**JUAN HECTOR PICABIA**

------------------------------------------------------

**“Los seis maestros de la pintura clásica española”**

**Madrid 1946**

**Translated to English by Teresa Winthuysen Alexander**

**U. S. Postal Service – Certified Mail Receipt to United States Copyright Office**

**Number: 7017 3380 0000 2061 8752, on March 22, 20018**

I N D I C E

Advertencia preliminar.

Los seis maestros de la pintura clásica española.

De lo español.

El Greco y el Color.

Universalidad y perduración de nuestra pintura clásica**.**

Ribera.

Zurbarán y Murillo.

De Velázquez a Sorolla.

Ventajas e inconvenientes de los museos.

El paisaje en los fondos de algunos cuadros de Velázquez.

Goya.

Estas acotaciones, nacidas al correr de la pluma, pero fruto de una larga y amorosa contemplación, no intentan ni de lejos escribir la historia de la pintura clásica española. Está escrita hace mucho tiempo y dificulto que quede por explorar del valioso pero reducido territorio del arte español del siglo XVII. Tampoco tienen intención docente o pedagógica de ninguna clase. De la calidad de discípulo no hemos pasado nunca. Estimamos, además, que los valores estéticos permanecen a la esfera del sentimiento, y que, por lo tanto, son poco menos que incomunicables. La llamada vulgarización se nos antoja una tarea poco menos que inútil. Si el vulgo llegase a penetrar en los valores técnicos de *Las Meninas* – dice atinadamente un comentarista – no sería ya vulgo. Dejando a un lado que no hay materia más opinable y propensa al error que el arte pictórico. Un mismo cuadro tiene tantos valores como espectadores le contemplan. Convencidos de esta verdad, nos hemos limitado a trasladar al papel las reflexiones que una asidua contemplación de las obras maestras del arte clásico español nos han sugerido. Nuestro propósito es simplemente apologético. Ni más ni menos. Convencidos, por otra parte, de que la información gráfica está, como suele decirse, a la orden del día, le hemos concedido en el libreo – dado que estos apuntes merezcan tal nombre – un puesto preminente, de tanta importancia que casi se anula el valor del texto. Si algún lector encuentra cómodo y agradable enterarse *de visu*, sin gran esfuerzo, de lo que el arte realista español del siglo XVII representa en la pintura general de Europa, daremos por alcanzado nuestro propósito. Hemos incluido en nuestro trabajo al Greco y a Goya, el primero en calidad de genio incomparable que, aunque pertenece al Renacimiento y al siglo XVI, es en cierto modo nuncio o precursor del siglo inmediato, y al segundo, a Goya, tanto por su genialidad universalmente conocida, como por ser el genuino continuador de la escuela española, teniendo en cuenta como es lógico, la época en que pintó. De los artistas que le suceden no hemos querido hablar. Discrepamos de la opinión corriente y no nos gustan las disonancias. Sorolla, verdadero maestro del impresionismo español, nos ha servido únicamente como término de comparación.

J H P

Madrid – Marzo – 1946 –

LOS SEIS MAESTROS DE LA PINTURA ESPAÑOLA

El ciclo de la pintura clásica española se abre con El Greco, a fines del siglo XVI, y se cierra con Goya a comienzos del XIX. Antes de El Greco no hay pintura en España, pintura que tenga estilo y merezca ser tenida en cuenta. Después de Goya tampoco se produce nada decisivo y fuerte que haga época en el arte español. Los museos románticos y modernos, formados éste último casi en su totalidad por *primeras medallas*, confirman esta al parecer exagerada afirmación. A lo largo del siglo XVI campea un manierismo seco, descolorido y fósil: Luís Morales, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Juan de Juanes…Se imita la pintura holandés o el frío academicismo de los italianos de aquel tiempo; no se hace nada vivo y original nacido de nuestra propia sangre. Hay que mirar hacia los imagineros Berruguete y Juni con los que El Greco guarda un estrecho parentesco espiritual (los tres se educan en Italia y los tres llevan una vida interior anhelante y convulsa) para encontrar algo que arrebate o conmueva. Claro que El Greco es un talento de mayor cuantía, un genio expresionista cuyo arte inquieto, lírico y desconcertante se proyecta hacia un porvenir muy lejano. Una parte de su obra, la más bella y atrevida, no podía en modo alguno ser apreciada por sus contemporáneos. Es injusto reprocharles esa incomprensión. Como es el suponer que Felipe II no entendía de arte por haber rechazado el *San Mauricio*. No hay sino llevar un devoto ante el cuadro y preguntarle su opinión. Un cuadro religioso no debe tener, sean cualesquiera sus méritos artísticos, el carácter de un acertijo. Pero el fracaso de esta obra maravillosa se debe a razones de índole estética y formal que se tratarán más adelante.

Decimos que el ciclo de la pintura española se abre al final del siglo XVI con El Greco. Es la suya una figura cumbre que tiene un pie en el Renacimiento y otro en el siglo XX, sin dejar, como es lógico, de representar a su tiempo. Figura contradictoria amalgamada con los materiales más dispares. Nace en Creta, estudia en Venecia con El Ticiano; sufre luego en Roma la poderosa influencia del contacto con la obra de Miguel Ángel, y aparece después de modo misterioso e inesperado en Toledo, donde por obra, sin duda, de un temperamento afín con el nuestro, se asimila con sorprendente rapidez la entraña del realismo español; de un realismo español nonato todavía, pero que existe ya en potencia. Cuando El Greco muere en (1614), ya han venido al mundo tres de los cuatro grandes maestros de la escuela española del siglo XVII: Ribera (1599), Zurbarán (1598), Velázquez (1599). Murillo que es el último, nace en 1617. Son pues contemporáneos suyos, aunque solo Ribera estando El Greco vivo. Con ellos hace su aparición la escuela realista española, de fama imperecedera y le la cual El Greco es un precursor por el realismo de sus retratos y por una misteriosa asimilación del ambiente de Toledo, que se hace sensible a través de un colorido cuyo origen se está discutiendo todavía. Colorido que, dígase lo que se diga, es exótico y no concuerda con la genialidad de nuestra pintura. Que la paleta del Greco sea autónoma, única, sin otra filiación que el gris-plata del Tintoreto, es cosa indudable, pero también es cierto que aparenta con la gama usada por los imagineros españoles del siglo, y más estrechamente aun, con la rutilante policromía de las vidrieras góticas. Que El Greco trató de trasladar al óleo el brillo y la transparencia del cristal, está completamente demostrado por el ducto y discreto libro del Sr. Merediz, titulado “La transformación española del Greco”. Las pocas dudas que después de leerle nos quedaban, se desvanecieron al ver el San Mauricio iluminado artificialmente en el Museo del Prado. Es la suya una superficie cromática rutilante, de impresión semejante a la de los azulejos llamados de reflejo metálico. Tenía, pues, el cuadro una segunda finalidad artística no notada hasta ese momento. Descubrimiento con el cual se aclaran muchos de los enigmas suscitados por esa obra famosa.

No estuvo por tanto en lo cierto el Sr. Cossío al afirmar en su documentado libro sobre El Greco, que debíamos alegrarnos de que el cuadro llegara a colocarse en la escura sacristía para la que había sido encargado. Se le pasó por lo alto que el artista debió contar desde el principio con la oscuridad del emplazamiento y con el efecto de la luz artificial que necesariamente había de iluminarlo. Tuvo, sin duda, en cuenta estas circunstancias, y por tratarse de un encargo de gran importancia para él, como del buen éxito de la impresa dependía quizá la consecución de lo que había venido a buscar a España, puso en el cuadro todo el arte y la maestría de que era dueño en aquel momento.

Tardó cerca de cinco años en entregarlo, y hay que suponer que fue colocado en la sacristía, y que allí, con la iluminación adecuada, sufrió el examen del Monarca. Lo natural es que no le agradase. No solo por tener el gusto hecho a otra clase de obras, frías y amaneradas unas, rebosando otras, vida y color; sino porque la rutilante brillantez del cuadro, su exagerada policromía, produce una emoción completamente ajena al sentimiento religioso. Dejando a un lado – y es mucho dejar – la manera singularísima que tuvo el artista de enfocar el asunto. El que no conozca la hazaña místico-heroica de San Mauricio, no logrará nunca adivinarla por la mera contemplación del lienzo. Y nadie está obligado a saber esa historia. Y mucho menos a deducirla por intuición, del complicado arabesco del cuadro.

Sentenciado este pleito a favor del Rey, volvamos al lugar que ocupa El Greco en la historia de nuestra pintura. Ocupa el primer lugar cronológicamente y, como artista, comparte con Velázquez y con Goya la nombradía de gente universal. Verdad es que Ribera y Zurbarán son pintores de la misma talla, sí que también es indudable que Murillo, por la finura, gracia y perfección de sus mejores cuadros, no desmerece de los otros maestros citados.

Son seis genios indiscutibles y, de su conjunción, nace el valor de nuestra escuela. Ocho o diez pintores de segundo orden, excelentes técnicos y autores de obras aisladas de verdadero mérito. La completan y enriquecen con matices diversos, pero hay que hacer constar que no son discípulos de los maestros citados. Son individualidades autónomas que representan otras tendencias. Nuestros grandes maestros no tienen discípulos propiamente dichos y, si los tienen, son artistas vulgares indignos de figurar a su lado como continuadores de su estilo. Tristán, discípulo del Greco, y Juan Bautista del Mazo, que le fue de Velázquez confirman lo que decimos.

En la obra de Vicente López, quien, por excepción, es un buen técnico, falta por completo la chispa genial y demoníaca que anima hasta el menor rasguño de la producción de su maestro. Ni de lejos puede comparársele. Y Lucas no pasó nunca de un descarado imitador. Son, pues, nuestros genios y de personalidad intransferible. A causa sin duda, del individualismo de la raza y la fortísima originalidad que poseen. Y – cuenta que algunos de ellos tuvieron taller (Ribera y Murillo están en ese caso) y que de allí debieron salir las obras medianas que se les atribuyen. La fama de Murillo está empañada por este motivo. Los Santos y Mártires de Ribera apócrifos son Legión. Sin hablar de copias, que en muchos casos cuesta diferenciar de los originales.

Sea como sea, no tienen nuestros seis maestros discípulos y continuadores. Solo Carreño que sucedió a Velázquez en el puesto de pintor de cámara de S. M. se asimiló en algunos de sus excelentes retratos la técnica de aquel. Los seis u ocho pintores de mérito que figuran por bajo de ellos son, como hemos dicho, personalidades autónomas que representan otras tendencias y prestan a la escuela española la variedad de sus matices. Pasamos a citar sus nombres y su significación crítica con objeto de completar el esquema. Dentro del siglo XVI y en la escuela sevillana figuran Pacheco, Juan de las Roelas y Herrera el Viejo. Pacheco se hizo célebre como maestro y suegro de Velázquez y por haber escrito un tratado de la pintura, libro curioso por los datos que contiene y por la exposición de los datos del manierismo. Siendo de notar la contraposición entre la teoría y la práctica de la pintura en su tiempo. Nada más opuesto al fofo idealismo, de pura esencia platónica, sustentado por Pacheco, que el viril realismo que, mientras escribía, nacía ante sus propios ojos. Realismo que apunta ya en su obra personal de pintor, la cual, dura e insignificante, tiene carácter español. Si bien su manera contrasta de un modo violento con la de sus paisanos Juan de las Roelas y Herrera el Viejo, pintores muy dinámicos precursores del Barroco muy influenciados por el arte italiano. En Herrera, además, se anuncia ya el impresionismo, no el sintético cuya culminación está en Velázquez, técnica integral que capta al mismo tiempo la superficie coloreada de las cosas y su contenido tectónico, sino el que trata de sugerir la realidad mediante pinceladas sueltas y masas de color valoradas por la sensibilidad del artista. Herrera, pintor genuino y de mérito, comparte con Valdés Leal, contemporáneo de Murillo, es un pintor de mucho talento pero muy desigual en su producción. Se ha hecho célebre por los famosos cuadros que pinto para La Caridad de Sevilla. El repugnante realismo del asunto está salvado en ellos por la maestría de la ejecución. Anterior a él, de principios de siglo, es el granadino Alonso Cano, quien, al estilo de los genios del Renacimiento Italiano, fue pintor, escultor y arquitecto. La fachada de la catedral de Ganada es una obra muy hermosa. También es muy bella su talla de Inmaculada que está en Sevilla y que guarda estrecho parentesco con otra del gran Martínez Montañés. Son obras realistas, muy sevillanas ambas y de mérito sobresaliente.

En Madrid y del tiempo posterior a Velázquez merecen citarse: Fray Juan Rici, especializado en asuntos religiosos; excelente técnico y de gran emotividad, -- Carducho, y Pereda, célebre éste último por sus bodegones, verdaderas obras maestras del género. Ya muy avanzado el siglo, cuando el estilo dominado por Churriguera domina por completo la arquitectura española, entran en escena Herrera el Joven y Claudio Coello, representantes ambos de la irrupción del Barroco Italiano tan opuesto a la digna y quieta mesura de nuestro arte genuino. Claudio Coello, excelente técnico, no siente ya los colores de la pintura nacional. Solo en “La adoración de la Sagrada Forma”, que está en el Escorial, vuelve por sus fueros. ”El Triunfo de San Agustín” del Museo del Prado, pertenece a un barroco lírico-danzante del peor gusto. Está pintado con receta. Y los dos cuadros suyos que se exhiben a uno y otro lado, uno de los cuales representa “La adoración del Rey San Luís,” tienen, además de una composición apelmazada y confusa, falta de ritmo, una rara coloración de tonos verdes y azules extraña a nuestra pintura y cuya filiación quizá sea el cuadro de Rubens titulado “La adoración de los Reyas,” obra que también figura en El Prado.

En las manos de Claudio Coello desaparece la escuela realista española. Nació de repente y de repente muere. Ha durado exactamente un siglo.

Después de cincuenta años largos de tregua durante los cuales no hay escrupulosamente hablando pintura a destacar, a modo de retoño tardío pero lozanísimo de nuestra escuela clásica, hace su aparición el último genio pictórico producido por nuestra raza. Es una personalidad potente y complejísima, cuya multiplicidad de aspectos sorprende y desconcierta. Gran colorista maravilloso dibujante, humorista desenfrenado y sangriento, que ignora el respeto a lo humano y a lo divino, perdido a veces en las brumas de los sueños y las pesadillas, hombre de salón y de taberna, tan fino y exquisito unas veces como grosero y desgrañado otras, dueño por completo de la forma que no olvida jamás, fabulosamente rico en la gama de los colores claros, que atempera, no obstante, a la tonalidad gris-plata que heredó de Velázquez, y que, en sus manos, se enriquece con nuevos matices, clásico y moderno al mismo tiempo, del modo más acabado y perfecto las características de un siglo. Velázquez y él son los más típicos representantes de los siglos en que respectivamente nacieron. Porqué detrás del artista está la época: esto es indudable. Está para el que sepa verla, para el que sea capaz de penetrar el simbolismo de las formas artísticas. En los seis o siete retratos que de Felipe IV, ya joven, ya maduro, hay en El Prado, maravillosos todos por la factura, se transparenta la lealtad que un hidalgo de aquel tiempo sentía por su Rey. La limpia técnica del artista permite ver el fondo secreto de su pensamiento al pintar. La Monarquía es para él una institución de origen divino que nunca ha puesto en tela de juicio. Creer en Dios y respetar al Rey son los fundamentos invisibles de su conducta y de su arte. El día en que el Rey prendió en su pecho las insignias de la Orden de Santiago, fue seguramente uno de los más felices de su existencia. Era pintor de Cámara de S. M. y tenía además, un puesto en la servidumbre de palacio. Era nobel, con la doble nobleza del genio y la sangre. Esto explica cumplidamente la majestuosa dignidad que poseen sus retratos. No nace sólo del modelo, sino que fluye conjuntamente de la propia mano del pintor. Nosotros, hombres de la calle, estamos casi incapacitados para apreciar esta clase de valores.

Goya, en cambio, es de baja extracción, y ha llevado en su juventud una vida picaresca y asenderada. Esto sería lo de menos si detrás de él no estuviesen la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del XIX. Watteau, Fragonard, Juan Jacobo, Voltaire, la revolución francesa, la muerte de Luis Capeto. La Diosa Razón, entronizada por una banda de dementes, Napoleón, el Imperio, la invasión de España por los franceses, el Dos de Mayo, las Cortes de Cádiz, la vuelta de Fernando VII y el absolutismo…He aquí la trama secreta, el cañamazo sobre el cual borda Goya su obra, la más compleja y rica en aspectos que registra la historia de la pintura occidental. Sólo un genio y de los mayores conocidos era capaz de traducir mediante la línea y el color un mundo de esencia tan dramática y contradictoria. Y en su obra está vivo y palpitante para el que sea capaz de penetrarlo. El retrato de “La Tirana” y el “Del Duque de Osuna y su Familia” superan en finura a lo mejor producido en el siglo XVIII francés. Pero al pintar a los reyes de su tiempo, ya sea Carlos III (IV) de cazador ya Fernando VII, la irreverencia del ambiente revolucionario se traduce en una burla involuntaria y sutil, que son mermas de las regias personas, presta a los retratos un sentido caricaturesco. A Goya no le inspira ya la monarquía gran respeto. Y con la religión le ocurre lo mismo. Las aguafuertes y las puyas que hay en ellas contra los frailes y las beatas son conocidísimas. Es un incrédulo. Un liberal de entonces. Con la misma técnica e idéntica intención, pinta una procesión en una escena de carnaval. Es de esos hombres que se dicen creer en Dios pero no entran en las iglesias. Por eso hay que juzgar con mucha cautela sus cuadros de asuntos religiosos. Un caso típico de lo que decimos es el cuadro titulado: “La última confesión de San José de Calasanz”. Ultimamente estuvo expuesto en El Prado y pudimos estudiarlo a placer. Ni la técnica ni el color de los personajes representados son propios de un asunto de esa índole. Sospechamos que el fondo secreto de esa obra es irreverente. Goya es, además de un genio maravilloso, un mozo de cuidado. Complejísimo y poli forme encarna maravillosamente la época en que vivió.

Con él se cierra el ciclo de la pintura española, de la grande, de la genial, de la que tiene estilo y trascendencia. Lo que ha venido después esta ante nuestros ojos y no hay que ser lince para juzgarlo.

De lo español en nuestra pintura clásica

El Sr. García Morante, excelente escritor a quien debemos entre otras obras una clara elegante traducción de la “Decadencia de Occidente”, reunió en un folleto dos conferencias dadas por él en América, cuyo asunto y título es la “Hispanidad”. En ellas trata de desentrañar la esencia íntima de eso que llamamos lo español. Sello original que distingue a nuestro pueblo y a sus producciones, sean de la índole que sean, en el concierto o desconcierto de los demás pueblos del planeta.

Hemos leído con la atención que merecen las dos citadas conferencias y, no obstante la clara y convincente elocuencia del conferenciante y la copia profundidad que aduce en defensa de su tesis, se ha de confesar honradamente que no se sabe a punto fijo en lo que consiste nuestra famosa asenderada hispanidad. O mejor dicho: Sabemos en lo que consiste, pero no podemos traducirlo en conceptos. Nos ocurre con lo Español lo que a San Agustín con el tempo. “Si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan no lo sé”. No acertamos a definirlo. Cosa que trae a nuestra memoria la profunda reflexión de Nietzsche de que no puede definirse más que aquello que tiene historia. Se define lo rígido, lo temporal, lo muerto; pero lo vivo, lo que está en trance de devenir, se escapa necesariamente a todo intento de captación conceptual y la hispanidad, lo español, no es una cosa material visible que pueda cogerse con las manos y sopesarse, sino una cualidad invisible de esencia poco menos que inefable, que acompaña desde los tiempos más remotos a todo lo que nace y vive dentro del ámbito de nuestra península. Que ya en la antigüedad ya eran famosas las bailarinas de Gades por su salero y desparpajo, y de la indómita fiereza del celtíbero hacen mención los historiadores más remotos. Valor de los hombres y garbo y belleza de las mujeres, dos notas distintivas nacidas a la par de nuestra raza y que han llagado intactas a nuestros días.

Es pues la hispanidad un concepto vivo, intuitivo, que, como tal, se presenta mucho más a ser sentido que no a ser expresado mediante el lenguaje hablado o escrito. Hay que intuirlo directamente de los hechos y obras de donde mana y transciende en eso que llamamos estilo, que no es cosa de material sensible aunque está vinculado a hechos aprehensibles por el entendimiento y hasta por los sentidos, si de formas artísticas se trata. Así, por ejemplo, decimos que las hazañas del Cid Campeador son de estilo español, y que el romance que los narra, verdadera joya de nuestra literatura, también lo es y en grado superlativo por cierto. Cosas ambas que solo por nosotros los españoles pueden ser apreciadas en el fuerte y recóndito simbolismo que encierran. Que por algo las hazañas del Cid y el lindo romance que las cuenta son del más puro y limpio estilo castellano.

