años favorece, en vez de perjudicar (1). Sin el propósito, al ordenar las reediciones que deben incluirse en el Index Sum, de mantener, con la integridad posible, las versiones primitivamente publicadas, a pesar de su envejecimiento en algún detalle sobre el cual el autor ha podido aportar con su ulterior tarea enmienda o precisión, borrar ingenuidad o traer nueva luz—tal vez una parte del tecnicismo de los estudios particulares sobre Goya, principalmente en lo que atañe a los conceptos sobre el barroco, se hubiera debido corregir. Compense, al menos, el sacrificio de la exactitud ideológica a la exactitud biográfica, que se hace al omitir esta revisión, el hecho de que la adición de un texto muy posterior y ya al nivel del pensamiento intelectual de quien lo producía, puede servir, sin duda, para suplencia.

(1) Naturalmente, este último capítulo no aparece en la edición francesa de la presente obra, publicada por Delegrave, edit. en 1928.



I

GOYA, PINTOR BARROCO

Ayuntamiento de

San Juan de los Rios

LA NUEVA CRÍTICA

Si un jubileo en honor a Goya, como el que nos ofrece el año 1928, hubiese caído un cuarto de siglo ha, la nota usual y constante de todos los comentarios sobre el pintor hubiera permanecido fiel a la ley general de las fáciles determinaciones geográficas. Goya hubiera sido, antes que nada y a los ojos de todos, un «artista español», el artista español típico, por definición. Los mediocres métodos de Taine—probablemente una de las sensibilidades más cerradas a la comprensión *concreta* de las obras artísticas que haya conocido la literatura—dominaban entonces en la crítica ambiente. Era el tiempo en que se creía haber explicado la escultura griega o la pintura de los Países Bajos cuando se había dicho que las islas del Mediterráneo tenían unas costas muy en festón y que, a orillas del Escalda,

se estaba mejor en invierno junto a la chimenea que a la intemperie.

Fué una pobre cosa, en verdad, la crítica de arte del siglo XIX. Por un Fromentin, por un Baudelaire, por un Burckhardt, capaces de hablar una lengua satisfactoria a la vez para los artistas, para los curiosos y para los amigos de las ideas, ¡cuántas críticas adoptadoras de posiciones extremas se limitaban a los mezquinos tejemanejes de las cocinillas técnicas o de la erudición histórica, o bien, en el otro polo, se entregaban a una vana y estéril charla, promiscua de lucubraciones filosóficas y digresiones literarias! En personalidades de excepción inclusive, el impresionismo, el capricho o la arbitrariedad parecen la regla y arrebatan al juicio cualquier valor doctrinal. Fromentin escogía en guisa de viajero cuyas preferencias van afirmadas al azar de los itinerarios. Baudelaire, cuyos dones son tan maravillosos, todo lo sacrifica al delirio romántico de los recomenzares absolutos, a un fantasma de «belleza nueva», a la superstición de la «modernidad» dictada por su dandysmo. En cuanto a Burckhardt, a pesar de toda su ciencia y de toda su pasión, a pesar de la auténtica vocación que le llevaba hacia la belleza,



El invierno. *Museo del Prado.*

Ayuntamiento de Madrid
1800

con un impulso casi mórbido, no puede, sin embargo, separarse enteramente de la estrechez rigurosa, dijérase que profesional, a cuyos límites reduce la tarea de cicerone que se ha impuesto. Con tener que mencionarlo todo, con tener que explicarlo todo, sólo de cuando en cuando descubre su gusto personal e íntimo.

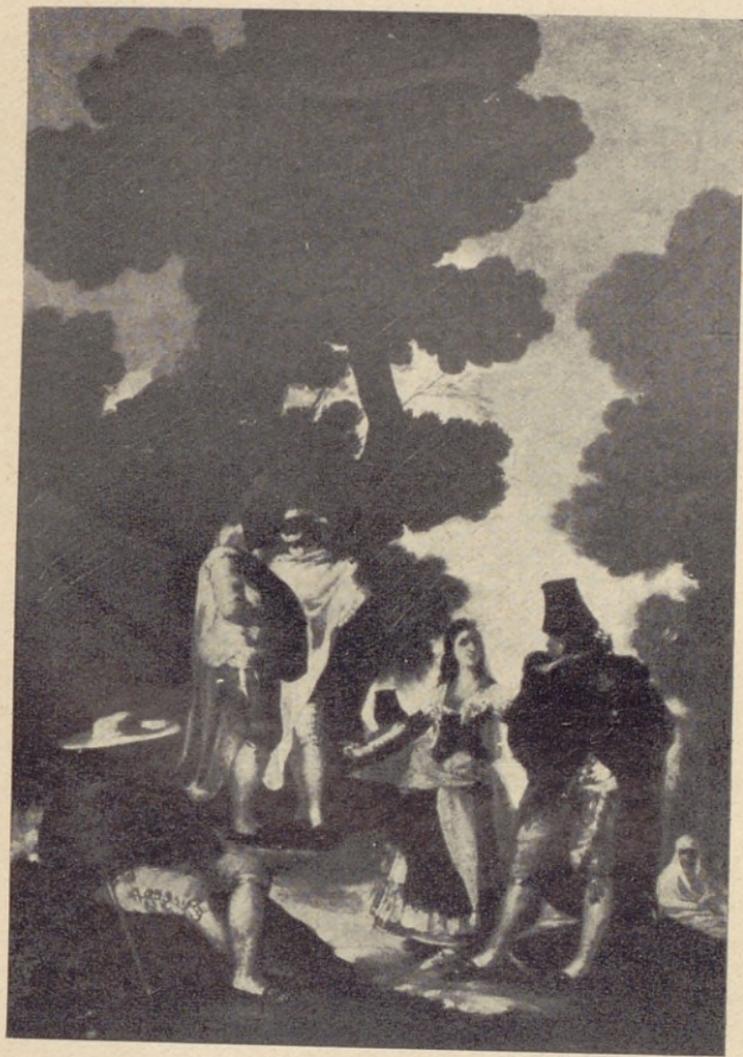
Esta disciplina es, sin duda, una de aquellas en que el espíritu ha realizado más progresos en el siglo xx. La filosofía del arte, la crítica artística, concerniente a lo actual y a lo pretérito, disponen hoy de medios ideológicos y técnicos de una eficacia muy nueva. Entre 1900 y 1925, lo ganado en materia de cinematografía o de automóvil ni siquiera puede compararse con los realizados por la Estética propiamente dicha. Cuando en 1915 aparecieron, editados por Marion Mills Miller, los fragmentos de estética comparada de George Lancing Raymond, bajo el título de *One art philosopher's Cabinet*, muchos debieron de quedar admirados por la extrañeza y la precisión del nuevo lenguaje. Pero el lenguaje de Raymond, a su vez, empieza hoy a parecernos casi arcaico.

Tomemos por ejemplo la posición de la crí-

tica ante el barroco. Difiere aquélla completamente ahora de la de hace veinticinco años. Resumiré en algunas breves fórmulas el fiel de este cambio, a fin de que su alcance se vea precisado inmediatamente.

Hace cinco lustros, y hasta menos, se creía : 1.º Que el barroco era un fenómeno histórico que había afectado únicamente a la arquitectura y, cuando más, a alguna de las artes vecinas. 2.º Que se trataba de un fenómeno de patológica desviación, de monstruosidad, de mal gusto; y 3.º Que había nacido de una especie de corrupción del estilo clásico.

Durante veinte años, he luchado contra éstos tópicos. Creo haber establecido : 1.º Que el barroco es un fenómeno general de cultura, que interesa, además de al arte por entero, a la literatura, la ciencia, la pedagogía, la política, la filosofía, las costumbres. 2.º Que su carácter es, encima de normal, natural en el verdadero sentido de la palabra y que reaparece en ciertas épocas según razones fácilmente discernibles; por modo que si se representa el barroquismo como una enfermedad, hay que entender la palabra a estilo de Michelet, cuando escribía que la mujer es una eterna enferma; y 3.º Que el barroquismo del XVII y



Paseo por Andalucía. (*Museo del Prado.*)

Ayuntamiento de Miraflores

1850

del XVIII, lejos de tener su origen en una corrupción del estilo clásico, representa esencialmente una anticipación, un prelude, del romanticismo, que fué también, a su hora, *un estilo*.

Tanto, que, estilados por su estilización, viéronse, no únicamente los mundanos instruídos, sino los mismos sacristanes. No hay ninguno hoy, en España, que al enseñar a un turista en una catedral gótica alguna modificación o alguna adición de gusto barroco, ejecutada en el Setecientos, por ejemplo el altar de Santa Tecla, de Churriguera, en Burgos, no se lleve las manos a la cabeza y se arranque los pelos con una consternación bien farisaica, ante lo que había aprendido a considerar como el impío error de una bárbara época. Pero las ideas recorren su camino, aunque nuestra impaciencia de sembradores nos lleve a dudar muchas veces de ello. Hoy, en los medios cultivados por lo menos, las gentes saben por fin que el barroquismo no era exactamente una lepra, ni Churriguera un inventor de locuras. Y en cuanto a los sacristanes y a Burgos, no diré que presientan el parentesco espiritual posible entre el gótico y el barroco, ni la comunidad profunda que une, bajo el común deno-

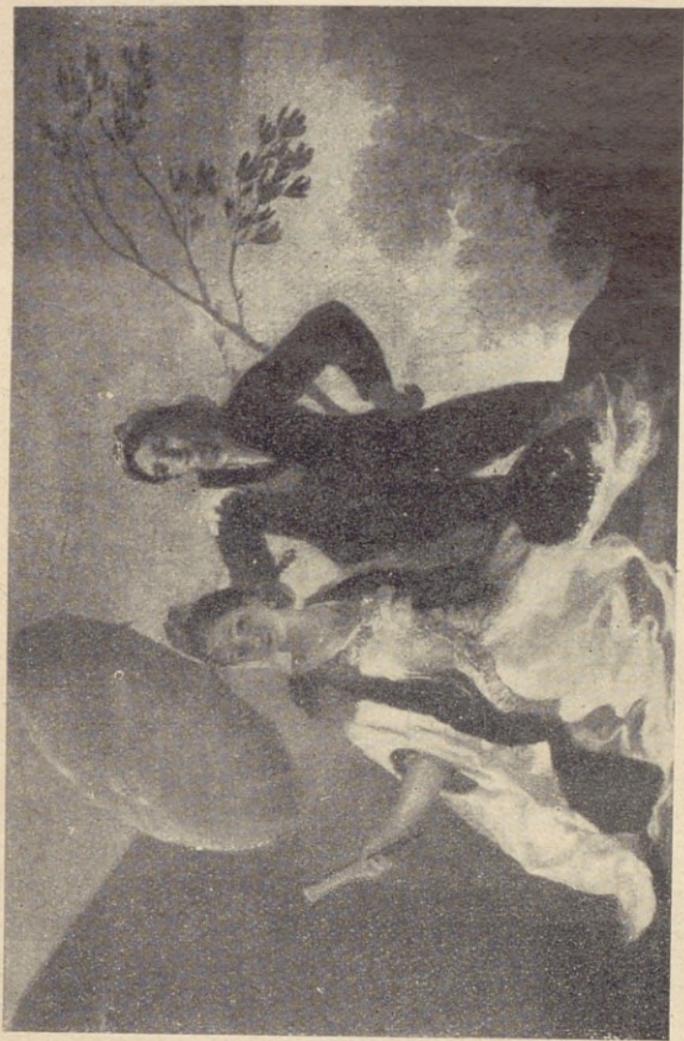
minador de un naturalismo y de un dinamismo, la capilla de Churriguera y las torres de Juan de Colonia; pero, al menos, se callan; y esto ya es un progreso.

Espero también que se callarán, ellos y sus semejantes, cuando empiece a esparcirse la idea de que no se debe considerar a Goya, en primer término, como un *pintor español*, sino como un *pintor barroco*.

LAS FUENTES DEL BARROCO

Precisemos, en primer lugar, algunas nociones relativas al origen de la tendencia barroca o, más exactamente, a sus manifestaciones en la Europa de los siglos XVII y XVIII.

Este origen es más antiguo. El recrudescimiento del barroquismo hacia esta época significó una consecuencia lejana de la nueva concepción del mundo que triunfa con Copérnico y Galileo y que, sustituyendo a la hipótesis geocéntrica por la hipótesis heliocéntrica, inaugura el naturalismo sobre las ruinas del antropomorfismo. Nace igualmente de los grandes viajes y exploraciones geográficas, a la aurora del Renacimiento y, muy particular-



La sombrilla. Museo del Prado.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

mente, del descubrimiento y conquista de las Indias... La innovación cosmográfica proporciona al barroquismo su tesoro e ideas; la otra innovación, la viajera, le proporciona el tesoro de imágenes.

La victoria de Copérnico y la derrota de Ptolomeo significaron en su hora algo muy profundo en la esfera de la cultura; es decir, en esta región del espíritu colectivo donde las determinaciones de la inteligencia se unen a cambios sutiles de temperatura en la sensibilidad. ¡Qué revolución no significaba el sustituir, a una imagen del Cosmos, centrada cerca de nosotros, en el planeta Tierra, otra imagen cuyo centro—y por consiguiente, cuyo centro—pasaban de lo próximo a lo lejano, de la tierra al sol! La inversión del esquema explicativo echaba por el suelo a la vez la tabla de valores. Nada más fácil, cuando se toma a nuestra tierra como el centro del mundo, que convertir en señor del mundo al señor de la tierra. Cuando, contrariamente, el planeta inmediato y conocido pierde su papel de protagonista para entrar como simple comparsa en su tropa, al servicio de otro señor, más grande y más lejano, el sol, la imagen del hombre, se degrada: ya no es más que un elemento de un sistema

infinitamente vasto, en cuyo juego la minúscula y casi ridícula intervención de lo individual no tiene sino una importancia ínfima. Al humanismo sucede el cosmologismo. Al papel asignado al hombre, aquel que ahora se rehusa al hombre, para adjudicarlo a la naturaleza—a una Naturaleza cuya majestad y soberanía mitológica justifican suficientemente la inevitable y vulgar mayúscula, casi teocrática, que la escritura y la tipografía empiezan entonces a emplear—. Así nace una especie de devoción, difusa y oscura, de la cual encontramos todavía rastros en la rutina de los correctores de pruebas de las imprentas... Por mi parte, puedo asegurar que, en mi lucha contra esta superstición, tropiezo cotidianamente con la resistencia de los señores tipógrafos. Si no corrijo una prueba dos o tres veces, subrayando mi voluntad de corrección, la «naturaleza», que yo escribo con minúscula, aparece estampada «Naturaleza» con una mayúscula mística: tal es la fuerza de una tradición que transforma a los impresores en Messieurs Jourdain del espinosismo, puesto que imprimen en panteísta sin saberlo.



El ciego de la guitarra. (*Museo del Prado.*)

100-10-10-10

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

«TEXTOS»

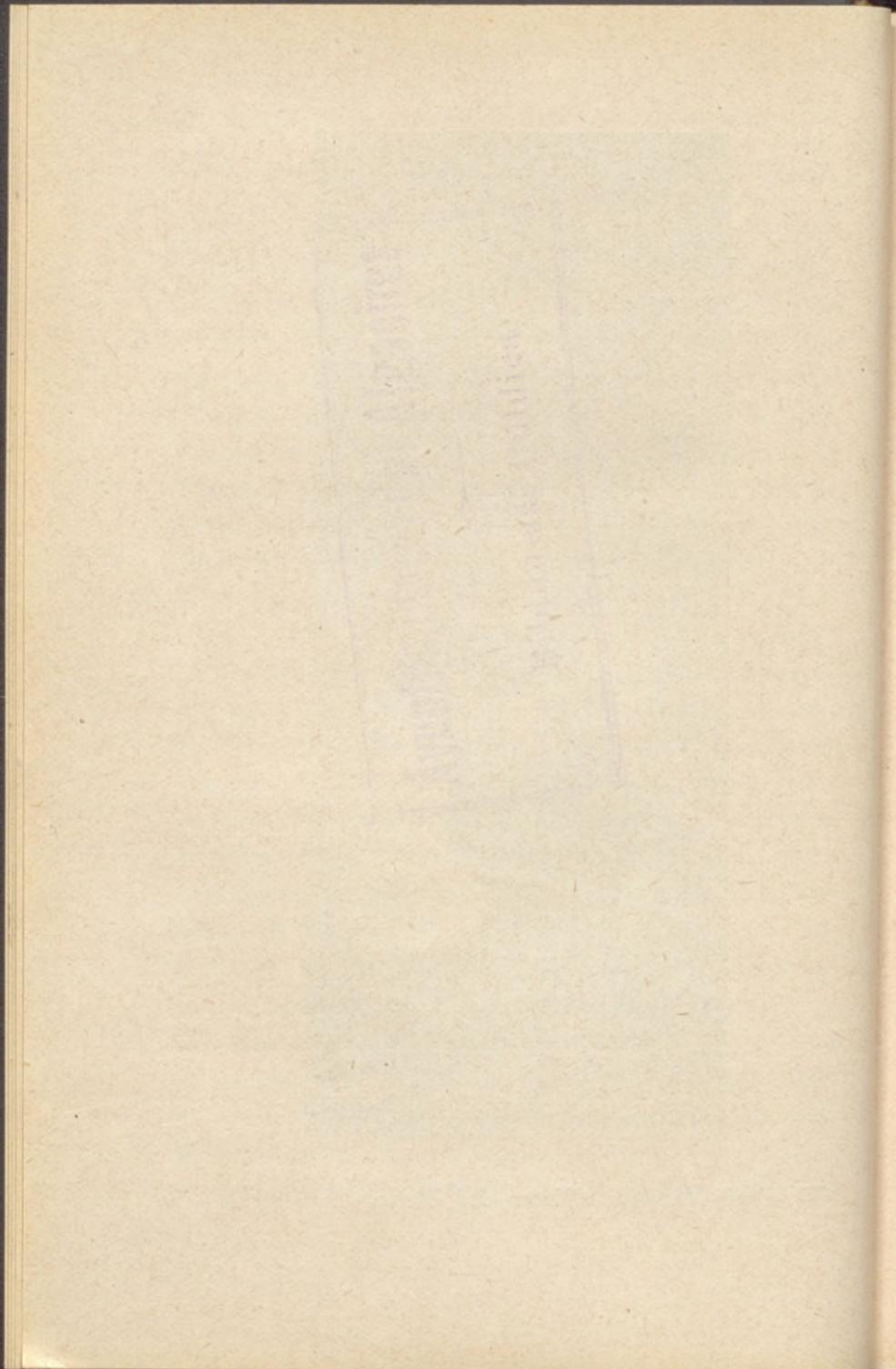
Para sentir profundamente el otro aspecto de la cuestión, para ver hasta qué punto el repertorio morfológico del barroco fué proporcionado por el orientalismo, o, si se quiere, por el extremo occidentalismo o, dicho de otro modo, por el exotismo, por la naturaleza libre y desordenada, nada hay más útil que un viaje a Portugal. Nada hay más elocuente que la visión directa de aquellos monumentos escasamente conocidos y bautizados en gran parte—por involuntaria caída en otro nacionalismo, al cual, en otra parte, creo haber hecho justicia—«monumentos manuelinos». Lo que se ha producido en Portugal—y que explica la esencia misma de la civilización europea (ya he dicho un día que las coordenadas que permiten el situar un hecho cualquiera de cultura pasan por Portugal y por Italia)—, lo que se ha producido en Portugal, helo aquí. Por diversas razones, entre ellas algunas geográficas, que es legítimo invocar en este punto, las formas del Renacimiento se presentaron tardíamente en Portugal, donde el gótico florido se prolongó hasta muy adelantada la época moderna. Mientras tanto, el país realizaba, por un providen-

cial vocación, su gran epopeya de los descubrimientos y de las navegaciones. Los navíos portugueses volvían de largos viajes, cargado el vientre de productos; los pilotos, con el alma cargada de paisajes. El poema esencial del pueblo portugués, *Ilíada* y *Odisea* a la vez, Camoens lo compuso, cuyo héroe es Vasco de Gama, el descubridor de mundos, cuya escena es el mar, los trópicos, las playas lejanas, las islas misteriosas. En el monasterio-palacio de Thomar, una ventana resume, por su decoración, en el mismo sentido que *Os Lusíadas*, toda esta sacudida del alma nacional. Es una de las decoraciones llamadas «manuelinas». Los corales, las algas, las madréporas, las extrañas y blandas flora y fauna submarinas, reemplazan a lo que, hasta entonces, habían proporcionado al arte europeo las figuras geométricas; o, todo lo más, los cuernos del carnero, la hoja de acanto. Y, para apretar un poco la blandura pomposa de este conjunto, la cuerda de los bajeles, característica de los monumentos «manuelinos», circula en todo y el áncora reina en el centro... A menos que se trate del cordón franciscano, también por lo misionero, ultramarino.

Así, la tierra guardaba lo que había traído el



El albañil herido. *Museo del Prado.*



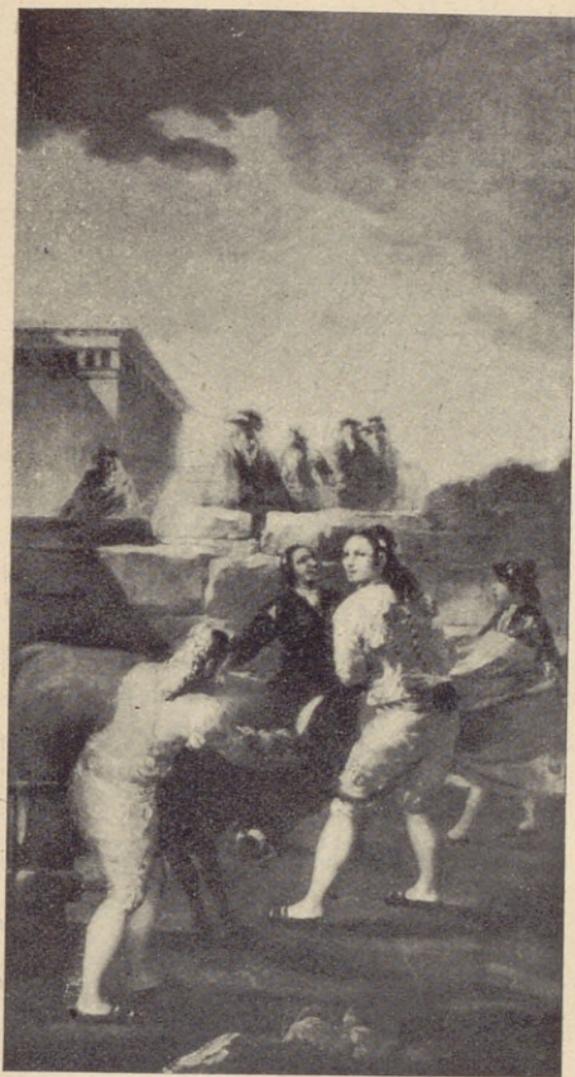
mar. Así, el repertorio f6rmal europeo se enriquecía y se empobrecía a la vez con sorpresas y lejanías. Así, los elementos desordenados de la naturaleza sorprendían a la estabilidad de la cultura. Así, Europa, que colonizaba las Indias, era a su vez colonizada por ellas... La Historia había conocido en otros tiempos episodio semejante: Alejandro, entrado en Asia para establecer su imperio, había regresado de allí coronado por una tiara.

NATURALISMO, MÚSICA

La gestación de esta corriente naturalista dura dos siglos. Durante ese tiempo triunfa en el arte del Renacimiento el culto de la abstracción y de la geometría. Mi Octavio de Roméu, en una comparación de bastante mal gusto —barroca a su vez— ha escrito que la cultura del Renacimiento le hacía pensar en una vestal en cinta. Los rígidos pliegues verticales de la túnica disimulan, a veces mal, la oscura germinación latente, la crisis biológica, que afirma, con la victoria, el desquite de los fueros de la naturaleza.

Hacia el siglo XVIII, nació un espíritu nue-

vo, que debía, a su vez, encontrar, un poco más tarde y con aparato más o menos sistemático, normas, disciplinas, medidas, precedentes. El naturalismo se procuraba unos clásicos, los suyos, como el nuevo rico se procura ejecutorias de nobleza. Buscó y encontró: lo gótico, la poesía hebraica, el Romancero, el teatro español, Shakespeare y toda la Edad Media y todo el folklore... Este conjunto iba a llamarse Romanticismo. Pero, entendámonos: algo más tarde. Por el momento, lo que provocó semejante corriente naturalista fué una soberbia explosión de libertad. «Explosión»: la palabra es metafórica apenas. Hay algo en toda morfología barroca que parece revelar los efectos de un terremoto, de una sacudida, de una combustión. Las líneas se rompen, los volúmenes se redondean, la contingencia en la composición reemplaza al cálculo. Una ventolera, un anhelo, un empujón violento parece que van a llevárselo todo. Y, en medio de esta universal combustión de las formas, algo, muy nuevo, una cosa maravillosa, aparece. He aquí que la Cultura *empieza a cantar*. La Música va ahora a levantar su nuevo treno—el antiguo se había quedado en la misteriosa Asia—al centro de esta escena agitada.



La novillada. *Museo del Prado.*

UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARY

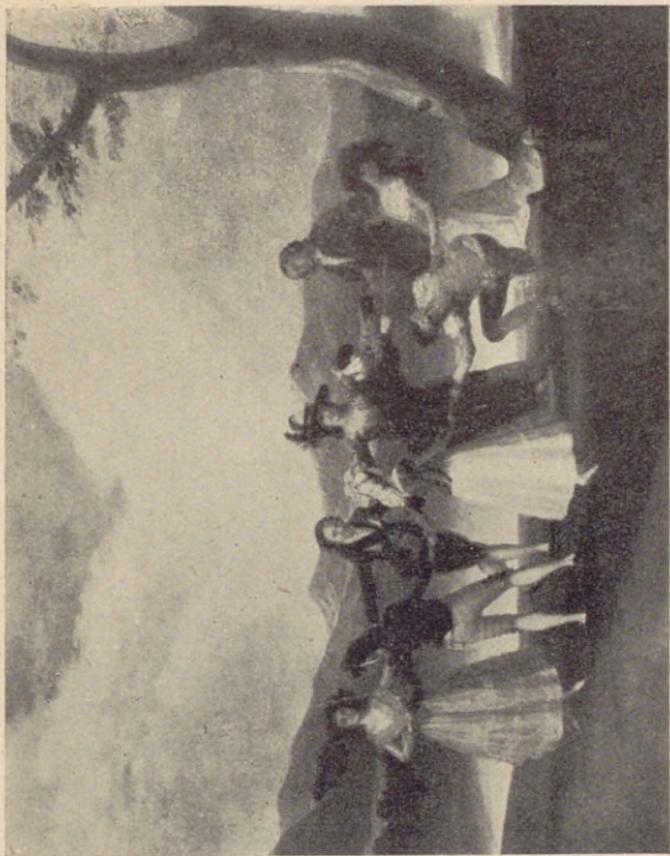
Se me ha ocurrido a veces llamar «ley de la gravitación de las artes» aquella que, a cada etapa de la cultura, las clasifica diversamente y convierte una de ellas en una especie de ideal del momento. Puede observarse en nuestros días, por ejemplo, que la arquitectura empieza a volverse el centro de atracción (1). La escultura no tiene otra ambición que la de parecersele. La pintura, por su parte, se esfuerza en alcanzar a la escultura. «Cubismo», «estructuralismo», «tectonismo»—nombres tan impropios, supersticiones tan equívocas, pretextos tan favorables a la farsa, ni más ni menos, confesémoslo, que lo fueron a su hora «simbolismo», «decadentismo», etc.—no significan otra cosa en lo que encierran de serio y fundamental. *Culto de las formas que pesan...* Pero el ideal de ayer, ya lo sabemos, fué, al contrario, el *culto de las formas que vuelan*, que se evaporan, que se proyectan en el movimiento y en el tiempo. El ideal de ayer, desde la aurora del barroco hasta el crepúsculo del «Fin-de-Siglo»—del fin del siglo XIX—fué la supremacía de la música. La poesía quiso

(1) Véase, del autor, en esta misma serie, *Teoría de los estilos y Espejo de la Arquitectura*.

no ser otra cosa sino música; la pintura, volverse poética; la escultura, pictórica, hasta el punto de acoger—tentativa irrealizable—la luz y la atmósfera—acordémonos de Rodin...—Obediente al mismo impulso de gravitación, la arquitectura no se contentó con menos que con esculpir.

Se comprende que, al servicio de tal dominación, lo que toda esa etapa de la cultura había de comprometer en las artes era el valor de estructura espacial, de construcción, de oficio: en una palabra, el valor tectónico. Pero precisamente este elemento interesa hoy de nuevo y sirve a la renovación de la crítica en el sentido concreto y técnico a que hemos hecho alusión más arriba. En función, pues, de su carácter tectónico, definiremos el gusto y el estilo barrocos.