Y algo de esa índole – y este es el punto adonde hemos querido llegar con lo que llevamos escrito – ocurre con la pintura española del siglo diez y siete, famosa en todo el mundo y generalmente conocida con el calificativo de realista. – Escuela pictórica que apenas nacida, tiene ya un sello indeleble, un estilo que dura tanto como su vida.

Las características, los signos visibles de ese estilo son los que intentamos analizar. Son varios y vamos a tratarlos por separado.

Creemos que el primero y más significativo de todos es el color. Un colorido general uniforme y parejo, al cual no se opone de modo alguno la fuerte personalidad de los maestros que integran la escuela: distingue a esta de un modo visible y llamativo de los demás grupos pictóricos existentes. Sin que esto implique que constituya una disonancia dentro del gusto general de la época. Es dentro de ésta, una nota personal muy fuerte y acusada. Nota que, por un hecho que no tiene nada de casual o fortuito, se enlaza estrechamente y es una de las manifestaciones más visibles de esa misteriosa hispanidad que estamos buscando. – Porque el estilo español cuando llega a plasmarse en su forma más perfecta y definitiva, es durante los siglos de nuestra grandeza, en lo que va desde el descubrimiento de América, cuya fecha coincide con la conquista de Granada, hasta el final del siglo diez y siete. Que si éste siglo es ya de decadencia en el orden material y económico, por el desmembramiento del poderoso Imperio cuya culminación coincide con los primeros reinados del reino de Felipe II, en el orden intelectual y artístico es de un florecimiento tan extraordinario que raya casi en lo milagroso. Asombra ver tantos ingenios juntos y de tanta valía. Con decir que Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Calderón de la Barca, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Martínez Montañés, Churriguera, genios casi todos en las artes que cultivan pertenecen a este siglo, está todo dicho. Creyérase que el siglo diez y seis es el fruto – acción política, diplomacia guerrera, misticismo y filosofía – y el siglo diez y siete – teatro, novela, poesía, pintura y escultura – la flor de nuestro Imperio. Entre ambos a dos compendian la época más grandiosa y decisiva de la historia española. Época, en la cual como es lógico, el estilo español cuya esencia estamos rastreando se acusa de una manera que pudiéramos llamar definitiva. El cuño de éste estilo llega en éstos siglos a su máxima fuerza expresiva. El mundo sabe desde entonces que existe una genialidad española única e inconfundible y lo sabe no por prédicas ni razonamientos de ninguna clase sino intuitivamente, al ponerse en contacto con nuestros hechos y con nuestras obras.

Española es la monarquía absoluta creada por Felipe II, cuya expresión en piedra es el Monasterio del Escorial; españoles son los tercios de Flandes y su manera de hacer la guerra; española es nuestra política puesta al servicio de la Contrarreforma, pero independiente y altiva; española es nuestra diplomacia que, austeramente vestida de negro pesa e influye en todos los gobiernos de entonces; españolas, españolísimas, tanto las hazañas de Hernán Cortés y Pizarro como la entereza del Cardenal Cisneros o el fanatismo de Torquemada; como la llana santidad de la Doctora de Ávila y la castiza prosa de los dos Luises; y españoles hasta el tuétano son, por fin, el Quijote, el maravilloso cuan revesado Polifermo, el Buscón, La Vida es Sueño, y la novela picaresca en masa, que la caballerosidad y la picardía, lo santo y lo demoníaco se dan la mano – en el genio español hasta el punto de ser algo así como las dos caras de una moneda. Doble modalidad en la que radica quizá el secreto de la forma de nuestro carácter.

Que los colores que emplea nuestra pintura del siglo diez y siete son españoles, nacionales, nacidos de la propia entraña de nuestra cultura, de su fondo emocional más recóndito, es cosa que salta a la vista aunque no sea ni con mucho fácil de explicar. Necesitaríamos un estudio previo de la relación que guardan los colores con los sentimientos humanos. Que desde tiempo inmemorial se sabe que el negro expresa luto y el rojo exaltación y dinamismo. Que el blanco y el azul son símbolos de pureza, el verde de esperanza y el morado de meditación y de recogimiento. Significación emocional aceptada por todos los pueblos del planeta. Pero cuando de la vida vulgar se traslada uno a la del arte y de esos colores elementales se pasa a los colores empleados por la pintura, colores compuestos nacidos de la mezcla que hace el artista en el momento de pintar, el problema deja de ser sencillo y se torna de muy difícil enjuiciamiento. Como que se enlaza con la época, con la raza, y con la genialidad del artista que les da vida. Tres factores que intuitivamente tiene en cuenta el *connaisseur* que mira un cuadro durante unos minutos y, sin vacilación, dice a la escuela a la que pertenece. Porque no hay nada más indeliberado, más inconsistente, que la elección de los colores y el modo de emplearlos. Como el clima mismo, la situación geográfica de la comarca donde la escuela está vinculada, influye poderosamente a las características de ésta. Roma y Venecia, grave y solemne la una, sensual y sonriente la otra, tuvieron siempre escuelas pictóricas adecuadas a sus respectivos ambientes. Sevilla sella con su gracia toda la obra de Murillo. Zurbarán no deja nunca de ser en sus cuadros un tanto zahareño como la región extremeña de donde procede. La belleza del suelo italiano se refleja en los cuadros de Ribera, y si Velázquez, por la universalidad de su genio, está por encima de toda determinación local, no puede negarse que su obra vista en conjunto es netamente castellana. Los fondos grises-azules-plateados que empleó en muchos de sus cuadros, constituyen la anotación más exacta que existe del ambiente invernal del Pardo y de los alrededores del Escorial.

Insistimos en que la escuela realista, española se distingue por su tonalidad uniforme y pareja, en la que predominan los tonos oscuros, los grises plata y los pardos dorados. En estos colores habla la raza, la sangre, y su mudo lenguaje tiene una enorme trascendencia emocional estética. Nuestra ardiente y exaltada personalidad de aquel tiempo se expresa en ellos de un modo completo y definitivo. La religiosidad y heroísmo de la raza, la áspera sequedad de nuestra pristina condición, el triste y concentrado apasionamiento que nos distingue, fuerza donada que se traduce en la altivez de nuestro porte, manera elegante de producirse en el mundo que no es privativa de ninguna clase social, sino patrimonio común – el Menipo de Velázquez lo prueba hasta la saciedad – todos los valores, en fin, que nos hicieron grandes en las armas y en las letras, en la conquista del cielo y en el de la tierra, se hallan simbólicamente expresados en los colores de la pintura realística del siglo diez y siete. Aparecen de improviso con ella y con ella mueren. Constituyen su signo, su enseña, su bandera, la nota individual y distintiva que desde lejos y antes de enterarnos de la representación que el cuadro contiene nos dice claramente que el cuadro es español. Si bien es verdad que el color pardo, agotado en todos los matices reales e irreales que contiene, es el fondo común de la pintura clásica occidental entera. Spengler explica esto cumplidamente al mencionar lo que los pintores denominan la salsa parda del taller. Fondo irreal inexistente de significación profundamente religiosa la cual, a la manera de un previo supuesto, vierte la enorme variedad de sus formas el arte pictórico clásico. Bastaría poner juntos un Rembrandt y un Manet, para que la diferencia entre lo clásico y lo moderno se metiese por los ojos con la violencia de una puñalada. Con la entrada del sol en los cuadros, el fondo irreal se desvanece y la pintura se hace profana. Su misterio ha desaparecido. Deja de ser una sublimación, un sueño casi milagroso, y se trueca en trasunto de realidad. No está muerta pero si gravemente herida.

Y no es sólo por el color por lo que nuestra pintura clásica es netamente española y representativa en frado sumo de nuestra singular idiosincrasia, sino que el carácter, el tipo racial de las figuras que escoge y el modo como las representa son también de un puro expresivo estilo español. A qué entra en juego nuestro realismo, propensión innata a destacar siempre lo individual sobre lo colectivo, manera de ser que llevada a la pintura presta a sus figuras una fuerza expresiva no alcanzada por ninguna otra escuela. Un santo español sumido en éxtasis es siempre un hombre determinado y único, sorprendido, además, en el momento más típico de su personalidad, visto sub *aespecie aeternitate*, salvado para siempre por la magia del arte del montón anónimo e indistinto de la masa humana. De aquí que las figuras de nuestro arte pictórico clásico sean únicas e inolvidables. Y tienen tanta fuerza expresiva, que han llegado a constituir categorías universales. Los caballeros del Greco, los santos de Ribera, los frailes de Zurbarán, las vírgenes niñas de Murillo, los príncipes y los bufones de Velázquez, los chisperos y las brujas de Goya, viven una doble vida individual y colectiva que habla a grito vivo de lo español en todas las naciones del mundo. Son los pregoneros de nuestra pasada grandeza y, merced a ellos, perduramos aún en la memoria de las gentes.

La historia palidece y se olvida, la literatura se torna con los años poco menos que incomprensible. Pero la pintura, arte intemporal que no tiene fronteras, se mantiene aún viva y en pie y, por el camino de los ojos llega aún al corazón de los que la contemplan.

Claro que lo que este arte fue y significó para los hombres de su tiempo no lo sabremos nunca. La ubicación del arte a su época es única y no se repite.

El Greco y el Color

Domínico Greco - así es como se llama en castellano – es la personalidad más compleja de enjuiciar de la pintura española. Figura en ella por haber pintado y vivido en ella durante los años más granados de su larga existencia. Vino a Toledo para pintar el retablo de Santo Domingo el Antiguo y allí se quedó para. Esto ocurría al final del siglo diez y seis y casi también del reinado de Felipe II. España estaba en la cúspide de su apogeo y su rey más representativo no solo dirigía con mano firme y cautelosa la política de Europa entera, sino que aún le quedaba tiempo para ocuparse de arte. El Monasterio del Escorial, una de las obras más impresionantes que existe, va unido a su nombre para siempre. Una legión de artistas, casi todos extranjeros, se ocupaba en su exorno interior bajo la dirección personal del monarca. Sus nombres constan en los libros pero ninguno solo se ha hecho célebre. Pintores medianos que, procedentes de los Países Bajos o de Italia, más de esta que de aquellos, pertenecían a la escuela llamada *Manierismo*, que era lo que entonces estaba en boga.

Fue pues El Greco uno de tantos artistas que en aquella época vinieron a España, ya con encargos determinados atraídos al liquidarse los odios del poderío español. Es muy verosímil que al venir contratado tuviese la segunda intención de trabajar para el Rey. El esmero y tiempo que puso en cumplir el primero y único encargo con que le honró S. M. confirman esta presunción. Como que el fruto de este encargo fue nada menos que el San Mauricio, una de las obras más admirables y discutidas de la pintura española. Sea como fuere, se afincó en Toledo y allí permaneció hasta su muerte ocurrida en 1614, única fecha segura de su biografía. La de su nacimiento en Candia, isla de Creta, no se conoce a ciencia cierta. Se infiere que debió nacer alrededor del año 1548.

Se trata, como se ve, de un artista extranjero y el primer problema que su obra plantea, es el de averiguar si pertenece o no a la escuela española, si hemos de atenernos al color que es uno de los caracteres más significativos de la escuela realista nacida en el mismo dintel del siglo diez y siete, cuando El Greco vive y pinta todavía, este no pertenece a ella. La tonalidad general de su pintura es exótica, veneciana, aunque impregnada de un fuerte matiz subjetivo que pudiéramos denominar exaltación lírica. Sus rojos, sus verdes, sus azules, sus amarillos, por ejemplo, vienen directamente del Ticiano, del Tintoreto o del Giorggione pero al pasar por su paleta han adquirido un valor expresivo distinto. Están empleados en función complementaria y conjunta, con un sentido colorista nuevo en aquel tiempo y que aún conserva todo su valor emotivo para el que llega a penetrarlo. Por eso esta parte la más valiosa de su obra no fue apreciada por sus contemporáneos. En medio del academicismo reinante sonaba casi a desvarío. Su genio de pintor se impuso no obstante, prueba clara fueron los numerosos encargos que recibía, por otros aspectos de indiscutible mérito que sus obras presentan. Su exaltada religiosidad es uno de ellos. Y otro el realismo de sus retratos. Realismo, que desprovisto por completo de valores secundarios, suntuarios o decorativos, funda su valor eterno en la captación más honda y completa del tipo señoril de aquel tiempo. No existe en la pintura universal retratos más expresivos logrados con más parvedad de medios pictóricos. Es algo casi milagroso. Sólo Holbein alcanzó esa intensidad expresiva por otro camino y con otros elementos. No los comparamos, los ponemos juntos como cumbres altísimas del retrato occidental. En los demás retratistas por buenos que sean, sobra siempre algo, o la luz, o el fondo, o la riqueza del indumento, algo, en suma, que distrae la atención y le resta virtualidad al modelo. En los retratos del Greco no hay más que la figura humana provista de la envoltura corporal necesaria para acreditar su condición de seres vivos. Son tipos de muy marcada individualidad, y además, fiel exponente de una clase social de aquel

Claro está que el castizo realismo de estos tipos fue entendido inmediatamente por los contemporáneos del pintor. Por eso colmaron de elogios la parte baja del “Entierro del Conde de Orgaz”, compuesta como es sabido, de retratos casi exclusivamente, mientras criticaban con dureza la Gloria que ocupa la parte superior. La tenían por cruda, disonante, poco menos que disparatada. No la entendían. Y es el caso que pictóricamente considerada tan buena es la una como la otra. Forman un todo perfecto nacido de una misma emoción y de una misma mano. Se complementan. Representan en un marco mucho más reducido la misma dualidad que constituye la entraña y el mérito extraordinario del Quijote. El Greco empleaba dos estilos según que el asunto fuese humano o divino. En los retratos se ciñe al modelo sin alarde de color de ninguna clase. Lo ve en lo que tiene de individual y humano y, para nada distraiga al contemplador, desdeña o suprime todo aditamento decorativo. Ni fondo ni indumento de color ostensible. El fondo es oscuro y el traje de los hidalgos es siempre negro. Sobre el blanco no muy acusado de la gorguera se destaca la cabeza, punto único y central del interés del cuadro. Las manos le siguen inmediatamente en interés. Las cabezas están trabajadas en sentido plástico pictórico mucho más de lo que en primera vista parece. No son impresionistas ni están simplificadas en un solo golpe de luz como les ocurre a muchas de época posterior. Tienen un modelado complejo conseguido con empastos y pinceladas de distintos matices. Los retoques carmíneos son frecuentes en ellas. El resultado de ésta técnica es una extraordinaria intensidad vital. Son seres vivos cuya personalidad única se acusa hasta en defectos físicos que, inadvertidos en la visión corriente, constituyen el sello único individual que cada tipo personal posee. Ya es un ligero estrabismo de la mirada, ya una leve desviación de la nariz, ya un torcimiento casi imperceptible de las comisuras labiales. Pormenores que acusan y realzan la personalidad del modelo. Y conste de una vez para siempre, que esta acentuada individualización excluye en absoluto la copia servil del modelo. Es pintura y no fotografía. Es arte en el sentido más hondo de la palabra. Interpretación genial del tipo humano, que se dio una vez y que no ha vuelto a repetirse. Y como el arte cuando es fuerte es simbólico aunque no se lo proponga, la representación del hidalgo de aquel tiempo no se haya estereotipada en estos retratos, Por eso el “Entierro del Conde de Orgaz”, tiene entre otros muchos valores, el documental que acredita como era la traza de la clase noble castellana al final del siglo diez y seis.

Repetimos que este realismo *sui generis*, exangüe, espiritualidad en grado superlativo, distinto por completo del realismo del siglo inmediato, fue perfectamente entendido y admirado por los contemporáneos del pintor. Y también lo fue su exaltada religiosidad, tan acorde con el sentido general de la época; que no en balde Carlos V y Felipe II fueron los paladines de la Contra-Reforma. Lo que no entendieron, ni podían entender, y peca de inocente el hacerles un reproche por ello, fue la técnica colorista creada por El Greco para expresar ese sentimiento religioso. Como que constituía en aquel tiempo una novedad poco menos que insospechada. Sin salir del Museo del Prado puede hacerse una prueba de lo que estamos diciendo; prueba gráfica, visual, mucho más convincente que el mejor de los razonamientos. En la galería central hay varios cuadros de Sánchez Coello que pueden servir de punto de comparación. Reflexiones en el salto mortal que hay que dar para pasar de esta pintura, gris, mortecina, académica en grado superlativo, al dinamismo lírico-musical saturado de emoción y de vida logrado por el Greco en algunos de sus cuadros, valiéndose del atrevido empleo de manchas sueltas de color. Claro que la corporeidad de la representación sufre, esta desvalorizada por el color, que pasa a primer plano y es, en realidad, el protagonista del cuadro. No quiere esto decir en modo alguno que los elementos plásticos estén desdeñados; no: el color y la luz, aun luz misteriosa venida no se sabe de dónde, luz de índole sobrenatural, poco menos, acusa siempre con más o menos vigor las formas de los seres y objetos representados. Pero, el resultado inevitable de esta técnica tan bella y tan pictórica. ! !Qué frías resultan las madonas de Rafael vistas desde este ángulo! Es que la representación pierde equilibrio, peso y corporeidad. Por fortuna hay en el mismo Museo del Prado una prueba irrefutable de lo que concluimos. Quiso el azar que la sala central del Greco tenga a uno y otro lado a las que contienen respectivamente las obras de El Ticiano y Velázquez. El Greco esta cronológicamente entre los dos. El primero fue su maestro y murió en 1576. El segundo nació viviendo el Greco, y empezó a pintar casi a raíz de la muerte de este. Los dos son genios de universal renombre. Un sencillo paseo por sus salas nos hace ver inmediatamente la diferencia. El Ticiano es renacentista. Velázquez es barroco. Mucho más cerca está por la técnica El Greco, de Velázquez, que del Ticiano, También es la luz y el color el alma del arte de Velázquez. Pero la fuerte trabazón orgánica de sus obras, el equilibrio y el aplomo que tienen y, más que nada el uso constante y deliberado de colores grises y pardos, entonación genuinamente española, colores matizados por el empleo constante del claro escuro, crean un abismo entre los dos. Como lo hay también entre la obra del Ticiano y del que fue su discípulo. Lo siguió en sus primeros pasos pero, muy pronto, por obra de su genio y de su aguda espiritualidad, directamente opuesta al sentido epicúreo y materialista de la pintura veneciana empezó a pintar por cuenta propia. En la “Trinidad” que está en el Prado hay todavía residuos del renacimiento. Como los hay en el “Expolio” de Toledo. Pero en el “Entierro del Conde de Orgaz” y en el “San Mauricio” no queda ya ninguno. Son obras

Más no puede negarse que el arte del Greco visto con imparcialidad, y en conjunto, es más pobre en elementos artísticos que el de los dos maestros citados. Tiene un campo de visión mucho más estrecho y limitado. El opulento polimorfismo del renacimiento alcanza en el Ticiano una de sus más felices expresiones. Una ola alegre de luz y color circula por todos sus cuadros. El retrato, la historia, la mitología, y el amor, lo real y lo fantástico, venus desnudas de opulentas carnes y Cristos compungidos por el dolor, castas doncellas y descocadas cortesanas, y un sin fin de paganos amorcillos que, como duendes, circulan y retozan por doquier sellando con su gracia la producción entera. Y un gran sentido decorativo que anuncia ya la obra de Rubens, a quien el Ticiano aventaja en perfección técnica y en profundidad de concepto. Es la suya pintura legítima donde la luz y el coloro tienen la primacía sobre la forma, aunque ésta conserva todo su valor constructivo tanto en las figuras aisladas como en el enlace rítmico de unos con otras. De aquí el peso y el equilibrio que distingue sus producciones. Obra, en suma magnífica por la extensión y la variedad de su contenido. El Renacimiento está en ella y el orto del Barroco se columbra ya fácilmente. Además, la belleza, lo que H. del Villar llama calomorfismo, tiene en Ticiano uno de sus más puros representantes.