La palabra «tecton» alude, en griego, a obrero constructor, al carpintero. De donde «arquitecto», para designar a quien dirige o gobierna a los carpinteros; arquitectura, al arte de dirigir o de gobernar a los carpinteros. Definición modesta, impregnada de aquella santísima humildad, que hoy también nos aconseja aplicar la higiene del mundo, así a la sa-



La gallina ciega. Museo del Prado.

Academia de las Ciencias

Biblioteca Pública

lud de las nociones como a la salud de las costumbres.

Pintar un cuadro, al igual que construir un edificio, se reduce, si se adopta esta posición de sana humildad intelectual, al problema de llenar un espacio; de llenarle con formas; o, dicho de otra manera, de construir. Construcción regida por la inteligencia o turbada por la pasión: aún, situada dentro de este último caso, conserva, en su desorden, una posibilidad de explicación tectónica.

¿Cómo presentar una explicación tectónica del barroquismo, de la naturaleza por la geometría o, en términos más generales, del desorden por el orden? La imposibilidad no será aquí radical, puesto que existe una lengua gráfica aplicable a la misma música; quiero decir, un sistema de inscribir el movimiento en el espacio; una réplica, más o menos rigurosa, a las *aporias* de Zenón de Elea. Necesitaremos, de todos modos, para esta explicación difícil, el recurso a algunas nociones científicas.

Al ocuparnos en la oposición entre el intuicionismo y el intelectualismo y de la perspectiva de un racionalismo nuevo, según parece mostrarse en la filosofía contemporánea,

hemos aludido a lo que representó, durante el Renacimiento, la reforma realizada por Kepler en la explicación cosmográfica del mundo. Todos conocemos el sistema antiguo para dar cuenta del movimiento de los astros. En el tal sistema el movimiento de los astros se representaba por trayectorias circulares, por «órbitas» propiamente dichas, que permitían describir y explicar los fenómenos de periodicidad entonces conocidos. Pero los progresos de la observación trajeron por aquellos mismos días, a los astrónomos, hechos nuevos, fenómenos irrecusables en desacuerdo con dicho sistema y que debían aparecer—puesto que éste era una explicación total del universo—como irracionales... Kepler encontró a la ciencia en ese estado. Dos caminos se le ofrecieron entonces: o bien el de prescindir arbitrariamente de los fenómenos irracionales, revelados por la observación, sacrificándolos a lo que podríamos llamar un clasicismo astronómico; o bien, ante la evidencia de estos fenómenos, abandonar la explicación racional del universo, puesto que esta explicación por el sistema de los círculos había perdido cualquier valor de generalidad... El genio de Kepler supo encontrar un tercer método. Abandonó



La vendimia. *Museo del Prado.*

Ayuntamiento de Algeciras

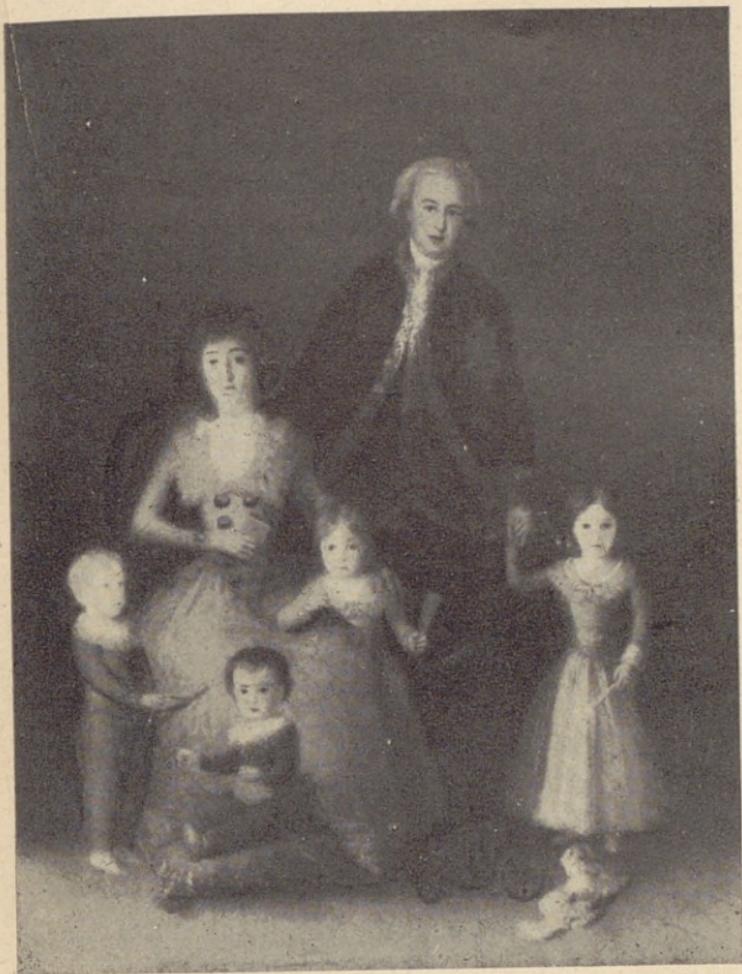
Biblioteca Pública

el sistema, demasiado estrecho, decididamente, de los círculos, sin separarse por ello de la explicación racional del cosmos. Supo, sustituyendo sencillamente el «círculo» por la «elipse», encontrar una forma nueva, más compleja, más sutil, más flexible que la otra y coherente, sin embargo: fija, dibujable, regular. A la cosmografía de los círculos, venía así a reemplazar la cosmografía de las elipses. Desde este punto, aquellos mismos fenómenos de que la nueva observación había procurado noticia, y que estaban marcados por el sello de una irracionalidad hostil, se volvían racionales, normales, se convertían en casos particulares de una ley nueva y general, que, por su amplitud misma, excluía cualquier excepción.

¿En qué se distingue, geoméricamente hablando, una elipse y un círculo? Sábese que el círculo tiene un centro único. La circunferencia es el lugar geométrico de los puntos equidistantes de un punto único en el espacio. En la elipse, curva cerrada, también tiene, al contrario, dos centros. La elipse es, pues, el lugar geométrico de todos los puntos del espacio cuya suma de distancias a dos puntos dados es constante. La relación espacial, que, en un caso, se establece con referencia a un solo

punto, en el otro se calcula respecto de dos puntos, cada uno de los cuales determina, en la composición común, una serie de correspondencias. Esto, objetivamente. Por lo que toca al sentido psicológico, mientras que, en el caso del círculo, la relación es captada *de un golpe*, en el caso de la elipse, la relación resiste al esfuerzo sinóptico y debe ser analizada, o percibida, por decirlo así, sentimentalmente. O, para emplear términos más adecuados, por un acto *de inteligencia*, independiente de las reglas, lógicas y rígidas, de la pura razón.

Si, pues, la unidad de designio, que rige a cualquier composición, a cualquier realización tectónica presidida por el espíritu clásico, puede representarse simbólicamente por el círculo, lo propio de la composición barroca es el poder ser representada, en su esencia, por la elipse. Lo que, en la primera composición, es unidad de designio nos aparece, en la segunda, como dualidad, obediente al doble imperio de un centro doble. La lógica, que es razón, que es espíritu, establece sin duda la autoridad absoluta del *principio de contradicción*. Pero la inspiración de lo barroco no viene del espíritu, viene de la naturaleza. Esta



La familia del duque de Osuna. *Museo del Prado.*

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

no conoce el principio de contradicción. Se burla de él, le burla con su «*Werden*» su dinamismo, su movimiento. La naturaleza, para emplear una expresión vulgar, no sabe lo que quiere... Más exactamente: vuelta de espaldas al principio de contradicción, quiere a la vez dos contrarios. De igual modo, cualquier producto del barroquismo, fiel discípulo de la naturaleza, quiere dos cosas a la vez. Cabe decir de él que *no sabe lo que quiere: en cada uno de sus detalles coinciden dos intenciones dinámicas*. De donde, esta agitación, este *gran viento*, que parece agitar pliegues y ademanes, no sólo en la pintura y en la escultura, pero también en la misma arquitectura y en cualquier objeto o institución de cultura barroca, fuera del arte inclusive. Cuanto se *barroquiza* gesticula. E introduce en esta gesticulación una indecisión, mejor dicho, una multipolaridad en la decisión, que la desvía y turba.

He aquí una reja, en una capilla de Salamanca. La reja culmina en un grupo de dos angelotes que sostienen una guirnalda en torno a un escudo. En el brazo del ángel de la izquierda se reúnen dos movimientos: el del brazo entero, que se levanta, el de la mano —que se comunica al antebrazo—, que tiende

a descender hacia el objeto sostenido... Estamos en presencia de un detalle bien barroco. Si el brazo quiere subir, ¿por qué baja la mano? Inversamente, si el gesto de la mano se dibuja hacia abajo, ¿por qué el del brazo se dibuja hacia arriba?... ¡Ah, porque no estamos aquí en los dominios de la unidad de intención; porque nos hundimos en la irracionalidad de la naturaleza! Que el lector tome la reproducción de un ejemplar barroco cualquiera o que, si no está habituado a esta clase de análisis tectónicos, piense en ciertas manifestaciones literarias, que pertenecen igualmente al barroquismo; el mundo moderno ha conocido una, muy característica. Aludo ahora a la novela rusa, tan importante como revelación de una nueva estética y de una nueva moral. El estado de indecisión del «no saber lo que se quiere» ha pasado del producto a los personajes. Acordémonos de los de Dostoiewski, por ejemplo. Mi Octavio de Roméu decía: «Shakespeare es *muy grande*: Dostoiewski *no es más que enorme*.» La fórmula me parece feliz. Ninguna traduciría mejor la anormalidad gigante, sublime tal vez, nunca inteligente, del gran tartamudo; tartamudo no por método o estilo, sino por una



Marianito Goya.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

ley interior, grave y fatal. Tartamudo, como sus criaturas, porque su voluntad de expresión se multipolariza, y en ningún momento *se decide* a decir una sola cosa... La literatura francesa ha conocido recientemente a otro barroco del mismo orden, que se llamaba Marcel Proust. He advertido, por otra parte, que las tierras de predilección del barroquismo son ricas en ruinas. No debemos equivocarnos, por este nombre: no se tome aquí la palabra «ruina» en el sentido noble, que confiere a ilustres y antiguas construcciones el trabajo de los siglos; sino más bien en el sentido de cosa inacabada y no suprimida, por indiferencia o por olvido. He escrito *ruina*; tal vez hubiera valido más escribir *escombros*. Pues bien: los más bellos monumentos barrocos ornan tierras ricas en escombros. El viajero descubre a cada paso edículos sin techo, muros desplomados, construcciones abandonadas, restos de fábricas que nunca se levantaron más allá de cuatro palmos sobre el suelo. Tales depósitos de ladrillos y piedras *revelan el mismo fondo espiritual* que los edificios terminados en ladrillo o en piedra, ornamento de estos parajes. Traducen el designio mutipolar; el deseo que no sabe lo que quie-

re... Por la mañana, se anhelaba ardientemente alguna cosa; por la tarde, se ha renunciado ya: ruinas. O bien, dirigiánse a lo alto las líneas de un edificio: a media ascensión, un impulso lateral viene a torcerlas. Y las líneas se agitan, se contorsionan, tiemblan, parecen vivir y sufrir: el resultado puede ser una maravilla barroca. En los dos casos, nuestra sensibilidad es igualmente perturbada. Tales obras, símbolo de la indecisión, son como el palpitar de un pulso.

Acudamos ahora al Museo del Prado. Coloquémonos ante el famoso cuadro de Goya *Las ejecuciones de la Moncloa*. ¿Cómo está compuesto? Un pelotón de soldados ocupa la derecha de la obra. A la izquierda, se encuentra el grupo de los que estos soldados han fusilado, fusilan o van a fusilar. Y un solo ejecutador apunta aquí a su víctima. El resto del pelotón, en un movimiento colectivo, dirigido netamente hacia el fondo del cuadro, parece apuntar, no a los que están a punto de ser ejecutados, pero a los otros, a los que, izados sobre un montículo, no serán ejecutados sino más tarde. Evidentemente, no es la inminente descarga la que se les destina... Este detalle, que, desde el punto de vista puramente anec-



Doña Tadea. *Museo del Prado.*

REVISED

AGRICULTURE OF ALABAMA

1898

dótico, encierra una contradicción, un ilogismo, es aquí profundamente revelador de un estilo, de una disposición de la sensibilidad, no sólo por el antagonismo de los movimientos, sino por el antagonismo de las intenciones. Es el triunfo de lo multipolar. Oscuramente, el visitante experimenta un choque y la obra se le impone violentamente.

Hay en toda obra clásica una secreta invitación al reposo, a la serenidad. Hay, en cualquier obra barroca, un impulso hacia la inquietud.

Pero no es únicamente en *Las ejecuciones* donde aparece el barroquismo de Goya.

EL BARROQUISMO DE GOYA

Se insiste más lejos, dentro de este mismo libro, en la complejidad de Goya, que le convierte, en cierto modo, en un lugar central donde se cruzan las más distintas rutas del arte. Este lugar central, sin embargo, esta «plaza mayor» tiene un clima particular. Al igual —si continuamos con la imagen— que el centro de la ciudad puede encontrarse a igual distancia de un parque y de un desierto, sin que ello

estorbe al hecho de que esta plaza se parezca, según su arbolado, a un parque o a un desierto... Ahora bien: aunque la obra total de nuestro pintor no se encuentre desprovista de elementos clásicos ni de ciertos rastros de la supremacía intelectual, atribuída a la composición, al orden, a la simetría inclusive, la presencia de tales factores se halla constantemente corrompida—y el hecho se vuelve más visible, a medida que la obra va ganando en originalidad y personalidad—por la influencia de un clima barroco. Un solo ejemplo bastará para mostrarnos cómo se ejerce dicha influencia, aun en aquellos casos en que intervienen paladinos factores contrarios. Observemos el gran lienzo que representa a la familia del rey Carlos IV. En el capítulo de nuestro estudio a que aludíamos hace un instante se analizan los elementos de cálculo que dan a esta composición un equilibrio y que convierten su estructura en racional y hasta sabia. Sin embargo, un detalle en aquél—un solo detalle—, basta para introducir disturbio en lo que llamaríamos de buena gana la «salud estética» del conjunto e introduce allí un elemento de inquietud y de indecisión patológica—precisamente, por lo natural que es—, característicos



La Tirana. Museo de la Acad. de San Fernando.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca y Obra

de lo barroco. He aquí el tal detalle. Entre los personajes de la izquierda, una mujer, en vez de mirar al espectador, como los demás personajes de este retrato colectivo, vuelve la cabeza hacia el fondo, hasta el punto de no dejar ver de su cara más que la oreja y un poco de mejilla. Lo cual es tanto más grave cuanto que el personaje que está a su lado y del cual desvía ella la mirada es su novio; y que, por otra parte, nada ocurre en el fondo del cuadro que justifique tamaña distracción. El efecto de esta multipolaridad expresiva en obra tan famosa es tal, que algunos visitantes, obsesos por la inquietud que provoca ese detalle, quédanse muy preocupados en él. Cuando el autor de las presentes páginas empezó a publicar en la prensa algunos de sus análisis sobre las miradas en los retratos de Goya—que el lector encontrará más lejos—, no faltó un corresponsal anónimo que le escribiera: «Más que todo lo que está usted escribiendo, lo que nos importaría es saber por qué la Infanta Antonia aparta los ojos de su novio en el retrato de la familia de Carlos IV...» En la misma obra, otro detalle traduce la dualidad de la intención. Se sabe que el mismo autor se ha representado entre sus personajes. En ocasión

parecida, Velázquez se pintó igualmente, al lado de uno de sus cuadros, en un lugar todavía verosímil respecto de sus modelos. Goya, al contrario, se ha colocado a la espalda de éstos, de manera tal que el grupo parece compuesto por otro pintor que ocupara el lugar del espectador. Aquí, la inverosimilitud del detalle no nos importa mucho, después de todo. No la señalamos para formular una crítica realista, que sería bastante pueril, sino para registrar los factores de antagonismo interno que encierra el cuadro y corrompen su carácter clásico.

Análoga corrupción se advierte en ciertas obras de comienzo, casi escolares todavía y de carácter netamente decorativo. Así, en el cartón de tapicería llamado *El Invierno*, sopla un viento muy fuerte, que inclina violentamente los árboles, arbustos y vestidos en cierta dirección, mientras que el grupo humano principal parece avanzar en sentido *inverso*. Más aún, dos direcciones intermedias se dibujan en la composición: la del personaje encaperuzado, que se diría aproximarse hasta el primer plano, según una línea que corta en ángulo recto la línea del viento y la de los personajes. Y la dirección contraria a ésta, dibujada por



Marquesa de Lazán. *Palacio de Liria. Madrid.*

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

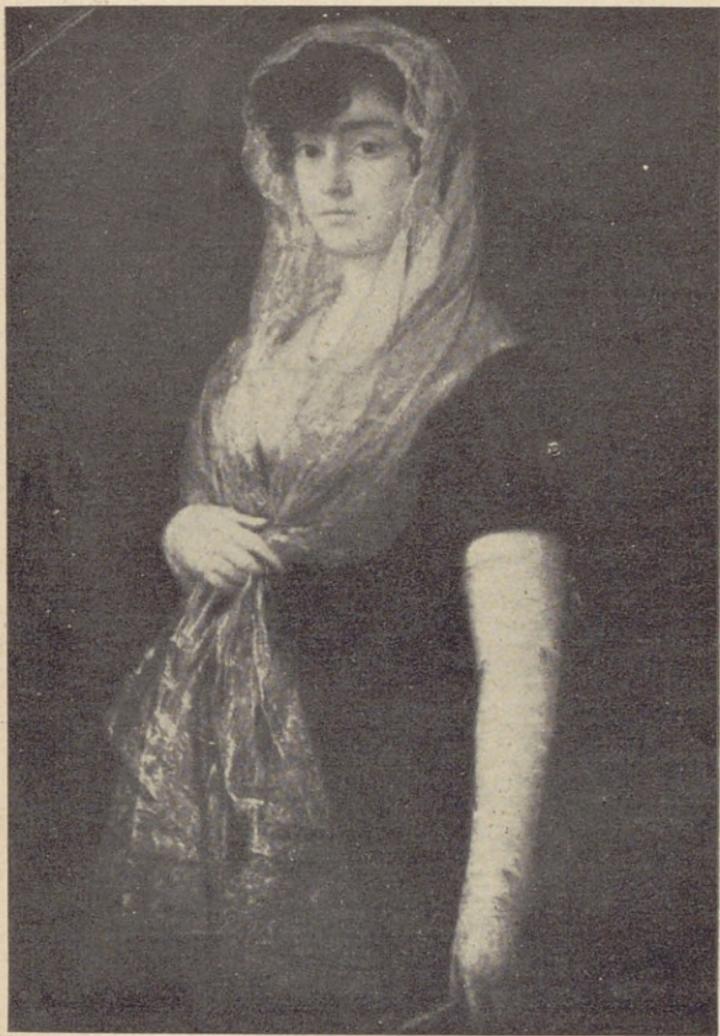
la presencia de un gozquecillo que parece ladrarle a la cara a este último personaje, como a figura sospechosa.

Así, los cuatro puntos cardinales mandan ese cuádruple movimiento, en los límites de un solo ámbito. Se trata de una composición a la cual preside, no la ley de la gravedad, sino la multipolarización de la rosa de los vientos.

Conviene todavía notar, en este documento típico (que citamos precisamente porque su fecha y su destino hubieran podido hacer creer que las cualidades dinámicas de Goya se encontrarían en él atenuadas), la ausencia radical de jerarquía, la igualdad de componentes característica, tanto en lo barroco como en nuestro pintor. Una rápida comparación con otro fenómeno análogo en la historia de las artes aclarará aquí nuestro pensamiento. Evoquemos la cuestión de la armonía en el drama lírico wagneriano, en parangón con sus soluciones dentro de la antigua ópera italiana (1). ¿No es cierto que en la ópera italiana, una extraordinaria preeminencia era concedida a la voz

(1) *La querrela de lo Barroco en Pontigny*, en el volumen del autor: *Lo Barroco*, de la misma presente Colección.

del hombre, en contraste con la extrema humildad de las voces de la orquesta? ¿No es cierto que, al revés, en el drama wagneriano orquesta y voz humana comparecen en un plano único, donde la voz no es considerada sino como un instrumento más? ¿Y no es notable que, mientras la ópera simboliza la organización de las monarquías, el drama lírico corresponde a la de las repúblicas democráticas?... Prosiguiendo la comparación, diremos todavía que si Poussin, por ejemplo, compone en el estilo de las óperas, Goya lo hace como un prenuncio del modo wagneriano. Y que, si el clasicismo impone a su material estético una estructura *monárquica*, el barroquismo le da una estructura *republicana*. En el cartón de tapiz a que hemos aludido hace un instante, el movimiento de los árboles azotados por el viento *no tiene ni más ni menos importancia* que el de los personajes, empujados por algún designio humano. El elemento cósmico toma así en Goya, como había empezado a hacerlo en Rembrandt, una importancia exclusivamente reservada antes a lo antropomórfico. En el retrato de la familia de Carlos IV, el protocolo no es observado más que anecdóticamente, en la colocación de los modelos, no en los elementos plás-



Librera de la calle de Carretas.
National Gallery. Londres.

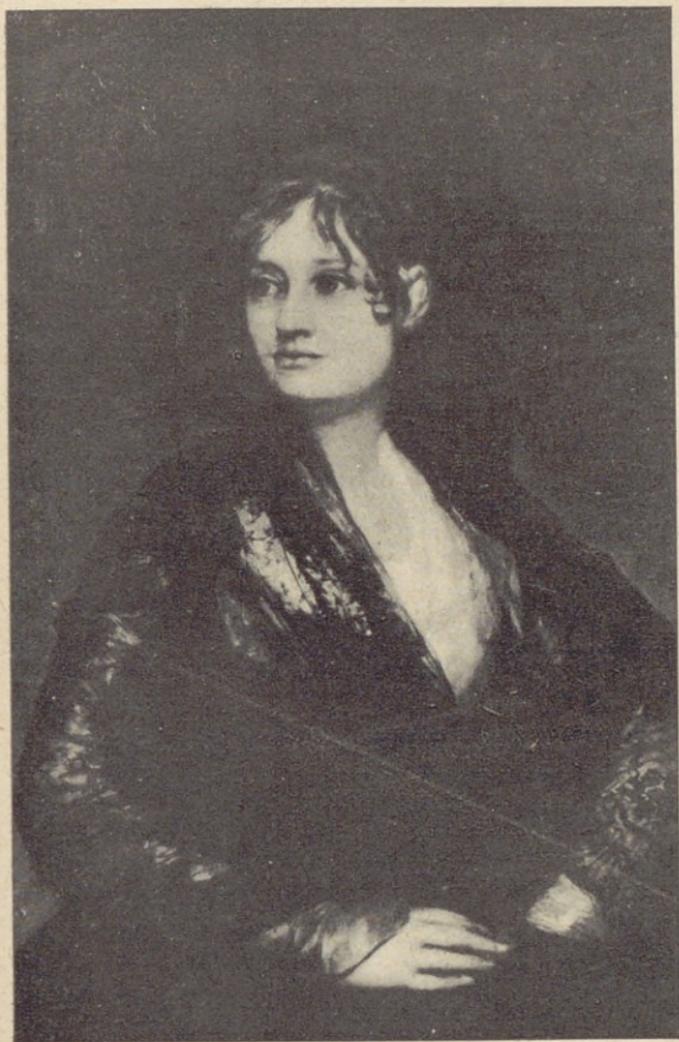
AYUDANTIA DE ALCOHOL

1911

tico y cromático. ¿Otra prueba? La vacilación que conoce el biógrafo de Goya, cuando trata de atribuir al pintor tal o cual actitud, patriótica o antipatriótica, en el momento de la guerra contra los franceses, para explicar la manera *imparcial* con que en sus composiciones pintadas o grabadas Goya trata a las masas de personajes pertenecientes a uno o al otro campo... Y aquí no podemos menos de recordar que, inclusive las estampas de Epinal más ingenuas donde se representasen batallas fueron prohibidas en Alsacia-Lorena, después de la guerra del 70: tanto se temía a su virulencia tendenciosa. Goya no, no prefería nada: todo era igualmente interesante a sus ojos, porque todo estaba en la naturaleza.

Tectónicamente, este impulso cósmico se traduce en una doble tendencia que se observa muy netamente en nuestro pintor, sobre todo a medida que su obra avanza; tendencia que constituye una manifestación esencial de cualquier producto artístico barroco. De una parte, Goya *limita*, en el sentido de las dos dimensiones fundamentales, el campo de su primera composición, que se queda relativamente amazacotada, en torno de un eje que podríamos llamar «el cogollo del asunto». Se prohíbe a

sí mismo cualquier prolongación longitudinal o lateral de la estructura en arabescos o en ornamentaciones arquitectónicas. De otra parte, en desquite, ahonda en profundidad los últimos planos de la composición, prestándoles un interés, una atracción dinámica, cuyo influjo no es la única en revelar la Infanta Antonia. Esta doble tendencia aísla al cuadro de los elementos espaciales que le rodean, le separa del muro y de cualquier estructura arquitectónica vecina, transformando así en *ventanas* abiertas en el muro lo que pudieran ser *decoraciones* puestas sobre él: disposición con la cual se lleva hasta sus últimas consecuencias la invención de la «pintura de caballete». Pero también prolonga, a la vez, la resonancia del cuadro en la vida e introduce, bajo un aspecto vago, una sugerencia de infinitud. En esta liberación de la obra, en relación con el mundo circundante, Goya va muy lejos: ni sus cartones para tapiz, ni sus decoraciones de techos para la Alameda del Duque de Osuna, ni siquiera sus medallones circulares para el palacio de Godoy tienen el menor carácter ornamental. Por lo que se refiere a la otra tendencia, a la introducción de la profundidad en el cuadro, Goya alcanza igualmente grados inau-



Isabel Cobos de Porcel.
National Gallery. Londres.

Ayuntamiento de Algeciras

1890

ditos. Únicamente Rembrandt le es superior en este sentido. Y se puede asegurar, inclusive, que Goya se crea a sí mismo las más grandes dificultades. Parece en ocasiones, como en las escenas del *Hospital de los locos* o de la *Inquisición*, que se introducen en la composición grandes arcos u otros elementos de arquitectura, es para darse el gustazo de triunfar de su peso, para volatilizarlos, para *musicalizarlos* en una fuga, mejor que sinfonía, de luces y de penumbras.

El desprecio de Goya por lo arquitectural, su preferencia por lo asimétrico, explican las composiciones muy características de su genio, donde lo macizo, lo voluminoso, lo grave, lo importante, aparecen tratados como al margen de la composición, mientras que su parte central está ocupada por elementos blandos, poco detallados, poco significativos. Desde este punto de vista, hay que estudiar cuidadosamente la famosa *Manola* que figuró entre las decoraciones de la Casa del Sordo. El personaje que está a la izquierda no llega a ocupar la mitad del cuadro en la parte superior; apenas si ocupa un cuarto en la inferior. Añádase que esta parte inferior está formada por una masa negra monótona. Entonces, el elemento

significativo del cuadro resulta reducido a un dozavo de su superficie y echado contra el ángulo superior izquierdo. El resto aparece coloreado a grandes pinceladas, que dejan apenas adivinar la presencia de alguna roca y de un hoyo indeciso... Pero, en las mismas obras bien concentradas, lo vago de ciertas construcciones, que parecen tener apenas el papel de sostenes, produce una impresión total de *fluidéz*. Así ocurre con las famosas *Majas* acostadas y que parecen estarlo en el aire y cuya comparación, no sólo con las *Venus* del Tiziano, pero también con la *Venus del espejo*, de Velázquez, es tan instructiva a este respecto.

¿Por qué buscar otros elementos de multi-polarización en la manera artística de nuestro pintor? ¿Por qué insistir en su gusto por lo caótico, su constante predilección por las actitudes inestables, sorprendidas en pleno desarrollo, por cuanto es carrera, salto, danza, amenaza, peripecia, choque, combate? ¿Por qué añadir a esos testimonios convergentes otros más: el ejercicio resucitado de la caricatura o el amor por el claroscuro que expresan estas palabras: «En la naturaleza, hay tan pocos colores como líneas: dame un pedazo de carbón

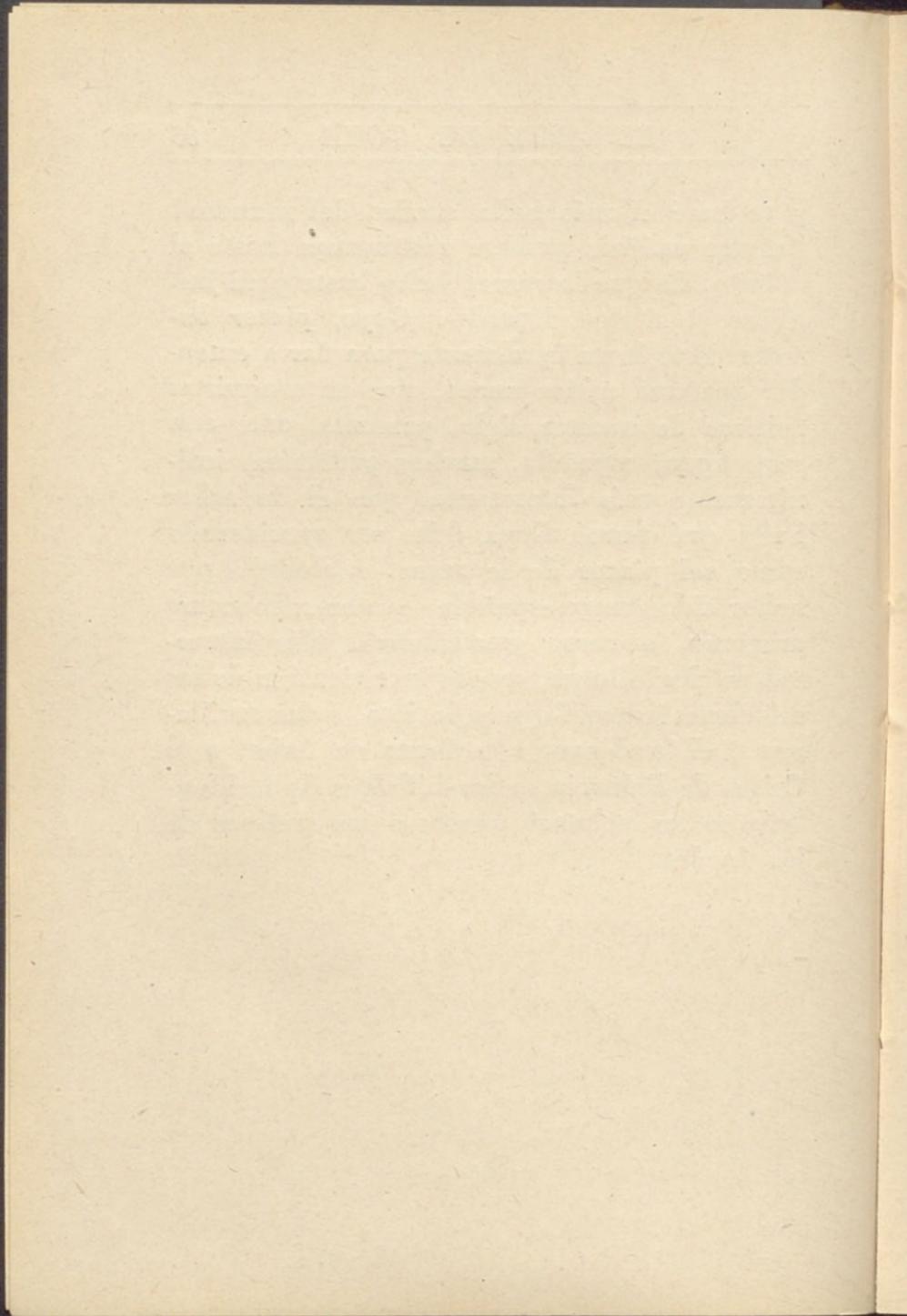


Carlos IV a caballo. *Museo del Prado.*

Ayuntamiento de Algeciras

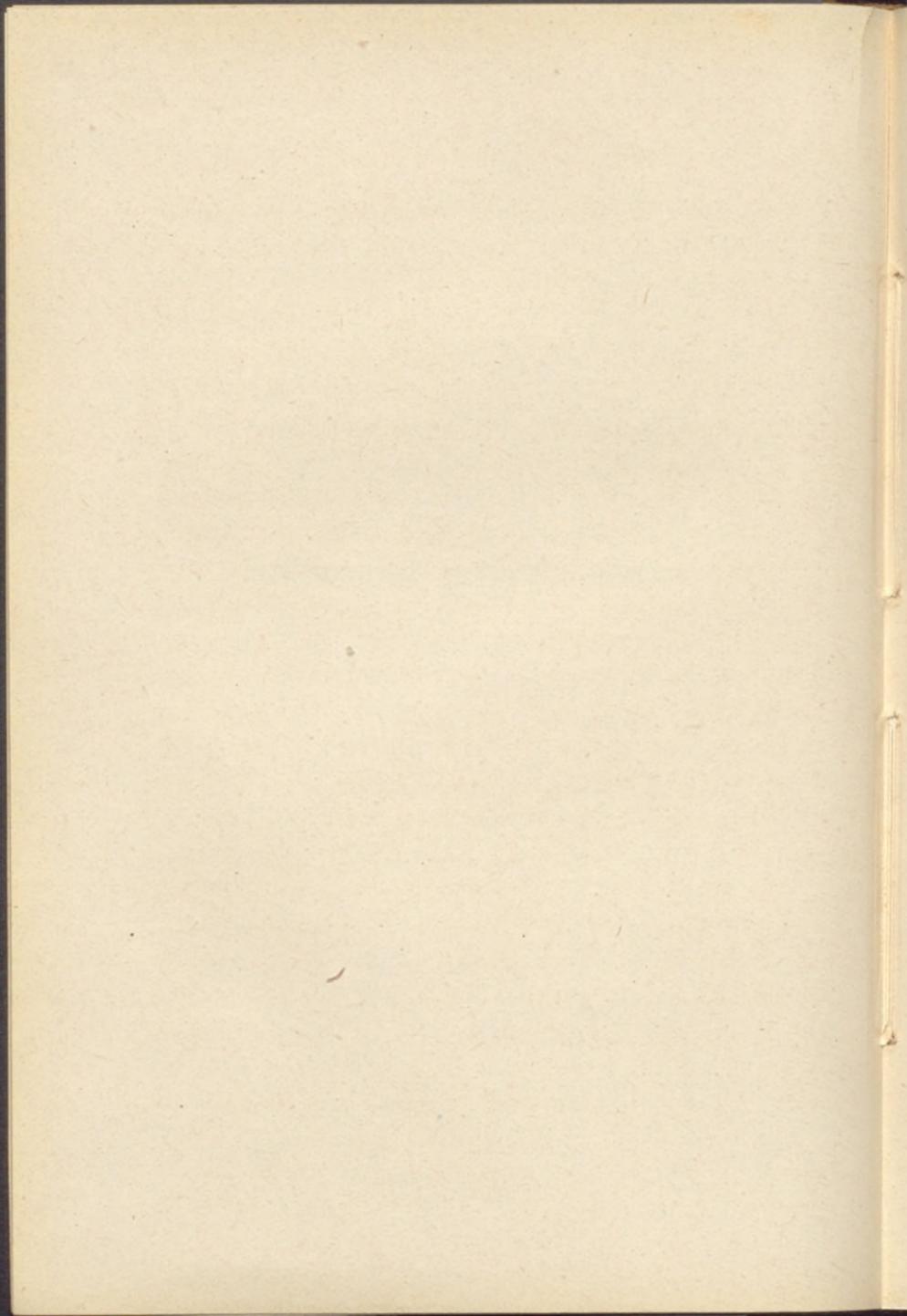
Biblioteca Pública

y te haré el más bello cuadro del mundo»? Nuestro análisis pudiera continuarse hasta el infinito. Lo que llevamos dicho basta para justificar el título adoptado: *Goya, pintor barroco*. Esto basta igualmente para dar a entender que una crítica nueva, rica en conquistas teóricas de nuestro siglo, presenta, ante esta gran figura española, muchos problemas infinitamente más interesantes que el de saber hasta qué punto Goya debe ser considerado como «el pintor de la raza», o alabado por haber sido «muy español», o admirado como aragonés, o como «madrileño». Más interesantes, desde luego, que la investigación de las relaciones entre Goya y la jota, o las sevillanas o el fandango, o la Santa de Avila, o el Cristo de Palencia, o los hidalgos de la Montaña, o los pelotaris vascos o los cretinos de las Jurdes.



II

GOYA. PINTOR EUROPEO



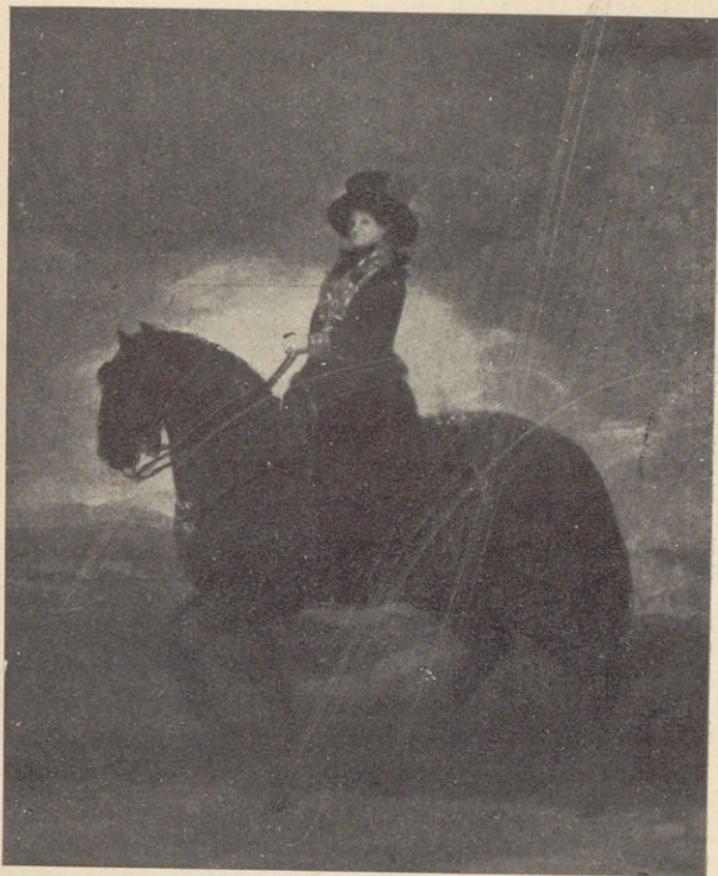
LA PLAZA EN EL CENTRO DE LA CIUDAD

Existen en Francia varias ciudades cuyos Museos poseen obras del pintor español Francisco de Goya. No es por París, sin embargo, ni por Bayona, ni por Burdeos, ni por Lila, ni por Grenoble, por donde la Junta encargada por el Gobierno español de organizar las fiestas del Centenario del artista ha querido empezar la serie de conferencias que debían dictarse en Francia. Sino en Poitiers y en su Universidad, que nada parecen designar a ojos del vulgo para esta elección. No es imposible que razones de carácter puramente fortuito hayan intervenido en la misma. Hay en ella también una significación profunda, que yo espero poner en relieve con las palabras dichas aquí.

¿Qué habitante o visitante de ciudad o villa no conoce su Plaza Mayor, o la que la sustituye?

ya como centro del movimiento? Allí las calles y las avenidas más populosas se entrecruzan; por allí pasan—si se me permite la frivolidad de la comparación—todas las líneas de tranvías. Allí se encuentran, muchas veces cada día, las muchedumbres agitadas, que mueve un impulso de trabajo o de placer. Allí acontecen de un modo continuo las demandas, los ofrecimientos de la vida de los negocios y son concluidos contratos y transacciones. En la economía de la ciudad, estos lugares representan el papel que el centro en el círculo y sirven, para decirlo así, de síntesis, en la oposición, a veces tan pugnaz, de barrios y suburbios.

Me parece que, comparándole con esos lugares céntricos de la ciudad y considerándole como centro de movimiento en la Ciudad de Dios del arte, es como debe emprenderse el estudio del gran pintor que nos ocupa. También Goya es, si me permitís el atrevimiento de la imagen, la plaza situada en el centro de la ciudad, el lugar en que todos los caminos, todas las líneas convergen y se cruzan; el punto equidistante entre los varios distritos y arrabales; la síntesis por donde se superan las más radicales oposiciones. Cabe descubrir en él los aspectos más contradictorios. Y las categorías



La Reina María Luisa. *Museo del Prado.*

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

más antagónicas pueden legítimamente considerarle como uno de los suyos.

MUY ANTIGUO Y MUY MODERNO

Recordemos, en efecto—considerando ahora por un instante los problemas del arte a la usual manera superficial y cronológica—, que hay costumbre de separar en dos grandes grupos al conjunto de obras o al conjunto de los artistas; distínguense así dos vastas secciones, ordenadas bajo las etiquetas corrientes de «pintura antigua» y «pintura moderna». En unos lugares, los tesoros artísticos que la ciudad salvaguarda se distribuyen en dos edificios, dos pinacotecas: una destinada a la pintura antigua y otra a la pintura moderna; entendiéndose generalmente por moderna aquella cuya historia está situada entre los comienzos del siglo XIX y nuestros días. Así, en Madrid, nuestro Museo del Prado se destina a los maestros comprendidos entre la Edad Media y el fin del XVIII; pero, en Recoletos, otro edificio debe albergar a los maestros de la época moderna y contemporánea... Pues bien: de hecho como de derecho y no sólo por una razón cro-

nológica, pero por razones de espíritu y de técnica a la vez, el artista glorioso en que nos ocupamos es huésped a la vez del Museo del Prado y del Museo de Arte Moderno. Sus obras cierran la brillante serie de los tesoros del Prado y abren, en el otro Museo, la otra serie—menos brillante sin duda—del arte español moderno.

De hecho como de derecho, digo. Porque las obras de Goya, por su carácter, por la misma ley de su esencia estética, insértanse en la línea de una tradición antigua, pero abren al mismo tiempo las vías por donde ha pasado toda la pintura moderna y roturan el campo de una sensibilidad que todavía produce en nuestros días flores y frutos. Fenómeno extraordinario: Goya, el artista que el universal consenso califica de artista revolucionario; el innovador audaz, cuyos atrevimientos de concepción y de técnica han servido más tarde como ejemplos y modelos nunca sobrepasados a sucesores esparcidos en los medios más libres, a través de un siglo y medio de cambios del gusto, de renuevos de escuela; Goya, criatura díscola, si las hay, no sólo no encontró oposición en el público de su tiempo, no sólo pudo imponerse desde su primera juventud sin cho-



La familia de Carlos IV. *Museo del Prado.*

Ayuntamiento de Algeciras

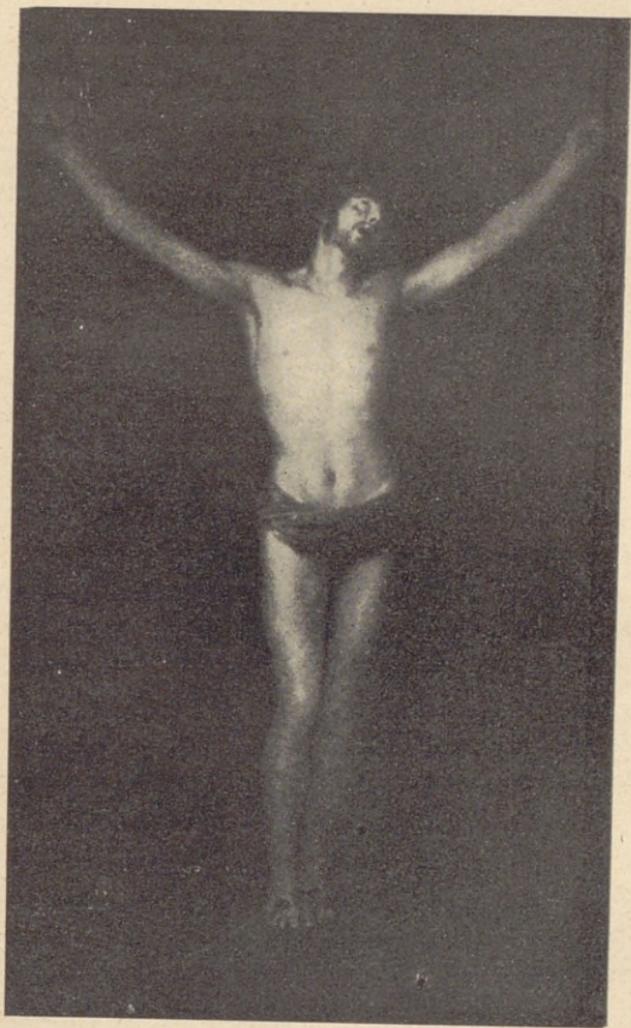
Biblioteca Pública

car con la resistencia y hasta con la sorpresa de sus contemporáneos, pero, al revés, fué recibido, comprendido, apreciado, gustado, admirado inmediatamente por cuanto constituía la vida artística española de la época; el vulgo inclusive, tan lento generalmente en el comprender y en el variar de opinión; y hasta entre sus colegas, probablemente interesados por razones fáciles de adivinar en el fracaso del recién llegado. Y no digamos nada de los círculos más cerrados, los capítulos diocesanos, las Academias, la Corte... Este atrevido fué un acepto, desde sus primeros pasos; a este revolucionario se le recibió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando hacia la treintena; este niño díscolo fué un niño mimado.

Aquí y acullá, en su vida, encontramos la huella de pequeñas riñas con sus maestros y sus antecesores; pero éstas nacen más bien de un choque entre caracteres, en un medio como el de Aragón, famoso por la tozudez de sus hijos, que de conflictos serios entre dos ideales artísticos. También es cierto que Goya ha podido tener disgustos con los canónigos de Zaragoza, o tal vez con la Inquisición misma de la ciudad; en el caso se trataba más bien de la moralidad o de la conveniencia de las

representaciones religiosas del artista; no de querellas sobre dibujo, estilo y color. Después, Goya se alejará de Madrid por razones amorosas o por gusto de la aventura. Si abandona a España, ello será aún en ocasión extraña al arte, política probablemente... La verdad es que ni el favor público ni la protección oficial le han faltado nunca. Y que la razón estriba en que por personal, por innovador que fuese, Goya conocía el arte de inscribir en el cuadro tradicional los brincos más espontáneos de su fantasía. Así pudo ser a la vez el hombre del presente y del porvenir, *el muy antiguo y el muy moderno*.

Con una modernidad más evidente, más paladina, claro, que su estirpe clásica. Puede que ésta resulte, para el actual historiador, problemática, oscura: nada más fácil, al contrario, que encontrar en el mundo, a través de los años, la estirpe de sus descendientes. Una sola palabra basta para demostrar hasta qué punto la familia es aquí numerosa: la palabra *impresionista*. El hecho es tan conocido que resulta casi inútil el insistir: la mitad por lo menos de los factores que, hacia la última parte del siglo XIX, han entrado en escena como conquista de la sensibilidad para el pa-



El Cristo de Goya. *Museo del Prado.*

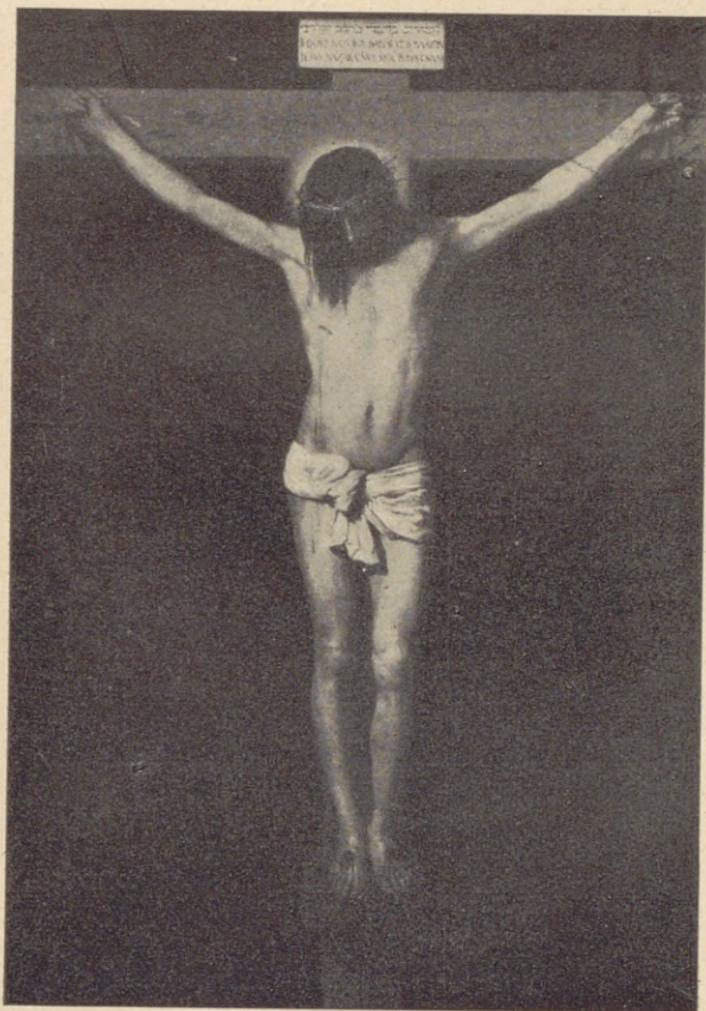
Ayuntamiento de Algéciras

Biblioteca Pública

trimonio universal del arte: los colores claros, el dibujo ligero y fugaz, el aire libre, el subjetivismo, la predilección por los fenómenos momentáneos y los aspectos rápidos, la composición fogosa e irregular; en una palabra, el acercamiento de las artes del dibujo con el ideal de la música; la mitad, digo, de estos elementos, Goya es quien los ha regalado a la nueva escuela, a través de Edouard Manet sobre todo, y a través de todos los artistas hispanizantes del Fin-de-Siglo. La otra mitad podrá ser considerada como inglesa de origen: Constable, Turner, los grandes maestros del paisaje del Romanticismo inglés la han producido. Pero la importancia de la aportación española se encuentra hoy unánimemente reconocida. En estos últimos años, si se tratase de atribuir a cada uno de los maestros de la pintura española la parte de honor que le corresponde, probablemente el Greco pasaría delante de los demás; pero, en lo que respecta a los maestros del primer impresionismo, a Manet, a Degas—al mismo Daumier y también a aquel que pudiera ser considerado como el precursor e inspirador de todos, a Eugène Delacroix—no hay duda posible: Goya es ciertamente la fuente de las frescuras y de los

renuevos, la verdadera fuente de Juvencia : en ella bebieron todos.

Este papel de punto de intersección entre las dos grandes corrientes, antigua y moderna, no es Goya evidentemente el único que lo representa en la historia de la pintura. Por lo que toca a Italia, se puede afirmar que Magnasco, el genovés Magnasco, tan singular, tan mal conocido hasta esos últimos tiempos, ocupa una posición análoga. Magnasco debe también ser considerado, en la pintura italiana, como el último de los maestros antiguos, el primero de los modernos. Por lo que dice a Francia, ¿no podríamos escoger, como representante de la misma dualidad, el nombre de Greuze, este Greuze que, por su ideal de belleza, se acerca a los más clásicos entre los maestros del clasicismo florentino o perugino, y que, por su moralismo y su anecdotismo, puede ser tomado por un predecesor de esa exuberante pintura de género que, durante todo el siglo XIX, ha llenado—no enteramente, por fortuna—, exposiciones y museos, colecciones privadas y estampas de grabador?... Hay que tener en cuenta, de todos modos, que Magnasco ha sido, durante ese tiempo, un olvidado, una especie de desaparecido y que apenas si hoy,



El Cristo de Velázquez.

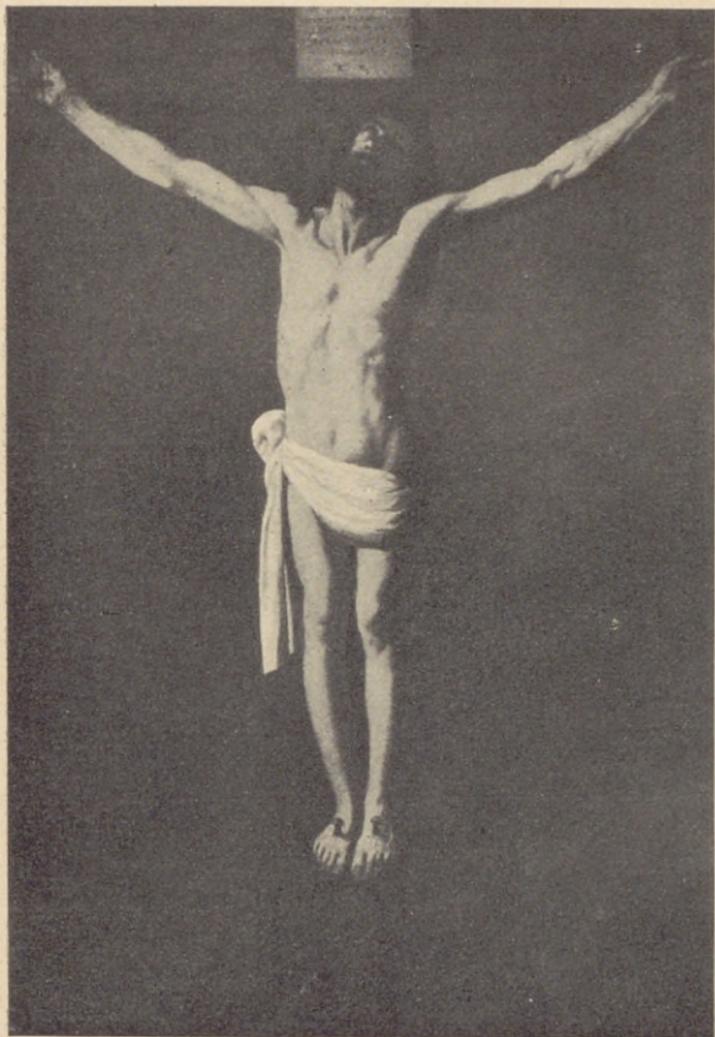
Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

una vez redescubierto, sería tiempo de ir a buscar en él enseñanzas, inútiles por otra parte, puesto que ya estas enseñanzas las proporcionan a la pintura antepasados más notorios. En cuanto a Greuze, ya acabamos de ver que no es más que una parte, y no la más valiosa, antes al contrario, la que el tiempo ha sumido en peor caducidad, una débil y pobre parte del arte moderno, la que se acerca a su obra. Evidente resulta, encima de ello, que Greuze, aunque no sea tan despreciable como nuestros comentadores contemporáneos tienen la costumbre de suponer, no puede igualar su valor absoluto al de Goya ni ser considerado siquiera como el igual de los Watteau, de los Fragonard, de los verdaderos maestros de la pintura barroca francesa; o de Chardin, tan sabroso en su intimidad sobria y delicada.

Como elocuente y persuasivo testimonio de esta dualidad de Goya, de esta su equidistancia entre el arte antiguo y el moderno, basta considerar en parangón dos cuadros que ofrecen, dentro del conjunto de su obra, un valor singularmente representativo. Véase, por una parte, el *Cristo*, pintado por ventura durante la presencia del joven Goya en Italia. Este Cristo en cruz y en la soledad, rodeado única-

mente de un fondo negro, ha sido tratado cuatro veces, en momentos capitales de la pintura española. La más conocida de estas representaciones es, sin duda, el *Cristo* de Velázquez. El de Zurbarán, el de Alonso Cano, han sido sin duda menos reproducidos. De estos cuatro Cristos, es justamente el de Goya el que tiene el aire más clásico, más italiano y, diríamos, más académico. Este cuerpo es bello, casi demasiado bello, bonito; esta expresión de dolor teatral aparece estereotipada y convencional. Tiene a la vez el cuadro una especie de rubicundez a lo Murillo, difusa en todo el lienzo... ¿Quién dijera que el halagador que ha producido esta obra es el autor mismo de aquella apoteosis de la fealdad del romanticismo más revolucionario, de potencias trágicas también, de estos *Fusilamientos del 3 de mayo*, que, durante un siglo ha alimentado de recuerdos el rencor del pueblo de Madrid? He aquí una obra maestra de modernidad. En este cuadro es donde Manet se inspiró directamente, para su *Ejecución del Emperador Maximiliano*. Menos directamente, un gran número de obras impresionistas han aprendido aquí.



El Cristo de Zurbarán.