Si dejando estas salas entramos en las de Velázquez, a pesar de que no han transcurrido más que cuarenta años largos entre ambos maestros, nos encontramos con un mundo de representaciones completamente distinto. Verdad es que no estamos en Venecia sino en Castilla. Y no en una república poco menos que insignificante, sino en la Corte de una monarquía universal la más poderosa del siglo. El ambiente determina el carácter del arte: esto es inconcuso. El genio pone lo demás. Y Velázquez es un genio de igual altura que el Ticiano, aunque el mundo de sus representaciones sea completamente distinto. Al hablar de ambiente damos a la palabra toda su extensión, física y moral. La adustez de castilla y el grave contorno de una monarquía católica apostólica romana pesan sobre la obra de Velázquez determinándola necesariamente. Si se añaden las características del arte Barroco, el cual se halla en pleno apogeo, y el genio personal del pintor creador de una técnica única no superada en ciertos aspectos por nadie, tendremos una casi explicación de su manera de pintar. El casi salva el ancho margen inexplicable que todo fenómeno vital lleva aparejado.

Los temas de su representación son mucho más restringidos que los de El Ticiano. El retrato ocupa casi todo el centro de su producción. Ni el desnudo, ni la mitología, ni la historia figuran en ella más que ocasionalmente. Tampoco tiene carácter decorativo ni religioso. Es un pintor realista de retratos, que algunas veces, emprende una diversión por el campo de la historia (La Rendición de Breda) por el campo de la mitología (Marte) pura o mezclada con temas realistas (Los Borrachos o La Fragua de Vulcano) o por el costumbrista (Las Hilanderas o Las Meninas). Desnudos no hizo más que uno, la maravillosa Venus del Espejo que está en Londres. Cuadros religiosos dos o tres; uno de ellos La Coronación de La Virgen, pintado deliberadamente con los colores de El Greco. He aquí en cifra o resumen los temas abarcados por su producción, la cual, como puede verse, no es ni muy variada ni muy extensa. Esto no obstante, Velázquez, está universalmente reconocido como uno de los más altos valores de la pintura. *Por qué* no puede explicarse en éste momento. Nos llevaría muy lejos del tema que tratamos. Lo que hace a nuestro intento es comparar, contrastar sería mejor decir, la impresión general que las obras de El Greco producen después de habernos saturado los ojos con las de El Ticiano y Velázquez, es de extrañeza. Hemos pasado de algo normal, claro y comprensible, rigurosamente emparentado con el mundo de los seres reales, con ese mundo donde las cosas tienen peso y se enlazan unas a otras por leyes equilibradas y lógicas, matemáticas que pudiéramos decir, a un mundo fantástico y como de ensueño donde reina como único soberano el color. Las formas aunque tratadas esencialmente plástico, están desvalorizadas por el color. Quizá sus manifiestas desproporciones, buscadas por la crítica en anomalías de la vista del pintor y hasta en deficiencias mentales, se expliquen sencillamente por la relación que guardan con los colores. Un buen cuadro de El Greco, el San Ildefonso, puede servir de ejemplo, es antes de nada y sobre todo un hallazgo colorís tico, algo así como el descubrimiento de una nota nueva en el pentágrama de los colores. En este cuadro es el color granate, mezcla del rojo y el morado el que irradia y domina por todas partes. Acumulado en gran cantidad en el faldamento de la mesa ante la cual está sentado el santo, se refleja y diluye por todo el ambiente de la habitación tiñendo todo de morado, hasta las manos y el rostro de aquel. Es, pues, un sostenido de granate oscuro dotado de una gran fuerza emotiva y de verdadera belleza. Es una creación. Algo nuevo en el arte de entonces y en el de hoy. No ha perdido nada con el transcurso de tres siglos largos. De fijo que todos los pintores están de acuerdo con lo que afirmamos. La figura del santo, vista de un modo muy espiritual, se borra casi ante la nota general del color que la envuelve. Palidece. Pierde importancia. No es ya el protagonista del cuadro. Su traza corporal, feble y esmirriada, se diluye en el rojo morado y se hace borrosa e imprecisa. El color triunfa y alcanza una cima estética alcanzada muy pocas veces.

Como complemento, creemos que el Sr. Cossío lo hizo notar en su hermoso libro sobre El Greco, esa nota de color tan acentuada y personal posee un fuerte halo simbólico y de época. Es litúrgico. Abunda en las iglesias, en sus sacristías, y hasta en el exorno de los palacios de aquel tiempo. Es decorativa, constituye un documento de la rica variedad de aquel siglo.

Y véase por donde El Greco, aunque el señor H. del Villar creyese otra cosa, fue colomorfista en alto grado. El reino del color y el de la belleza son uno mismo. Todas las cosas que llamamos bellas, sean obras de la mano del hombre o de la naturaleza, tienen siempre el color entre sus elementos más preminentes. La aurora, las flores, el ramaje de las arboledas, la luz del sol en todas sus infinitas variaciones, los productos de la industria o del arte, las especies animales con la asombrosa riqueza de matices de las pieles y plumajes que ostentan, al ser humano, en fin, en cuya figura el color de la piel, el de los ojos y el de los cabellos constituyen signos de tan profunda significación, son pruebas indudables de lo que argüimos. La pintura es el arte de traducir esos colores, de interpretarlos, de alcanzar con ellos armonías que no estén en la naturaleza y que, por su simbolismo y transcendencia, la superan en cierto modo. Lo que allí está disperso y carente de significación, aquí está concentrado y dirigido a un fin: La emoción estética. El artista alcanza ese fin valiéndose del dibujo y del color; pero no cabe duda de que el color es el más importante de estos dos elementos. El más genuino, el que expresa y contiene la misma esencia del arte pictórico. Prueba de lo que decimos es que puede suplirse el dibujo por el color y no a la inversa. Cuando en la pintura predomina el dibujo (la obra de Miguel Ángel es típica en eso) su concepto es tectónico, más emparentado con el bajo relieve que con el cuadro propiamente dicho. De aquí que los pintores más estimados son aquellos en que los colores tienen la primacía. El Greco pertenece a esa clase y por eso ha llegado a ocupar el puesto que tiene.

A un lado y a otro del San Mauricio, en el Museo del Prado, hay dos cuadros que representan respectivamente a San Pedro y a San Eugenio. Si el visitante se entrega a su contemplación sin reservas críticas de ninguna clase, dejando que actúen los ojos sencillamente, se quedará sorprendido por la fina y armónica entonación que ambas obras tienen. El San Pedro está pintado solo con dos tonos, el de la túnica y el de fondo de nubes sobre el cual se destaca la figura. No obstante esta simplicidad es de un cromatismo encantador. Pero todavía le supera en belleza colorís tica, por ser de tonos mucho más variados y complejos, el San Eugenio. Pintado sobre nubes de una coloración azul cárdena muy complicada, aparece vestido con los ornamentos episcopales cuyos tonos dorados muy amortiguados irradian en todos los sentidos, con un verdadero derroche de valores cromáticos. El acorde con el color de las nubes es perfecto. El tono general es gris cerúleo salpicado con chispas de oro muy tenue. El Santo está en pie y en actitud de leer un libro que tiene en la mano derecha. Lleva guantes blancos de tono muy desvalorizado por la resonancia de los colores próximos y el rostro, de mirada baja, está también teñido del reflejo de las nubes del fondo. El conjunto, repito, tiene una gran belleza y es, por antonomasia, obra de gran pintor.

Entre estos dos cuadros se halla el San Mauricio, que nos obsesiona. Es una de las obras cumbres de El Greco y no puedo emprender su análisis en este sitio. Es obra de múltiples valores ya plásticos, ya de composición. La crítica lo ha analizado con exceso quizá y, en cualquier libro de los dedicados a El Greco, en el del Sr. H. del Villar, por ejemplo, puede el lector saciar su curiosidad. Nos limitaremos a hablar en lo que nos concierne, del valor pictórico, que es el punto de vista a que precisamente nos obligamos.

Enfocado desde éste ángulo el San Mauricio es verdaderamente notable, casi único se puede decir. Es algo así como un muestrario de la gama de colores creada por el pintor. Por debajo de un estandarte rojo, color dominante por ser el más fuerte, los personajes de modo tan misterioso conversan. Se hallan todos vestidos de colores distintos. No son colores puros, sino gradaciones creadas por la sensibilidad del artista. Se parecen a los de la pintura veneciana de donde indudablemente proceden, pero no son idénticos. Un amarillo, un azul, un verde pálido de los que El Greco emplea tienen una personalidad definida e inconfundibles. Nadie ha podido imitarlos después. Tristán su discípulo, lo intentó en vano. Proceden del acto creador e intuitivo con que el artista mezcla los colores en la paleta buscando un tono que exprese su emoción estética. Y este acto, como es lógico, no puede imitarse. Tampoco ha logrado nadie imitar el modo como El Greco emplea los referidos colores. Los extiende en masas aisladas (borrón suelto dicen los técnicos) unos junto a otros, teniendo en cuenta, teniendo en cuenta la degradación que sufren por efectos de la concomitancia, buscando con ello la armonía general del conjunto. Cosa que consigue casi siempre, y es de gran belleza y alto sentido decorativo. Por eso el San Mauricio es, en este respecto, una obra única y genial. Para mayor dificultad, los aludidos colores están sintetizados, como ahora se dice, con la gloria que ocupa toda la parte alta del cuadro. La cual, como es de costumbre en El Greco, tiene un estilo diferente, si bien no es en este cuadro tan marcada como en El entierro del Conde de Orgaz. El cuadro entero está entonado en gris-plata y azul desvaído. La atmósfera irreal de las nubes desciende como una cortina por detrás de los personajes sirviéndoles de fondo más o menos lejano; son manchas sueltas de color arremolinadas a capricho, buscando sólo un efecto cromático y decorativo; finalidad lograda por completo. Pero no es a modo de un cendal o velo trasparente que permita ver un fondo más o menos lejano; son manchas sueltas de color arremolinadas a capricho, buscando solo un efecto cromático y decorativo; finalidad lograda por completo.

Conviene advertir que la tonalidad general del cuadro es fría, pertenece a lo que pudiéramos llamar tono menor. Es el gris-plata aludido antes, cuya filiación pueda hallarse quizá en el Veronés, tono en el cual el genio de El Greco vinculó la interpretación artística del ambiente castellano. Velázquez y Goya recogieron esa nota y la emplearon en muchas de sus obras. Los fondos paisajistas de Velázquez la tienen como elemento dominante. Y no se puede negar que estos fondos tan bellos son netamente castellanos y hasta madrileños cabría decir. Basta mirar hacia el Guadarrama en un día algo nublado para encontrarla. Es una nota que posee transcendencia simbólica. Está en las aguas del Tajo, río español si los hay, y en el acero de las famosas hojas toledanas templadas en su frígida linfa.

La abigarrada composición de los cuadros de El Greco que acusa en muchos casos influencias bizantinas y prestan a su pintura carácter arcaizante, las manifiestas desproporciones y desdibujos de sus figuras, la acusada austeridad de los temas en que se emplea, quedan salvados, olvidados merced al modo, verdaderamente asombroso dada la época en que pintó, que tiene de sentir y emplear los colores. Como que ha sido preciso que pasen tres siglos largos y que el impresionismo irrumpa en el recinto del arte antiguo, con la violencia de un cataclismo, para que las audacias de este artista y el nuevo mundo de belleza descubierto por él pueda ser gustados y comprendidos. Por eso su arte es de ayer, de hoy y de mañana. Es eterno. Nos parece sin embargo, prudente hacer constar que no es ni con mucho de fácil acceso. Y por esto por diversas razones. Se trata de un valor estético que solo los artistas y los iniciados en la pintura pueden alcanzar. El vulgo tiene poco o nada que hacer con El Greco. El noble deseo, expresado por el Sr. Cossío de que el cretense sea algún día popular, es una ilusión vana. Ni siquiera el agudo sentimiento que anima su obra es hoy válido y comunicable. Los elementos sensibles de que se sirve para expresarlo son viejos y hablan un lenguaje de forma que ya no entendemos. Como nos ocurre por ejemplo con el arte gótico, o con el barroco, no obstante hallarse mucho más próximo de nosotros. Una ley insobornable del arte en su rigurosa contemporaneidad. Está necesariamente ligado a los sentimientos de una época y sólo en ella alcanza su máximo valor expresivo. Quedan las formas muertas, los hallazgos que los artistas hicieron en su tiempo y que, incorporados al acervo común de la cultura, forman parte de la educación de todo hombre ilustrado. Admiramos las obras antiguas por reflexión, sin sentir su belleza. El que crea otra cosa se engaña. Comprender no es sentir. Y el reino del arte es el corazón, la sensibilidad, y no el entendimiento. Y El Greco es precisamente uno de los artistas más lejanos y ajenos a nuestra sensibilidad de hoy. El tono de los colores que emplea de un modo verdaderamente genial es antiguo, viejo, mortecino y falto de vida para la retina de hoy. El impresionismo, la forma artística honrada genuina de nuestra época, los ha desvalorizado, relegándolos a los museos como motivo de curiosidad o de estudio. Compárese, por ejemplo, un rojo de Sorolla con uno de El Greco y se comprenderá en el acto lo que queremos decir. Una marina de Carlés o un cartel de Roberto Domingo son obras propias para el hombre de la calle, que es el espectador obligado del arte de hoy. El Greco, repetimos, es un pintor para artistas o para gente culta y refinada que, a fuerza de educar la sensibilidad y el gusto, han llegado a sentir por reflexión la belleza de todos los tiempos y épocas del arte por más lejanas que sean.

Universalidad y perduración de nuestra pintura clásica

Hay cuadros españoles en los museos y colecciones particulares en todo el planeta. Son los pregoneros de nuestra pasada grandeza, los que mantienen viva la curiosidad y la simpatía que el genio español ha despertado siempre en el mundo. Si nuestra literatura clásica está archivada y en cierto modo muda y conclusa, pendiente de la interpretación del erudito, nuestra pintura, en cambio, sigue hablando el lenguaje vivo y palpitante de validez universal. El fotograbado, no obstante faltarle el color que es el equivalente del acento y la entonación en la palabra hablada, completa la obra de difusión de nuestros valores pictóricos. La obra literaria está sujeta a las fronteras impuestas por el idioma. A veces, como ocurre en la poesía, son infranqueables. La música del verso, alma de la poesía, se pierde en la traducción por muy buena que sea. La rotunda y castiza entonación de una estrofa de Góngora no puede, por ejemplo, traducirse al francés. Como de la doctoral redundancia del maravilloso Lafontaine no queda nada si se vierten sus fábulas al castellano. La genialidad idiomática de ambas naciones se halla estereotipada en esos dos autores de un modo intraducible. Ni aún para el que conozca a fondo el idioma de la nación vecina es de fácil acceso. Se entienden claro está las palabras y su literal significado, pero el sello misterioso que la raza ha impreso en ellas se escapa a la captación mental del que las lee, sea cual fuere su sutileza. Y se da el caso de que esa dificultad aumenta y disminuye según las épocas. En las épocas de auge, de poderío político, el lenguaje crece y se afirma de toda clase de valores; se hace apto para expresar el exuberante y tumultuoso contenido del cuerpo social a que pertenece. Y claro está que, al aumentar en complejidad y riqueza, se torna de más difícil penetración para un extranjero. Hay épocas en las cuales el idioma rebasa sus fronteras y derrama frases y modismos en los idiomas de los pueblos vecinos. Durante del Renacimiento Italia, valiéndose del humanismo como vehículo, llega hasta nosotros y suaviza la condición del castellano de aquel siglo. Garcilaso de la Vega es el más claro exponente de esta influencia. Y años después Cervantes le daba a Italia la clara y elegante manera que le es propia. Como que estuvo allí varias veces cuando Nápoles era nuestro y sufrió la doble y dulcificada influencia del idioma y el clima italianos. Belleza inmortal que se refleja en los cuadros de Ribera no obstante su viril condición castellana. Se refleja sin que sea posible indicar en que consiste ni a que elementos de su arte está vinculada.

Volviendo a las épocas en que el lenguaje, por plétora de contenido y como signo del poderío político irradia sobre el idioma y la literatura de un país hermano, se puede señalar la influencia sobre Francia de nuestro gran Siglo de Oro. Frases y modismos nuestros pasan al francés, y luego, al cambiarse las tornas, cuando el timón de Europa da en las manos de Luis XIV, o más tarde quizás, en nuestro afrancesado siglo XVIII, es el francés el que irradia sobre nosotros y nos impone sus modos de expresión. Dándose el caso pintoresco de que hay frases consideradas como galicismos sin parar mientes de que antes habían sido españolas. El hacer del ojo, traducción literal del *faire de l´oeil* gabacho, puede servir de ejemplo.

Una evidencia no obstante, que la pintura aventaja en universalidad y duración a las demás artes; si hemos de dar crédito a las obras de nuestros grandes pintores clásicos. Basta en pensar en nuestra literatura del siglo XVII para comprender lo que queremos decir, aunque un rubor del entendido nos impida confesarlo, la lectura de sus obras se ha hecho difícil y falta de interés. Las ediciones de esas obras se multiplican y figuran en sitios preferentes en nuestros estantes de libros; pero la honrada verdad es que nadie las lee, como no se trate de un erudito o de un crítico a quienes su profesión obliga a estudiarlas. Pero por mero esparcimiento nadie pone en ellas las manos. Se han vuelto pesadas, se han hecho clásicas y aburridas. Ni el idioma ni la trama sentimental que encubre responden a nuestro gusto de hombres modernos, somos más frívolos, más inquietos, más sensibles, más complejos y difíciles de contentar que nuestros antepasados del Siglo de Oro. No decimos si peores o mejores; pero, desde luego, distintos. La literatura de hoy muy diferente en mérito positivo a la de antaño cumple perfectamente su cometido. Fluye al compás de nuestras costumbre y satisface por completo nuestras necesidades anímicas. Su buen éxito es, pues, merecidísimo.

Pero se da el caso anómalo que nuestra pintura clásica, la del siglo XVII, conserva a juzgar por la muchedumbre de gente de todas las clases sociales que desfilan en los Museos, y por el modo en que se multiplican y agotan que de sus obras se ocupan, el mismo o más valor si cabe que tuvo al tiempo de producirse. Si a Quevedo y a Góngora no les lee casi nadie, por el trabajo que cuesta entenderlos, obra, sin duda, de la evolución del idioma y de su contenido emocional que es distinto, El Greco, Velázquez y Zurbarán, a juzgar por las muestra antedichas, ni han envejecido ni han perdido en interés y emotividad. Y como las artes de una época son todas hermanas y los efectos que persiguen son idénticos aunque sus medios de expresión sean distintos. Sería ilógico y hasta absurdo que mientras la inteligencia y la sensibilidad evolucionan y exigen de la literatura valores nuevos adecuados a esa nueva manera de ser, la vista y las artes que a ella se dirigen, entre las cuales la pintura ocupa el primer lugar, se hubiesen quedado estancadas en esa fase de su evolución sin dar un paso hacia nuevas formas. Que de otra forma no puede explicarse el que entendamos en todo su valor la pintura antigua.

Es sabido que hay pintura moderna y hasta pintura llamada por mal nombre modernista y recaídas en el tenebrismo – oscurantismo sería mejor decir – y muchos, muchísimos paisajes pintados a la clara y alegre luz del sol, en los que la vulgaridad y falta de técnica se dan cita a placer; pero también nos consta que todas estas novedades han durado lo que el verde en las eras y no han dejado apenas huella ni en el arte ni en nuestra memoria. Fueron flor de un día. Llamaron la atención pública un momento y se hundieron en el olvido. Velázquez desde su atalaya de “Las Meninas” las ha visto nacer y morir con tranquilo desdén. No hadado, no, en el quid de nuestros deseos. Quizá sea esa la más fuerte de nuestras razones que nos llevan a volver los ojos hacia los cuadros clásicos como si estuviesen pintados hoy, en una paradójica contradicción de las eternas leyes del arte, las cuales exigen que la obra hable una sola vez y sólo para sus contemporáneos. Conjunción que como es lógico no vuelve a repetirse jamás. Únicamente por reflexión, mediante un desplazamiento intelectual, sentimos o nos figuramos sentir la emoción que los rígidos frailes de Zurbarán producían en los devotos de aquel siglo. Es un espejismo, un engaño en el que nos hace caer nuestra vanidad de hombres modernos hipersensibles. Con ayuda de la moda y el gusto del día, la malsana curiosidad, y la falta de respeto que nos lleva a manosearlo todo y a husmear en lo que no entendemos jota, y empujados, además, por la ley fundamental del menor esfuerzo; que para leer a Góngora, por ejemplo se necesita tener amor a la poesía, tiempo y paciencia, amén de una preparación adecuada; mientras que para entrar en el Museo del Prado y pasar por allí una hora mirando los cuadros con curiosidad pareja a la que inspiran las figuras de cera, no hay sino personarse en sus salas y abrir los ojos de par en par.