Ayuntamiento de Argaciras

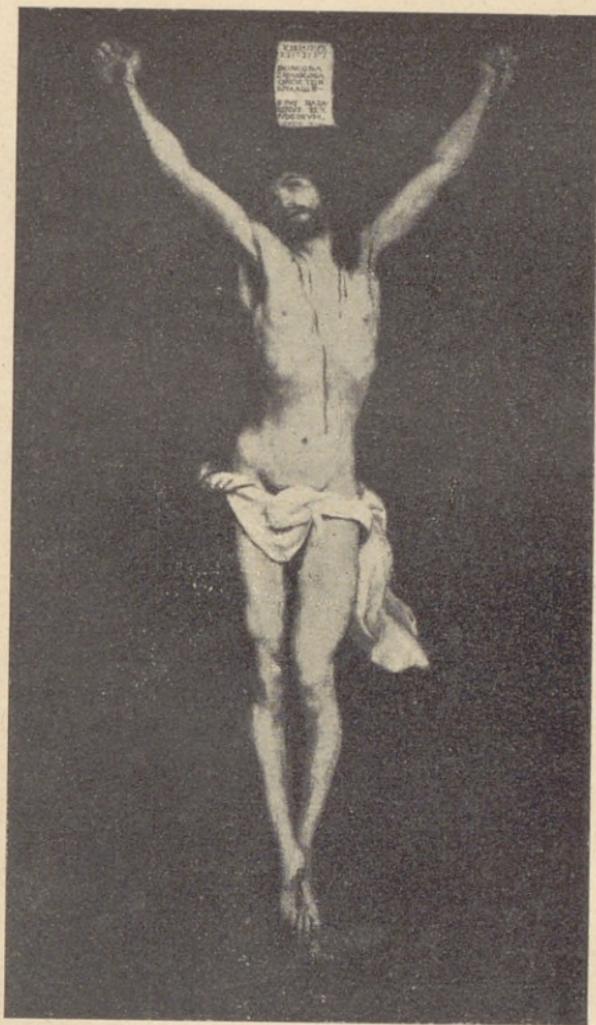
Biblioteca Pública

REALIDAD Y FANTASÍA

Pero ya es hora de que pasemos a otra antinomia cuyos términos se encuentran también conciliados en Goya. Manteniéndonos en la región de las ideas más elementales, más extendidas y más espontáneas en materia de estética, la oposición que se presenta a la imaginación, tras de haberse encarado con la que separa el arte antiguo del moderno, es aquella que permite clasificar al conjunto de los artistas en dos grupos: los que se inspiran directamente en los objetos o los modelos que les ofrece el mundo exterior y los que proyectan, de un mundo interior, los fantasmas de que su imaginación está poblada... Pues bien: siempre en el centro de la ciudad, siempre campeando en la «plaza Mayor», que le pertenece en derecho, Goya es a la vez el más realista de los maestros objetivos y el más fantástico de los subjetivos soñadores. El es el más capaz de dar a un retrato, a un retrato de aparato inclusive y hasta a uno que reproduzca los rasgos de una persona real, el carácter de la más lúcida, la más implacable veracidad, sin ninguna adulación, sin ninguna cortesía y

hasta sin ninguna decencia. Y también es el que se ha atrevido a llevar hasta más lejos la locura en la producción de formas quiméricas y extrañas, para las cuales la realidad proporciona apenas algunos elementos dispersos que la imaginación arregla a su guisa, sin la coerción de la verosimilitud, sin curar siquiera de que los contempladores comprendan algo en aquellos amontonamientos de líneas y de arabescos, de juegos de sombra y de luz.

He aquí, como ejemplo de estas posiciones extremas, dos cuadros. Este, para empezar, el retrato de la reina María Luisa, mujer de Carlos IV, que la tradición nos presenta como una especie de Mesalina española, que no tiene ni tan sólo el cuidado de ocultar los extravíos de su conducta bajo la máscara de la elegancia y del buen gusto. Las huellas del vicio, tanto como el ultraje de los años, degradan esta fisonomía terne, espesan el cuerpo y dejan apenas—últimos restos de un naufragio—la blanda molicie a los bonitos brazos y la pequeñez napolitana de unos pies calzados con chapines ligeros. Al otro cabo, he aquí los monstruos que pueblan de un mundo de pesadilla los caprichos, las aguafuertes del pintor español. En uno de estos caprichos fué donde Goya



El Cristo de Alonso Cano.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

—a quien le gustaba tanto inscribir, con su escritura grasa y redonda y en su lenguaje bravío, tan reñido con las conveniencias como aquella con la ortografía, palabras, títulos, reflexiones incomprensibles a veces—ha caligrafado una especie de sentencia, que se podría considerar como una alocución solemne, algo así como la Declaración de los derechos de la Locura contra la Razón. Hela aquí: *El sueño de la Razón produce monstruos*. Esta fórmula es, a su manera, una ley de programa para todo el romanticismo. Y la afirmación audaz de este hecho, de que todo procede del mismo manantial, las instituciones más regulares de la sensatez, como las más extravagantes aberraciones de la imaginación solitaria. Todo procede de la razón, es decir, que todo está inscrito en la naturaleza. El estado de vigilia de la razón produce tal vez silogismos; su estado de sueño produce monstruos. Pero si los silogismos están en la naturaleza los monstruos también lo están; tal como el ser humano dormido no es menos natural que el ser humano que vela.

DIBUJO Y COLOR

Otra oposición famosa en el mundo del arte y muy particularmente en la pintura: la de los artistas cuyo mérito principal reside en la potencia lúcida de abstracción, es decir, en las cualidades del dibujo, y la de los artistas embriagados en los licores de la vida, en la riqueza sensual del colorido. Acordémonos (1) de aquellos dos extremos: de una parte, la decoración de un vaso griego, donde las figuras están tratadas como sencillas siluetas, rojo sobre negro o negro sobre rojo, sin accidentes de color ni siquiera de relieve. De otra parte, un cuadrito de aquel artista marsellés, tan extraño, que los impresionistas consideraron como un precursor; de aquel Monticelli, que nos legó obras tan extraordinarias, de las cuales está el dibujo, por decirlo así, ausente, absorbidos como se encuentran los contornos de las cosas por la titilación, por el cabrilleo, por la combustión de los colores, que estallan en una a modo de brasa ardiente, con un brillo de pie-

(1) Véase, del mismo autor, *Tres horas en el Museo del Prado*.



La Maja vestida. Museo del Prado.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

dras preciosas. Pues bien: Goya nos aparece como un dibujante tan precioso, tan seco y austero como un decorador de vasos en Grecia, sin perjuicio de ser a la vez un colorista tan sensual, tan incandescente como lo fueron los venecianos o como lo ha sido Monticelli. Que baste, para demostrar el primer hecho, el recordar que Goya figura entre los aguafortistas más famosos del mundo, así como el recorrer sus dibujos, sus litografías, donde esta misma calidad de dibujante, de artista capaz de pasarse de los prestigios del color, se precisa. Pero el asceta puede volverse un epicúreo. Nada iguala al esplendor, nada iguala al fasto de ciertos conjuntos de ropas, velos, carnes humanas, sobre todo las rosas y delicadas carnes femeninas que Goya ha pintado; nada iguala a la elegancia sobria de ciertas armonías sordas, donde los blancos, los grises y los negros juegan casi exclusivamente; nada iguala, en fin, a la virtuosidad con que este mago, provisto del don de capturar y de fijar lo inaprehensible, trata los casi indiscernibles matices de la atmósfera, en el aire libre o en un interior.

Estas cualidades, tan contradictorias en apariencia, el pintor las ha reunido, no sólo gra-

cias a la maravilla de una maestría siempre igual, sino por el arte más extraordinario todavía de la mezcla, de la transposición de sus medios, hasta el punto de dar la ilusión del color vivo valiéndose únicamente del dibujo y de componer estructuras estables por instrumento del color. Conviene detenerse despacio a considerar la simplicidad de los medios por los cuales son dadas en un croquis cualquiera de Goya la sensación de la noche o la impresión del movimiento. Y, cuando se ha experimentado el prestigio de esta especie de juego de manos, pasar sin tránsito a ver en un gran conjunto colorístico—así el retrato de la familia de Carlos IV—cómo el artista ha sabido equilibrar los elementos y darles una disposición estructuralmente armoniosa (1); esto, a despecho de las dificultades avasalladoras y casi insuperables que la misma naturaleza del asunto le presentaba. Tratábase de agrupar en un lienzo los retratos de trece personajes de una familia; y no de una familia cualquiera, sino de una donde la jerarquía resultante de las diferencias de edad o de sexo se complica-

(1) Recuérdesse, de todos modos, el detalle indicado, a propósito de esta obra, en el capítulo precedente.



La Maja desnuda. Museo del Prado.

Ayuntamiento de Algeciras

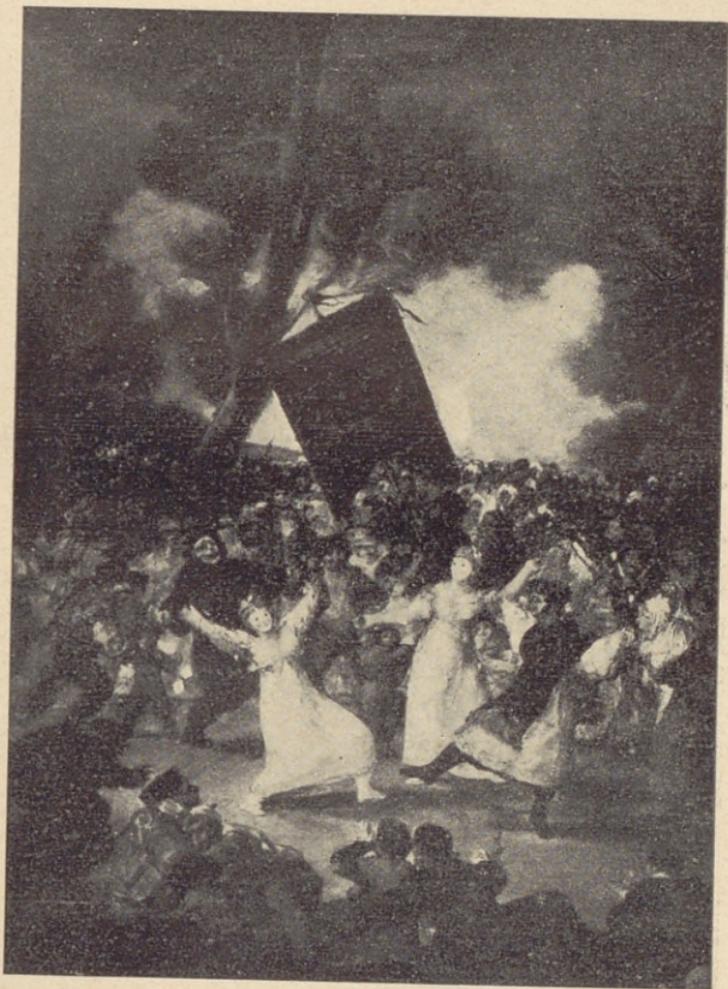
Biblioteca Pública

ba con la del protocolo. Al principio, el pintor luchó, según dicen, contra cierta resistencia de los modelos, que no querían verse reproducidos en el número fatídico de trece, cuya mala sombra es conocida. Goya resolvió la dificultad invocando el precedente de ciertos maestros del pasado, Velázquez entre otros; se adjudicó así el derecho a formar parte de la composición, y se pintó, en efecto, bien que se colocara respetuosamente en la penumbra. Después he aquí cómo equilibró su obra. El centro del lienzo está ocupado por el rey y por la reina, teniendo entre los dos al príncipe heredero, cuya pequeña estatura permite meter en la parte baja del conjunto una amplia zona de vacío y de sombra que distribuye al conjunto en dos masas, en dos «racimos» humanos. La masa de la derecha está pintada, en su común tónica, como una sinfonía de tonalidades calientes, armonizándose en una gama donde dominan el rojo y el oro. La masa de la izquierda, algo más amplia, más accidentada igualmente por el dentellado del contorno superior—lo que produce en definitiva el equilibrio—está pintada en una gama fría, azul y plata. Pero a la vez, ciertos toques excepcionales de tonos fríos se encuentran diseminados

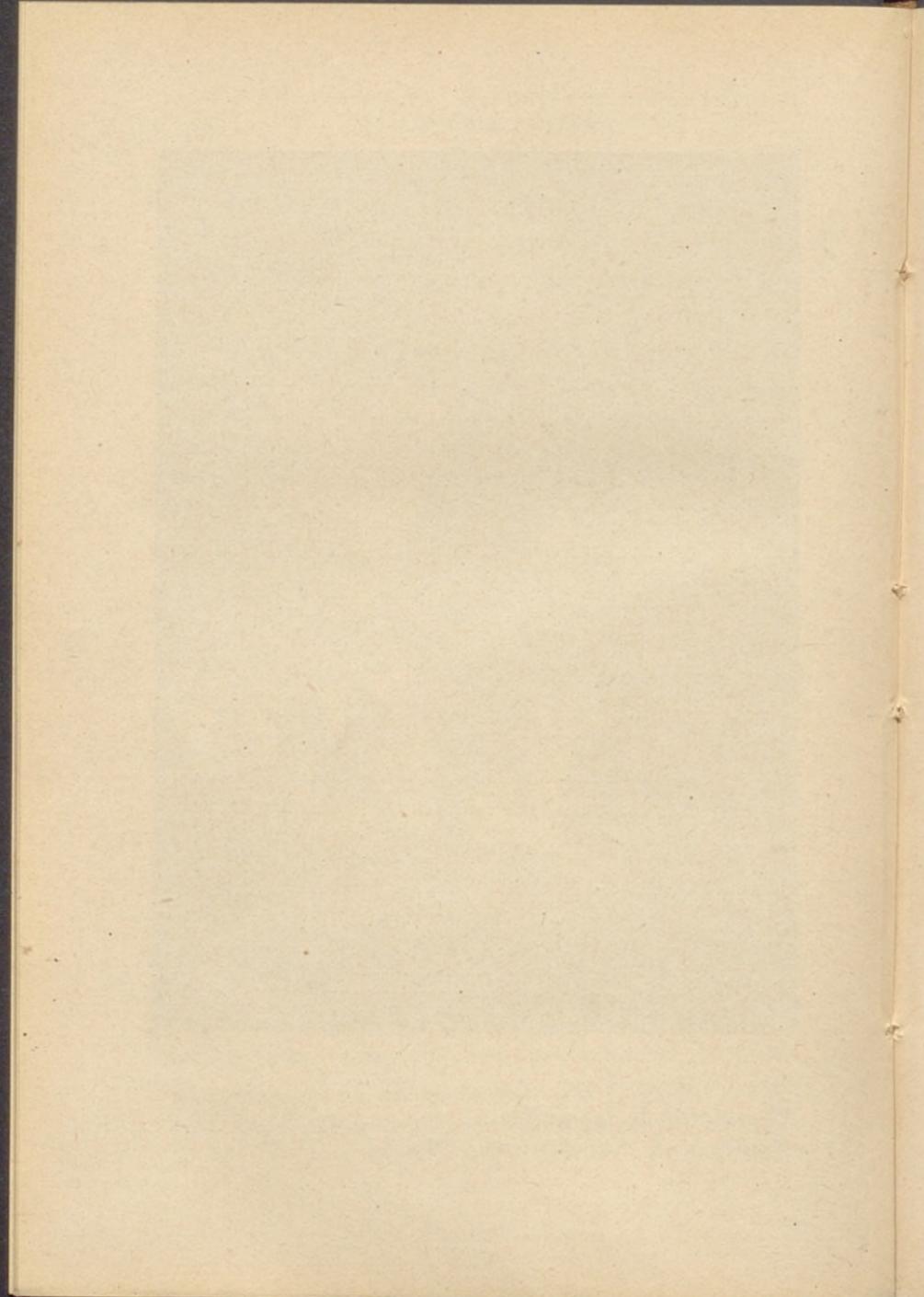
en la masa cálida de la derecha, en tanto que ciertos puntos bermejos y dorados brillan en el conjunto grisáceo y frío de la masa de la izquierda. Y esto corresponde a una especie de distribución moral de los personajes representados: los de la derecha, de más edad en general, a excepción del pequeñuelo Luis-Fernando, todavía en brazos de su tía; más jóvenes los de la izquierda, quitada la viejísima infanta María Josefa, hermana del rey, cuya atroz caricatura el artista se había a menudo —¿diré divertido o mortificado?— en reproducir... Véase por el anterior análisis cómo un maestro para quien el color no es jamás añadidura o cosa ficticia, puede componer con el color mismo. Y cómo Goya, riguroso dibujante y suntuoso colorista, está situado aquí también en el punto donde se entrecruzan todos los caminos del arte.

NACIONALISMO Y UNIVERSALISMO

Hemos llegado por fin a lo que parece constituir entre nuestros contemporáneos la palabra mágica, la fórmula por excelencia, el santo y seña y consigna más repetidos—tal vez por



El entierro de la sardina.
Academia de San Fernando. Madrid.



lo que se presta a desarrollos literarios más fáciles que los argumentos técnicos—, quiero decir, al *nacionalismo* del artista. Ya es bien sabido que los artistas se dividen en artistas españoles, bien españoles; artistas franceses, bien franceses; artistas bávaros, hasta dar miedo de puro bávaros, y artistas vodenses, perfumados por la más pura esencia del terruño del cantón de Vaud.

Naturalmente, las clasificaciones de este género traen, de cuando en cuando, pequeñas sorpresas: así acontece que el pintor más característico del temperamento español, del misticismo español, de la pasión española, aquel a quien es de ley llamar, con el conveniente énfasis, «pintor del alma española», «el pintor de la raza», etc., es un griego de origen, que ha estudiado y se ha formado definitivamente en Venecia; un griego que llevaba el nombre, escasamente castellano tal vez, de Theotocópuli. Ocurre igualmente que el pintor francés, bien francés, llamado Watteau, generalmente tenido por la quintaesencia del arte francés, de la gracia francesa, de la galantería francesa, haya nacido en Valenciennes, en una fecha en que Valenciennes llevaba únicamente siete años de incorporación a la corona de

Francia. Por lo que se refiere a Goya, la verdad es que estas dificultades no se presentan: se trata esta vez del artista español, el artista de la pasión española, el pintor de la raza, etc., que no ha nacido en Grecia ni es portugués siquiera—como lo fué, en cierta dosis de su sangre, Velázquez—, pero un hijo de Aragón, un *baturro*, un hombre del pueblo cuya herencia y cuyo medio permiten tomarle como un tipo radicalmente indígena y cuya obra presentará, por añadidura, en sus argumentos, en sus asuntos; en las figuras de su predilección, la nota casi documentalmente etnográfica: no hay necesidad de ser profeta para anunciar que, en la ocasión del Centenario, la mayor parte de la literatura apologética que en España y fuera de España se expansionará en libros, revistas, periódicos, insistirá muy particularmente en el carácter étnico de la vida y de la obra de Goya.

Pues bien, no. Nosotros rehusamos el juntar nuestra voz a este coro gregario. Rehusamos el estudiar y el juzgar las obras de arte a tenor de esas triquiñuelas simplistas. Sin necesidad de recordar los chascos de que se habla más arriba, conviene tener en cuenta que no es el asunto de una obra, su anécdota, lo que de-



Cúpula de San Antonio. (Detalle de los Angeles.)
San Antonio de la Florida, Madrid.

Ayuntamiento de Algésiras

Biblioteca Pública

cide del carácter nacional de esta obra o de su autor, sino elementos más sutiles, más profundos, más difíciles de realizar. *C'est le ton qui fait la chanson*; es el secreto de un ritmo, de una relación interior, de un acento casi misterioso lo que revela la relación entre una obra y una tradición o una mentalidad colectivas. A este propósito, que se me deje contar, a título de parábola, la que he llamado «historia ejemplar y lamentable de la cerámica de Delft». Bien sabida es la fama que alcanzó esta producción holandesa en los siglos XVII y XVIII. Los asuntos que sus decoradores empleaban veíanse entonces tomados del repertorio oriental y consistían de preferencia en chinerías o en motivos sacados de la flora de las Indias. A pesar del exotismo de los elementos, esta producción conservaba un carácter sabrosamente y curiosamente local: aquello era arte holandés, sin confusión posible... Largos años transcurrieron. La tradición de las cerámicas de Delft cayó bien bajo; próximos ya, empero, nuestros días, amaneció el propósito de volverla a levantar; sólo que, por un prejuicio nacionalista, los artistas, los artesanos que se ocuparon en la empresa creyeron deber reforzar el carácter local de los mo-

tivos que servían para esa decoración. Incanablemente se pusieron a repetir molinos de viento, barquitos, marineros pipados y pantalones anchamente, mujeres con cofias. Todo ello, hasta el momento en que se advirtió por todo el mundo que esta iconografía los simuladores de Dusseldorf o de Mannheim la reproducían tan bien como ellos, mejor tal vez, y que los platos, los jarros y las soperas de éstos ofrecían el carácter más fielmente, más inalienablemente holandés que se pudiera desear.

En cuanto a Goya, sospechamos que, si sus asuntos y sus temas son, en un momento determinado de su vida, tan constantemente, tan incontestablemente españoles, ello fué justamente porque, en lo profundo de su ser, había él cesado de considerarse como un puro español, o, por lo menos, porque había perdido la que cabría llamar inocencia de su hispanismo... No pintará buenos paisajes quien forme parte de sus paisajes. No se analiza con justicia más que las costumbres que ya hemos sobrepasado por un desdoblamiento, el propio del hombre que viaja o del hombre que ironiza. El hispanismo típico de Goya ha sido, creo yo, demasiado constante, demasiado uni-

forme, para que no deje sospechar el ser voluntario y querido. ¿Concebís, en la vida ordinaria y de buena fe, a un hombre, a una mujer que, en todos sus actos, en todos sus gestos, tomara sobre sí la obligación sin desfallecimiento de sentir que es un español o que es un turco? Caracteres *sostenidos* no se dan más que en el teatro. El secreto de Goya, creo adivinarlo. Inteligente y rico en espontaneidad como era, había medido de un golpe, con mirada maliciosa e infalible, desde la época de su estancia en Italia, todo el distanciamiento entre la vida española y la vida extranjera y adivinado el interés que podría tener, para la sensibilidad genérica universal, lo pintoresco de la vida española. Y que había obrado en consecuencia. Había obrado, en suma, como lo haría un artista de nuestras horas, pongamos como nuestro don Ignacio Zuloaga; el cual, hombre de frontera, casi francés por su nacimiento, parisiense por adopción y avezado a todos los concursos del arte cosmopolita, se ha dado como finalidad el reproducir, con una ultranza progresivamente significativa, los aspectos más particularmente extraños y reveladores de las costumbres y de los paisajes de la España castellana; las figuras y los rasgos

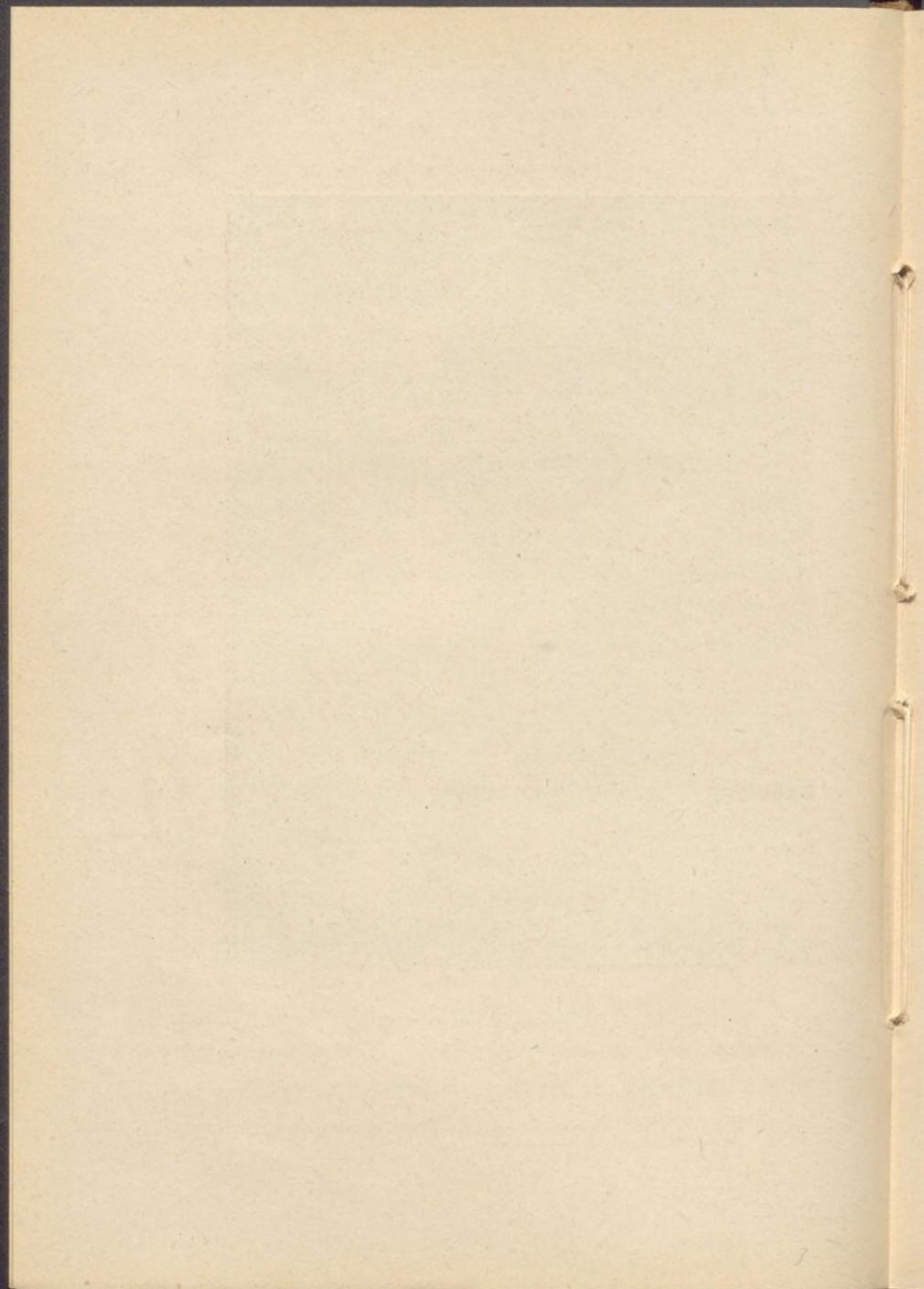
sombríos y trágicos cuyo carácter resulta más netamente acusado.

Esta duplicidad de sentido en la obra de Goya, esta ironía, que parece en ella esencial, traducen sin duda la complejidad de los elementos de su espíritu. Nada más elocuente, para la captación de alguno de estos elementos, que la consideración de la actitud política y social de Goya. Goya es sin duda uno de los artistas que desde el siglo XVIII anuncia, no sin algún rencor democrático, la obra de la Revolución: algo como un Beaumarchais, pero un Beaumarchais cortesano; un hijo del pueblo que se frota todos los privilegios de la sociedad de la época. Más tarde, venida la gran crisis nacional, a la hora de invasión francesa, será, al mismo tiempo, un *afrancesado*, en la servidumbre, con su cuenta y razón, de José Bonaparte, y un patriota, que continuará sirviendo, desde su vuelta, al Borbón regresado al trono. Por otra parte, la actitud del pintor relativamente a éste no será tampoco muy neta: por un lado, multiplicará las gestiones para conservar su título de pintor de cámara o para aumentar su pensión; figurará, por otro lado, entre los no conformistas y su estan-



Carga de los mamelucos. 2 de mayo.
Museo del Prado.

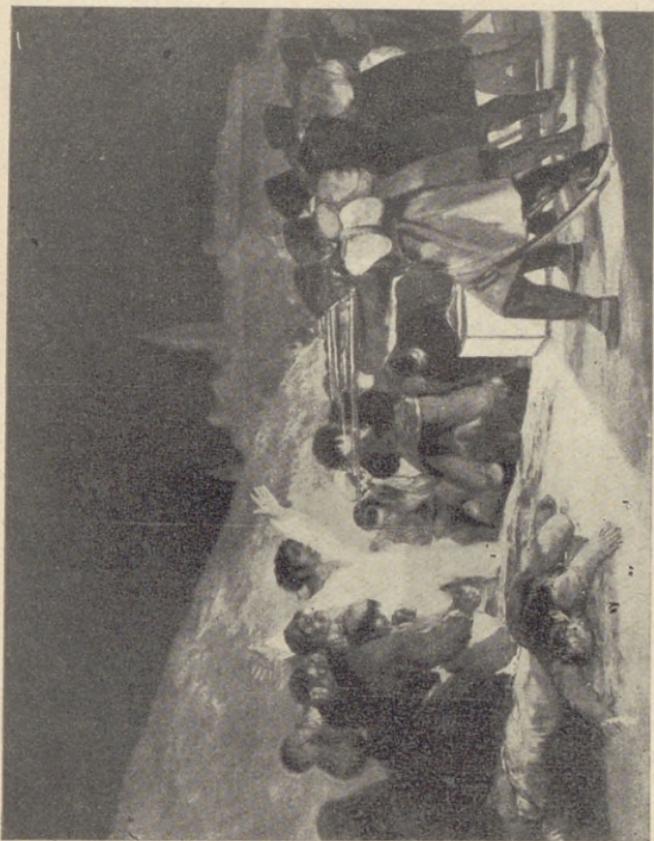
Ayuntamiento de Algeciras
Biblioteca Pública



cia en Burdeos pudiera considerarse un destierro.

Esta complejidad en la conducta revela un rasgo en el carácter, explica acaso una posición estética. No hay por qué negar que Goya haya sido uno de los artistas más fuertemente enraizados en su pueblo y en su época. A condición de que se reconozca que es, al mismo tiempo, el más europeo, el más universal de todos. Volvemos siempre a nuestro símil: plaza central en la ciudad del arte. Los elementos indígenas son por otra parte fáciles de reconocer. He aquí los lugares comunes más extendidos en España y fuera de España, a propósito de la obra de Goya. Representa lo mismo a toda la sociedad de su tiempo, desde los reyes hasta los mendigos: procesión pintoresca de cinismo impúdico; retratos, cada uno con su historia; caprichos, cada uno con su llave. Juegos, cada uno con su intención maliciosa; Inquisición y toros; superstición y piedad; guerra y prostitución; patíbulo y carnaval; prisión y manicomio. Toda la pereza, toda la violencia, la crueldad, la jactancia, el heroísmo, convencionalmente atribuidos al español, están aquí pintados con rasgos tan vivos que han llegado a convertirse a veces, para la pos-

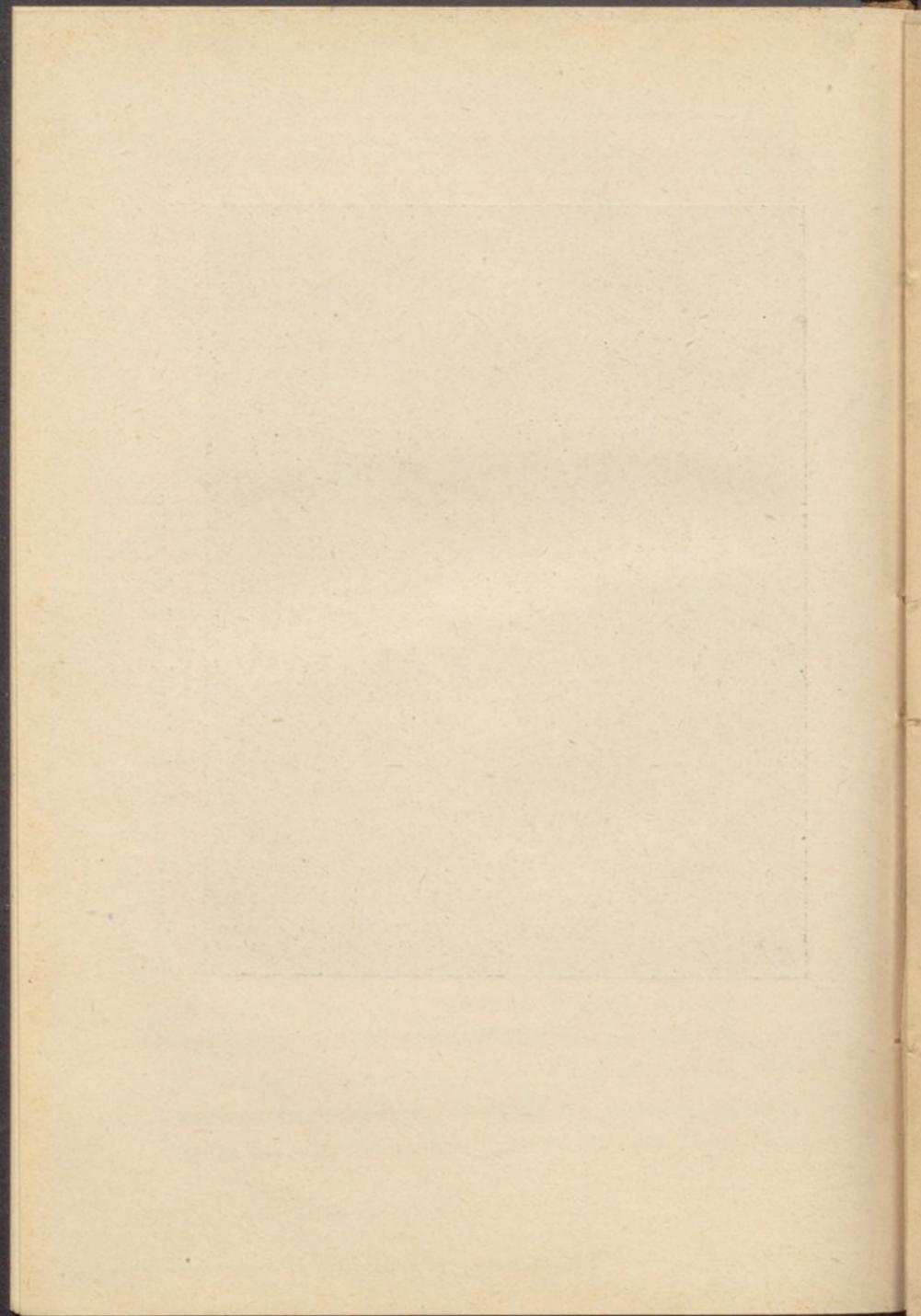
teridad, en tipos permanentes, intangibilidades casi litúrgicas... Señalemos, sin embargo, dos límites, cuyo significado se apreciará. Por una parte, Goya no representa sino por excepción la vida rural o la vida provinciana. La Corte, esto es lo que le interesa. A todo tirar, más que pintor español, debiera llamársele pintor madrileño. Por otra parte, en la obra de Goya los elementos documentales son casi exclusivamente humanos. Muy pocos paisajes a los cuales se pueda reconocer: una vista de Madrid, en «la Pradera de San Isidro»; algunas siluetas de monumentos o de castillos auténticos, perdidos hacia el fondo de algún cuadro. Menos todavía, escenas domésticas, vistas de interior, de muebles y de utensilios. En los bodegones, nada que recuerde especialmente el uso local. Las escenas de costumbres, inclusive, no hacen entrar en escena lo que pudiéramos llamar clase media o burguesía: siempre el pueblo o los grandes; éstos, confundidos con el pueblo. Quien, para alguna investigación histórica precisa, quisiera buscar documentos en Goya, no los encontraría más que de dos órdenes: tauromáquicos o vestimentarios. Muy interesante podría resultar el atento examen de estos límites, contradictorios de tantos lu-



Fusilamientos de la Moncloa. 3 de mayo.
Museo del Prado.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública





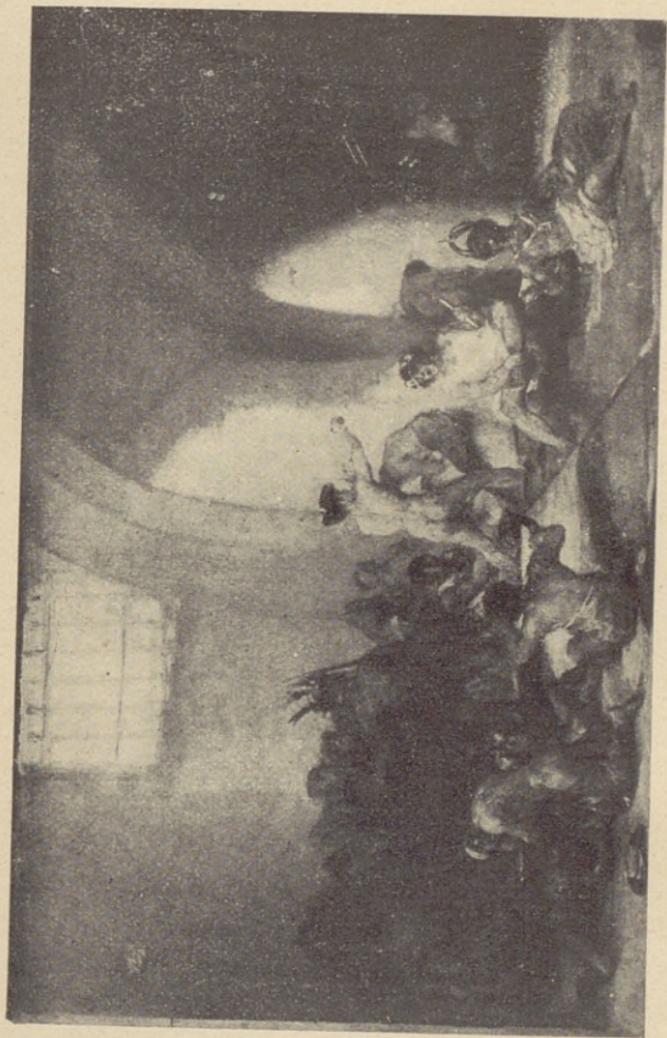
Cúpula de San Antonio. (Détalle de los Angeles.)
San Antonio de la Florida, Madrid.

Ayuntamiento de Algeciras
Biblioteca Pública

gares comunes estereotipados, y la precisión de su alcance. Pero semejante estudio se encontraría fuera de lugar en un capítulo donde nuestro propósito es dibujar en blanco y negro la fisonomía total de un artista tan rico en contrastes. Así un grabado al boj, sólo debemos emplear los colores extremos: el negro y el blanco absolutos. Concedamos de momento que Goya es un pintor de carácter, un pintor nacional.

Pero, a la vez, y para una crítica algo ahincada que no se contente con los tópicos, reconozcamos la existencia de un gran número de influjos y de inspiraciones extranjeras en la obra goyesca. Cabría decir, en términos generales, que Goya es, en sus cuadros religiosos, un pintor clásico, y según hemos dicho ya, un pintor casi italiano. Por otra parte, sus retratos reproducen bastante exactamente la que hemos aprendido a considerar como fórmula del retrato inglés de la época. En cuanto a los cartones para tapiz, la inspiración francesa—flamenca tal vez—resulta evidente. Y para completar el panorama de estas perspectivas internacionales, añádase que la serie fantástica de los *Caprichos* puede tener un aspecto, ya que no un origen germánico.

Dos palabras relativamente a la influencia de cada una de estas aportaciones extrañas. Si en la obra de Goya el género religioso no domina, no por ello deja de revelar uno de los mejores esfuerzos del artista. A él dió Goya sus años de juventud y, luego, aquellos instantes que cabría llamar «de resurrección»: aquel en que Goya trabaja para San Francisco y que señala el término de una temporada de abatimiento, tras de las querellas y de los sinsabores de Zaragoza; aquel en que pinta los muros de San Antonio de la Florida, era dorada de libertad y felicidad; aquel en que compone la *Comunión de San José de Calasanz*, verdadero veranillo de San Martín en su vejez extrema... Y, dígase lo que se quiera, la influencia italiana se hace siempre sentir en esta producción religiosa. Ni siquiera se discute esto, en relación con la primera época: ya hemos señalado el carácter, no sólo clásico, sino académico del *Cristo*, en contraste con la inspiración más claramente racial de los de Zurbarán y Velázquez. Pero es usual el decir que, desde el momento de la *Predicación de San Bernardino*, Goya se libra de esta influencia en San Francisco el Grande, que su emancipación es total en la decoración de San



La casa de locos. Academia de San Fernando, Madrid.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

Antonio y que, en la *Comunión*, el modelo es el Greco. No creo que haya manera de aceptar estas afirmaciones sin reserva. El crítico August Mayer, bien que todavía crea en el españolismo de la *Predicación*, advierte en esta obra «rastros de la tradición del siglo XVIII». En cuanto a San Antonio, a pesar de las apariencias, una fuente italiana parece evidente: el Corregio, el Corregio de Parma, es quien se encuentra influyente aquí. Según ha advertido el mismo Mayer, la idea de agrupar toda una multitud detrás de la balaustrada, la simplicidad del paisaje y la distribución de los ángeles, no se explican de otro modo que relacionando esta composición con las de Parma. En cuanto a la *Comunión*, la evocación del Greco pudiera parecer oportuna antes de que se pusieran a la moda las obras italianas de Magnasco. Sábese que Magnasco, anterior a Goya en media centuria, y, como él, punto de encuentro entre el arte antiguo y el arte moderno, había sido olvidado hasta estos últimos años. Desde hace algún tiempo un vivo interés por él se ha manifestado en Italia y en toda Europa. Acerca de este punto, mi opinión es muy firme: el conocimiento del Magnasco aclarará con muy viva luz algún día el pro-

blema de las fuentes y de las influencias en la obra de Goya. En la *Comunión de San José de Calasanz*, es ciertamente Magnasco, y no el Greco, quien ha podido influir. Que Magnasco deba, por su parte, ser emparentado más o menos estrechamente con el Greco es otra cuestión. Lo que nos interesa hoy aquí es demostrar inscrita en un cuadro europeo la obra religiosa del hijo de Fuendetodos.

Pero aún hay más. Hemos hablado del italianismo de Goya como pintor religioso. Vamos a ver ahora cómo, en los mismos retratos, el factor autóctono no fué ni permanente ni esencial. Se ha producido últimamente en Madrid un acontecimiento que hubiera podido sacudir muchos prejuicios, de no mediar la inercia del lugar común. Se ha celebrado en el Museo del Prado una exposición de retratos de Mengs. Mengs, el alemán italianizado, parece por definición no ya simplemente el pintor académico, sino el pintor archiacadémico. Conocidos son sus *Diálogos*, verdadero tratado de estética, donde Rafael es representado como el único profeta en el mundo del arte... Ha habido, sin embargo, que rendirse a la evidencia. Porciones enteras de la obra de Mengs se vuelven a encontrar, casi literal-



Autorretrato. (En «Los Caprichos».)

Ayuntamiento de Algaciras

Biblioteca Pública

mente reproducidas, en la de Goya. Recuerdo muy especialmente una manecita de mujer, rosa y gordezuela, de un sabor muy goyesco, que en uno de los retratos de Mengs descansaba sobre el fondo gris-plata de un manto sembrado de florecillas. Su exquisita armonía se nos antojaba evadida, para llegar allí, desde otra sala del Museo, del retrato de la marquesa de Pontejos.

El parentesco entre los retratos de Goya y los de la escuela inglesa, entre los cartones de tapiz y la escuela francesa, parecerán más evidentes todavía. En las páginas que seguirán a éstas y donde se habla de «Goya, considerado como pintor de miradas», insistimos en la profundidad psicológica del retrato goyesco. Pero, en ellos, como en los de los pintores ingleses, la tal profundidad en nada perjudica al valor de mundanidad y de elegancia en el retrato. Igual síntesis había aparecido ya en Van Dyck y se vuelve a encontrar en los maestros ingleses del siglo XVIII. Goya la hace suya y ello explica en parte su éxito de retratista. Cualquiera que sea la herida de amor propio del modelo al ver sus rasgos reproducidos con una exactitud tan reveladora y al sentir descubierta el secreto íntimo que ocultaban la

coquetería o la hipocresía, el resquemor se disipaba y la herida se cicatrizaba, ante la elegancia y la distinción con que el artista había traducido al modelo. Si se le dice a una mujer que sus rasgos no son hermosos por la regularidad, pero que esto se encuentra ampliamente compensado por la distinción del aire, la elegancia, la expresión y el encanto personal, su vanidad acoge complacida a la vez el reparo y el elogio. Cuando el reportero nota, a la vez que las arrugas del hombre célebre, el buen gusto de su casa, queda el hombre célebre encantado... La escuela inglesa es la que descubrió el secreto de halagar sin mentir. Que esta fórmula se haya vuelto después demasiado conocida, puede ser; así como el hecho de que se aplique igualmente a la caricatura. Pero nada de esto debe hacernos olvidar su origen.

Inglés en sus retratos, Goya es francés en sus cartones de tapiz. No hay duda posible: de buena o de mala gana, Goya tuvo que adaptar su arte a las condiciones impuestas por el género. Sus primeros cartones presentaban dificultades de ejecución, que los obreros se apresuraron a señalar y a corregir. Sus colores eran demasiado terrosos; sus fondos—nubes o vegetación—recargados de detalles. Una lucha se



¡Allá va eso! (De la serie «Los Caprichos».)

Ayuntamiento de Algéciras

Biblioteca Pública

dibujó pronto en el artista entre dos tendencias: su gusto por los colores calientes y las carnaciones morenas, su predilección por los tipos populares (el choricero o el albañil herido) entablaron lucha con su otro gusto—nacido de la obligación—por lo gracioso, lo vaporoso, lo aristocrático, lo galante, que se traducía en la adopción de colores claros, rosados, azulados, transparentes y, para decirlo de una vez, *bonitos*.

Estas dos tendencias fueron simbolizadas en la vida del pintor por la influencia que en la misma ejercieran dos figuras femeninas: una, castiza y ruda, la de la duquesa de Alba; otra, la de la condesa de Benavente, duquesa de Osuna, delicada y cosmopolita. «He aquí cercano a nuestro Goya—he escrito en otra parte—a los *maestros de la lindeza*, a los Watteau, a los Fragonard, a los Lancret»... ¿Se quiere un *Embarque para Citerea* a la española, con un paisaje más auténtico y más realista? He aquí *La Pradera de San Isidro*. Y el cartón de *La gallina ciega*, ¿no podría llamarse *Le Colin-Maillard*? (1). Por lo demás, esto no resulta especial, ni limitado a Goya en la pintu-

(1) Véase *Tres horas en el Museo del Prado*.

ra española del XVIII. Otro pintor de la época, precursor de Goya en la pintura de género y en las escenas populares, Luis Paret y Alcázar, poco conocido aún, fué netamente un discípulo de Watteau.

Nos faltaría el aludir al germanismo de Goya. Un nombre, el de Rembrandt, bastará, sin embargo. En Goya, el dibujante, el grabador y el litógrafo se alinean bajo la triple bandera romántica del individualismo, del claroscuro y de la fantasía. Acordémonos de aquella especie de declaración de principios: «El sueño de la razón produce monstruos.» Estos monstruos no llenan todo el siglo XIX, y el siglo XIX, ¿no es un siglo germánico por definición? «Jamás—escribe el crítico alemán Mayer—la orientación inconsciente de un artista español hacia el Norte, el coeficiente de su septentrionalismo, han sido tan acusados como en Goya.» Y un historiador de la cultura descubrirá el mismo aire de familia en él y en las figuras, también geniales, de Rembrandt, Shakespeare y Beethoven.



Se quieren mucho. (De la serie «Los Caprichos».)

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

GOYA, PINTOR EUROPEO

Todos estos elementos hacen de Goya un pintor europeo. Última antinomia resuelta, última contradicción superada, imagen de la plaza Mayor, en que se cruzan todos los caminos en el centro de la ciudad. Goya, artista nacional que puede parecer nacionalista, es, pues, *un artista europeo*. Si ha habido quien se complaciera, en ciertas horas literarias, a celebrar en Goya el pintor español, nuestro derecho y nuestro deber consisten principalmente hoy en no olvidar el valor más extenso y general del artista.

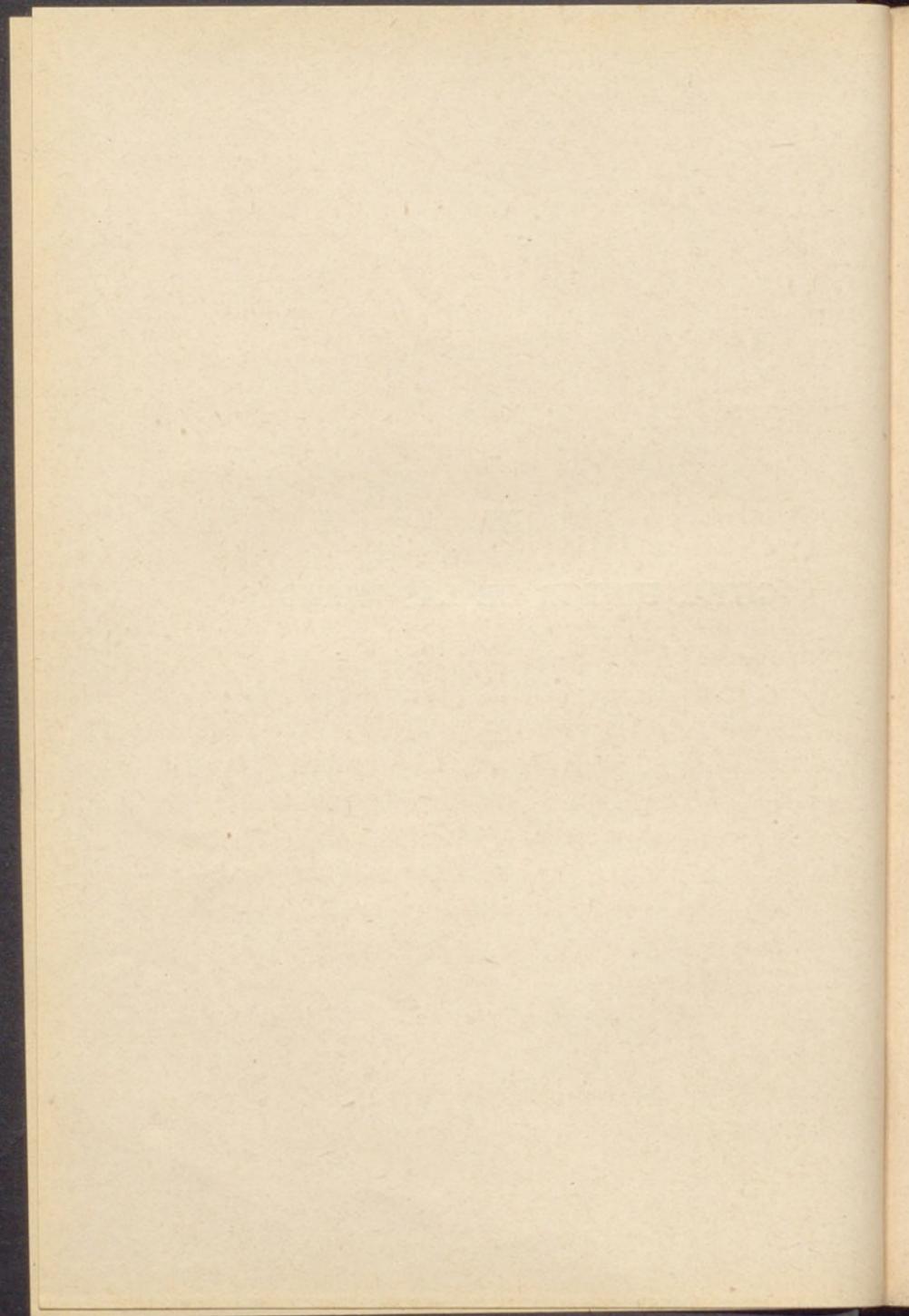
Por esto, nos consideramos dichosos de que la celebración universal del Centenario de Goya haya escogido para iniciarse un lugar y una institución que nada parecían designar al honor de acoger por primera vez la sombra ilustre del artista: la ciudad y la Universidad de Poitiers.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

III

GOYA, PINTOR DE LAS MIRADAS



LOS OJOS Y LA MIRADA

Me ha ocurrido un día el escribir, a propósito de un personaje de ficción: «Sus ojos eran infinitamente bellos; su mirada, más bella todavía.»

En otra ocasión, un extranjero me pedía que le quisiera caracterizar, en unas pocas palabras, la originalidad de Goya. Para ir más de prisa, di un rodeo, a ejemplo de Sócrates. Y así, le dije: «Era de uso, entre los estatuarios griegos, el suprimir la pupila del globo ocular, entre los párpados de sus estatuas. Si, pues, en las mismas, el ojo era bello, la mirada no lo era: mejor dicho, ésta no existía, a menos de considerar como tal a una cierta profunda alusión a la inteligencia, sugerida por la sombra de los párpados; pero sugerida simplemente, como pudiera, en rigor, hacerlo un paisaje. Tal estilo indica una posición extrema en la representación de la anatomía, de la fisio-

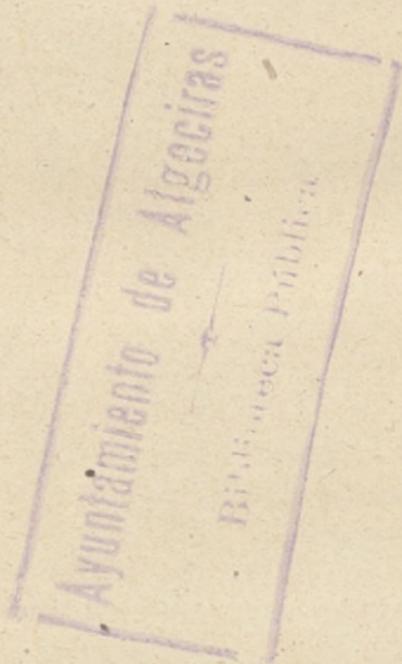
logía y hasta de la psicología de los seres figurados.»

En la época del Renacimiento, y pasamos al Renacimiento, porque, a través de la Edad Media—de la cual, por cierto, hubiera cabido esperar otra cosa—la manera antidramática de los griegos se prolonga hasta cierto punto, lo corriente es que la importancia de los dos elementos, ojo y mirada, se equilibre. Existen, sin duda, casos de parcialidad en uno o en otro sentido: los apóstoles de Masaccio o los atletas de la Sixtina se oponen, en eso, al Cardenal de Rafael o, bien que el ejemplo resulte ya fronterizo, a la Magdalena que Correggio representa en su *Noli me tangere*... Pero, por regla general, la balanza queda en horizontal equilibrio. La anatomía se desposa fielmente con la fisiología, como un guante estrecho calza una mano robusta.

La supremacía de lo fisiológico sobre lo anatómico no empieza decididamente sino con el barroquismo. Ya Tintoretto o el Greco difunden más allá del contorno de las pupilas la mirada de sus modelos. ¿Habría necesidad de decir que tal fué el constante empeño de Rembrandt, verdadero «hermano de armas» de



El lechuguino. (Dibujo.)



Berkeley, por su proeza, que llama Royce «el descubrimiento de la vida interior»?

Estos barrocos, es decir, estos románticos prematuros nos recuerdan, por su manera de comprender las relaciones entre el ojo y la mirada, lo que nos dice de las relaciones entre el alma y el cuerpo el gran poeta valenciano Ausias March, en dos versos maravillosos, donde, para hablar de su amada Teresa, describe así sus aires :

*Bella, amb gran gest, portant son esperit,
Tan amplement, que no el du presoner...*

Es decir, que su espíritu irradiaba de tal suerte, que no permanecía contenido y encerrado en los estrechos límites de su prisión material.

Pero, probablemente, el pintor que ha ido más lejos en este deseo de no aprisionar la mirada en los ojos fué este diablo de Goya. Y aquí es a donde yo quería llegar; porque ésta es precisamente la explicación que me pedían. Goya podría ser suficientemente definido por este rasgo: es un mágico e infatigable inventor de miradas, que encuentran apenas en las pupilas el ligero apoyo de una sucinta indica-

ción. Pinta las miradas como, escribiendo de prisa, dibujamos nosotros las letras: un indeciso tilde vertical representa una *l*; un puntito como una pulga carga con todo el sonido de la *o*... Quien lee nuestro manuscrito, ya nos entiende. Y nosotros entendemos, todos, a Goya, cuando sostenemos con sus retratos un diálogo mudo.

Que tal caligrafía contenga, respecto del ideal del arte, un progreso o, para su salud, un peligro, ya es otra cuestión. Se nos pedía una caracterización, no un juicio. Contentémonos, pues, con señalar que, desde este punto de vista, como desde tantos otros, Goya se encuentra colocado, en el ámbito de la cultura, en el polo opuesto al de la escultura griega. Y advirtamos, encima, cuán interesante había de resultar, para la documentación como para el análisis, la composición de un inventario completo—diríamos de «un censo» más exactamente—no de los personajes, sino de las miradas que el artista nos ha dejado, para perpetuo encanto de pinacotecas y galerías... Notemos también que, a última hora, el arte modernísimo parece obedecer hoy a un deseo muy preciso de hacerles más caso a los ojos que a la mirada. Y, separándose de Goya, α renun-



Lo que puede el amor. (Dibujo.)

Ayuntamiento de Algociras

Biblioteca Pública

ciar, según un proverbio de mi tierra, a «estimar más el brazo que la manga».

ANTOLOGÍA

En espera de que este censo se complete, evoquemos nosotros, al azar del recuerdo, la impresión de algunos effluvios del mundo moral, a nosotros llegados por el vehículo de estas miradas... Al azar, digo: el término no es absolutamente exacto. Sin duda, el azar me proporciona los materiales. Pero yo querría que su selección y su clasificación fueran sistemáticas y conformes a un buen orden.

A los buenos pintores de retratos, sobre todo si son realistas—como lo es Goya, según se dice, en sus pinturas—se les atribuye de ordinario una objetividad perfecta. ¿Hay, sin embargo, sensibilidad bastante miope para no distinguir, cuáles, entre estos mismos retratos, han sido pintados con simpatía, cuáles con antipatía? Una escala de estimación, desde el respeto más profundo hasta el desprecio más soberano, puede ser establecida por quien considere la muchedumbre de los modelos, que lo fueron para el lúcido y franco artista aragonés.

En la cumbre, algunas miradas traducen, tanto como la alta posición del personaje, la conmovida veneración del pintor. Abajo de todo, a la grosería de aquél corresponde la caricatura por éste. Goya trata a los ojos, sea como espíritu, sea como «naturaleza muerta». Entre la clara mirada, que parece *líquida*, de Josefa Bayeu y la mirada de muñeca, cruda, inerte, mineral de la *Maja vestida*, cuyos ojos parecen hechos de cartón, apenas barnizado, hay una distancia que no deja de ser instructiva, desde el punto de vista psicológico como desde el moral.

Imagino que uno de los puntos culminantes de la valoración sentimental en la iconografía goyesca lo señala aquella melancólica luz del retrato de Jovellanos. En ese rostro, sí, el resplandor de los ojos es delicado e inteligente; revela al hombre bueno, como si una cierta finura de inteligencia resultara incompatible con la maldad. Alguna debilidad, tal vez... Pero una debilidad de orden superior, tanto más estimada por el sagaz artista cuanto que él mismo sentíase más fuerte, indomable.