Sea como sea, la pintura supera en longevidad a la literatura, si hemos de dar crédito al número creciente de *amateurs,* que por ella se interesan. Si bien sería interesante abrir una encuesta con objeto de averiguar qué clase de valores aprecian en las obras que admiran. Dibujo, color, composición, arabesco, relieve, ritmo, contraposición de la luz y sombra, fuerza expresiva de los seres u objetos representados, carácter de época, gusto decorativo…de los múltiples valores que un cuadro bueno contiene ¿Cuáles son los que aprecia el espectador de un tipo corriente que entra a montones en el Museo?

La contestación es una incógnita y no seremos nosotros quienes la descifremos.

Ribera

Para crítica con fundamento las obras de arte no basta el juicio personal, por muy docto y refinado que sea. Hacen falta normas objetivas, reglas que puedan aplicarse indistintamente dejando a un lado por el momento las preferencias o afinidades del gusto subjetivo. Esto es indudable, y a su olvido se debe el que la crítica actual sobre pintura apenas si exista. Sin mencionar otras causas secundarias o favoritismo, compadrazgo, bombo mutuo, reclame – a tanto la línea – que se hallan al alcance de cualquiera.

Se pueden condensar estas reglas en la siguiente enumeración:

1. – la raza.
2. - la época histórica artística a que pertenece el pintor.
3. - el medio ambiente, tocando en el más amplio sentido, en que su actividad se desarrolla.
4. - el genio o talento personal de que está dotado.

Claro que estas normas exigen en el que las aplica juicio crítico natural perfeccionado además por la experiencia y el estudio. Sin esa previa condición todas las reglas son inútiles. Y el juicio es un don espontaneo que no se puede suplir con nada.

Si tomamos esa referidas reglas y las aplicamos a la personalidad y a la obra del gran pintor Jusepe de Ribera, popularizado por el apodo del *Spagnoletto*, remoquete debido a que era hombre de poca estatura, obtendremos aproximadamente el siguiente juicio.

Por la raza es español puro, nació en Játiva (Valencia) a doce de Enero de mil quinientos ochenta y ocho. Se supone que empezó a pintar muy temprano como era corriente en aquellos tiempos en que los pintores debutaban como simples aprendices, empleo que tenía más de manual que de artístico, consta que fue discípulo de Ribalta, pintor valenciano de verdadero mérito, no tenido en consideración hasta hace poco y con el cual puede decirse se inicia la escuela realista del siglo inmediato, cuya fama y méritos crecen de día en día. La obra de Ribalta, sin ser genial es ya, por el colorido y los tipos representados, del más puro abolengo español. Del manierismo de su siglo no hay en ella el menor influjo. Merced al trasiego de cuadros que el “humorismo” respecto al arte dio lugar, fueron huéspedes del Museo del Prado algunas obras de Ribalta que pertenecen al Museo de Valencia. Gracias a esta infortunada coincidencia pudimos confirmar con mayor amplitud el juicio que sobre este excelente pintor teníamos formado.

Por la segunda regla enunciada, Ribera pertenece al comienzo del siglo XVII y es el representante típico y destacado del estilo Barroco nacido no ha mucho, el cual cuenta entre sus señaladas características el realismo. Tiene en Italia Ribera como antecesor inmediato a Caravaggio verdadero creador del realismo y del empleo de la luz y de la sombra en un sentido nuevo, contrapuesto por completo al famoso esfumato preconizado teórica y prácticamente por Leonardo da Vinci. Esto no implica en modo alguno que el claroscuro desapareciese de la pintura. Usa un medio técnico incorporado a este arte en general desde Leonardo y que, como medio de expresión, perdura desde entonces a través de todos los estilos y cambios de gusto, lo emplean los pintores en más o menos grado según sus preferencias o temperamento. Pero Caravaggio y Ribera también se valen de la luz y de la sombra en contrastes violentos de los que obtienen efectos bellísimos que en cierto modo pueden calificarse de espectaculares. Un crítico de la época califico de "pintura de cueva” la innovación creada por Caravaggio. Esta fuera de duda que Ribera aprendió de este artista esa manera de pintar. Ya veremos que Ribera llegó a Italia muy joven, y que, antes de situarse en Nápoles, en donde residió el resto de su vida, había viajado por toda la península, y sin duda, estudiado a fondo los grandes maestros del arte italiano. Caravaggio, anterior a él por algunos años, había ya dado a conocer el nuevo estilo, y Ribera que tenía madera de gran pintor, plasmó en esa nueva forma sus primeras producciones. Esto, como es natural, merma en cierta manera la originalidad del maestro valenciano. Pero el fuerte elemento racial que había en él, su española condición, su sangre dieron muy pronto a sus obras un sello personal inconfundible. Los santos de Ribera, mayores siempre que el natural, expresan el estático ascético mediante caracteres de impresionante realismo. Son tipos individuales sorprendidos en una visión momentánea que tiene algo de fotográfica. Sin que por eso su ascetismo sufra merma alguna. Manera realista de expresar la santidad que solo la escuela realista de aquel siglo ha poseído y que se da la mano con la naturalidad de nuestros místicos: Santa Teresa puede servir de ejemplo. Los mencionados contrastes de luz y sombra y la transparencia de los pardos empleados en fondos, hábitos y sayales completan el efecto perseguido. Conviene advertir, que casi todas las obras de Rivera (en el Museo del Prado hay muchas) se han oscurecido hasta perder casi la mencionada trasparencia. Un pintor muy culto a quien hemos consultado sobre el particular, Don Gregorio Toledo, atribuye ese torcimiento al correr del tiempo sobre los aceites y a las barnizadas posteriores. Como no somos del oficio, nos abstenemos de opinar sobre este hecho indudable que tanto perjudica a la obra del gran maestro valenciano. En el cuadro titulado “Jacob”, que pertenece al Monasterio del Escorial y ha estado expuesto durante una temporada en el Museo del Prado, obra que, por razones que ignoramos se ha librado del referido oscurecimiento, luce en todo su esplendor y profundidad en el estilo de Ribera. Es un cuadro bellísimo tanto por el espíritu como por la factura. Así debieron ser todos sus hermanos antes de sufrir la mencionada alteración.

Volviendo a la influencia del medio ambiente sobre el pintor, nos parece ocios encarecer su trascendencia e importancia. Es ya de dominio vulgar que el individuo es una ecuación formada por el patrimonio hereditario y el medio ambiente. De la conjunción de estos dos factores surge la personalidad individual, Así en el Arte como en la vida. Sin que se pueda predecir cuál de los dos factores es el decisivo. Se entrecruzan y es muy difícil deslindarlo. Claro que al hablar del ambiente nos referimos tanto al clima o latitud en que el artista desarrolla su actividad, como al gusto o estilo decorativo creado por su época. Estilo que el artista recibe y crea al mismo tiempo. Hay críticos que quieren explicarlo todo por el genio (como si este hubiera caído del cielo a la manera de un aerolito) y otros que intentan explicar el fenómeno artístico exclusivamente como obra del medio. Hipólito Taine, el conocido escritor francés, historiador, filósofo y crítico de arte, encumbrado en su tiempo a demasiada altura y colocado hoy a un nivel demasiado bajo escribió unos libros muy buenos y populares, muy franceses sería mejor decir, en los cuales intentó fundamentar los orígenes de la pintura italiana y de los Pises Bajos valiéndose únicamente del clima y de las costumbres. Punto de vista unilateral exagerado a todas luces, da una explicación muy pobre que deja a un lado la evolución histórica en la que el arte está integrado entre otros factores de diversa índole. Spangler en su “Decadencia de Occidente” se aproximó más a la verdad, si es que el entendimiento humano le es permitido desentrañarla por completo. Pero ni uno ni otro dieron, en nuestro modo de ver, en el quid de este asunto. Enigma que se aclara un tanto al aplicar conjuntamente las reglas enunciadas en el comienzo de este artículo. El clima, mejor sería decir el hábito, puede proporcionar las características de las diferentes escuelas pictóricas que han existido, pero no el nacimiento ni la idiosincrasia de los genios, que máximos representantes, Goya, por ejemplo, aunque español de pura cepa, se desarrolla en contraposición del ambiente que le rodea. Si se piensa en la literatura de Moratín, su contemporáneo y amigo íntimo, se ve en el acto lo que queremos decir. Verdad es que entre el genio y el talento media siempre un abismo insondable. El genio pertenece a lo que Goethe (citado por Spengler) llama el protofenómeno; algo así como muchas de las limitaciones impuestas por la naturaleza a la inteligencia del hombre.

Sea como fuere, el medio ambiente tomado en su más amplio sentido influyó de un modo decisivo en la personalidad del Spagnoletto. Se puede afirmar rotundamente que el menos español de nuestra escuela realista de entonces, o dicho de otro modo; el único maestro que sufre de forma indudable las influencias del arte italiano de su siglo y del siglo anterior. El gigantismo de sus figuras proviene directamente de Miguel Ángel. En el empleo de la luz y la sombra se inspira, como ya hemos dicho, en la manera de Caravaggio. Hay cuadros sobre los que gravita el recuerdo de Leonardo. Su “San Juan Bautista en el Desierto” puede servir de ejemplo. Muchas de sus figuras, las femeninas particularmente (La Magdalena, una Sibila) son de pura estirpe italiana. Así como su predilección por el dramatismo espectacular, muy distinto de la mesura y el reposo de los maestros contemporáneos suyos, acusa claramente también la influencia del Barroco Italiano. Sin que todo lo apuntado muy a la ligera merme en lo más mínimo su poderosa personalidad de artista. La producción vista en conjunto tiene un cuño propio inconfundible y la fama universal de que gozó, y goza aún, es merecidísima.

Constituye por tanto un caso típico de la influencia que el medio ambiente ejerce en la formación del talento. Si hubiera nacido en Castilla su producción hubiera sido otra seguramente. Pero, como ya hemos dicho, debió salir de Valencia muy joven (parece que su padre era militar y había sido destinado a Nápoles) y se cree que el hijo se desgarró (frase en desuso pero muy expresiva) y vagabundeó por toda Italia antes de fijar para siempre su residencia en Nápoles. Tuvo comienzos económicos muy difíciles, hasta que uno de nuestros Virreyes de aquel tiempo (no recordamos si es Osuna o Monterrey) descubrió su talento al ver un cuadro del pintor puesto a secar en medio de la calle y alrededor del cual se agolpaba la gente, y le concedió su protección. Contrajo más tarde matrimonio con la hija de un rico mercader de cuadros, desde entonces, pudo vivir en la opulencia y desarrollar por completo el genio pictórico de que estaba dotado. Genio indudable (y aquí entra en juego la cuarta regla enunciada) porque su abundante producción es magistral, está dotada de caracteres inconfundibles. El experto distingue en el acto un Ribera entre una colección de cuadros de otros pintores. Creó tiempos tan personales y de tanta fama (el San Sebastián es uno de ellos) que sus imitadores fueron legión.

Parece ser que la prosperidad no le acompañó en la vejez, la cual fue ensombrecida por la pobreza y el olvido, y, más que nada, por el rapto de una de sus hijas llamada Rosa, a la que quería entrañablemente. Fue el raptor un hijo bastardo de Felipe IV de nombre Don Juan de Austria, a quien el rey había enviado a Nápoles con el objeto de sofocar una rebelión.

Triste final que, en cuanto a la pobreza y el olvido, empareja a Ribera con Rembrandt y con Goya. Por algo los antiguos, tan sabios en esto como en todo, le pusieron una venda en los ojos a la Diosa Fortuna. Nosotros nos contentamos en motejarla de veleidosa.

De Velázquez a Sorolla

VII.

Escribir hoy sobre Velázquez acusa ignorancia o temeridad. Una ingente montaña de libros pesa sobre su vida y su obra. El secreto de su técnica es poco menos que de dominio público. Los juicios más justos y los más disparatados asaltan su personalidad por todas partes. Supongo que él, tan ecuánime y ponderado, genio silencioso dado a la observación y al trabajo, estará escandalizado del barullo urdido por los plumíferos entornos a su genial producción. En este record del ditirambo a caño suelto, son los literatos los que llevan la voz cantante. Cualquiera diría que su divisa es ¡Aquí que no peco! Uno de nuestros más finos espíritus, dueño por completo de los secretos del idioma, pero esclavo de la originalidad a toda costa, le atribuye a Velázquez nada menos que la invención de la pintura de hueco. Eso se llama en castellano oír campanas y no saber dónde. Claro que quiso decir otra cosa. Porque es elemental que la pintura de hueco vino al mundo con la perspectiva. Los niños ignoran ésta en sus dibujos porque la sensación del espacio no es una realidad para ellos. Y por otro escritor de menos quilates pero especializado en cosas de arte dice “que Velázquez es un griego”. Juicio que acusa una encantadora frivolidad o un completo desconocimiento de la esencia de nuestra cultura. Con hojear simplemente la obra de Spengler, se hubiera ahorrado semejante dislate.- ¿Policleto y Velázquez cogidos del brazo? Es para ponerse malo de risa. También quiso decir otra cosa pero no tuvo tiempo de dar con la expresión adecuada. A eso y mucho más obliga el periodismo. En medio del delirante dinamismo de la época barroca que Velázquez pertenece, sorprende su quietud, su equilibrio, la fuerte trabazón orgánica en que su pintura está cimentada, por eso, aparentemente parece clásico suponiendo que la palabra se tome como sinónima de renacentista, que llevada más allá de esa época es un absurdo. Ya que las referencias de nuestro arte con el griego, por ejemplo, son verdaderos disparates, sobretodo tratándose de pintura. La estatua desnuda símbolo el más puro de la cultura antigua, habló una vez nada más y para siempre. Y Velázquez es un representante típico del genio occidental. La entraña de su arte está misteriosamente vinculada con la monarquía absoluta y con la Iglesia Católica. Sin ellas no hubiese existido. Y por su modo de ver y su manera de pintar pertenece al Barroco. “Visión de conjunto con perjuicio, a veces, de los pormenores; predominio del color sobre la forma; empleo constante del claro escuro; interesarse más por la apariencia que por la realidad de las cosas; técnica sintética impresionista en el más hondo y genuino sentido de la palabra; realismo; he aquí en cifra algunas de las características del barroco – tiene otras de diversa índole – en las cuales encaja como en un molde la pintura del gran maestro español. Es barroco, y en su quietud, ímpetu concentrado, vuelto hacia dentro, depende del genio de la raza, del momento histórico, y de la idiosincrasia personal del artista; triple convergencia de efectos que son los determinantes de su estilo. Su aparente frialdad nace del dominio del mismo, del riguroso control, que como cortesano y hombre de gran mundo, ejerce sobre todos los actos de su vida. Tiene, como los ingleses, el pudor de no dejar ver sus emociones. De fijo que al rey y a los cortesanos, ardientes católicos, sí que también hombres de vehementes pasiones, no les parecía fría su pintura. Era el espejo en que se miraban. Fríos son los ojos aunque el hombre moderno, materialista descreído, ineducado, bullanguero y gesticulante, vulgar y adocenado hasta dejarlo de sobra, se obstina en entender un mundo de representaciones tan lejano al suyo y poco menos que impenetrable para él. De fijo que Sorolla, que pintaba en mangas de camisa los brutales efectos sobre las inquietas aguad del mar, los desnudos cuerpos de unos niños que se revuelcan en la arena, sábanas de deslumbrante blancura sacudidas por el viento, una lancha que se aleja con las velas desplegadas, olas que vierten en la playa sus irisantes espumas; todo visto a la dura y rutilante claridad del centro del día y traducido mediante una técnica que pudiéramos llamar de brocha gorda, la única y adecuada posible para un asunto de esta índole, técnica basta, dura y movida en la que no hay matices, claro escuro, dibujo ni captación del volumen de los objetos, porque el brillo y el desordenado movimiento del espectáculo que el pintor quiere traducir no exige esos medios de expresión, de fijo, que Sorolla y su arte, repetimos, son perfectamente adecuados a la retina, al gusto y a la sensibilidad del hombre actual. El artista pertenece a la masa, y masas son también por la educación y por el sentimiento, los espectadores. Es un arte actual el único honrado y posible en estos momentos. Tiene sinceridad y fuerza. Ha intentado substituir los valores intelectuales, fundamento invisible del arte antiguo, por los valores de la naturaleza y el resultado está a la vista. Un arte frío, mecánico, de primer plano, inorgánico, cuyo contenido se agota al contemplarlo con una rapidez que asombra. Pero es legítimo por que representa la herencia espiritual del siglo XIX expresada mediante los pinceles.

El Greco-Ribera-Zurbarán-Velázquez-Murillo-Sorolla

No se trata de una evolución propiamente dicha, porque no tiene línea ni desarrollo ascendiente. Empieza de improviso por una cumbre, El Greco, y se prolonga después en línea recta hasta Goya pasando por otras cumbres de igual altura. Después cae verticalmente durante un siglo, sin producir nada fuerte y derivativo hasta Sorolla. Este, como Goya en el siglo XIX, representa el solo el XX. Únicamente que, como como artista, es muy inferior por todos conceptos a las grandes figuras que le preceden. Tiene fuerza, frescura y valentía en el empleo de los colores, pero nada más. De hombre de talento no pasa. Es inferior también a los maestros de la escuela impresionista francesa de donde procede y de la cual es en España el único representante de empuje y valía. Claudio Monet, por ejemplo, está a muchos codos sobre él como técnico y por la ardiente inquietud de su espíritu. Su lucha con las variaciones que los cambios de luz hacen sufrir a los objetos es bien conocida. Y bueno será hacer notar, aunque sea de paso, que la escuela impresionista francesa representa la última manifestación fuerte y valiosa de la pintura occidental. Responde a una necesidad interior ineludible. Se apoya en un ciclo de experiencias vitales, de las cuales constituye un claro y perfecto exponente. Tiene un ideario nuevo plein air, y crea también una técnica también nueva para expresarlo sobre los lienzos. La teoría de los colores complementarios, intuida por El Greco tres siglos antes, da fe de lo que concluimos. Y como si no bastasen los méritos que apuntamos, encarna en media docena de pintores excepcionalmente dotados. Algunos, como Degas, son ya clásicos y sus obras se cotizan a peso de oro. El impresionismo es, pues, algo así como la última llamada de la pintura occidental. Su canto de cisne. Después se dispersa en todos sentidos y es agotada infructuosamente en esfuerzos individuales que buscan la notoriedad a toda costa. Entre la escuela impresionista y los ismos que hemos visto nacer y morir ante nuestros ojos (cubismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo) se destacan algunos pintores de transición de verdadero talento. Cézanne y Gauguin, neo impresionista el primero y de tendencia decorativa el segundo, nos sirven de ilustración en lo que decimos. Luego entra la época malabarista francamente industrial, verdadero chantaje artístico en el cual el pintor, el que tiene talento, lo pone al servicio de la excentricidad para ganar dinero. Que nada puede la razón y el buen gusto contra la estolidez de la gente rica para quienes la pintura se ve obligada a trabajar hoy. Arte industrial, en suma, típico de una época decadente que ha agotado ya su contenido interior y no le queda nada que expresar mediante las formas artísticas.

Y cerrando este capítulo con una observación que consideramos de verdadero interés; que no se debe juzgar el arte antiguo con el criterio de hoy, elogiando ciertos aspectos de las obras pasadas solo porque se anticipan a su tiempo y concuerdan con el gusto o la sensibilidad del nuestro. Tiene Valdés Leal trozos de pintura, que parecen de hoy, lo cual no prejuzga nada sobre su cualidad. Son buenos o malos en sí sin referencia a tiempo ninguno. Descubre El Greco por una intuición genial, y persiguiendo quizá otro fin, el empleo de los colores complementarios, y la resonancia de unos colores en otros, bellos recursos técnicos que hubiesen conservado todo su valor aunque la escuela impresionista no se hubiese servido de ellos dándoles un alcance insospechado. Proceder de otro modo equivale a introducir en la historia de la pintura la idea del progreso, falso concepto de que está imbuida toda la investigación artística o científica del final del siglo diecinueve.

Spengler, al deshacer para siempre el viejo esquema que dividía la historia en edad antigua, media y moderna, asignándole a ésta el bello papel de una meta triunfante, dio muerte para siempre al falso concepto del progreso. La pintura, como todas las arte, vive, cumple su sino, evoluciona, adscrita siempre a un tiempo y a una cultura determinada, pero no progresa. Si esto fuese verdad los cuadros de hoy serían los mejores de todos, y por propia experiencia sabemos que no ocurre así. Debemos pues guardarnos de caer en ese error mecanicista y grosero, hijo, como otros muchos, de la tonta vanidad racionalista con que el siglo diecinueve se llamaba se llamaba a sí mismo el siglo de las luces.