A la misma noble familia de miradas pertenece, sin duda alguna, la del retrato de don Manuel Silvela. Pero su delicadeza, donde apa-



Dibujo.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

rece mezclado cierto brillo enfermizo, no parece ya tan sana. Luego vienen las miradas donde se ostentan, con una serenidad benévola todavía, tras de un minuto de contemplación, inquietudes secretas, a cuyo escrutinio se acerca el artista. Digámoslo pronto: se trata de los ojos de su mujer. La superficialidad o la distracción de los biógrafos de Goya suele ser tal, que Josefa Bayeu nos es presentada en ellos, como una persona insignificante. ¡Algunas aventuras de Goya son tan conocidas y sus famosas palabras: «Hoy parió la Pepa», en una carta del pintor a Zapater, resuenan con un acento tan crudo y tan impío! Conviene no olvidar, sin embargo, que Josefa dió veinte hijos a Goya. Y no es indiferente tampoco el hecho de que, en su retrato del Prado, la mano esté enguantada... Pero el mirar tiene más nobleza todavía que la mano. Su indulgencia no traduce una obediencia servil, sino una ternura. Y con ternura—una ternura discreta, confiada, púdica, impregnada acaso de remordimientos—la ha tratado el artista.

La aristocracia biológica de la marquesa de Pontejos se revela en una mirada que Goya ha reproducido aún con cierto entusiasmo; pero aquí la estimación no parece haber sido

tan pura. Lo mismo ocurre con el retrato de Francisco Bayeu. Sobre la marquesa, hacía probablemente alguna reserva el pintor; con el suegro debe de haber tenido alguna querrela. Respetuosamente, en uno como en otro caso. En uno, la casta debió de retenerle; en el otro, a pesar de los pesares, la autoridad del maestro.

Pasamos en seguida a algunas miradas de niños; muy especialmente a la muy tierna y divertida del pequeño Marianito Goya, y también a las de los autorretratos, pues no es dudoso el que Goya debió de estimarse bastante a sí mismo. Un poco más abajo, encontramos las de algunos personajes de un vigor muy popular, ásperos y pintorescos, cuya vitalidad apreciaba de todas maneras el artista: la Tirana, la Librera de la calle de Carretas, el Empecinado. La estima desaparece cuando alcanzamos a aquel nivel en que lo pintoresco confina con la inadaptación social o con lo picaresco: éste es el caso del inquisidor Llorente.

Y el desprecio entra francamente en escena cuando los modelos empiezan a pertenecer a aquella categoría de seres en los cuales venga cruelmente el pintor las decepciones de



El perro volante. (Dibujo.)

Ayuntamiento de Algeciras
Instituto Público

su orgullo, vencido por la propia sensualidad. ¿Habrà que precisar que los retratos de las *Majas* resultan característicos a este respecto? La maldición romántica, a lo Rolla, contra lo que ha embriagado a los sentidos, el abismo de aversión y de repugnancia que deja el sometimiento a la sensualidad aparecen en el sarcasmo con que Goya traduce sobre el lienzo algunas miradas frías, de las cuales todo lo espiritual está excluído.

Viene luego la abundante galería de los necios, desde el mequetrefe conde de Fernán Núñez hasta el abúlico rey Carlos IV.

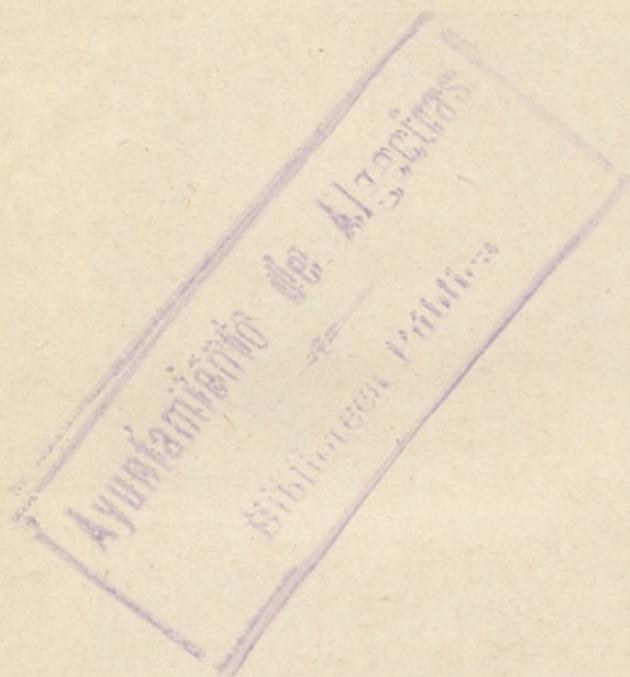
Mas bajo aún, más bajo que nada—en el último peldaño de la escala cuya cumbre ocupa el intelectual Jovellanos—las arpías como la reina María Luisa y las estantiguas—como aquella infanta tan vieja en el retrato colectivo de la familia real—, parientes próximas de las innumerables brujas y torpes fantasmas que poblaran la obra grabada de Goya.

¡Miradas, miradas!... Vuestra persistente y corrosiva virulencia penetra en nosotros y vuestro pulular alucinante se reanima cada vez que a nuestros labios o que a nuestra plu-

ma acude el nombre del pintor. La inmortalidad de Goya es algo complejo: entra en su gloria en buena parte nuestra admiración. Pero también, ¿cómo negarlo?, un poco de *mal de ojo*.



De la Tauromaquia. Real Academia de San Fernando.



CAPRICHOS

Miradas de mujer

Doña Juana.—Goya pintó a doña Juana Galzarza de Goicoechea familiarmente: las familias eran aliadas. La pintó como el suegro pinta a la suegra de la otra rama, de igual a igual.

Puso en sus ojos una grande insistente negrura. En su mirada, una gran autoridad y una llaneza, más grande aún. Una de estas miradas que parecen decir:

—*Llaneza, muchacho, no te encumbres...*

Como lo dijo Maese Pedro. ¡Y a la orden, mi capitán!

La propietaria de estos ojos debió de tener no poco de capitán. Viva como una pólyora. Pero imagino que le pasaba pronto.

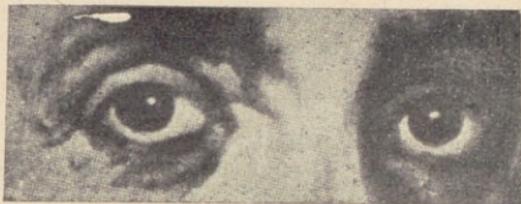
Doña Isabel.—Doña Isabel Cobos de Porcel, la de la National Gallery, se hace unos ojos desmesurados, a fuerza de abiertos. Los tufos se escapan entre los madroños de su mantilla negra.

Estos ojos de doña Isabel no contradicen

nuestra observación general acerca del valor más grande que tienen, en la iconografía goyesca, las miradas que las pupilas. Precisemos únicamente que, en este caso particular, miradas y pupilas son tal para cual. Estas son vastas, redondas, netamente dibujadas, con el puntito blanco bien en su lugar. ¡Qué resplandor! ¡Pero, también, qué tamaño!

La buena moza se llevará todos los sufragios. Gustará a los que las ven venir y a los que se pierden de vista. Ojos inmensos, en los cuales quisiéramos sorberle el alma al modelo, abriendo desesperadamente los nuestros a una pulgada de los suyos. O bien nos gustaría, al contrario, cerrarlos dulcemente, arrastrando sobre el párpado convexo la yema de nuestro dedo del corazón. El ojo izquierdo sobre todo es de una nitidez soberana. La pupila aparece casi enteramente redonda. Al sur y al suroeste, un poco de blanco la bordea. En el norte y en el noroeste, el arco puro de una brida negra... Es una maravilla.

Colocarás sobre una reproducción de este retrato y harás correr de abajo arriba una cuartilla de papel blanco. Cuando su borde alcanzará al labio inferior el lindo rostro, como desflorado por una cosquilla ligera, se pondrá a



Ojos del rey Carlos III.



Ojos de la reina María Luisa.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

sonreír. Si el papel sube un poco más y llega hasta debajo de la nariz, todo el rostro se volverá triste y una suave nube de melancolía parecerá pasar encima de él. Si el papel sube más, hasta más encima de la nariz, de nuevo, la alegría. Ahora los ojos ríen solos.

Ríen, ríen a los siglos, a la eternidad. Ríen a Inglaterra. Ríen a todas las naciones, de parte de España. ¡Ole con ole!

Doña Manuela.—Que se quiera o no, es imposible negar que doña Manuela de Alvarez bizquea un poco. Más abajo, la boca, por su parte, también está un poco torcida. Pero, de todo esto, a nosotros qué. ¿Y a nosotros qué, del busto en forma de obús ni de su manera desgarrada e inepta de sostener el abanico? Las cejas, sí. Esto ya nos interesa. Las cejas (cuarenta por ciento de las cejas normales) han sido pintadas, se adivina a la vez que las pupilas utilizando la misma pintura, en la punta del mismo pincel. Y lo alto de la nariz se hunde un poco para dejar pasar la mirada estrábica del ojo derecho.

Puede que no sea de las que fisgan más doña Manuela. Pero si ella no mira demasiado, mira bien. Parece consolarse de tener un alma tí-

mida y burguesa, diciendo: «Quien más mira, menos ve.»

Las doce pupilas de los Osunas.—Canudas era un grabador catalán, que, hace medio siglo, llevaba al pie de los molinos de Montmartre una vida bohemia. Sus salidas agridulces eran famosas. «Por fin he encontrado—decía un día a sus amigos, frotándose las manos de satisfacción—un buen negocio... ¿Sabéis ese puntito negro que hay en el repliegue de algunas judías blancas? ¡Pues bien: desde mañana, el encargado de pintarlo soy yo!»

El negocio del grabador Canudas, Goya lo había previsto ya, en su retrato del duque de Osuna y de su familia. Repartió doce pequeños puntos grises, para representar las doce pupilas de los doce ojos, de la manera siguiente: dos, arriba para la cara del señor duque (el puntito de la derecha cayó un poco demasiado bajo; una pausa; dos otros puntitos, para la cara de la señora duquesa; otra pausa; seis otros puntitos para los tres nenes en pie; dos, más abajo, para el rico de su mamá, sentadito sobre el cojín, en el cual pesa tan poco).

Transponiendo musicalmente este conjunto,



Ojos del marqués de San Adrián.



Ojos de La Tirana.

Ayuntamiento de Algeciras
Biblioteca Pública

se obtendría: *re, re—sol, sol,—do, do,—mi, mi,—do, si,—mi, mi...*

¡Y qué bien, para las pupilas de los Osunas, el estar así, tan cerca, tan acompañadas! ¡Cómo se comprenden entre ellas! ¡Y, de cuanto ellas saben, o creen saber, cuán débil parte nos dejan a nosotros adivinar!

MIRADAS DE HOMBRES

Goya pintó alrededor de doscientos retratos de hombre y ciento cincuenta de mujer o de niño. (Como tuvo veinte hijos, a cada uno le tocó la ganancia de dieciséis retratos. Los sobrantes pudieron servirle un día para comprar un coche de dos ruedas...). Algunos de estos retratos—pocos—no miran: el suyo, por ejemplo, en que está representado con el médico Arrieta, casi como si estuviese él a punto de diñarla. Pero la mayor parte de aquéllos, al revés, no sólo miran, sino que miran con una intensidad alucinante.

Miran, nos miran. Estos pares de ojos bastarían para dar un poco de luz a un siglo muerto, así, a la noche, las luciérnagas.

Don Carlos.—El rey, el rey que Dios guarde. Don Carlos III. ¿Cuál? ¿El del fusil o el del cetro, el del Museo del Prado o el del Banco de España? El del Banco. La mirada de este último está más despierta, so pretexto de estar más dormida. Mirada más inteligente, más Borbón, más *Henri-Quatre*. Más de «París bien vale una misa», y también más de filántropo, más de «Una gallina al puchero, cada domingo».

Voltaire debió de tener a veces tales matices en la mirada. Pero, como ninguno de sus retratos—menos aún, los de escultura—ha sabido conservarlos, lo que nos ha quedado únicamente es la inteligencia. Ni siquiera; a veces, el mono nada más. El sol de Madrid, el sol de la Puerta de Alcalá, de la calle de Alcalá, de la calle del Arenal y del Campo del Moro debió de convenirle muy bien a los ojos de Carlos III. La mirada se ha abrevado aquí largamente y conserva el reflejo del ardor del sol, como la graduación de un vino. En Nápoles, los ojos de Carlos habían bebido más, pero de un vino menos fuerte.

Sin ser asimétrica, esta mirada es, ante todo, ecléctica: se trata aquí del retrato del Banco, pero lo mismo pudiera decirse del otro. El ojo



Ojos de la Maja desnuda.



Ojos de Marianito Goya.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

izquierdo se posa vagamente sobre las cosas de la izquierda. El ojo derecho, más bajo, más malicioso, se entiende a maravilla con las de la derecha. Ya sabemos que esta especie de convenio entre la derecha y la izquierda se llama «despotismo ilustrado».

El duque de San Carlos.—Adelante, señor duque. Colores, colores sombríos, grises, verdes, blancos, acordad vuestro respetuoso esplendor, para anunciar al señor duque. Anunciadle, con todos sus títulos: Grande de España, Caballero Gran Maestre, Comendador, Gentilhombre, Mostacero del Papa, etc. Oyéndose llamar así, a medias contento, a medias turbado, deja el duque caer su grueso párpado sobre el ojo, reducido a un segmento de libre y ligero dibujo.

Pero esta falsa modestia no engaña a nadie.

Monsieur Guillemardet.—Era muy francesa la mirada inteligente del Borbón Carlos III. Cuando una mirada francesa no es inteligente, es como la de monsieur Guillemardet.

Bien se ve que este hombre acabará loco.

El marqués de San Adrián.—El marqués de

San Adrián tiene, en su retrato pintado por Goya, una mirada de escuela inglesa... ¡No hay por qué enyanecerse! Francisco Javier Goya, hijo del pintor, nieto de un campesino, a menos que sea de un dorador, tiene también una mirada de escuela inglesa.

Una diferencia, sin embargo: el brillo del primero, frío y brillante, altivo y epicúreo—con *vapor de rosbif*, si se me permite así decirlo—toma cierto matiz más cosmopolita, a causa de lo mucho que se ha abrigado bajo el ala de un elegante sombrero de copa.

Don Francisco en persona.—Poco importa la cronología cuando se ve el retrato de Goya por Goya, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. ¿Cuarenta años? ¿Sesenta y nueve años? ¡Qué importa! La edad, ya la sé. Sé el momento o época que esta imagen atribuye a un alma. Sé que este momento o época se llama «la edad madura»:

*Madurez, divino tesoro,
Ya te acercas, para quedar...*

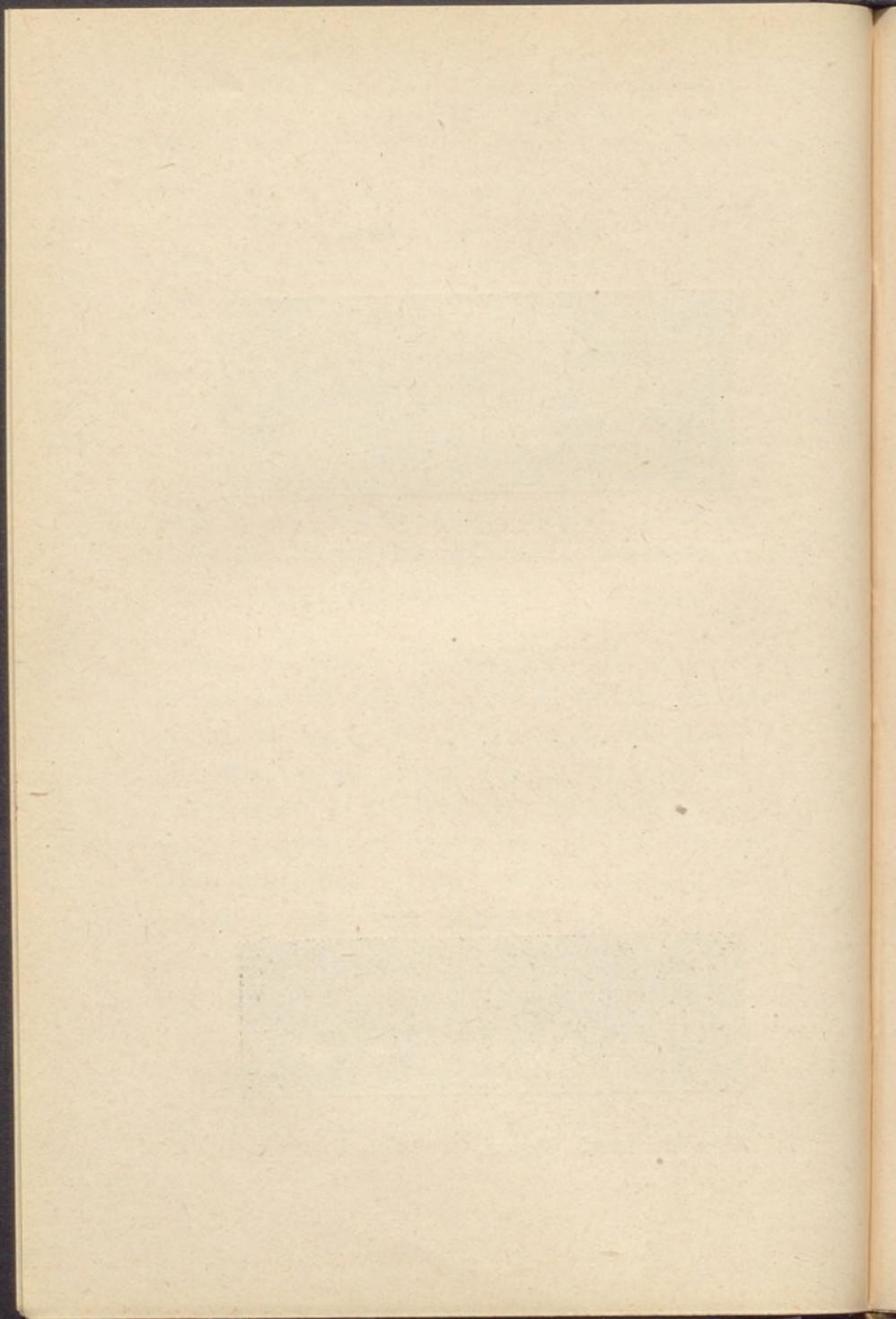
¡Cuánta calma en este mirar, cuánta calma!
Es posible que conozca después nuevas tor-



Ojos de doña Isabel Cobos de Porcel.



Ojos de Josefa Bayeu.



mentas. Es seguro. Pero el *sentido*—y lo *definitivo*—de esta mirada apacible nadie se lo quitará. Es la mirada que tienen las jóvenes paridas cuando «todo ha ido bien».

Todo ha ido bien, Goya amigo. Enhorabuena y muchos años para disfrutarlo.

Aureliano de Beruete tuvo, a propósito de este retrato, una frase de gran sensibilidad, de audacia dichosa en la emoción, pero que me parece completamente impropia. «Este retrato—dijo—cumple cien años...» Yo digo, por mi parte, que este retrato es la imagen del pintor, situada fuera de cualquier tiempo. No su valor únicamente la instala en la eternidad; sino también su expresión. Si el primero se ha libertado de cualquier albur, el otro lo estaba ya de cualquier angustia.

El que no tenía partícula.—Borrasca de color, caracol aplastado, gargajo, algo así como un rincón sucio de la paleta: Es el ojo del español que, en camisa, cayéndosele el pantalón, va a ser fusilado el tres de mayo.

Esta mirada de zafio sublime viene de la prehistoria y va derecha a la Revolución.

MIRADAS DE NIÑO

Para terminar, algunas miradas de niño. A los niños, Goya les hacía siempre mirar muy bien. Gran instintivo, refrescaba su propia naturaleza en la fuente viva de todo lo bueno y todo lo malo que hay en la infancia. No lo digo a humo de pajas esto de «todo lo malo». Goya no se inspira precisamente en Juan Jacobo Rousseau. Bien lejos está de las debilidades bobas, que van a caracterizar, después de Rousseau, al siglo llamado por antonomasia «el Siglo de los Niños». En Fuendetodos, esto no cuela.

Cuando hablamos de infancia, decimos de su «frescura», con más propiedad que de su «inocencia». No lo decimos a la ligera. Lo que tantos sabios no han llegado a aprender sino desde Freud, los chicos de la calle o los del campo lo saben desde que eran así. Goya no lo había olvidado: él fué un chico toda la vida.

Un viajero de la época habla de la impresión que provocaba el paso de la duquesa de Alba por los barrios populares de Madrid. Todos los ojos se encandilaban. Las mismas mu-



Divina razón, no dejes ninguno.

Ayuntamiento de Algeciras
Biblioteca Pública

jeros abandonaban sus labores para asomarse a los balcones y saciar sus ojos en la contemplación de la salerosa. Y, añade el viajero, «hasta los niños dejaban sus juegos para verla».

En algunos retratos de niños pintados por Goya, un brillo malicioso y extraño fija el sentido de este minuto. A la aurora, el Ángel de la Guarda había sin duda bañado estos ojos en colirios del cielo... Pero, caramba, la duquesa de Alba acaba de pasar.

Marianito.—Ello aparece claramente en el retrato de Marianito Goya, con su sombrerito de copa y su rollo de música.

El mismo, cosa curiosa, dos o tres años antes, en otro retrato donde se le representa arrastrando un cochecillo de juguete, tiene una mirada muy distinta. Ahora la cara floreciente del bebé se ha marchitado un poco: el muchachuelo se ha vuelto ligeramente malicioso. Algo ha pasado por aquí. ¿Pecado? ¿Enfermedad? Da lo mismo, según la religión de los antiguos persas.

Por debajo de su sombrerito de copa, Marianito bizquea un poquillo. Las cejas se han levantado. Entre la ceja y la pupila, tan viva, con un no sé qué de libertino, de madrileño;

la picardía ha marcado su huella. Esta picardía, graciosamente reflexiva, nos enternece. ¡Atención, sin embargo! Cuanto debe venir más adelante está ya aquí. No sólo un presente, pero, con un pasado, un futuro *espesan*, a la vez que iluminan esta mirada que madruga. Se dice que, en este retrato, la manecita que sostiene el rollo de papel marca el compás ante el libro de música. ¡No y mil veces no! Lo que hace el puño, lo que hace el papel mal doblado, es amenazar con un cachete al Angel de la Guarda.

Víctor.—Unos años más, quizá tan sólo algunos meses. Las cejas que se habían levantado se han bajado de nuevo. El pequeño depósito visible de mal ha pasado al interior. Lo que era un germen de malicia se ha convertido en un poso de tristeza.

Ya no estamos ante Marianito, sino ante Víctor, Víctor Guye, el sobrino de aquel general con patillas que Goya pintó igualmente. Víctor lleva una casaca, no menos bordada que la del tío. Entre sus manos, un libro abierto. Pero los ojos, desde la pequeña cabecita rubia, un sí es no es dollicocéfala, ya no miran

al libro. Nos miran a nosotros. Y nos dicen muchas cosas.

Vamos a ver: ¿qué acabas tú de leer, Víctor, en este libro abierto? ¿«Palabras, palabras, palabras», como el príncipe Hamlet? El otro libro, el libro del mundo, no te enseñará mucha cosa más. He aquí que se acerca para ti una época de confusión. Tus sentidos se conturbarán con ellos, por largos años. Por mucho tiempo, no serán purificados ni estarán tranquilos. Entrás en el tuyo, tortuoso y difícil, que va de la inocencia a la ciencia.

Berute insinúa que, si miras así, con esta especie de pánico es, simplemente, porque te has fatigado de posar ante el pintor y que tienes ganas de que la sesión se acabe... Quizá.

Dice también Berute que tienes una cara muy francesa. La cara, tal vez. Pero el cráneo, ¡ah, el cráneo, no! El cráneo es de casa. Perteneces a las tierras del mediodía, donde se ve frecuentemente a niños feos volverse hombres guapos, y no a aquellas otras donde la belleza del niño desaparece tan a menudo hacia la adolescencia.

...Víctor cierra los ojos, duerme. Es bueno que los niños duerman mucho.

EPÍLOGO

A propósito de mis notas vagabundas, acerca de las particularidades del mirar, en los retratos de Goya, recibo del doctor D. M. Menacho, el bien conocido oculista de Barcelona, una carta, donde se propone el problema de las condiciones anatómicas a las cuales se debe la «brujería» de este mirar.

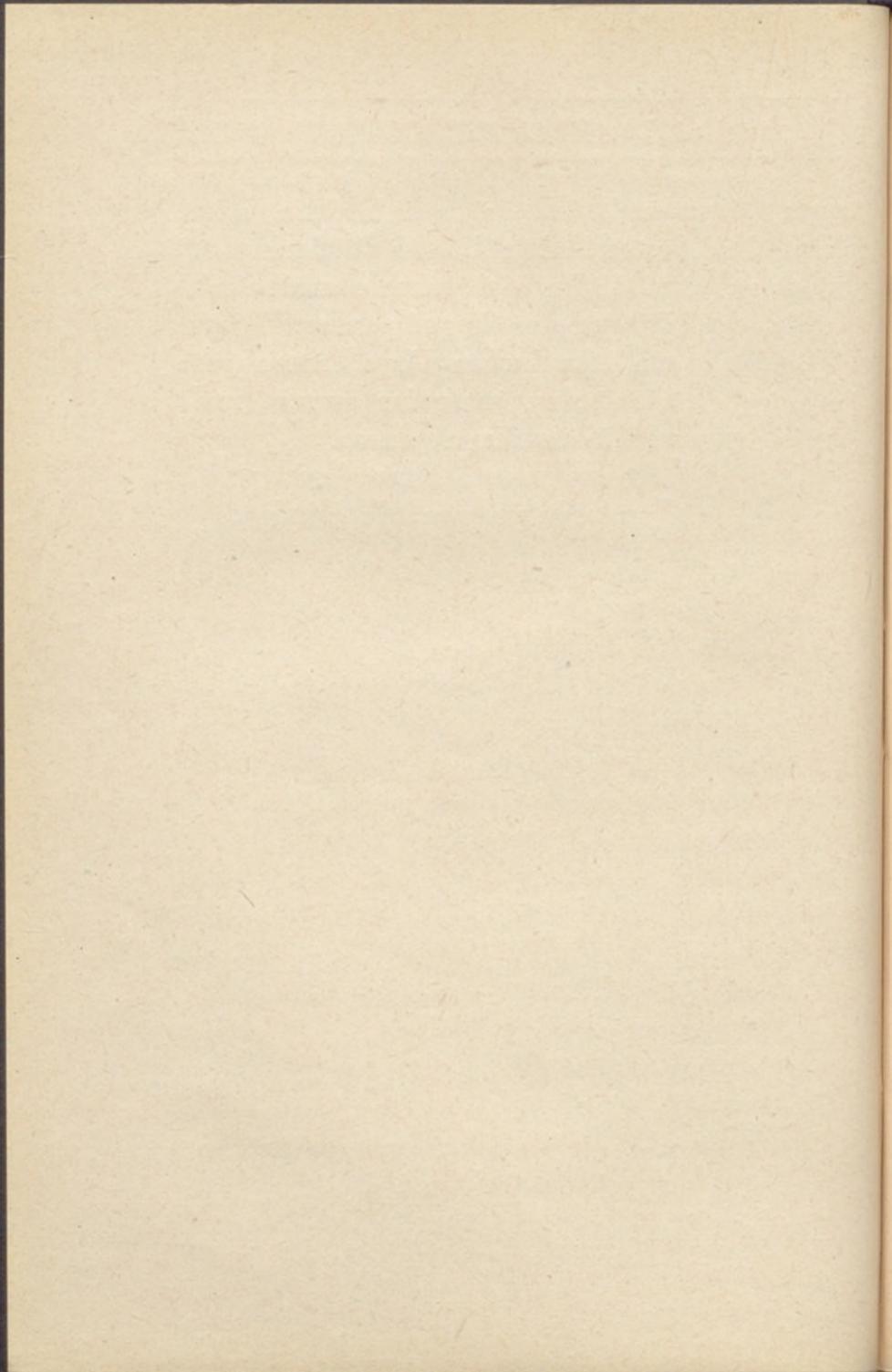
El doctor me dice: «Su ensayo sobre *Los ojos y la mirada...* traduce las reflexiones que os han sugerido las creaciones de Goya. Pero voy a darle una información, que, si hurta un poco de poesía al asunto, os dará a conocer el truco del gran pintor aragonés para acentuar el resplandor fulgurante de la mirada. Los ojos de los personajes de Goya presentan un detalle anatómico muy curioso: el iris, que, normalmente, tiene once milímetros de diámetro, tiene en ellos siempre trece milímetros.