Y hasta se da el caso de que la pintura española no tiene evolución interna de ninguna clase. Es un episodio, una faceta, una peripecia y de las más interesantes por cierto del extenso y complicado organismo de la pintura occidental. Flor tardía y esplendorosa, aparece de repente y de repente muere. Si El Greco es el precursor de la escuela española, Goya es su último representante. Claro que la línea vertical descendente que acaba en Sorolla está jaloneada por nombres, escuelas y tendencias distintas; pero ninguno de sus representantes sufre ni de lejos la comparación de los seis genios tantas veces inventados y a los cuales debe la pintura española su universal nombradía.

Ventajas e inconvenientes de los Museos

Libre acceso a las obras maestras de todos los siglos, en un solo recinto y clasificadas por épocas escuelas y autores; he aquí la obvia y enorme ventaja que tienen los museos y que basta a justificar su existencia.

Se estudia en ellos y se pasa el rato a placer y mediante el pago de un canon insignificante. Hay días de entrada gratis para que el pueblo tenga si quiera idea de que son los cuadros de nuestros pintores, cuyos famosos nombres conoce de oídas. Para el pueblo de otros tiempos se pintaron muchos de estos cuadros. Creían en Dios y frecuentaban las Iglesias. Allí los altares o contemplando la decoración de muros o retablos, fueron objeto de ardiente devoción muchas de las obras maestras adosadas hoy en interminable ringlera sobre la fría pared de una pinacoteca.

La penumbra del sagrado recinto, la vacilante luz de las velas, el silencio que impresiona y aconseja recogimiento, un arte decorativo poderoso cargado de pompa y majestad, servían de marco al cuadro subrayando sus valores estéticos, puestos siempre al servicio de la devoción religiosa. La insuperable belleza de las formas empleadas, la ardiente calidad de los colores, el impresionante verismo de las figuras, contribuían a que la emoción del devoto fuese más intensa y más pura. El pueblo, repito, iba a la Iglesia y, sin entender de arte sentía en toda su intensidad el mérito de las obras ante las cuales se postraba de hinojos, las juzgaba con el corazón, única y verdadera medida que para enjuiciar las obras debe emplearse. Para el corazón estaban hechas y por eso la pintura religiosa de entonces era popular en el más amplio sentido de la palabra. Esto explica la enorme cantidad de obras producidas en aquel tiempo y su religiosidad casi exclusiva. La Iglesia, en la plenitud de su auge a impulsos de la Contra-Reforma, era el cliente de mayor cuantía con que la pintura contaba. Todos los artistas trabajaban para ella y no daban abasto a los pedidos. Tan numerosos eran los templos, los conventos y los monasterios. El Greco, Ribera, Zurbarán y Murillo, para no citar más que figuras de primera talla, pintaron, salvo algún que otro retrato o cuadro de género, para la Iglesia, que era, repito el cliente más importante de aquellos venturosos años de ardiente fe. Arte grande el de entonces por coincidir en él una técnica perfecta y el poderoso impulso de un fuerte ideal. Doble valor necesario para que las que las obras maestras se produzcan.

Todos los cuadros de índole religiosa que admiramos en los museos, figuraron en las iglesias o en los albergues de las comunidades religiosas como parte integrante de un todo armónico a cuya finalidad se hallaban supeditados; supeditación que durante la época del Barroco llegó a su grado máximo. Después, la codicia, la ignorancia, el romo estúpido materialismo del siglo diecinueve los arrancó violentamente del sitio en que estaban y fue a dar con ellos en el extranjero o en manos particulares, los reyes en sus palacios también tenían muchos. El estado, con muy buen acuerdo, los ha ido rescatando poca poco y los ha reunido en los museos. Aquí, y en todas las naciones del mundo. Esfuerzo loable que nos permite contemplarlos con la mayor comunidad.

Y ya que hemos mentado a los reyes, me apresuro a decir que la Monarquía era el segundo y más importante cliente para quien los pintores trabajaban. Velázquez y Goya fueron, como todo el mundo sabe, pintores de cámara de los monarcas de sus tiempos respectivos; cosa de que dan fe los hermosos retratos que de ellos y sus familias se conservan en el Prado; casi todas obras maestras insuperables. Siendo de notar que si el nombre de algunos de estos reyes viva aún en la memoria de la gente, se debe más que nada a la notoriedad que el genio les ha conferido.

La monarquía ha sido el segundo cliente de los pintores clásicos, y claro está que no sólo los reyes y sus familiares gozaban del privilegio de ser retratados por los pintores de cámara, sino que se extendió el favor a los privados y a los nobles que formaban el séquito real. Y a veces a simples personajes particulares, escritores, artistas, o gente de la familiaridad del pintor. Afortunada extensión que nos permite hoy saber cómo, Martínez Montañés, el famoso escultor andaluz, o Moratín, el célebre comediógrafo, como todavía le quedaba tiempo al pintor. La fecunda actividad de Goya raya en lo milagroso. De pintor de enanos o bufones, cuadros de historia, escenas de mitología, o plantado en mitad del arroyo, complacerse en seguir con técnica vertiginosa, los desordenados movimientos de una multitud que huelga o se divierte. Y si he involucrado a sabiendas los nombres de Velázquez y Goya, a pesar del siglo y medio que los separa, es porque sus obras fundidas y en conjunto proporcionan una visión más fuerte y completa de la idiosincrasia del pueblo español llevada al lienzo. Dándose el caso de que ninguno de los dos sentía lo religioso.

En cuanto a Goya, en otro lugar expresaremos el porqué. Velázquez, que no puede ser sospechado de descreimiento para la expresión suprasensible de intereses. “La Adoración de los Magos”, cuadro tenebrista de la primera época, es un cuadro hermoso por el vigor de la técnica y el fuerte carácter español de las figuras. Las manos de la virgen son de un verismo y de una fortaleza impresionante. Es una cara hermosa; atada no obstante a la realidad. “La Coronación de la Virgen”, en cambio, sorprende por su colorido directamente inspirado en El Greco. Lo pintó a la manera de El Cretense; de eso no cabe duda. Tributo de admiración del genio pagado por otro genio, a quien, como es sabido, admiraba profundamente (tenía tres cuadros suyos en el aposento donde murió) e implícita declaración de que los asuntos religiosos no encajaban en su manera de pintar. La obra es muy bella, y aunque de diferente factura, no desmerece su hermosura.

Volviendo a los pintores áulicos, que conjuntamente con los escultores y arquitectos estuvieron al servicio de la monarquía absoluta, la cual, con la Iglesia militante compartió el mundo de sociedad durante tres siglos, no hay para que decir, sus obras, geniales o no, eran objetos de verdadero lujo, destinados a figurar en los alcázares reales, o en las colecciones privadas de los monarcas, o magnates y potentados del tiempo, y que, por ende, tenían un marcado carácter aristocrático y decorativo. Como que estaban hechas para alternar con jaspes y mármoles, sedas y brocados, espejos y cornucopias, objetos de bronce, porcelanas, cristal o marfil, muebles de diverso estilo según el gusto de la época, construidos con las maderas más bellas y costosas, y esas maravillosas lámparas llamadas araña que, una vez encendidas debían extender por las estancias una luz llena de inquietud y misterio. Para ese ambiente. Para ese ambiente se pintaron los retratos que hoy contemplamos colgados sin el menor aditamento en la desnuda pared de un museo. El lujo y la belleza de los objetos antes citados eran su natural complemento. Así, como ellos, complementaban, a su vez, el decorado interior del palacio con una intensa nota de humanidad, ya que, a fin de cuentas, el arte gira siempre alrededor del hombre y de su representación. Por él y para él se han hecho todas las cosas y él es el protagonista, visible o no, de cuanto existe sobre el planeta que excede a lo que la naturaleza produce por si sola.

Conviene advertir que ni los retratos ni los cuadros de índole decorativa fuero populares como lo habían sido las producciones del arte religioso. Y la razón es bien sencilla. El pueblo no tenía entrada en las residencias reales ni en los palacios de los nobles. Las clases sociales, las auténticas, no las inventadas por el marxismo con una finalidad subversiva que salta a la vista, subsistieron hasta la revolución francesa. Entre el noble y el plebeyo mediaba un mundo, la iglesia era la casa de todos, que por algo todos los honores son iguales a los ojos de Dios; pero el Real alcázar y los palacios de los magnates sólo era del uso exclusivo de sus dueños. Populares o no, también les cupo a los cuadros de éste género de pintura la misma suerte que a sus hermanos los de las iglesias; la violencia o la codicia los arrancó de los lugares para los cuales se habían hecho y, desmembrados desarticulados del conjunto artístico del que formaban parte integrante, vinieron a dar en el museo ¿Qué duda cabe que allí puestos unos junto a otros en apretada fila y sin el menor signo ornamental que atestigüe el estilo general de la época que les dio el ser, tienen por necesidad perjudicarse aminorando en gran escala el efecto estético provocado por su contemplación? Y así es en efecto. La vista solicitada por tanta variedad y copia de obras bellas, se derrama sobre todas y se siente incitada a no detenerse ante ninguna con el tiempo y la atención, debidos. Al espectador corriente, que de por sí ya es bastante frívolo y superficial, la obligada disposición en que los cuadros se exhiben en los museos le incita a ser más superficial todavía. El noventa y nueve por ciento de los que discurren ante los cuadros, en la distraída y curiosa actitud del que se pasea por un jardín bello y florido, no cala en ellos más allá de la representación expresada por el título de los mismos. La época, los valores estéticos y, lo que es más grave, los emocionales, se escapan por completo a su percepción. Ni goza ni recibe enseñanza alguna. Su visita, es pues, perfectamente inútil. Debía curarse de esa tonta curiosidad y dedicarse a otros menesteres. Más lógico sería, para salvar en cierto modo los defectos de la acumulación de cuadros inherente a los museos, devolver algunos de éstos a los lugares públicos de donde fueron arrancados en mal hora, deshaciendo de esta manera el entuerto cometido. Cosa relativamente fácil en cuanto respecta a los cuadros de asunto religioso. Se sabe casi siempre el nombre de las iglesias donde estaban y hasta el lugar preciso que ocupaban en ellas. Algunos, como los de El Greco, se pintaron para retablos hechos famosos por su pincel y en los cuales, hoy, figuran malas copias y pinturas de tercer orden. En este caso están, por ejemplo, los retablos de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo, y el de Illescas. Restituidos esos cuadros a su lugar de origen, volverían a recobrar todo su valor artístico y emocional, y entonces solo entonces, podría apreciarse por los peregrinos del arte, no por el vulgo incompetente, su mérito extraordinario. Mérito que en el museo se hace confuso y pues por menos de inadvertido. Vuélvase el San Mauricio, una de las obras más hermosas y discutidas de El Greco, a lo oscura sacristía de El Escorial para la cual fue pintado, y allí, alumbrado artificialmente, el maravilloso cromatismo que posee lucirá en todo su esplendor. Quizá fuera ésta prueba una sorpresa para el público corriente y hasta para los que presumen de entendidos en la materia. Si bien conviene advertir, porque mucha gente no lo sabe, que éste famoso cuadro no llegó nunca a ocupar el sitio que le estaba destinado. Pero de esta pequeña historia, muy interesante por cierto, no podemos ocuparnos en este instante.

El paisaje en algunos fondos de los cuadros de Velázquez

Si un espectador se coloca en un extremo de la sala del Museo de “El Prado” donde está el cuadro llamado de “Las Lanzas” y deja resbalar la vista de unos cuadros a otros, advertirá que hay unos cuantos cuyos fondos son paisajes. Son seis o siete da la afortunada coincidencia que están todos juntos salvo, si mal no recuerdo, un par de figuras de fondo corriente intercaladas entre ellos. Si al mirar estos cuadros se prescinde momentáneamente de las figuras y se enlazan los fondos unos con otros en una continuidad visual muy fácil de alcanzar, se obtiene un paisaje único que, no obstante la diversidad de tonos y lugares, posee la homogeneidad suficiente para que su carácter pueda ser apreciado. Su relación con el natural salta a la vista. Detengámonos en la observación de los campos de “El Pardo” y los de “El Escorial” llevados al lienzo durante los días grises del invierno castellano. Se trata de una interpretación realista la más exacta que conocemos. El gris plata y el azul desvaído son siempre las notas debido por necesidad de día nublado. Y nublados son también los días en que se suponen pintados los restantes retratos. Supuesto previo e ineludible en el que fundamenta el pintor su concepto de una figura retratada en el medio del campo. Y no solo atacó Velázquez en estas obras el problema de los retratos al aire libre (plein air de los franceses) problema planteado y resuelto por la escuela impresionista de modo muy conocido, sino que dio término feliz a la empresa en el único terreno posible, en el de una ficción donde la pintura conserva todos sus valores expresivos, tanto formales como psicológicos. La luz del sol, la auténtica inundando el cuadro por igual, hubiera en el acto desvalorizado la figura, la hubiera, según la acertada frase del Sr. Ortega y Gasset, deshumanizado, reduciéndola al nivel de los árboles – en cada cuadro hay uno - , de la tierra o de los arbustos y matas que se ven en lontananza, monte bajo y no muy espeso en su mayoría.

Esto es debido –destaquémoslo – a que Velázquez representa en el arte del retrato un momento de culminación, de madurez, de perfección técnica y espiritual, y de ahí que el paisaje en los cuadros, si lo hay, esté por completo supeditado a la figura y empleado solo en sentido complementario y decorativo. Ni por un momento distrae la atención del espectador desviándola del protagonista de la obra. Hay colores dominantes. La luz procedente de los fondos de los cuadros, suave y cernida como en los días nublados de invierno, contrasta con otra luz mucho más clara y fuerte que llaga desde el espectador y de la cual se sirve el artista para modelar las figuras. En el retrato de El Infante Baltasar Carlos el tono de esta luz es casi solar. El casi salva la posibilidad de que lo sea. Una luz fuerte y auténtica de sol hubiera endurecido la figura, privándola de expresión y belleza. Además la irradiación violenta de los primeros términos del paisaje le hubieran quitado a ésta profundidad y transparencia. De todas suertes, el retrato del infantito como una mancha blanca y sorprendido con una instantaneidad pareja a las fotografías hechas al aire libre. Como que al aire libre parece pintado, y el hermoso fondo cerúleo sobre el cual se destacan las figuras del infante y la del perro echado a sus pies se encarga de completar la ilusión. Porque claro está se trata de una ficción artística. No cabe la menor duda de que el cuadro entero, figura y fondo, están pintados en el estudio a la luz clara y norteña de un ventanal. Las dos luces, la que cae sobre la figura y la que procede del fondo del cuadro, están fundidas de un modo maravilloso sin el menor asomo de disonancia merced a la …citación que guarda a la segunda ……………………………………….[*texto ilegible*] que ser crítico o artista para apreciar la belleza de esos fondos.

Cuatro perros maravillosos como factura, y verismo y carácter comparten con los tres Infantes de las escopetas, el honor de que el artista los retratara. Uno el que está echado, es un hermoso ejemplar de perro muestra, de raza navarra seguramente y sorprendido en una actitud típica de la raza canina. Mientras el lienzo exista será inmortal, e inolvidable para el que entienda de perros de caza. Dos son mestizos, de casta cruzada que suele usarse en las monterías. Tienen las orejas cortadas, aparecen sentados, y son de un realismo impresionante. El cuarto asoma su perfil en el filo del cuadro que representa al Infante Baltasar Carlos, y, por lo que se ve de él, debía ser un galguito inglés; perro desde luego de compañía y no de caza. El Infante es un niño y debía tener con que jugar.

Estos tres retratos bellísimos por el color, la luz, el modelado y la fuerza expresiva de las figuras, tienen, por añadidura, de ser los tres mejores retratos cinegéticos que existen. El color pardo-verdoso con que los Infantes están vestidos entona de un modo admirable con el colorido del ramaje, el de la tierra y el del monte, y entonaría también con el de las reses, venados, y jabalíes. Si en los cuadros estuviesen representados. Es una típica coloración cinegética de una coloración cinegética de un gusto exquisito y que posee un doble valor artístico y deportivo. Claro está que éste último sólo puede ser gustado de los que entienden de estos menesteres. El Conde de Aguilar, pintor sevillano, muerto hace algunos años, recogió esa entonación velazqueña y la empleó para pintar escenas de montería. Sus cuadros no pasan de discretos, pero son notables por el buen gusto y la justeza de la entonación. Jaras, encinas, tierras parduzcas o rojiza, podencos o sabuesos, hombres morenos vestidos de estezado, cervunos o jabalíes muertos; todos estos elementos montaraces y cinegéticos se enlazan y compenetran mediante el tono pardo-verdoso de la tela con que los Infantes aparecen vestidos en los retratos de que nos ocupamos. El del centro, el de Felipe IV joven, es en este sentido una obra notabilísima; una culminación del colorido verde-parduzco. Asombra la profundidad, transparencia y riqueza de tonos en un cuadro pobre al parecer de elementos pictóricos. Claro que la gama de esos colores, distinguidos en el más puro sentido de la palabra, no es para los ojos del vulgo. Goya se inspiró en esa obra única al pintar su hermoso retrato de Carlos IV de cazador que está en “El Prado”. Pero la tonalidad es más clara y el efecto está conseguido valiéndose de elementos más suntuosos y decorativos. La referencia al campo y a la caza es mucho más débil y borrosa. La elegancia del cuadro es de salón y procede casi toda del talento y la habilidad del artista. Lo cinegético está expresado por la escopeta que el Rey tiene en la mano y por el perro que le acompaña. Dichoso sea, en honor de la verdad, no puede competir en modo alguno con los que Velázquez retrató. Es un perro de caza mestizo, puesto allí para, que en unión de la escopeta, sugiriese la idea de que el Rey era cazador. Se ve que la escena está preparada no sorprendida d´ *“aprez nature”* como en los cuadros de Velázquez. Huelga decir que el retrato pintado por Goya es muy hermoso y no desmerece en nada de sus otras producciones.

En el tercer Infante pintado por Velázquez el paisaje solo esta bocetado. O fue el primero que pinto de los tres o fue el último y el artista lo dejo así para no repetirse y variar el tema. Pero la figura tiene la misma fuerza expresiva de los anteriores. Y esto deja ver de modo indudable el sentido decorativo, el sentido decorativo de modo indudable, complementario pero de orden inferior en cierto modo que el maestro le atribuye a los paisajes en sus retratos. Puede, si se quiere, suprimirse, sin que las figuras sufran nada por ello. El ser humano expresado pictóricamente es el centro alrededor del cual gira su producción. Pero hay que confesar que en los dos primeros retratos hay una unidad de visión que funde los elementos del cuadro, figura y fondo, y que, si se disociase, la obra perdería valor. Está sentida como conjunto y de ahí nace su fuerza expresiva.

En los retratos ecuestres los fondos son los mismos, pero tratados con más frialdad. La vista atraída por las corbetas de los caballos y el gesto de los jinetes – lleno de orgullo y arrogancia el del Conde Duque – apenas se fija en – ellos. Son sin embargo muy bellos de color y de un extraordinario realismo.

De otra índole, hermoso pero obra imaginativa sin duda alguna, es el paisaje que sirve de fondo al cuadro llamado de “Las Lanzas”. Tiene mucha extensión como que ocupa dos tercios de la tela – y por la húmeda blandura con que la tierra y el cielo están pintados se ve clara la intención de sugerir el lugar norteño – donde pasa la escena. Una línea blancuzca que corta el horizonte en la lejanía, allí donde la tierra y el mar se juntan, debe ser el mar. En lo que coincide con los otros paisajes es en suponer que la escena pintada ocurre en día nublado. Se trata de una escena al aire libre. Cielo gris, luz plateada suave y cernida, fondos de un azul desvaído, elementos de gran belleza pero supeditados siempre a las figuras. Esta es la gran lección que el arte de Velázquez da a los pintores de todos los tiempos. Al darla fijó el canon del retrato pintado al aire libre y, a pesar de los siglos transcurridos, conserva toda su validez. Lección que puede hacerse excesiva al arte del paisaje en general.