«Esta anomalía, que nos llama la atención, aumenta la expresión de la mirada no sólo por el hecho del ensanchamiento del iris; pero por el contraste entre este iris enorme y la

zona blanca reducida de la esclerótica, sobre la cual se destaca. Este detalle no tiene tanto valor respecto de los ojos grises o azules...»

He aquí algo que nos da qué pensar. Y, para epílogo de un libro sobre Goya, como para epílogo de otro sobre cualquier asunto, nada mejor que una invitación a pensar.

Cualquier asunto parece claro, hasta el día en que se le concede un poco de estudio.



IV

OTRA VISITA AL MUSEO
DEL PRADO

Ayuntamiento de Alzociras
Biblioteca Pública

Con el título de «Tres horas—esta vez para mí—en el Museo del Prado» se destinó, en 1943, el capítulo que sigue a incluirse en un número extraordinario que, con textos de varia minerva, relativos todos a los Museos de Madrid, preparaba la revista Escorial. La revisión cumplida aquí sobre Goya, de la cual sale, completando así los capítulos anteriores, como un artista revelador del hombre, dentro del conjunto de la historia universal de la pintura, no podía ser separada del panorama general de este conjunto.

1

A COMPÁS DE LOS SEIS DÍAS DEL GÉNESIS

Hoy me toca a mí. Este es mi día de libertad. No para aprender, no para enseñar, entro ahora en el Museo del Prado. Ni hablaré de

las pinturas ni me prepararé a escribir a su propósito. Estoy aquí para recrearme. Para *re-crearme*, es decir, para ser objeto de una creación nueva, que me tenga a mí por autor. ¡Ambicioso designio! La necesidad es su excusa. Una sorda aprensión me apretaba el pecho esta mañana de que, sin una reacción enérgica, sin un empujón decisivo para rehacer mi propia existencia, asentándola sobre ciertos puntos de apoyo, voy a perecer. Así, literalmente: a sucumbir, a morirme... ¡El mundo está hoy tan frío, tan desabrido y gris; las calles, tan enlodadas; tan cerrado, el cielo!... La guerra no se acaba; y sí, la vida. He visto entronizado el absurdo; la perfidia, canonizada. Nada aquí está claro y siento que voy a naufragar en ese caos. Me doy tres horas para salir de él: tres horas, para mi recreación, en el Museo del Prado. Pero éstas, enteramente a mi servicio; no me acompañe, sino, tal vez, otro desesperado; «no entre quien no sea geómetra». Se acabó lo de que bastara ir con el marinero del Conde Arnaldos para que el marinero del Conde Arnaldos os cantara su canción. Ahora exige, no sólo el que se vaya con él, sino el estar con él: en viva necesidad

de plagiar al Supremo Hacedor, durante tres horas.

Dicen que los seis días del Sumo Hacedor tuvieron la extensión de largos períodos geológicos. Los de mi recreación, al contrario, serán, en el tiempo, de dimensión tan exigua—pues no en vano minúsculo poder los intenta—, que se cifrarán en seis medias horas. Habrá, en media hora, tras del «¡Hágase!», que hacer la luz. En otra media hora, que separar, gracias a la luz, las tierras de las aguas; lo flúido, de lo sólido; las corrientes, de las figuras. Y producir «la verde hierba y el árbol frutal». Luego, en tres medias horas sucesivas, nos haremos con los astros, con los animales del agua y del aire, con los animales de la tierra. Por fin, un plazo igual se dedicará a la fabricación del hombre. Y después, en otra media hora, a descansar... Para cada uno de tales ejercicios, un pintor, o un grupo: los indispensables puntos de apoyo buscados. No de antemano escogidos: ya nos saltarán a los ojos, en nuestra visita. Es posible que, fiados hasta ese punto del azar, no acertemos. Pero menos acertaríamos si no nos fiáramos hasta ese punto del azar. Desde luego, nada de catálogos del Museo en la mano. Prefiero llevar en la mano

el Libro primero de Moisés, comúnmente llamado *El Génesis*.

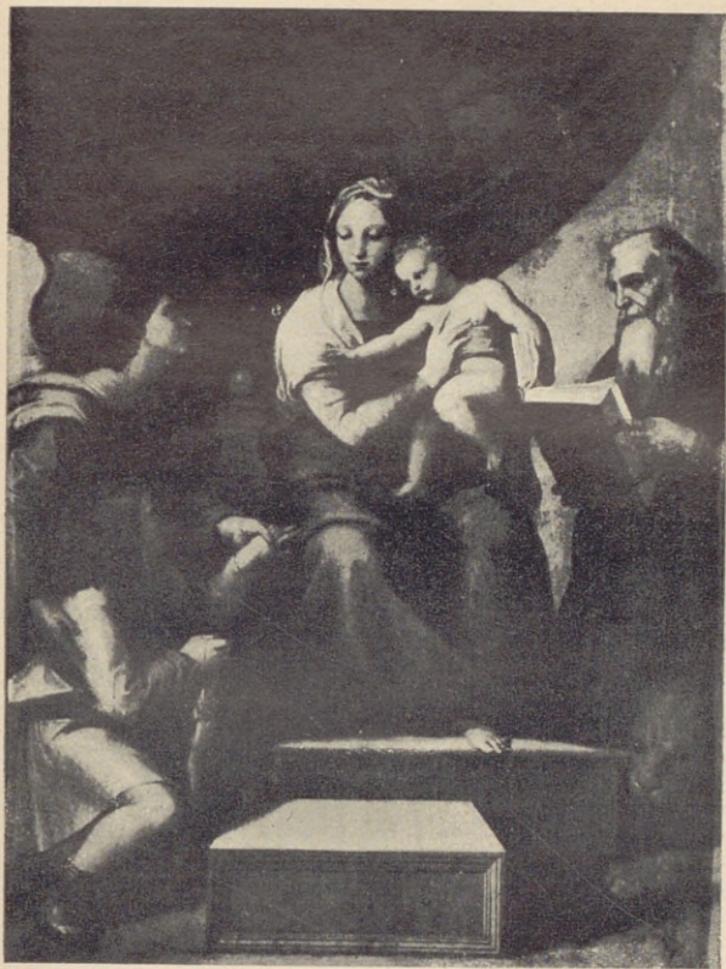
2

RAFAEL

«Y—leemos en *El Génesis*—, dijo Dios: sea la luz». La luz, primero. Para mí, lo ha sido: si bien la contemplo, mi vida entera me aparece como el desarrollo de una terca Heliomaquia, una lucha por la luz. Precisamente, el andar tan sombrío, tan alicaído esta mañana viene de ahí: de mi forzada inacción, de la maldita duración de esos cuarteles de invierno, donde me repudro filosofando, así Descartes, junto a su estufa y

comme un fer suspendu qu'offense le repos.

¿Seré yo de la raza de quienes «desde las tinieblas se esfuerzan hacia la luz? ¡Venturoso, quien ya la recibió, la luz, en patrimonio! Rafael Sanzio, por ejemplo. Que empiece por él quien aspire al supremo goce y la alta nobleza del entender. Y a no perder la brújula en



Rafael: La Virgen del Pez.
Museo del Prado.

Ayuntamiento de Algeciras

Receivido en el día 7

la fiesta de los meteoros. Mis devociones ven en Rafael, ya que no un hijo, un ahijado de Santa Lucía bendita, aquella de quien cantan los ciegos, en mi nativa ciudad, tal día como hoy, 13 de diciembre :

*Santa Lucía gloriosa:
la vista y la claridad...*

de Santa Lucía, virgen de Siracusa, mártir de Cristo, que, con su lucir, nos alumbraba, y nos consuela, y nos nutre, a cuantos servimos a la vocación de la figura, a cuantos, en cualquier problema o negocio, preferimos *ver claro*; lo preferimos, inclusive al mismo *acertar*... Pero, ¿a qué, Santas? La Virgen, la misma Virgen, fué escogida por el pintor para representar eso; a través de una referencia al Santo de su nombre, el Arcángel Rafael, que curó la ceguera de Tobías padre y guió a Tobías hijo. Y el pintor lo explica tal como los pintores explican bien las cosas, es decir, pintando... He aquí, santuario de la luz, aunque «del salón en el ángulo oscuro», como si fuese una vulgar arpa del romántico guardarropía, a *La Virgen del pez*. La Virgen es, naturalmente, la Virgen, el *Ewig-weibliche*, el Eterno Fe-

menino. ¿Y el pez? El pez es el pez de Tobías. Con su pincel, el artista defiende la autenticidad de su historia, que los protestantes, por la cuenta que les trae, negaron. ¿Y qué cuenta esa historia del *Libro de Tobías*? Cuenta cómo Tobías, el joven, se estaba bañando en un río, cuando Rafael oyó los gritos de su susto: un pez en el agua le iba a devorar. ¿Tan monstruoso era, para infundir así pavor a un mozo de dieciocho años cumplidos? No era grande ni pequeño: era como la preocupación de lo confuso y su tribulación: grandes o pequeñas, según que uno vea o no vea claro. Porque el pez estaba en el agua. Y Rafael dijo: «Saca el pez del agua y le podrás.» ¡Claro, a la luz se le veía claro, se le abarcaba! Lo primero, en todo, salir de la confusión. Nada hay confuso en *La Virgen del pez*. Es un «remedia-caos» de primera. Colocarse ante ella es como asistir a la creación de la luz. Y recibirla para siempre. Sin este regalo de bienvenida, no se entendería el Museo, no se entendería nada.

¡Cuidado, aquí! La *luz* no es el *color*. Ya lo encontraremos, al color, más tarde. Cuando yo lo habré creado, recreándome, en el tercer día. Los pintores coloristas resultan más bien

infielos a la luz. Forman una constelación de estrellas, de lujosas *stars*: Otto Weininger, en su *Metafísica*—que no se parece a las demás metafísicas—, nos da cumplidamente la razón de esta relativa infidelidad de las estrellas a la luz. La misma razón sirve para aplicada a los pintores venecianos, los verdaderos magos del color; los que, a fuerza de pompa sensual en el color, perjudican a la inteligencia... Ya empieza a adivinarse lo que será este perjuicio, cuando, sin salir de la sala de Rafael, se compara, en la obra de éste, *La Virgen del pez* con el famoso *Cardenal*. Pintura, la última, que gusta sobremanera a aquellos a quienes no les gusta sobre manera la pintura; quiero decir, que la sienten por impuros motivos: por la psicología fría y pérfida, alias *florentina*, que dicen haber en la cara del personaje (y, si luego resulta que se trata de un hijo de Flandes, ¿qué?); por el anecdótico virtuosismo, a lo Meissonier, de la brillante púrpura que viste el señor. En la *Virgen* el color es puramente—diría, en paradoja: *pobremente*—dorado. Lo que vale aquí, el dibujo. El dibujo, donde no hay una línea, ni siquiera las del contorno del pez, a la cual no asista la gracia: ya votado como está en todo, pez inclusive, a

María, en cuanto pudo salir de las penumbras de la confusión. Con la luz—en sacrificio a la luz—el pez de Tobías se ha quedado sin hígado. Pero no importa. Este es el sino—el sino y la gloria—de todas las Heliomaquias. Se sale de ellas con el hígado hecho polvo.

3

BEATO ANGÉLICO. LOS PRIMITIVOS

Inmediatamente después que la Luz, la Forma: «¡Hágase la Forma!» No consta que lo dijese el Creador el segundo día. Pero nada impide que yo lo piense en el Museo del Prado, mientras paso, de la Sala de Rafael, a la contigua, donde se encuentra la *Anunciación* del Angélico. La Madona del Pez de Tobías nos enseñó a ver con claridad en un ámbito. La Virgen del mensaje angélico, a distinguir con precisión unos contornos. Allí, el conjunto era dominado por la claridad; aquí, se presentan uno a uno los objetos. En un primer momento, fué la Heliomaquia; en un segundo momento, la Enciclopedia. Primero, la Intelligencia; luego, el Saber... Digo que la palabra



Beato Angélico: La Anunciación.
Museo del Prado.

Ayuntamiento de Algeciras
Biblioteca Pública

«forma» no se encuentra en la crónica del segundo día del Génesis; pero allí se refieren cómo son separados el cielo, del mar; el mar, de la tierra. Y no sólo eso: sino que Dios, en esta racha de su quehacer, «produjo la hierba verde, que da simiente, y árbol de fruto que da fruto; cada uno según su género; cada uno según su simiente». Lo cual no significa que en tal ocasión fuesen hechas concretamente las criaturas vivas, los individuos de los susodichos géneros y especies; sobre todo si se tiene en cuenta el que la aparición de las criaturas del aire, de la tierra y de las aguas, cuando tuvo lugar, fué «en la tarde y en la mañana del día cuarto»; sino que, de semejantes vivencias, diéronse, en el día segundo, los *arquetipos* o modelos: eso que los filósofos «nominalistas» dicen que son puras palabras o etiquetas por la mente de los hombres colgadas al mundo; pero que nosotros, con no ser «nominalistas», sino «realistas», sabemos que existen de veras y son realidades, no por nosotros inventadas, sino traídas aquí por Dios, así que tuvo hecha la luz. Y con el mismo sentido podríamos decir que, cuando aquella segunda jornada, hizo Dios a las Ideas; término según el cual, en la doctrina de Platón,

deben entenderse los arquetipos también; o los Angeles en la nuestra. En todo caso, si el rafaelesco pez de Tobías fué logrado gracias a un Arcángel, el Angel del Angélico constituye un perfecto arquetipo y la belleza con que viene a recrearme la pintura, no inferior a la de María. Ni tampoco inferior a la de las hierbas y los árboles y las flores y las columnitas que sustentan los techos y los muebles en que descansan los vasos de flores. Con la inicial adquisición de la luz y la subsiguiente del contorno, los colores amanecen ya, en esa que llaman pintura de Primitivo. Amanecen, pero no se desmandan aún, no rumbean en suntuosidades cromáticas. Se están tranquilos, cada cual en su casilla; cual cumple a esta segunda media hora de la Creación, que podríamos designar con el nombre de aparición de la Historia Natural.

Al rótulo «Historia Natural» siempre le he encontrado yo mucha miga; de aquél, en cambio, de «Primitivo», nunca supe dar con la gracia. Es denominación cronológica y, por tanto, falaz, como lo son todas las cronológicas; y todas las localizaciones, que tanto vale superchería de espacio como de tiempo, en la historia del arte. Viene el tal rótulo de

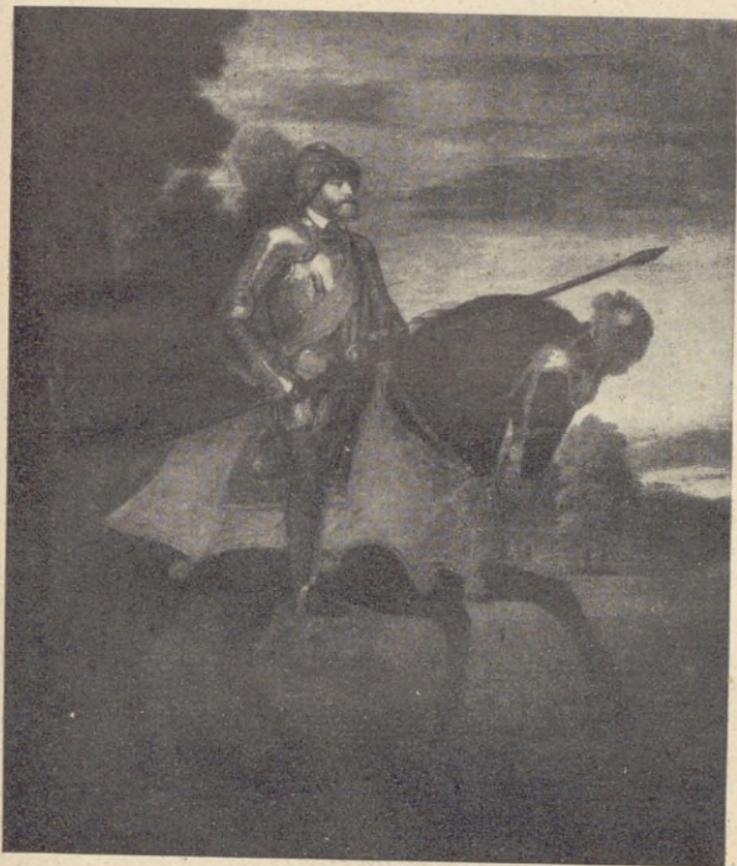
una época en que, según leyeron los españoles, hará unos tres cuartos de siglo, en la *Historia de la Pintura*, de don Francisco Pi y Margall —en la cual, además, estaba escrito aquello de que «el Arte jamás ha florecido bajo la tiranía»—, creíase que la pintura nació en el siglo XIII, con Cimabue y el Giotto; y así la obra de estos pintores y las de quienes cronológicamente les siguieron hasta el siglo XVI, cuando, gracias al descubrimiento de la Anatomía y de la Perspectiva, empezó la pintura del Renacimiento, era representada como una manera de balbuciente niñez. Y como, por otro lado, se representaba también en guisa de niños a los salvajes—; otro disparate mayúsculo!—, podía emplearse el término «primitivo» tanto para calificar a quien se juzgaba serlo artísticamente como a quien se juzgaba serlo antropológicamente. Pero, si del salvaje se duda hoy, sobre si es un primitivo o un decadente, con más razón del artista de los siglos XIV y XV, ahora que tanto empezamos a saber de una anterior madurez del arte bizantino principalmente en mosaicos, y del arte románico, principalmente en miniaturas. Si a ello se añade el hecho de que en Italia (excepto, por ventura, en el Piemonte) no haya primitivos ya en el siglo XVI,

mientras que en Portugal, a la vez que renacentistas desde el siglo xv, como Nuño Gonzalves, existan «primitivos» que frisan en el xvii, como el «Maestro de San Quintín», se impondrá la renuncia a dar cualquier sentido cronológico o cultural al vocablo. Dejándonos, pues, únicamente guiar por criterios formales, que son los que engañan menos, llamaremos estilísticamente primitivos, hasta nueva orden, a artistas como el Angélico, o como Giovanni di Marco, o como Taddeo Gaddi o Melozzo da Forli—que están ahí cerca—, cuya pintura, mal desprendida aún de la arquitectura del muro, no tiene aún la indispensable sustantividad del cuadro de caballete. Y donde quizá por esto la pintura conserva no poco de la ganga del arte decorativo; en el cual el cielo se ha separado de la tierra; y, de la hierba, los árboles; pero no, aún, la individualidad y el carácter, cosa de un posterior momento en mi recreo.

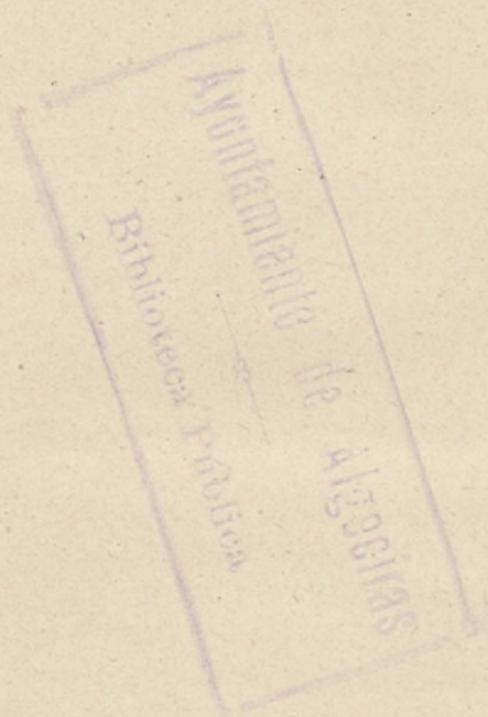
4

LOS VENECIANOS

Y ahora viene lo del color. «Sean lumberras en la expansión de los cielos.» Vengan esos



Tiziano: Retrato de Carlos V.
Museo del Prado.



astros, de cuyo glorioso egoísmo dió Weinninger la metafísica. Cuando los Primitivos no son anónimos, como si lo fueran. Se necesita toda la vocación de romanza de un Don Emilio Castelar, por ejemplo, para interesarse en las aventuras de Fra Filippo Lippi. El primitivo pinta, *ad majorem Dei gloriam*, para magno honor de la luz; pero el Renacimiento y la pintura de caballete lo cambian todo. Es el momento de la gran sed de gloria personal. El individuo empieza a dominar. ¡Si hasta entre los místicos del catolicismo, en un San Juan de la Cruz, *verbi gratia*, cuando se traduce o parafrasea el *Cantar de los Cantares*, allí donde, en la figura de la Esposa, los Padres entendieron la Iglesia, es decir, una entidad colectiva y total—potencialmente, al menos—, se empieza a entender el alma individual, considerando que ésta, y no la comunión de las almas, es la llamada a un desposarse con Dios! ¿Cómo cada artista, más fácil presa de la tentación que el Santo, no se endiosará, a su vez, en una apoteosis del lirismo, de originalidad, de «estilo propio»? El colorismo sirve a esta ambición a las mil maravillas. Ahí es nada, lo de poder, en la embriaguez de la inspiración del momento, llevar la pincelada más aquí

o más allá, sin cura de la reflexiva premeditación de un dibujo, subir en sus alas al empíreo por una escala de meteoros, como los pintores venecianos, o bajar a los más profundos abismos, como Rembrandt, los Bellinis, el Giorgione, el Tiziano, el Veronés, Tintoretto: aquí sí que estamos lejos de la artesanía y abocados al señorío. Aquí sí que el arte se ha vuelto de lujo y señorea el día y la noche. «Y vió Dios que era bueno.» También a mí me parece esto bueno, para mi recreación. Nunca formé entre quienes abominan del Renacimiento, en nombre de no sé qué fría pureza. Ni siquiera, entre quienes abominan de lo barroco, tachándolo de enfermedad o de corrupción.

Volveré a leer a Jacob Burckhardt cuanto dice sobre el papel de la gloria individual, en los días del Renacimiento italiano. Volveré, para completar la presente media hora de voluptuosa recreación, a buscar en *Los Maestros de otrora*, de Eugène Fromentin, el secreto del paisaje espiritual de cada pintor de los Países Bajos. Remacharé, en el repaso de Bernard Berenson, cómo el color puede contribuir al goce de los «valores táctiles», y en el repaso de algunas páginas de propia minerva sobre Van

Dyck, cómo hay que distinguir entre la elegancia del retratista y la elegancia del retratado. Pero, en la sociedad de los ángeles y de los superhombres, no se descubre al hombre todavía. Necesitamos para ello descender. De las estrellas bajaremos a las criaturas del aire. De las criaturas del aire, a las de la tierra. Serán—siempre en imitación del ritmo del Génesis—nuestras jornadas cuarta y quinta, en la recreación de tres horas.

5

EL GRECO

En las criaturas del aire, llámeselas en el Museo—muchas veces se lo he llamado ya—, «las formas que vuelan». Y el gran pintor de las formas que vuelan, Domenico Theotocópuli, el Greco. La Biblia hace coincidir la creación de las aves con la de los reptiles marinos o lacustres y la de «las grandes ballenas» y «de toda cosa viva que anda arrastrándose». Se ve que se trata, en ese conjunto, de una especificación derivada, más que del lugar de habitáculo, del nivel morfológico. Las formas

que pasan de lo sólido a lo líquido o a lo gaseoso, e inversamente, son en este punto las predilectas. Y el fenómeno más característico, la combustión. Si la combustión, en el Tintoretto, es de brasero, en el Greco es de hoguera. Todo en él adquiere la calidad de llama. Sus cuerpos parecen también meteoros. La infidelidad a la luz, que en los astros se nos manifestaba, aquí se exagera, está a punto de llegar a su colmo. No por ello el proceso de creación o recreación se interrumpe: estemos avisados de que, aquí como en todas partes, el progreso toma camino de espira. La antítesis ha penetrado en la tesis, y le da la vuelta antes de venir a desembocar en la síntesis. Y ello, en ardiente dinamismo, en continua agitación. Yo, que con Rafael he aprendido esta mañana a serenarme; con el Angélico o con Melozzo da Forli, a enterarme; con los venecianos, con Rubens o con Van Dyck, a divertirme, aprendo ahora, con el Greco, a bailar. Bailo y el bailar ya es un principio de orgía. Pronto la orgía se volverá pesada y los *aegri somnia*, tal vez el *delirium tremens* apuntarán, con Bosco o con Goya. Pero esto ya ocurre en la media hora siguiente.

Tanto se ha hablado de lo que el Greco tiene



El Greco: La Pentecostés.
Museo del Prado.

Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

de español, que la costumbre hace con ello olvidar lo que tiene de bizantino; quiero decir, su epigonía helénica. Toda llama supone combustible, cirio, tronco o tea. Visibles y paladinas, las llamas de Theotocópuli, sus elementos barrocos, ahí están. Cuesta más reconocer su residuo clásico, lo que en él no es dionisiaco todavía. El Greco—fijémonos bien—*compone*: era un arquitecto, no se olvide; cosa que, de ningún modo, en Goya—por ejemplo—fuera posible. Ello se ve poco en sus retratos, naturalmente, a pesar de la apariencia de éstos, que llamaríamos—si se nos hace el favor de interpretar la expresión rectamente—más *sensatos*; pero que ya se meten por los caminos de psicología y por otros pasos dudosos, donde no le acompañan los intereses de la pura plasticidad; por lo cual los retratos del Greco me parecen inferiores a los de Tintoretto, a pesar del sufragio que otorga a los primeros tantos votos entre aquellos sectores donde, según decíamos a propósito de *El Cardenal*, el gusto por una pintura está en razón inversa del gusto por la pintura. Donde se ve mejor la relativa calidad arquitectónica de nuestro príncipe de las llamas es en obras como el *San Mauricio*; el efecto de la figura principal me re-

uerda aquí, no sé por qué—mejor dicho, lo sé; pero costaría mucho explicarlo—, el efecto de la Torre del Conde de Guadiana, en Ubeda, hoy Carmelitas de la Enseñanza, vista desde el ángulo donde ocupan el primer término las tres superpuestas columnitas blancas en la convergencia de los dos muros de oro. O el de otros palacios, no recuerdo ahora si de Siena o de Ferrara, en que también hay balcones de ángulo. También la importancia de lo tectónico se manifiesta en *La Pentecostés*, donde hay tantas llamas, pero llamitas; y, de los cuerpos, una mitad son llamas; pero la otra mitad, cirios... Confieso que, de mi cuarta media hora, he consumido veinte minutos ante *La Pentecostés*.

6

BOSCO, GOYA

Pero ya, en esta visita al Museo del Prado, que hoy hago para mí, y en libertad, se aproxima el día bíblico de la creación del Hombre, hoy transfigurada en mi propia recreación... Antes, bajando del dominio de las for-



Bosco: El Paraíso terrestre.
Museo del Prado.

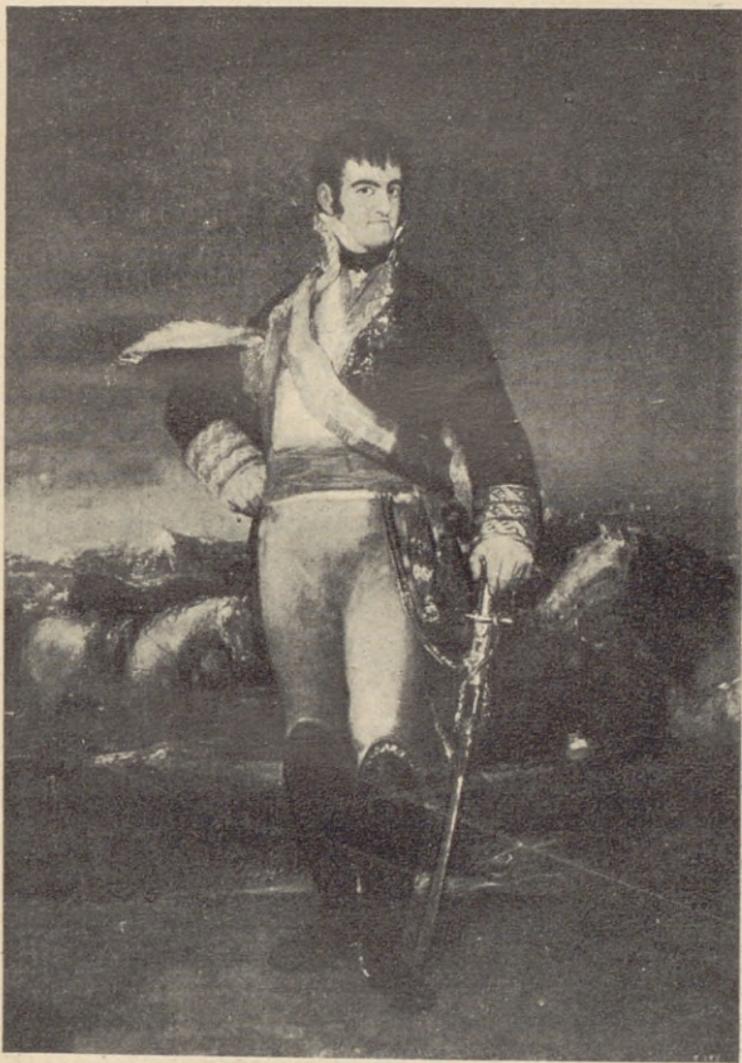
Ayuntamiento de Algeciras

Biblioteca Pública

mas que vuelan, viviré un punto, con el Bosco, una especie de Tentación de San Antonio pululante, donde, así en la que supo contar en palabras Gustavo Flaubert, los monstruos no escapan ni se desvanecen, sino que hormiguan y tercamente nos acosan. ¿No nos había alegrado tanto, en nuestro Día segundo, el recibir el don de la Figura, de la Forma? ¡Pues, toma formas, toma figuras, hasta el abrumamiento, hasta el asco, hasta la náusea! Los enunciados del Génesis, al referir lo hecho «en la tarde y en la mañana de este día quinto», son también pululantes y hasta confusos. Dos o tres veces se habla allí de las aves y otras tantas de «las bestias que se arrastran», que habíamos quedado en que ya estaban fabricadas desde la víspera... Pero el desorden, en este Carnaval, anuncia el gran orden que va a venir. Si me atreviese a la comparación, relacionaría aquí la situación en que nuestra tarea se halla, llegado este punto, con la que, dentro de ciertas costumbres, representan aquellas famosas «despedidas de la vida de soltero». Mañana, vida nueva: la formalidad de rigor. Esto mismo se explica y absuelve la licencia de la presente noche. Antes de alcanzar a su construcción más apretada y suprema, el Hom-

bre, el mundo de las formas delira. La Morfología es la Caraba. Estamos ante un inmenso y fantástico panorama de la Historia Natural; pero un panorama, no una sinopsis, como la del segundo Día. No se trata ahora de instaurar los arquetipos, los géneros y las especies, sino de multiplicar los aspectos, los individuos y sus maravillas.

Goya, a quien también quiero ver aquí, sobre todo el de los dibujos y grabados, pero también el de *La Quinta del Sordo*, el Goya de los varios aquelarres, más cerca de lo humano sin duda que el Bosco, pero que igualmente se retrasa en el mundo de los monstruos y en su pululación. Porque lo que he dicho alguna vez de que, a nuestro baturro, nada entre lo perteneciente a la vida fuese extraño, no debe interpretarse como un *nihil humanum alienum*. Ciertamente, éste ha representado los reyes como los mendigos, las profesionales beldades como los profesionales ladrones. Pero lo de monstruo se quedaba—; inclusive, válgame Dios, para la misma desnuda Maja, para la Maja y para su busto!—como una especie de denominador común. ¿Una curiosidad inmensa? ¿El inventario de treinta y tres estilos distintos de ejecución capital? ¿La representación de un cente-



Goya: Retrato de Fernando VII.
Museo del Prado.

Ayuntamiento de Algeciras
Biblioteca Municipal

nar de maneras de juego, de juegos de chico como de grande? ¿La imagen de un «accidente del trabajo», por primera vez en la historia de la pintura? Indudablemente. Goya tiene ese panorama en su haber. El panorama, sin embargo, es un cosmos, no una ciudad. El animal, hembra o varón, no aparece todavía aquí como «un animal político». Adviértase, puesto que del «accidente de trabajo»—es decir, del *Albañil herido*—acabamos de hablar, cómo lo figurado aquí es *el herido*, ni siquiera *el accidente* ni mucho menos *el trabajo*. Lo mismo que con los *Desastres de la Guerra*: se trata en ellos de episodios marginales a la guerra, más bien de sus *repercusiones* trágicas: escenas de destrucción en las ciudades asaltadas, revueltas contra el invasor, castigos, fusilamientos, incendios, pillajes, profanaciones, violaciones, hambres, crueldades, ruinas. No, jamás, la Batalla, que es lo verdaderamente humano en la guerra. Ni siquiera, si bien se mira, del Ejército, lo organizado y propiamente viril. De la Victoria, que es su elemento sobrehumano, ni hablar. En el mismo plano que los hombres, en la guerra de Goya, han sido puestos los caballos... Ahora, ¿cuál es el símbolo—barroco, por excelencia—de aquello don-

de lo humano está ya presente, pero bajo la apariencia de lo bestial? Morfológicamente, el monstruo. Socialmente, el Carnestolendas... Eso: a Goya cabría llamarle el pintor del Carnaval. El cuadro que diríamos nucleal, en la obra goyesca, no está aquí. La propietaria del *Entierro de la sardina es la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Pero esta calidad carnavalesca, en que lo humano recae en lo cósmico, esta donde se juntan, con el disfraz engañoso de la máscara, la sinceridad abrupta del «Wilderman», ¿no constituye la nota dominante en una serie que va paradójicamente desde la maja en cueros vivos hasta la comunión de San José de Calasanz?

7

VELÁZQUEZ

Lo definitivamente humano, el Trabajo, la Guerra, en el sexto de nuestros días lo vamos a lograr. Nuestra recreación culminará en ello; como la Creación, en aquel punto en que Dios dijo: «Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza y señoree en los peces del mar



Velázquez: Retrato del Conde-Duque de Olivares.
Museo del Prado.

Ayuntamiento de Algeciras
Biblioteca Provincial

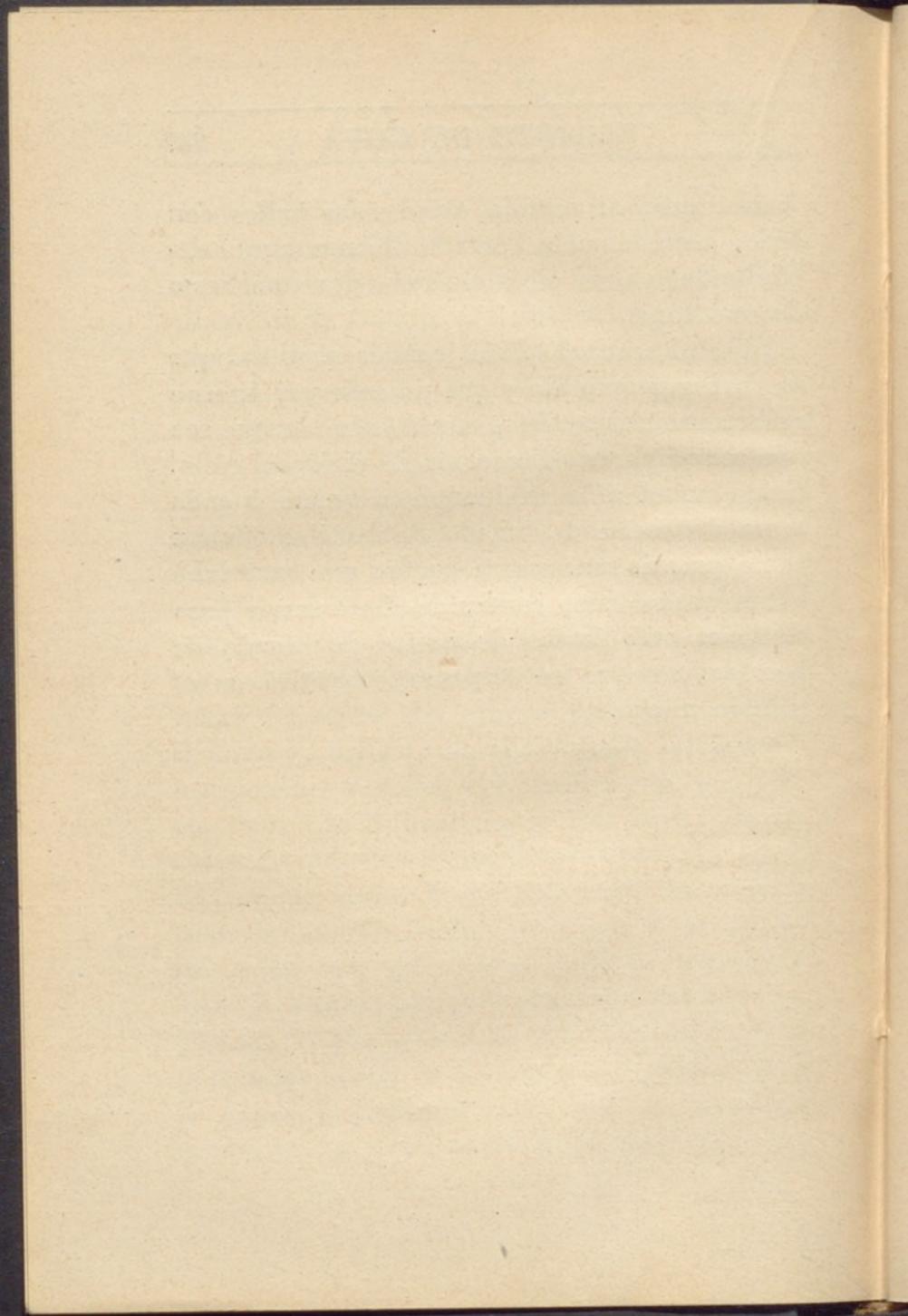
y en las aves de los cielos y en la bestia y en toda la tierra.» Pero todavía, al sentido de ese día habrá que añadir el de aquel otro, posterior a los creadores—pero que los perfila—en que el hombre incurrió en el Pecado Original; con lo cual pasó de *anthropos a andros*, de animal civil, de hombre a varón; con lo cual se echó a cuestras un castigo que fué también una dignidad y empezó a padecer el dolor de una Guerra—que no tiene, en su nobleza, demasiado que ver con los *Desastres de la Guerra*, y de un Trabajo—que, ante la belleza de la Obra-Bien-Hecha—, olvida la triste ruindad de los «accidentes de trabajo» y demás sociologías... Ahora, el trabajo, la humanidad en el trabajo, helos aquí, en un cuadro bien central del Museo, el que llaman *La Fragua*. Ahora, la Guerra, la humanidad en la guerra, helas aquí, en otro cuadro más central aún, que llaman *La rendición de Breda*. Y más, la rendición del trabajo y de la guerra, en otro cuadro contiguo, el de la humanidad hecha divinidad, el *Cristo*. Y su autor, el hispano Diego Velázquez, el pintor al cual no discerniremos tal vez la mayor alabanza —viciosos de *lo interesante* como todavía somos y enfriados por esta suprema neutralidad obje-

tiva—, pero contra el cual no tendremos tampoco la menor objeción. Los vencedores y los vencidos de Breda, los jayanes y el dios sin nimbo de la fragua, el Justo supliciado en la negrura de su noche, nos proporcionan el descubrimiento de la humanidad perfecta, porque es la humanidad normal, tranquila, irremediable. También ella sin posible objeción; puesto que, con su imagen, son dados sus límites. Queremos voluntariamente prescindir, en el Velázquez de nuestra última media hora, de enanos y de bufones. Estos, que se incorporen a lo cósmico y goyesco del día quinto; nos hemos alejado igualmente de las hembras doradas del tercer día, de los venecianos demasiado mitológicamente desnudos o demasiado lujosamente vestidos del tercero y de sus nuevos ricos a lo Rubens o a lo Van Dick o de los avaros menopáusicos de Rembrandt. ¡No, no! El hombre serio. Irrefutable como la ciudad, como la muerte. No hay nada que decir. Nuestro Adán está ahí, con su hoja de higuera y todo. El animal político, el animal que se avergüenza. Y que se está quieto. Esto se acabó; porque se acabó el carbón y se acabó lo que se daba. Y podemos salir, que ya, de puro re-creados, estamos también retemplados. Po-

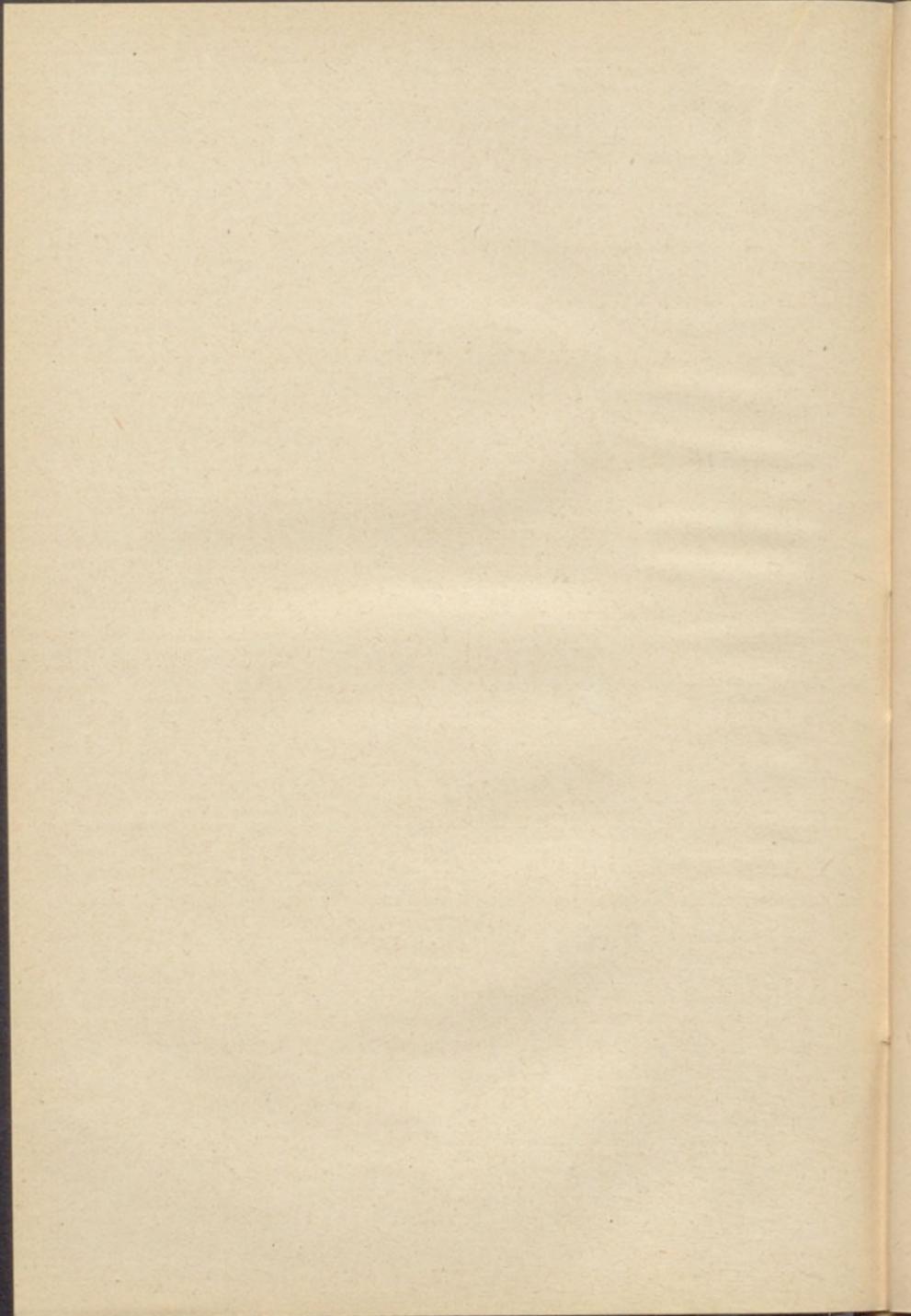
demos salir al mundo gris, a las calles con lodo, bajo el cielo cerrado. Henos aquí, devueltos al valor, al estoicismo, por una fiesta de tres horas.

¿Y el descanso? ¿Y la jornada séptima, que me había prometido y que no cabe ya? Eterno recomenzamiento, *Ring des Ringes*, lo que me apetecería ahora es recorrer de nuevo el ciclo. Como aquel niño enclenque, a quien, a cada toma de aceite de hígado de bacalao, daban como premio una perra gorda, que guardaba en su hucha, cuyo contenido iba a servir para comprar otro frasco de aceite de hígado de bacalao, nuestra recompensa consistirá en el trabajo nuevo.

El mejor reposo está en el repaso.



INDICES



INDICE ONOMASTICO

	<i>Páginas.</i>
ALBA, Duquesa de	153, 198 y 201
ALEJANDRO	41
ALVAREZ, Manuela de	185
ANGELICO, Beato	218, 222 y 230
ANTONIA, Infanta	69 y 78
ARNALDOS, Conde	210
ARRIETA	189
BAUDELAIRE	15 y 22
BAYEU, Francisco	174
BAYEU, Josefa	170 y 173
BEAUMARCHAIS	134
BEETHOVEN	154
BELLINIS, Los	228
BENAVENTE, Condesa de	153
BERARD, León	15
BERENSON, Bernard	228
BERKELEY	165
BERUETE, Aureliano de	197 y 203

BONAPARTE, José	134
BOSCO	230, 234, 237 y 238
BURCKHARDT, Jacob	22 y 228
CAMOENS	38
CANO, Alonso	106
CANUDAS	186
CARLOS III	190 y 193
CARLOS IV	66, 69, 74 110, 118 y 177
CASTELAR, Emilio	227
CIMABUE	223
COBOS DE PORCEL, Isabel	181
COLONIA, Juan de	30
CONSTABLE	101
COPERNICO	30 y 33
CORREGGIO	162
CHARDIN	105
CHURRIGUERA	29 y 30
DAUMIER	101
DEGAS	101
DELACROIX, Eugène	101
DELAGRAVE, Eugène	15
DELFT	129

Páginas.

DESCARTES	212
DEZARROIS	13
DOSTOIEWSKI	58
ELEA, Zenón de	49
FERNAN NUÑEZ	177
FLAUBERT, Gustavo	237
FORLI, Melozzo da	224 y 230
FRAGONARD	105 y 153
FREUD	198
FROMENTIN, Eugène	22 y 228
GADDI, Taddeo	224
GALARZA DE GOICOECHEA, Juana	181
GALILEO	30
GAMA, Vasco de	38
GEORGE, Lancing Raymond	25
GILLOUIN, René	15
GIORGIONE	228
GIOTTO	223
GODOY	78
GONZALVES, Nuño	224
GOYA. 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 21, 30, 62 65, 69, 70, 73, 74, 77, 78, 81, 85, 87,	

89, 90, 94, 97, 98, 101, 102, 105, 106, 109, 110, 117, 118, 121, 122, 126, 130 133, 134, 137, 138, 141, 142, 145, 146, 149, 150, 153, 154, 157, 159, 161, 165, 166, 169, 170, 173, 174, 177, 178, 181, 186, 189, 194, 197, 198, 201, 202, 204, 205, 209, 230, 233, 238, 241 y	242
GOYA, Marianito	174, 201 y 202
GRECO. 16, 101, 125, 145, 146, 162, 229, 230 y	233
GREUZE	102 y 105
GUILLEMARDET	193
GUYE, Víctor	202 y 203
JOURDAIN	34
JOVELLANOS	177
KEPLER	50
LANCING, George Raymond	25
LANGRET	153
LIPPI, Fra Filippo	227
LUIS FERNANDO	122
LLORENTE	174

Páginas.

MAGNASCO	102, 145 y 146
MANET, Edouard	101 y 106
MARCO, Giovanni di	224
MARCH, Ausias	165
MARIA JOSEFA	122
MARIA LUISA	110 y 177
MAYER, August	145 y 154
MENACHO	204
MENGS	146 y 149
MICHELET	26
MILLER, Marion Mills	25
MONTICELLI	114 y 117
MURILLO	106
OSUNA, Duque de	78 y 186
OSUNA, Duquesa de	153
PARET, Luis	154
PASCAL	15
PEDRO, Maese	181
PI Y MARGALL, Francisco	223
PLATTARD	13
PONCET	14
PONTEJOS, Marquesa de	149 y 173

	<i>Páginas.</i>
POUSSIN	74
PROUST, Marcel	61
PTOLOMEO	33
REMBRANDT 74, 79, 154, 162, 228 y	246
ROCHEFOUCAULD, La	15
RODIN	46
ROUSSEAU, Juan Jacobo	198
RUBENS	230 y 246
SAN ADRIAN, Marqués de	193 y 194
SAN CARLOS, Duque de	193
SANZIO, Rafael. 146, 162, 212, 215, 216, 217, 218 y	230
SARRAILH, Jean	12 y 13
SHAKESPEARE	42, 58 y 154
SILVELA, Manuel	170
TAINÉ	21
TERESA	165
THEOTOCOPULI, Domenico (<i>Véase el Greco</i>)	
TINTORETTO	162, 228, 230 y 233
TIZIANO	82 y 228
TURNER	101
VAN DICK	149, 229, 230 y 246

VELAZQUEZ, Diego. 70, 82, 106, 121, 126, 142, 242, 245 y	246
VERONES	228
WATTEAU	16, 105, 125, 153 y 154
WEINNINGER, Otto	217 y 227
ZAPATER	173
ZULOAGA, Ignacio	11 y 133
ZURBARAN	106 y 142

1870

THE

OF THE

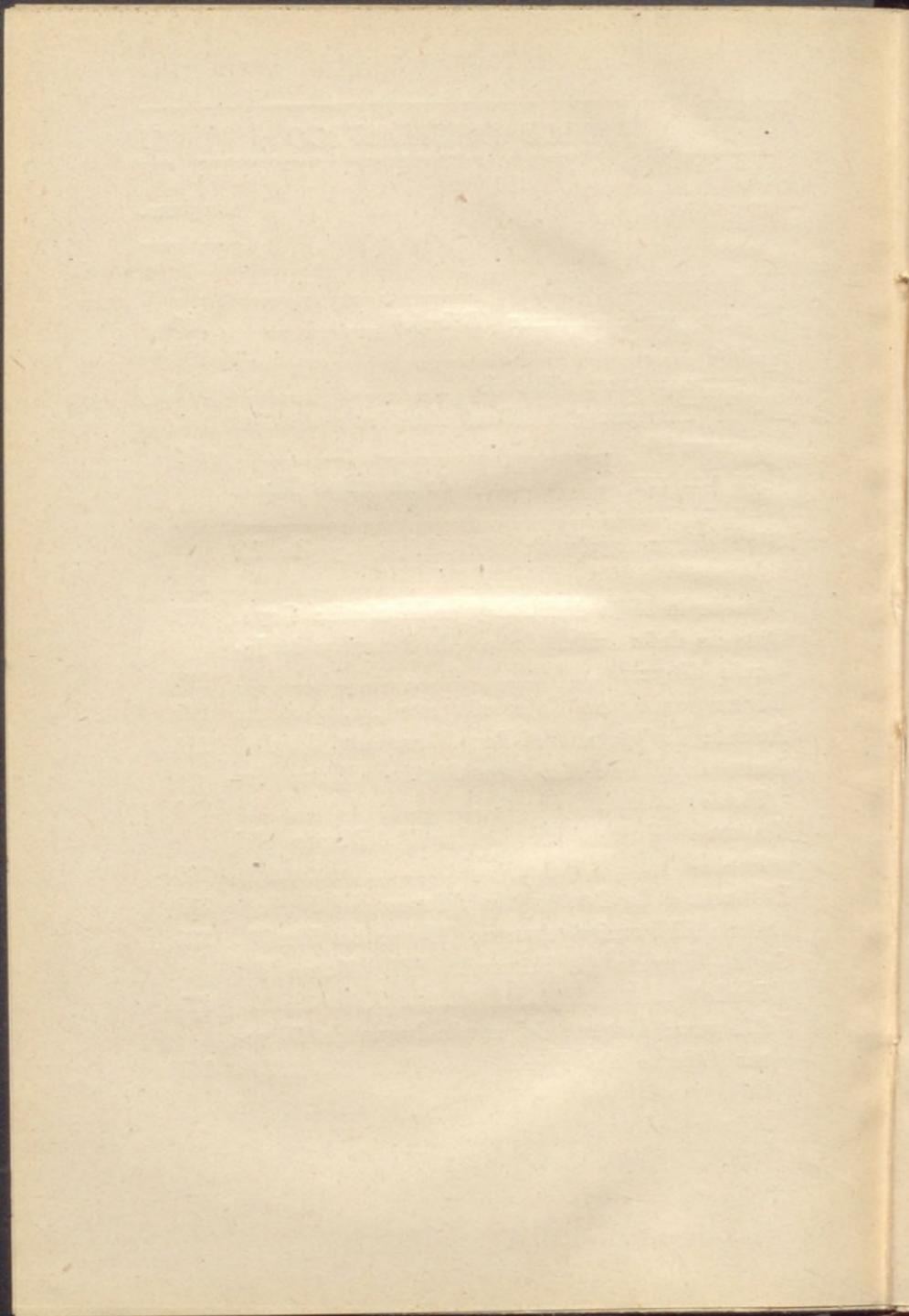
INDICE DE LAMINAS

Páginas.

El sueño de la razón (<i>De la serie «Los Caprichos»</i>)	6
El invierno (<i>Museo del Prado</i>)	23
Paseo por Andalucía (<i>Museo del Prado</i>)	27
La sombrilla (<i>Museo del Prado</i>)	31
El ciego de la guitarra (<i>Museo del Prado</i>) ...	35
El albañil herido (<i>Museo del Prado</i>)	39
La novillada (<i>Museo del Prado</i>)	43
La gallina ciega (<i>Museo del Prado</i>)	47
La vendimia (<i>Museo del Prado</i>)	51
La familia del duque de Osuna (<i>Museo del Prado</i>)	55
Marianito Goya	59
Doña Tadea (<i>Museo del Prado</i>)	63
La Tirana (<i>Museo de la Academia de San Fernando</i>)	67
Marquesa de Lazán (<i>Palacio de Liria. Madrid</i>)	71
Librería de la calle de Carretas (<i>National Gallery. Londres</i>)	75

Isabel Cobos de Porcel (<i>National Gallery. Londres</i>)	79
Carlos IV a caballo (<i>Museo del Prado</i>)	83
La reina María Luisa (<i>Museo del Prado</i>)	91
La familia de Carlos IV (<i>Museo del Prado</i>)	95
El Cristo de Goya (<i>Museo del Prado</i>)	99
El Cristo de Velázquez	103
El Cristo de Zurbarán	107
El Cristo de Alonso Cano	111
La Maja vestida (<i>Museo del Prado</i>)	115
La Maja desnuda (<i>Museo del Prado</i>)	119
El entierro de la sardina (<i>Academia de San Fernando. Madrid</i>)	123
Cúpula de San Antonio (Detalle de los ángeles). (<i>San Antonio de la Florida. Madrid</i>) ...	127
Cúpula de San Antonio (Detalle de los ángeles). (<i>San Antonio de la Florida. Madrid</i>) ...	131
Carga de los mamelucos. Dos de Mayo (<i>Museo del Prado</i>)	135
Fusilamientos de la Moncloa. Tres de Mayo (<i>Museo del Prado</i>)	139
La casa de locos (<i>Academia de San Fernando. Madrid</i>)	143
Autorretrato (<i>En «Los Caprichos»</i>)	147
¡Allá va eso! (<i>De la serie «Los Caprichos»</i>)	151
Se quieren mucho (<i>De la serie «Los Caprichos»</i>)	155

El lechuguino (<i>Dibujo</i>)	163
Lo que puede el amor (<i>Dibujo</i>)	167
Dibujo	171
El perro volante (<i>Dibujo</i>)	175
De la Tauromaquia (<i>Real Academia de San Fernando</i>)	179
Ojos del rey Carlos III y de la reina María Luisa	183
Ojos del marqués de San Adrián y de La Tirana	187
Ojos de la Maja desnuda y de Marianito Goya.	191
Ojos de doña Isabel Cobos de Porcel y de Josefina Bayeu	195
Divina razón, no dejes ninguno	199
Rafael: La Virgen del Pez (<i>Museo del Prado</i>).	213
Beato Angélico: La Anunciación (<i>Museo del Prado</i>)	219
Tiziano: Retrato de Carlos V (<i>Museo del Prado</i>)	225
El Greco: La Pentecostés (<i>Museo del Prado</i>).	231
Bosco: El Paraíso terrestre (<i>Museo del Prado</i>).	235
Goya: Retrato de Fernando VII (<i>Museo del Prado</i>)	239
Velázquez: Retrato del conde-duque de Olivares (<i>Museo del Prado</i>)	243



INDICE GENERAL

	<i>Páginas.</i>
INTRODUCCIÓN	11
I.—GOYA, PINTOR BARROCO	19
La nueva crítica	21
Las fuentes del barroco	30
Naturalismo, música	41
El barroquismo de Goya	65
II.—GOYA, PINTOR EUROPEO	87
La plaza en el centro de la ciudad	89
Muy antiguo y muy moderno	93
Realidad y fantasía	109
Dibujo y color	114
Nacionalismo y universalismo	122
Goya, pintor europeo	157
III.—GOYA, PINTOR DE LAS MIRADAS	159
Los ojos y la mirada	161
Antología	169
Caprichos. Miradas de mujer	181
Miradas de hombre	189

	<i>Páginas.</i>
Miradas de niño	198
Epílogo	204
IV.—OTRA VISITA AL MUSEO DEL PRADO	207
1. A compás de los seis días del Génesis ...	209
2. Rafael	212
3. Beato Angélico. Los primitivos	218
4. Los venecianos	224
5. El Greco	229
6. El Bosco. Goya	234
7. Velázquez	242
INDICES	249
Indice onomástico	251
Indice de láminas	259