La escuela holandesa, que tan hermosas obras ha producido en este género de pintura, la guardó cuidadosamente. Observando en Ruisdael, se advierte notoriamente como se cumplen los mencionados requisitos. Verdad es que el clima de los Pises Bajos es frío, húmedo y nubloso y los días de sol fuerte y deslumbrador son allí muy raros. Pero hay que suponer que los hay durante el estío y que los pintores que tantas obras maestras produjeron no eran ciegos para sus encantos. Si esto es verdad ¿qué fue lo que les impidió trasladarlos al lienzo? Se viene a la mano como un fruto maduro la razón de que el arte paisajístico español, visto ahora en conjunto sea de tan mediana calidad. Dejando a un lado, como es lógico, a media docena de pintores dotados de sensibilidad y buen gusto quienes hicieron obras muy estimables. Desde sus comienzos, Darío de Regoyos fue el iniciador de la escuela, pintó a la zaga del impresionismo francés, obstinándose en cultivar la nota de la pintura hecha a pleno sol; particularmente de ese momento que podemos llamar mediodía. Sorolla y Mir son los maestros de esa escuela. Aunque este último haya buscado muchas veces la emoción espectacular de los atardeceres luminosos.

El paisaje castellano está virgen e intacto. La nota gris-plateada con que Velázquez lo caracterizó, nota que Goya incorporó a su arte fundiéndola en el molde de su poderosa personalidad, no ha sido recogida por nadie. Ancha es Castilla, dilatadísimos don sus horizontes, recia su tierra cargada de peso y expresión, bravías son sus encinas, sus jaras y carrascales, finos y elegantes sus chopos y sus álamos, sutil y altamente poética la velada trasparencia de su atmósfera en los días del invierno o en los tornasolados de nuestra fugitiva primavera…..Todos estos valores son pictóricos y altamente expresivos del carácter de España, y, por reflexión, del de sus moradores. Pero la mano que los recoja y, al dictado del corazón, mediante una técnica maestra en fórmulas sintéticas lo traduzca al lenguaje del arte, no ha nacido aún. Y en el entretanto, mientras nace, se suceden las exposiciones de obras medianas más o menos habilidosas, tan pobres de forma como de espíritu y de las cuales no queda en

La razón se ha quedado ciega o no tiene ya nada que decir mediante el arte de la pintura.

Zurbarán y Murillo

La pintura clásica española es muy rica en matices. Dentro del realismo y el color, nexo común que une a los grandes maestros de la escuela, cada uno de ellos representa una modalidad distinta. Influye en esto tanto el talento personal del artista como la época y el lugar en que el destino le hizo nacer. Zurbarán es del comienzo del XVII. Murillo pertenece a su último tercio. En Zurbarán hay mucho de arcaico, casi de gótico nos atreveríamos a decir. La rigidez ornamental con que trata a los hábitos monacales, comprueba éste aserto. Procede a ojos vistas de la estatuaria gótica y tiene exactamente el mismo sentido. Es ascética. Priva a las figuras del menor rastro de mundanidad y contribuye a la profunda emoción religiosa de que aquellas están animadas. Y hay que hacer constar que esa rigidez es deliberada, se inspira siempre en el natural, y que en ningún caso procede de inhabilidad del artista. La dureza, consecuencia inevitable de esa rigidez, está salvada con el raudal de luz blanca y bellísima que cae sobre los referidos hábitos. Ningún pintor de ninguna época o escuela ha superado al genio extremo en el empleo de esa clase de luz. Eso y el recio realismo de las cabezas, que son siempre retratos insuperables, constituyen sus notas personales, amén de un sentimiento religioso que hace pensar en Fra. Angélico quien, como es sabido, pintaba de rodillas. Tiene predilección por las figuras aisladas, que es donde verdaderamente culmina su arte. No recordamos qué crítico ha dicho de él que es un monologuista de la pintura. Pero ¡Que emoción más profunda emana de esos frailes o santos, bañados en una luz siempre igual y siempre distinta, ofrecen a Dios su corazón en un rapto de amor místico y Humano al mismo tiempo! Y cuenta que nosotros ponemos la emoción por encima de todos los valores artísticos. La emoción cuando está expresada por medios adecuados y suficientes. Y Zurbarán es un gran pintor. Por el dibujo, por la plástica, por el dominio completo de la forma, y, más que nada, por el modo de emplear la referida luz blanca en todos sus infinitos matices. La emoción surge conjuntamente del realismo de las figuras, de su perfección técnica y del espíritu que las anima. Por esa conjunción muchas de sus obras son perfectas e insuperables.

Flaquea luego en la composición (no siempre) si el cuadro es de varias figuras y en el modo de tratar el conjunto. Es clásico, o poco menos y se halla, por tanto, casi fuera del barroco. Si se compara con Velázquez se ve en el acto lo que queremos insinuar.

Tiene además su pintura un campo de acción muy restringido. Santos, frailes, sacerdotes; ese es el núcleo de su abundante producción. El mismo debió comprenderlo así y, para salirse de la monotonía del tema, pintó varias figuras de santas vestidas con trajes seglares. Son notables y constituyen una de las notas más originales del arte clásico español. Su Santa Casilda del Museo del Prado, ataviada con señoril atuendo, expresa mediante un mohín de disgusto y desdén el desprecio que siente por la vida mundana.

Lo que caracteriza, empero, el arte de este gran maestro, es la nota varonil tan acentuada que campea en toda su producción. Nota que procede tanto de su genio pictórico como del carácter de la tierra que le vio nacer. Era extremeño, de Fuentedecantos, y casi paisano por tanto de Pizarro y Hernán Cortés, los héroes más calificados de la conquista del Nuevo Mundo. Sólo la fe engendra milagros. La conquista de América, tanto o más que su descubrimiento, es algo asombroso que supera en grandeza a todo lo realizado por la especie humana, hasta nuestros días. Los frailes de Zurbarán, a pesar de su acentuado misticismo, están pidiendo a grito herido además de la cruz una espada. Y la llevan aunque no se vea. Conquistar, para ellos como para los españoles de aquel tiempo, era sinónimo de evangelizar. Se creían en posesión de una verdad inmutable y daban gustosos su vida por propagarla. Sin la fe, que para ellos salvaba y redimía, la maravillosa gesta de la conquista de América no hubiera podido realizarse.

Descendiendo a la técnica de nuestro pintor, que la manera oscura y la clara se dan en él de una manera evolutiva, proceso corriente en casi todos los grandes pintores. O si se da es muy difícil seguir. Pinta alternativamente de uno y otro modo según la inspiración del momento, del asunto tratado sería mejor decir, o del sitio en que el cuadro ha de ser colocado. La imputación que se le hace de haberse inspirado en Caravaggio es completamente infundada. Quizás no viera en toda su vida un solo cuadro del gran artista italiano. El realismo del cual son ambos pintores eximios representantes, nació en España espontáneamente al advenimiento del Barroco y como una necesidad impuesta por la evolución del arte de aquel tiempo. Entre el Renacimiento y el Barroco no existe solución de continuidad. Nace el uno del otro por una extensión de fines y modos expresivos. Sólo Ribera, por vivir en Nápoles, sufrió, como ya hemos dicho en otro lugar, la influencia directa de Caravaggio. Pero Ribera, como todos nuestros grandes pintores, se asimilaba las influencias extrañas y las devolvía luego convertidas en obras de inconfundible personalidad.

A quien se parece el genio extremeño durante la primera fase de su producción es a Velázquez. Todavía hay cuadros cuya atribución se discute. Son cuadros de manera oscura y algo dura con que ambos maestros empezaron su carrera de artistas. Obras excelentes desde luego y españolas hasta la entraña, pero bien pronto se separan y no vuelven a coincidir jamás. Zurbarán, algo más suave y blando al final de su vida artística, hay quien dice que bajo la influencia de Murillo, evolucionó muy poco o nada en cuanto a la técnica. Tampoco cambió un ápice en cuanto al sentimiento que inspira su obra entera. Es religioso por antonomasia. Velázquez, en cambio, además de ser un pintor profano, de una objetividad asombrosa, perseveró obstinadamente en el estudio de las trasformaciones que la luz hace sufrir a los objetos, sin disputa el verdadero padre del impresionismo. Valiéndonos del lenguaje kantiano, aunque la metáfora sea impropia, que lo que pinta es el fenómeno y no la cosa en sí. Busca, además, con intenso ahínco la síntesis, lo esencial del objeto que tiene ante los ojos. Hay en “Las Meninas” manos y cabezas que, sin estar dibujadas en el sentido lineal que solemos dar a ésta palabra, producen la sensación de lo real con una fuerza avasalladora. Es la materia deformada por la luz tal y como los sentidos nos la trasmiten. En eso y en la captación del carácter de la figura representada nadie ha podido superarle. De ahí nace su gloria imperecedera. No puede, por tanto equipararse con Zurbarán en ningún sentido, sin que ésta afirmación sea en lo más mínimo peyorativa para el genio extremeño. Son dos notas distintas dentro de la gama del siglo XVII. Si Velázquez supera a Zurbarán en medios técnicos, éste le aventaja con mucho en fuerza emotiva. Y ya hemos dicho que para nosotros la emoción, cuando está expresada con elementos genuinamente pictóricos, plásticos (y éste es el caso de Zurbarán) le presta a las obras un valor de índole superior e inestimable. El arte intelectual por muy bueno que sea no puede competir – supuesta la paridad de medios expresivos – con el emocional. Es al corazón a quien el artista habla valiéndose de la pluma el cincel o de los pinceles. Para satisfacer la inteligencia están la ciencia y la filosofía. Por eso las llamadas obras de tésis son necesariamente de un género inferior y bastardo. Son prédicas enmascaradas con ropaje artístico. Cuando Leonardo pintaba la Gioconda no tenía otro propósito que la dificilísima captación de la sonrisa femenina. Gesto misterioso y ambiguo cuyo significado brota del lienzo como el aroma de una flor invisible e inmarchitable.

Pero ya es hora de que, dando un salto de algunos años, nos enfrentemos con la personalidad y la obra del gran artista sevillano Bartolomé Esteban Murillo. Ocupa, en el ciclo de nuestro arte realista de entonces, el extremo opuesto que Zurbarán.. No le excede en méritos pictóricos, pero son de otra índole. Si aquel tiene reminiscencias clásicas, que le enlazan en cierto modo con el siglo XV, éste, por su sensibilidad y su blandura, por el acentuado feminismo de sus más típicas producciones (sus vírgenes niñas, sus Concepciones, sus angelitos, sus niños Jesús, algún trozo de paisaje en el que figura “El sueño del patricio”, trozo de pintura que anuncia la manera suelta y casi moderna de Goya) es a modo de un precursor del siglo XVIII. Cuéntase que a la mitad de éste siglo, antes del advenimiento del genio aragonés una rubia española (Isabel de Farnesio) fue a Sevilla no recordamos con que objeto y, entusiasmada con el arte de Murillo compró y llevó a Madrid veinte cuadros suyos. No hay para qué decir que la eterna adulación cortesana sacó repentinamente al maestro andaluz del casi olvido en que estaba sumida su obra. Estos momentáneos desdenes del gusto público lo han sufrido casi todos nuestros grandes pintores clásicos. No hay materia más opinable que el arte pictórico, ni que, por tanto, este más sujeta a las veleidades de la moda. A fines del siglo pasado andaba El Greco poco menos que menospreciado entre la gente que se las daba de entendida en arte. Según Barrés, “El entierro del conde de Orgaz” pendía como un pingajo colgado de un clavo de una sacristía. A Murillo, en esa época, se le tenía por afeminado y de poco valor artístico. Y esa falsa opinión no era del vulgo, sino de nuestros intelectuales más conspicuos. Sólo Velázquez se mantuvo siempre en el trono de su fama sin sufrir altibajos de ninguna clase. Si bien conviene hacer constar que Velázquez ni en su tiempo, ni hoy tampoco, llegó nunca a la masa general del público. Fue un retratista áulico y cortesano cuyo valor técnico es de difícil acceso. Claro que la crítica europea lo había calificado hace mucho como uno de los genios del arte occidental.

Pero el talento de Murillo y la originalidad de una parte de su producción son indiscutibles. Y se da el caso que su personalidad tan típica y acusada debe tanto a su genio personal como el carácter de la ciudad que le vio nacer. Es sevillano por antonomasia. Hay que conocer Sevilla a fondo, ser nativo de allí, para apreciar esto. La característica de la capital andaluza es la gracia. Fue Izquierdo, un escritor muerto en plena juventud, quien dio en el quid de éste secreto. Una gracia sencilla popular, de índole poco menos que campesina, la cual, en ocasiones, degenera en vulgaridad, El arte sevillano, salvo en contados casos, estuvo siempre tocado de localismo. Cualquiera creería que Sevilla es en la corriente del mundo un remanso y que no se entera de lo que pasa allende de su contorno. Waldo Frank, un escritor norteamericano de mucho talento, calificó a Sevilla de narcisista. Las aguas del Guadalquivir son su espejo. El espejo ha perdido su limpidez, la que cantó el poeta, y el rostro de la ciudad tampoco es el mismo. Los ensanches de la urbanización lo han desfigurado. Pero la gracia sigue flotando en el ambiente como un don divino y asoma aquí y acullá en los monumentos y en las obras que del arte antiguo han sobrevivido. La Giralda, El Alcázar, la portada de ésta o de aquella iglesia, un Cristo de Montañés o una Virgen de Murillo, las márgenes del río, el Parque de María Luisa, las callejas del Barrio de Santa Cruz, los patios, esos encantadores patios enlosados de mármol, y sobre todo más que nada la belleza de tipo infantil de la mujer sevillana, belleza hecha de picardía y de inocencia, de alegre garbo y de recóndita tristeza, todas estas cosas juntas que se siente pero que se resisten a todos los medios de expresión, alguien caracterizando de un modo indeleble a la famosísima ciudad. Repetimos que hay que ser sevillano para apreciar esto en todo su valor. Y Murillo, dejando a un lado sus méritos técnicos que son muchos, es en su producción pictórica sevillano en cuerpo y alma hasta más no poder. La luz dorada que ilumina algunos cuadros suyos. Luz que a primera vista parece de índole sobrenatural, es la de las márgenes del Guadalquivir a las horas del atardecer en un cielo despejado. Y la innegable feminidad de su obra entera, hecha de delicadeza y ternura infantil, de sencillez y gracia, también es de indiscutible origen sevillano. Por algo nació, vivió y pintó siempre en la bella capital andaluza. Hombre de su siglo, poseído de un ardiente fervor religioso, fue íntimo amigo de Mañara y para la Capilla de la Caridad pintó unos cuadros que por sí solos, bastarían para colocarle en el puesto preminente que ocupa en la escuela realista española del siglo XVII.

Su nombradía es justísima y está por encima de las veleidades del gusto personal o de los caprichos de la moda imperante en una época cualquiera.

¿Cómo era Goya?

Claro está que no nos referimos a su figura, a su tipo físico. Dejó por fortuna varios autorretratos hechos en distintas épocas de su vida, y podemos seguir los cambios de su traza corporal desde la mocedad hasta la vejez. También hizo popular su figura Vicente López, en un retrato magistral y conocidísimo. Si bien que conviene hacer constar que ese Goya, de tipo aburguesado y machucho, no es para nosotros ni con mucho el más interesante. Lo mismo puede ser el retrato de un artista que el de un acaudalado banquero de la época. La pregunta que encabeza estas líneas se refiere únicamente a la idiosincrasia, a la personalidad íntima, anímica del genio aragonés. Vamos a intentar contestarla en la medida de nuestras fuerzas.

Hay artistas en quienes el hombre vale tanto o más que su obra. Anatole France, Eça de Queros, Don Juan Valera; humanistas caballeros cultos y refinados, escritores pulidos y elegantes, pertenecen a esta primera categoría. En otros escritores o pintores, que a ambas clases de artistas nos referimos, el hombre es oscuro y poco menos que insignificante. Galdós entre nosotros puede servir de ejemplo de lo que decimos. Y, refiriéndonos especialmente a los maestros de la pintura clásica española, se da el caso singular de que casi todos son de origen popular (sabido es que Felipe IV tuvo que pedir una dispensa al Papa para que su criado Velázquez, que era noble por parte de madre pudiese lucir en el pecho la roja insignia Santiaguista) y quizá a esa afortunada coincidencia sea debida la fortaleza racial que distingue a la pintura clásica española. Sin que ese origen merme en lo más mínimo la exquisita y maravillosa finura de sus obras. Porque no hay pintor más distinguido que Velázquez, ni nada más fino y aristocrático que los retratos de damiselas hechos por Goya durante la larga época en que se valió del gris-plata como nota dominante en sus producciones. El retrato de su cuñado Bayeu señala la cumbre de ese estilo y es una obra perfecta en todos los sentidos.

Pero volviendo al tema inicial de trabajo, vuelvo a preguntar: ¿Cómo era Goya? ¿Valía personalmente tanto como su obra, o era uno de esos artistas que legan a la posteridad una producción copiosa y genial, y que, sin embargo, son vulgares o poco menos mirados desde el punto de vista de la vida social?

Por suerte hay datos más que suficientes para enjuiciar su personalidad anímica y en correspondencia que el artista aragonés sostuvo casi toda su vida con su amigo íntimo paisano Zapater, correspondencia que éste hizo pública, basta claramente para dibujar su carácter y modo de ser. Porque no hay nada que refleje de modo más claro y definitivo la idiosincrasia de un individuo que su correspondencia, si es íntima y se expresa en ella sin trapujos ni veladuras.

Goya, como todo el mundo sabe era aragonés y de origen humilde. Era español de pueblo hasta la médula de los huesos. Fue lo que llaman los ingleses un hombre representativo. Algo así como un símbolo o dechado de las virtudes de la raza española. Tenía una fibra y un tesón inquebrantables. Esto, no obstante el talento con que la naturaleza le dotara, no transcendía del terreno pictórico. No era ni por asomo un intelectual. Muy despierto de intelecto eso sí, muy listo como dice el vulgo, pero sin el menor indicio de intelectualidad. No tenía cultura. Las dificultades con que luchó en los primeros años de su carrera, un temperamento inquieto y fogoso más inclinado siempre a la acción que a la reflexión, y, sobre todo, una producción abundantísima y casi ininterrumpida, no le dejaron tiempo para estudiar nada en los libros. La vida fue siempre el único texto que tuvo ante sus ojos. Por fortuna vivió muchos años y fue testigo más o menos directo de uno de los acontecimientos más trascendentales de la historia de Europa: la revolución francesa. Vio morir un mundo y nacer otro. Vivió, como quien dice, a horcajadas sobre dos siglos. Siendo lo más interesante del caso que su producción más valiosa, la que le coloca entre la pléyade de grandes pintores producidos por la Cultura Occidental, pertenece casi por completo al siglo diecinueve. Así lo ha hecho constar Don Aureliano Beruete y Moret en su obra sobre Goya, libro fundamental y definitivo que pasará seguramente a la posteridad unido al nombre de nuestro gran pintor. No hay en ese libro un solo cabo suelto. El hombre y el artista están seguidos paso a paso, en lo humanamente posible, desde su nacimiento en Fuendetodos hasta su muerte acaecida en Burdeos. Pero Beruete era un aristócrata, y como tal conservador en el mal sentido de la palabra, cosa que le obligó a estudiar a Goya con guantes blancos. Y entre la aristocracia y el pueblo media un abismo infranqueable. Y el pintor era desgarrado, turbulento y novelero, creyente durante su mocedad y madurez, mientras le fue bien y fue feliz, escéptico, burlón y anticlerical y poco menos que irreverente cuando, se cambiaron las tornas y el huracán desatado por la revolución francesa llegó hasta nosotros tardíamente y en la forma inusitada de una invasión militar extranjera. Esto sin contar, cosa muy importante, que Goya figuro siempre en el grupo de innovadores capitaneados por Jovellanos, grupo cuyo espíritu que quedaba de ese grupo se reunió en Burdeos a poco de regresar Fernando VII y allí entregó su alma a Dios. Murió como había vivido, con los pinceles en la mano. Inculto, apasionado, inquieto y violento, amigo de la comodidad y de la buena vida, pero sin llegar nunca a la ostentación ni al derroche, amante de la familia y de la vida social, pero inclinado por naturaleza a ver las lacras y defectos de ésta última, y a satirizarlas con una saña que raya en lo cruel, pero que esta templada casi siempre en el humorismo y la fantasía.

Las anécdotas verídicas o falsas (para nosotros tienen igual valor) que sobre la vida del genio aragonés se han conservado, contribuyen a perfeccionar el diseño de su personalidad moral. El mismo, hablando una vez con Moratín, dijo que había sido torero en su juventud. Y ¡Vive Dios! Que tenía temple, redaños y elegancia de matador de toros. Es lástima que no naciera en Ronda. Y en cuanto una parte de su producción, interesantísima por cierto, dado que acusa en él una fantasía rayano en lo morboso (nos referimos, claro está, a las pinturas negras con las que decoró la quinta en que vivía, y a otras obras menores de esa misma época) fantasía macabra que no encuentra igual más que en Edgar Poe, Beruete, no obstante la amorosa diligencia que puso en el estudio de la obra de nuestro gran pintor, no dio con su explicación más plausible; la sordera. Yo, que desgraciada o afortunadamente soy también sordo, y que también he vivido mucho puedo, quizá, dar la clave de los motivos íntimos, oscuros, poco menos que subconscientes que inspiraron al genio aragonés esta parte extraña, burlesca, terrorífica, sádica, morbosa y poco menos que incomprensible de su producción. Para Goya, como para Beethoven que como es sabido, también se quedó sordo, éste defecto físico debió constituir un contratiempo íntimo de la mayor transcendencia. Ambos eran ya célebres y muy frecuentadores del trato mundano, cuando la fatalidad cortó el hilo que los unía con uno de los aspectos más interesantes de nuestra vida de relación: el sonido. No me refiero sólo a lo que pudiéramos llamar y que tanto hermosean y distraen el vivir cotidiano; la música, el canto de los pájaros, el murmullo del viento que pasa por las arboledas, el simple ruido vago e indistinto del trajín de una ciudad cualquiera; hablo expresamente de la voz humana y de la conversación de nuestros congéneres. La comunicación con ellos se hace lenta y penosísima. Hay que recurrir a la escritura o a un abecedario manual. Lo que antes se entendía de corrido, en un santiamén, se vuelve ahora trabajoso y difícil. A lo escrito le falta siempre el acento, el tono, la secreta persuasión que acompaña a lo hablado. Esto sin contar con que la sordera trae aparejada, como inevitable consecuencia, un corte esencial en nuestro contacto con las seres y las cosas, una a modo de diminución de nuestra personalidad, la cual, de rechazo, produce desconfianza y recelo, pesimismo y tristeza. Para el sordo el mundo es mucho más inexpresivo que para el que oye. Se ha vuelto mudo, vago y como lejano. Cualidades que se reflejan en el rostro del sordo dándole dureza y rigidez. Sus facciones pierden viveza de expresión. Y si esto le ocurre a un hombre de tipo corriente como es el que escribe estas líneas ¿Cuál no será el efecto moral de esta dolencia en un hombre dotado de genio, que se encuentra en la plenitud de su vida y de su fama de artista (Goya tenía cuarenta y seis años cuando perdió el oído), que hace una vida social muy activa, y que, por añadidura, es de temperamento brusco, apasionado, comunicativo e impetuoso? Las anécdotas que de su carácter se han conservado, sino son ciertas - diremos parodiando la conocida frase italiana, están bien halladas. Era pueblo, repito una y otra vez, en el sentido más hondo y recto de la palabra. Condolerle la sordera equivalía a maniatarlo.

Si hemos de creer a Beruete, conoció a la Duquesa de Alba siendo ya sordo, en un viaje que hizo a Andalucía para reponerse de una enfermedad. No hay duda que éste fue el gran amor de su vida. Beruete trata esto con una delicadeza ejemplar. Como un gentleman puede hablar de cosas tan Íntimas. Pero, claro está, que no se atreve a negar un hecho que es histórico, y de dominio público. Había entre ellos cuando se conocieron mucha diferencia de edad. Casi veinte años. Y ella era una mujer, si no bella en el sentido académico de la palabra, lindísima, de tipo exquisito y femenino en alto grado, inquieta, graciosa, voluble, amiga de coquetear y de divertirse; tipo aristocrático y popular al mismo tiempo, que tal era la moda del día, capaz de trastornarle el seso a cualquiera. Y Goya era ya artista famoso, y debía ser hombre de conversación muy animada y atrayente. Hombre enamoradizo y de mucho mundo. De mucha trastienda como dice el vulgo. No cabe duda de que se enamoró perdidamente de ella. Ni tampoco la hay de que la Duquesa correspondió a su amor a ratos, por temporadas, cuando sus devaneos y diversiones se lo permitían. La retrató varias veces (la “Maja Desnuda” no es su retrato; Beruete lo ha probado cumplidamente) y debió sufrir lo indecible a causa de éste amor tardío y desproporcionado en edad y en linaje. Sin contar con los celos a que ella, con sus conocidas infidelidades, daba lugar constantemente. La de Alba murió joven y él la recordó toda su vida. Su grácil figura asoma aquí y allí sobre todo en sus maravillosas aguafuertes. Y Goya era sordo cuando la conoció y amó ¡Sordo como una tapia! Y ella, la Duquesa, jugó con él como una gata que ha cogido un ratón. Por ser relativamente viejo; por el carácter voltario de ella, y más que nada por obra de aquella endemoniada sordera que había caído sobre él repentinamente sin dar tiempo a su paciente aceptación, nuestro pintor debió sufrir lo indecible. Los dos caprichos que no publicó, sobre todo el primero, comentado por Beruete con verdadero tino, hacen casi visible ésta tragedia íntima. En ella y en la sordera están la clave de esas pinturas negras, trágicas burlescas, obscenas, incomprensibles para el que no haya calado la personalidad anímica y las circunstancias del que las hizo.

Parece que después de la enfermedad estuvo seis años sin frecuentar la Corte y sufrió una fuerte crisis de desesperanza. Pero Goya era un luchador nato y se repuso. Digirió, según hubiera dicho Nietzsche, los contratiempos que le habían ocurrido, y, con los pinceles en la mano, afrontó de nuevo la vida. Vivir para él era sinónimo de pintar. Seguía, sin saberlo, el consejo de Goethe de hacer arte para aliviar el corazón. Tuvo una nueva racha de encumbramiento que, como siempre, se refleja en su obra y cuya culminación puede fijarse en el famosísimo de Carlos IV y su familia. Obra que acusa una técnica prodigiosa y un derroche de colores pocas veces alcanzado, amén de los retratos que integran el cuadro, los cuales, así como los bocetos o borrones que de ellos se conservan, son inmejorables. Pero no puede negarse que la obra es fría, carente de emoción y profundidad. Una obra de lujo y de atuendo. Algo así como el traje de luces de un torero. Cualquier fraile de Zurbarán, el que pertenece al Museo de Cádiz y está representado en el acto sublime de ofrecer a Dios su corazón, posee para nuestro gusto, preferencia personal que no intentamos imponer a nadie, más emoción pictórica y humana, más hondura, más belleza, más luminosidad y más valor artístico. Preferimos las obras pobres en lucimiento técnico, pero más ricas en emoción. Y aquella es una obra aparatosa y brillante, propia para epatar a reyes y cortesanos.

Ocho años después de pintar este famoso cuadro, ocurrieron sucesos históricos que todo el mundo conoce, y Goya, muy sensible a las circunstancias externas, cambió otra vez de estilo ¡Y qué cambio el suyo! El azar ha colocado el retrato de Carlos IV y su familia muy cerca del Fusilamiento del 3 de Mayo ¿Quién, si no está enterado de estos menesteres, puede ni sospechar siquiera que ambas obras maestras son hijas de una misma mano? Sólo un genio pictórico excepcional pudo llegar a dominar formas artísticas tan diversas y equidistantes ¡Como que el expresionismo moderno, que arranca de la última obra mentada, no logró nunca acercársele ni de lejos. Y toda la producción de Goya que data de esa fecha está tañida de pesimismo y de negrura íntima. Fue una renuncia, mitad voluntaria y mitad impuesta por la vejez y las trágicas circunstancias de aquellos tiempos, a las pompas y vanidades del mundo. Hay un aguafuerte, creemos que pertenece a la serie “Disparates,” que expresa esto de un modo rotundo y definitivo. Se titula: “Nada”. Es el Vanitas Vanitatis hecho visible mediante el buril. La natural conclusión a que todo hombre de corazón y de talento llega ineludiblemente al final de su vida. Siendo el caso que esa renuncia de que hablamos dio origen a la parte más valiosa, más pura y de más fuerza emocional de la obra de Goya. Es ascética y le vale como medios de expresión el blanco y el negro, un blanco y un negro que son irreales (dado que ninguno de éstos dos colores se da puro en la naturaleza) y en los cuales, según Beruete, se acusa la influencia de El Greco. Afirmación, a nuestro modo de ver, muy discutible. Que llegase en los retratos de ésta época a un expresionismo parejo al alcanzado con los suyos por el genio cretense, no quiere decir que los pintase influenciado por él. No hay dos pintores más dispares que Goya y El Greco. El uno es un místico exaltado, un lírico transido de devoción y tocado del misterioso hábito de lo sobrenatural, y el otro es un pintor realista, burlón y poco menos que incrédulo en los últimos veinte años de su vida, para el cual, como ya hemos dicho, no hubo en realidad más que un solo maestro; la naturaleza. La naturaleza y, según confesión propia, Velázquez y Rembrandt fueron los que le enseñaron a pintar. Así que si coincide con El Greco en los retratos de la última fase de su vida de artista, se debe únicamente a que perseguían el mismo fin; la expresión anímica de la figura humana alcanzada con los más simples y sintéticos medios de expresión. Esa es, nuestra manera de ver, la única causa de la coincidencia. Mucho más si se tiene en cuenta que esa clase de retratos se dan de cuando en cuando en la producción goyesca desde sus comienzos.

Y ahora, después de lo dicho, podemos contestar a la pregunta que encabeza esta acotación ¿Cómo era Goya? Fue sencillamente uno de esos casos en que el hombre vale infinitamente menos que su producción. Ha hecho bien Beruete en hacer constar que nuestro artista nunca fue un revolucionario. Falsa leyenda tejida alrededor de su nombre. Ni siquiera un patriota, de los muchos engendrados por la invasión extranjera. Durante la invasión sirvió indistintamente a los de ambos. Nota que se dio mucho durante el siglo diecinueve y ha continuado dándose hasta nuestros días; un artista burgués. Pertenecía al *tiers état* nacido de la revolución francesa. Hombre de origen humilde, pintó sin reposo toda su vida tanto porque su genio le obligaba como para ganar fama y dinero. Y consiguió ambas cosas en la medida que las circunstancias lo permitieron.

Así era el hombre en Goya.

Coya Pintor

Después del hombre el pintor, el artista. Si aquel carece, como hemos visto, de interés personal, éste, por la extensión, el polimorfismo y la calidad de su obra lo despierta de un modo poderoso y subyugante. Su producción abarca los siguientes géneros: El retrato, los temas religiosos, los decorativos, los modelos para tapices llamados vulgarmente cartones, los cuadros pequeños llamados costumbristas o de género, y, como si todo esto no fuese bastante, cuatro series de aguafuertes, en cuyo mérito está vinculada la universal nombradía de que goza el genio aragonés.

En éste caso, como en el de Velázquez, queda muy poco que decir que sea nuevo y no mera repetición de obras ajenas. Nos limitaremos a exponer llanamente nuestra personal opinión, ateniéndonos en cuanto a datos y pormenores cronológicos o biográficos al mencionado libro del Sr. Beruete y Moret. Lo estimamos definitivo.

Pero rindamos culto a la lógica y empecemos, por el principio. Para no repetirnos más pediremos al lector que recuerde o vuelva a leer el puesto y la significación histórico-artística que a Goya le hemos asignado en nuestra pintura clásica. Está fuera de ella, como le ocurre a El Greco también. Entre ambos artistas se halla localizada la escuela española del siglo XVII, llamada por antonomasia realista. Si bien que hay que considerar que El Greco, muy próximo a ella en el tiempo, puesto que murió en 1614, por su calidad de artista extranjero nacionalizado en España no se enlaza con la referida escuela más que en algunas de sus obras (el Entierro del Conde de Orgaz y los retratos) y ese enlace tampoco se puede afirmar que sea inmediato. El nexo es de orden espiritual y está vinculado en el carácter de los tipos representados. Goya, en cambio, mucho más lejos cronológicamente de ella (medio siglo muy largo de talle) la continúa sin solución de continuidad, tanto por ser de pura raza española, castizo que solemos decir, como por haberse asimilado la íntima esencia del más español de todos nuestros grandes maestros; Velázquez. Asimilación atemperada al siglo XVIII, a las ideas, a las costumbres, a la indumentaria, y al nuevo estilo decorativo nacido de todos esos factores.

Su aparición, la de Goya, es fortuita. Obra misteriosa del azar. Pudo existir o no. Su manera de pintar nace, en cambio, de una necesidad ineludible. Representa al siglo XVIII con todas sus bellezas y con todos sus defectos también. Es en general muy fino muy sensible y pulido, perfección que a veces degenera en vacuidad y formalismo, en recetas artísticas creadas por él y que repito despreocupadamente y, a lo mejor, cuando sopla el viento de la Francia revolucionaria se torna descompuesto y desgreñado como una Furia.

Sus características son la riqueza y variedad de representaciones y una fecundidad casi indecorosa. Siempre está en cinta y nunca se sabe lo que de su seno va a salir. Tan pronto es una atildada damisela, prendida con mil alfileres, como un retrato masculino, macho y de un realismo impresionante. El retrato de la Señora de Ceán Bermúdez y el de Tiburcio Pérez, son claros ejemplos de lo que decimos. Y en el intermedio de estas obras dispares pero definitivas, da a luz muchas figuras bellas de color y armonía, pero desprovistas de fondo y transcendencia humana. Son calcomanías o peleles rellenos de paja. Por su abundancia generatriz se emparenta Goya con algunos escritores del siglo XIX. Con Balzac, con Zola, con nuestro Galdós. Hay que cribar cuidadosamente sus obras para separar el grano de la paja liviana e inútil. Julio Lemaitre, el admirable crítico francés, protesta del tiempo que ésta clase de artistas hace perder cuando se les quiere estudiar. Flaubert no escribió más que cinco…(*texto ilegible)…*Eça de Queiroz no creo que llegue a una docena. La producción de Leonardo de Vinci se cuenta con los dedos de una mano. A Velázquez se le sigue con facilidad desde su comienzo hasta su fin. Entre “La Adoración de los Reyes” y el “San Antonio Abad Visitando a San Pablo” cuadros que, por una afortunada casualidad están en la misma sala de El Prado, se enmarca entre dos hitos, la evolución continua y progresiva del artista. Camino de lo escuro a lo claro, de la dureza a la blandura, de la forma tectónica encerrada en líneas precisas, a la pictórica hecha de pinceladas finas y sueltas que se complementan en la retina del espectador, suscitando la imagen de algo vivo que está en trance de devenir. Por eso es Velázquez, como ya hemos dicho muchas veces, el padre del impresionismo moderno.

Los artistas de la primera clase apuntada cultivan un arte extensivo. El de los otros es intensivo. A Goya cuesta un trabajo enorme abarcarlo en su totalidad. Beruete lo estudió a trozos aislados, por géneros, trozos que luego reunió en un solo libro. A esto se debe el buen éxito que obtuvo en su dificultosa empresa. Excelente método que le permite además rectificarse y mejorar sus juicios al pasar de unos a otros estudios. El talento de Goya tardó mucho en madurar y darse a conocer. Feliz circunstancia a la que debió que sus compañeros de profesión, los que monopolizaban la atención y el mercado de aquel momento, Mengs, Bayeu y otros, le dejasen entrar en escena. Pero el mozo de vulgar aspecto que por primera vez aparece en público en el retrato del Conde de Floridablanca, cuadro oscuro duro y de poco valor pero en el cual asoma una cara fea de clara filiación Goyesca (la del personaje que aparece detrás y a la derecha del Conde) tenía más debajo de tierra que fueroa. Vulgarmente hablando podemos decir que se las traía. Por fortuna para él no vieron su talento en cierne y, aflojando el tacto de codos, le dejaron pasar. Mengs era el dictador del cotarro. Un gran teórico y un pintor académico excelente en su género. Los tres cuadros suyos que figuran en la colección del Duque de Alba, hoy en El Prado, confirman éste aserto.

Goya se casó con una hermana de Bayeu, no sabemos si por amor o por cálculo. Dejó un retrato suyo fino y sentido y tuvo de ella la friolera de veinte hijos. Insistimos en el que el pintor aragonés era un desaforado productor. Llevaba ya algún tiempo pintando y empezaba a ganar dinero cuando, por mediación de sus amigos tuvo acceso a la colección de cuadros de la Casa Real. Era famosa en obras maestras de todos los géneros, seleccionadas años atrás por las propias manos de Velázquez. Parece que su contemplación y estudio hicieron en el ánimo de Goya una fortísima impresión. Tan honda, que decidió desde aquel momento las características de su arte. Por obra de la raza, de la sangre, fue solo un pintor de los estudiados el que dejó en su mente una huella profunda e indeleble: Velázquez. Habló la raza a los ojos y el corazón del novel artista y la pintura española recobró como por encanto su continuidad histórica. Aprendió en Velázquez en la medida que un genio puede aprender de otro. Se asimiló su realismo, secreta entraña de nuestro arte cuando es bueno, y una tonalidad general parduzca fundida y matizada por el gris-plata que el maestro sevillano usa en los fondos de sus cuadros cuando se supone que están pintados al aire libre. Este gris-plata – gama de los colores fríos – fue estudiado por Velázquez en El Greco, el cual, a su vez, lo había tomado de los maestros de la escuela veneciana, cosa que ya hemos dicho. En un cuadro grande Veronés que está en El Prado salta a la vista la referida tonalidad. Pero conviene advertir que fue empleada por cada uno de los tres maestros citados, de un modo y una función distinta. En El Greco contribuye a la realidad mística de las figuras y del fondo también irreal sobre el cual se destacan. En Velázquez se matiza de azul más o menos claro y guarda relación directa con el natural. Goya leda diversos empleos (en los cartones pueden estudiarse casi todos) y, a veces, es la figura entera la que está entonada en esa exquisita y delicada coloración. El retrato de Bayeu y el del Duque de Osuna y su Familia pueden servir de ejemplo.

Sea como fuere, Goya, por obra de la mentada asimilación y por el recio carácter aragonés, es un continuador de la escuela clásica española, hecha la salvedad del siglo en que vive y del gusto decorativo nacido de él.

Por eso Goya, como el famoso dios pagano, tiene dos caras. Con una mira hacia la pintura antigua: con la otra expresa la del presente y atisba la del porvenir. Es clásico y moderno al mismo tiempo, duplicidad que constituye uno de los mayores méritos de su producción. Por algo dijimos que vivió a horcajadas sobre dos mundos.

Y las dos caras se manifiestan casi siempre por la tonalidad general del cuadro; oscuro cuando procede de la mira hacia lo clásico; y clara; cada vez más clara si es obra de la que refleja el presente o intuye el porvenir. Pero en Goya no existe, propiamente hablando, una evolución progresiva en el uso de esas tonalidades. Las emplea alternativamente según la inspiración del momento o el tipo del modelo representado.

Para nuestro gusto personal la manera oscura es mejor. En la clara abundan las figuras de pandereta, sin fondo ni ambiente, y los peleles rellenos de paja. La suerte nos ayuda y podemos poner ante los ojos del lector un ejemplo típico de lo que afirmamos. En la mentada colección del Duque de Alba están juntos los retratos de la Duquesa del mismo nombre y el de la Marquesa de Bazán. El primero es una verdadera calcomanía. Superficial, inexpresivo, pobre en valores técnicos y en humanidad trascendente. El segundo, en cambio, es riquísimo en forma y contenido, en hondura y carácter psicológico, cualidades que hacen de él una obra maestra de inapreciable mérito. Huelga el decir que el primer retrato pertenece a la manera clara y el segundo a la oscura. Con la particularidad que el de la Duquesa es un cuadro genuinamente goyesco. Es típico de una de las formas de expresión creadas por Goya. Y muy siglo dieciocho también ¡Poder soberano del genio que logra aun en las obras medianas dejar la huella de su inconfundible personalidad!

A todo esto han pasado los años ¡picaros años que corren sin descanso. Y nuestro artista tiene ya clientela, fama y dinero. Así se lo comunica a su íntimo amigo Zapater, y en una de ellas, le encarga que le compre las mulas para una carroza. El birlocho que ha usado hasta ahora, no le basta para la ajetreada vida que lleva, ni es propio tampoco del rango social del puesto que ocupa. Pinta a los reyes, a la aristocracia, tal cual cuadro de asunto religioso, bonito de color pero falto de sentimiento ascético, algún que otro tema decorativo inspirado en Tiépolo, y, en medio de este continuo trafago artístico, le queda aún tiempo para echar mano a la escopeta y dedicarse a tirar conejos. Porque nuestro endiablado aragonés era, por ser de todo, hasta cazador.

De ésta primera época, la más feliz sin duda de su vida, dejó como testimonio gráfico-histórico, un admirable auto-retrato; el que pertenece a la colección de los herederos del Conde de Villagonzalo. Se representa en él vestido de majo, chispero, o lo que sea, y con las trazas de un hombre joven, resulto y bien plantado, capaz de darle un disgusto a cualquiera. Del lugareño de tipo encogido y borroso, que figuró en el retrato de Floridablanca, no ha quedado el menor vestigio. Se retrata en airoso escorzo y lleva en la mano los útiles de su profesión; los pinceles y la paleta. En ésta se destacan los siete colores de cuya misteriosa combinación va a salir un mundo de representación en variedad y riqueza expresiva no superado por ningún otro artista. Beruete los ha estudiado con su habitual perspicacia. Entre ellos se destaca el royo goyesco, una de sus más personales creaciones, nota dominante de la parte más brillante y llamativa de la producción de nuestro artista. De la segunda época. En la primera lo usa con parquedad y solo con objeto de revalorizar el famoso gris-plata de que ya hemos hablado. Tonalidad de que se valió durante un tercio quizás de su vida artística. Todos los cartones, por ejemplo, están inmersos en más o menos grado en ese colorido. Es la salsa parda del taller, la atmosfera que pudiéramos llamar metafísica de la pintura antigua pero retajada de tono al punto de desaparecer. Si bien que me parece oportuno ser hacer constar que en los cartones, en contradicción con lo dicho anteriormente, evoluciona francamente de lo oscuro a lo claro sin que se pueda prejuzgar por el tono la calidad de la obra. “La Gallina Ciega”, por ejemplo, es claro y bellísimo de una exquisitez insuperable. ¨El Juego de Pelota¨ (oscuro) también es muy hermoso. “La Vendimia” (claro) es de tipo francés literario y raya casi en cursilería. Los Wateaux que están en la sala inmediata confirman este aserto. Goya aunque afrancesado en sus ideas no se inspiró nunca en la pintura francesa. Ni mucho menos en los pintores ingleses Reynolds, Gainsborough y Hogarth, artistas todos de su siglo. Tiene en común con ellos las características del arte dieciochesco, pero su originalidad está a salvo.

Los cartones son muy dispares en calidad y factura, por la sencilla razón de que tardó once años en pintarlos, alternando su confección con trabajos de muy diversa índole. A nuestro entender su estilo principal radica en la composición y en el carácter campestre de las escenas representadas. Pudiéramos decir que el demos griego, la masa, ha hecho su aparición en nuestra pintura. Recuérdese la escena del obrero herido llevado en brazos por sus compañeros ¿Cuándo se le hubiera ocurrido a Velázquez componer un cuadro con semejante asunto? En cuanto a la técnica todos se suponen pintados al aire libre, sin que ninguno afronte la luz cruda del centro del día. Fina intuición de nuestro artista o certero estudio que hizo de la obra de su maestro Velázquez. Llegó en ello a las lindes de la modernidad, pero sin traspasarla. Vistos en conjunto constituyen una obra bella y talentuda, pero carente de genialidad. Adolece de convencionalismo y de repetición en los tipos representados. Goya, dueño por completo del mecanismo de la pintura, ofició a modo de un Maese Pedro que arma el tinglado de su teatro, y, de un cajón, los muñecos, siempre idénticos, de que se sirve las diferentes escenas que representa. Valga como disculpa que no eran cuadros, sino temas para una serie de tapices. Un cuadro, si es bueno, tiene que ser único en composición, en la virginidad del asunto tratado, y sobre todo, en el carácter individual inconfundible de sus personajes. Cada uno de ellos vive una sola vez y no se repite jamás. Y dejo a un lado dándolas por supuestos, la perfección y la originalidad de los medios expresivos.

Pero volvamos al retrato. Hay una carta de Goya a Zapater, que si no coincide con el retrato no le irá muy lejos, en la que el autor se lamenta de sentirse viejo antes de tiempo y de tener ya arrugas en el rostro. Es el sello inconfundible que da la experiencia de la vida. Llegar cuesta mucho. Cuando se dieron cuenta de su talento lo acusaron tenazmente con intrigas y zancadillas. Debió tener también penas y disgustos de familia. De los veinte hijos que tuvo su esposa sólo uno se salvó de la muerte. El artista que como buen aragonés era de acero, hizo cara a todo y continuó levantando el monumento de su obra imperecedera.

Retratos y más retratos, los cartones para tapices. Cuadros de devoción ya que no místicos, y alguna que otra obra decorativa. Su fama crece como la espuma y, en su abundantísima producción, junto a figuras febles de pacotilla o abanico, se destacan muchas perfectas de indiscutible mérito. Es ya, sin duda, el mejor pintor de su siglo.

Pero el destino, el *fatum*, le tenía reservadas aún grandes sorpresas. Personales y las del propio del revuelto tiempo en que vivía. Y a ellas debe su inmortalidad.

Si el lector ensambla mentalmente las notas deliberadamente imprecisas que damos en este capítulo, con las que figuran en el anterior, quizá hayamos logrado nuestro propósito de hacer revivir ante sus ojos la doble personalidad del inconmensurable genio aragonés. Un hombre de tipo corriente, más vulgar que otra cosa aunque dotado de una voluntad y de un dinamismo extraordinario, y un pintor de genio, notable por la variedad y riqueza de sus infinitas producciones.

A los cuarenta y seis años se quedó sordo como una tapia y a poco conoció a la Duquesa de Alba. Dos fechas decisivas en su vida y en su producción.

Durante la convalecencia de enfermedad que le privó del oído dibujó “Los Caprichos”. Con ellos dio comienzo a su obra de grabador, merced a la cual su fama pasó las fronteras nacionales y se extendió por toda Europa. Dada la índole de éstos apuntes no podemos detenernos a analizar sus aguafuertes. Ni los cuadros pequeños, maravillosos todos de técnica, de novedad y de espíritu. Solo haremos constar que pertenecen a la manera oscura. Tampoco podemos hablar de su obra maestra decorativa que está en los techos y paredes de San Antonio de la Florida. Obra magnífica por la composición, valentía de color, realismo de los personajes, y su atrevimiento tanto en las actitudes y violentos escorzos de algunas figuras, como en el modo humano de tratar lo divino. Cosa que pertenece a la entraña misma del arte español. Nos limitaremos a comentar dos auto-retratos, que pertenecen a “Los Caprichos”, si bien el primero, que figura en una aguafuerte titulada: “Sueño de la Mentira y de la Inconstancia”, de la cual nos hemos ocupado ya, no vio la luz pública por estar hecho expresamente para la Duquesa de Alba. Beruete lo ha reproducido y aunque la composición se nos antoja enredada y no muy bella, son de notar el retrato de la Duquesa, y sobre todo, el del autor. Por El parecido y por la triste concentrada pasión que anima su rostro, constituye a nuestro modo de ver la confesión gráfica más íntima y profunda que existe de un amor tardío y sin esperanzas. Es algo que conmueve y admira, sobre todo si se tiene en cuenta el reducidísimo tamaño del dibujo.

El segundo auto-retrato es un busto, muy conocido del público, en el que aparece Goya con sombrero de copa y el clásico corbatín de uso en aquel tiempo. Figuraba en la cubierta de “Los Caprichos” y también aparece en la cubierta del libro de Beruete y Moret.

Señala la metamorfosis del hombre del pueblo que escala las cumbres de la burguesía y la fama.

Goya está alrededor de los cincuenta años y se representó a si mismo de perfil. Es notable el gesto del labio inferior que avanza dominador e imperativo, y la maligna expresión de los ojos que miran oblicuamente, de un modo penetrante y en alto grado irónico. La burla y desdén satírico que asoma claramente en ellos.

Y ahora para terminar, una sola y única reflexión. Estamos en completo desacuerdo con Beruete, en cuanto a que “Los Caprichos” no implican alusión más o menos velada a los Reyes, cuyo *menage a trois* ha pasado a la historia, y a las costumbres, malas costumbres habría que decir, de la aristocracia del tiempo del autor. El hecho de que este escribiese de su puño y letra una inocente explicación de los grabados, no tiene valor de ninguna clase. Basta reflexionar que aquella Corte que tan agudamente ponía en solfa constituía su clientela, y además, que la Monarquía era absoluta y la benéfica institución del Santo Oficio estaba aún en vigor. Razones suficientes para que Goya, hombre de mucha mundología, tentase disimular sus demasías.

A Quevedo le costaron las suyas años de cárcel y una vergonzosa retracción. Goya, más cauto, escarmentaba en cabeza ajena. Dejando a un lado que no ha existo un hombre eminente que haya podido sustraerse a las pequeñeces de su tiempo. Las comedias de Aristófanes están urdidas con agudísimas sátiras sobre los personajes políticos de la Atenas de entonces. Y nuestro Cervantes, el corazón más limpio que ha existido en las letras, alude constantemente en sus obras a los autores de su tiempo. El que fue nuestro amigo y maestro, Don Francisco Rodríguez Marín, lo ha probado en las curiosas y eruditas notas con que comenta las obras del mayor genio de la literatura castellana.

RESUMEN HISTÓRICO

La pintura clásica española tiene como fondo dos siglos: el diecisiete y el dieciocho. Admitiendo a El Greco, que no es español, dentro de ella, hay que considerar también como fondo el siglo dieciséis. Pero El Greco pinta en sus postrimerías, cuando el reinado de Felipe II, cumbre de nuestro imperio, está en su último tercio y la decadencia es ya visible. Las raíces colosales del Imperio español están ya podridas, pero éste se mantiene aún de pie durante un siglo (el XVII) y produce flores espléndidas. Es un fenómeno casi inexplicable. El canto del cisne antes de morir. La prostera llamarada de una hoguera que va a extinguirse.

El imperio ha agotado sus posibilidades internas y está en trance de muerte. España, sujeto de la historia durante dos siglos largos, pasa a la categoría inferior de objeto de la misma. Es el declive natural de todo lo que nace, asciende y domina. Una ley biológica ineludible.

El siglo diecisiete, foco central de nuestra pintura, es de una hermosa aunque aparente tranquilidad. Nuestros artistas la reflejan fielmente. Culmina en los cuadros de Velázquez. Los dos Infantes vestidos de negro del Museo del Prado, simbolizan la elegante y dominadora austeridad de aquella Corte. Hay algo de fúnebre en esa negrura, algo que rima en los acordes de un miserere. El Imperio español está de cuerpo presente aunque parezca vivo.

Pero el pueblo español no muera. Los pueblos, como las especies, son inmortales. Su vida física, orgánica, continúa por debajo de las instituciones políticas. Durante el siglo dieciocho España dobla su población. De siete millones que había en tiempos de los últimos Austrias (despoblación debida a la conquista de América, a las guerras de Flandes, a la expulsión de los moriscos, y a otras causas de menor cuantía) llega a catorce en tiempos de Fernando VII. Es éste un dato importantísimo, la administración pública ha mejorado rápidamente por obra de la política y el talento de Carlos III y de sus ministros. El primer paso ya está dado y no hay modo de retroceder. Es a modo de un buque que sigue un derrotero ineludible se cual fuere la pericia de los capitanes que lo mandan.

A mediados del siglo dieciocho la transformación de ideas, costumbres e indumento es completa. Viene de Francia, y como no somos ya dueños de nuestro destino, la aceptamos con sumisión y hasta con gusto. Todos los hombre eminentes de la segunda mitad de éste siglo, son afrancesados. Goya lo es en grado superlativo. Pero hay que hacer constar que no han dejado de ser españoles. Don Modesto Lafuente lo ha hecho notar refiriéndose, a los que con heroísmo cívico envidiable, proclaman en Cádiz la constitución del año doce entre el estampido de los obuses. Una constitución idealista nacida como reflejo de la revolución francesa, pero que, con todos sus defectos, es el primer esfuerzo que el pueblo español hace para librarse del poder absoluto. Constituye un hecho admirable, parejo en valor y heroísmo de la independencia de aquellos mismos días. La semilla de la libertad está sembrada; el fruto sólo Dios sabe cuándo brotará.

El reinado de Carlos IV es una vergüenza pública y privada. El de Fernando VII es una deshonra para la realeza y los valores humanos.

Así como Velázquez equilibrado y austero, que camina con paso de andadura desde el comienzo al fin de su obra sin un altibajo, en una progresión de estilo ya señalada, encarna el siglo XVII, que es a modo de la puesta de sol de un día esplendoroso, Goya, con sus tres estilos faltos de secuencia: sus descuidos y su extraordinaria diversidad de formas, representa la edad turbulenta y agitadísima en que la suerte le hizo nacer. Genio inconmensurable, pero desigual y atropellado en algunos momentos de su producción, supo captar la mentada diversidad y expresarla mediante los medios técnicos más dispares. Su gloria es imperecedera y merecidísima. Murió en Burdeos en el año 1826 y no ha tenido sucesores de igual ni parecida talla.

Sobre la pintura española cae el telón y su obra y la nuestra han terminado. Claro que aquella es inmortal y la nuestra poco menos que insignificante.

Sirva como apasionado homenaje a los seis genios de nuestra pintura y como ensayo de otra obra más extensa, profunda colgadas del techo trascendente.

APENDICE

Crítica y Notas Biográficas

No gustamos de la crítica negativa, pero la creemos necesaria como complemento de la afirmativa. Con Goya la hemos empleado. Es como la sombra que hace resaltar con más fuerza el valor de la luz. Usada exclusivamente, como ocurre en un libro recién publicado de Nietszche, acusa mala intención en el escritor. Una de cal y otra de arena afirma el vulgo con su acostumbrado buen sentido.

Nuestra pintura clásica, como algunas mujeres hermosas, tiene también lunares; sólo que en aquellas son gracias y en ésta imperfecciones. Vamos a pasar revista, somera y general como siempre, a las que contienen en general las obras de nuestros seis grandes maestros.

Las de El Greco son muy conocidas. Todavía se está discutiendo si padecía o no de estigmatismo. Se han escrito hasta libros sobre éste tema. Que veía la figura humana de un modo anormal, estirándola, si vale la frase, es cosa que salta a la vista de cualquiera. Lo que no sabemos es si ese defecto de la visión es propiamente hablando un defecto, o un medio técnico creado por el artista para acentuar la espiritualidad de los personajes representados.

Consta, y creo que es Pacheco quien lo afirma, que tenía en el estudio muchas figurillas de barro con objeto de poderlas ver desde abajo. Da que pensar ese alargamiento, dado que apenas si se acusa en sus primeras obras. Tanto en el “Expolio” como en el “Entierro del Conde de Orgaz” es muy leve. En el “San Mauricio”, en cambio, es claro y patente: hasta chocante cabría decir. Reducida esta obra admirable a sus proporciones normales quizá perdiese en fuerza expresiva lo que gana en corrección. No hay que olvidar nunca que El Greco es expresionista y que todo lo sacrifica a ese designio. Para conseguir su objeto se vale del mentado alargamiento y de un originalísimo empleo del color, cosas de las que ya nos hemos ocupado en estos apuntes. Constituyen sus notas personales, su genialidad, lo que lo distingue y coloca en altísimo lugar que ocupa en el arte pictórico. Dejando a un lado otros indiscutibles méritos que sus obras poseen.

Lo que está fuera de duda es que, con el tiempo, esa manera se exacerbó, según la expresión de Cossío, e hizo que sus obras (las de última época aunque no todas) rayasen casi en extravagancia. La forma en estos cuadros está a punto de deshacerse y es sólo el color el que domina. En la Casa del Greco, en Toledo, hay muchos santos pintados de ese modo. En el Museo del Prado se exhibe una “Coronación de la Virgen” claro ejemplo de lo que afirmamos. A no ser que no sea obra suya. El hijo de El Greco era también pintor además de arquitecto y es muy fácil que cayese en la tentación de imitar a su padre, o puede ser que este, acusado por la necesidad de dinero y no dando abasto a los encargos que tenía, firmase como suyas obras pintadas por su hijo. Punto oscuro que no estamos en estado de dilucidar. La atribución de la pintura antigua es uno de los grandes escollos de la crítica.

También puede explicarse la singularidad de las mentadas obras, por una razón mucho más sencilla: la decadencia del artista. Entiendo por tal la época en que éste, agotada su fuerza generatriz, repite en frío, exagerándolas, casi siempre, las formas creadas en su época de fecundidad.

Esto es muy claro y no necesita explicación.

Téngase en cuenta como complemento de lo dicho, que El Greco fue un lírico de la pintura. Un poeta místico que se valió como medio de expresión de los pinceles. Alcanzó cumbres inigualadas, pero no era posible que se mantuviera en ellas toda la vida. El mundo subjetivo, aunque a primera vista no lo parezca, es mucho más pobre que el objetivo. La realidad es la madre inagotable de todas nuestras representaciones. Es el pecho del que el hombre vive colgado. Si lo deja, concluye por morir de inanición, así en la vida como en el arte. Y basta sobre los defectos del maravilloso pintor cretense.

Sobre su vida en general se sabe muy poco. Toda la amorosa investigación del señor Cossío se estrella contra el misterio que la envuelve. No se ha podido fechar con documentos fehacientes la fecha de su nacimiento. 1548 es la que le asigna H. del Villar. Ha sido preciso deducirla de unas escrituras en las que declara la edad que tiene. Debió llegar a España mucho antes de lo que se suponía. En “La Asunción” el más importante de los cuadros que componía el retablo de “Santo Domingo El Antiguo” aparece la fecha de 1577 puesta por la propia mano del pintor. Es el primer jalón de su estancia en España. Tampoco se sabía la fecha se su muerte. Al final del siglo pasado el archivero Sr. Foronda (citado por Cosío) publicó la partida de defunción. Lleva fecha de 4 4 de abril de 1614. Por ellas se confirma también que fue enterrado en la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, aunque no existe hoy lápida alguna que asevere este aserto. Debió tener un sepulcro de lujo si hemos de dar crédito a Góngora en el soneto que le dedica y que transcribo por curiosidad.

Al Sepulcro de Dominico Greco, excelente pintor.

Este forma elegante, oh peregrino

De pórfido luciente dura llave

el pincel niega la mano más suave

que dio espíritu al leño, vida al lino.

Su nombre, aun de mayor aliento digno

que en los clarines de la fama cabe,

el campo ilustra de ese mármol grave,

venéralo, prosigue tu camino.

Yace el griego, heredó naturaleza,

arte, y el arte estudio, iris colores

Febo luces, si no sombras Morfeo.

Tanta urna, a pesar de su dureza,

lágrimas beba y cuanto suda olores,

corteza funeral de árbol sabeo.

Este soneto frío, conceptuoso, de hermosa y rotunda sonoridad, como todos los versos de Góngora, demuestra la admiración de que El Greco disfrutó entre los intelectuales de su tiempo. Lo cual no empecé para que ninguno de ellos se le ocurriera dejarnos datos de cómo era el pintor y de qué manera vivía. Ni el Sr. Cossío ni ninguno de los muchos que con más o menos motivos han escrito después sobre el cretense, han podido dar con un autorretrato de probada autenticidad. Se sospecha que fuese éste aquel personaje de tal o cual cuadro; pero de la sospecha no se pasa. Es muy verosímil que uno de los caballeros que figura en su obra capital “El Entierro del Conde de Orgaz”, sea el propio pintor. Se trata de un joven de barba rubia oscura, que mira de frente y es el mismo que aparece en el misterioso coloquio de “San Mauricio”. Esto opina el Sr. Cossío y tiene en su abono la costumbre seguida por los grandes pintores de retratarse en sus obras maestras. Velázquez y Goya, entre otros, confirman lo que decimos. Pero, todas suertes, la autenticidad del autorretrato no está comprobada. Así que nos quedamos sin saber cómo era físicamente el famoso autor de “El Expolio”. Sospechamos que su traza debió ser pareja a la de aquellos macilentos y buidos caballeros que produjo en sus maravillosos retratos. El hidalgo de aquel tiempo debió ser así. Aunque no es prudente generalizar en un tema como éste, so pena de equivocarse de medio a medio. Nadie que no esté enterado puede ni sospechar que Hamlet, príncipe de la melancolía, fuese grueso. Pues lo era, y no macilento y espiritado como cuadra a un alma tan cogitabunda como la suya. De sobra sabía Shakespeare que entre el espíritu y la traza corporal no hay a veces correlación alguna. Pudo muy bien El Greco pintar del modo sublimado y enigmático como lo hizo y ser de robusta complexión. De todas suertes, como nos hemos quedado sin conocer su auténtico retrato, todo cuanto se diga no pasa de hipotético. Tampoco se sabe gran cosa de su vida íntima. Se casó y tuvo hijos. Uno de ellos fue conocido como arquitecto. Se ha localizado la casa en que vivió en Toledo y se ha llegado a averiguar que era hombre culto, muy leído como dice el vulgo, y amigo de la comodidad y el dispendio. Comía con acompañamiento de música. Estas costumbres explican quizás los apuros de dinero y la serie de pleitos en que siempre estuvo enredado. De todas suertes es un personaje tan exótico y enigmático como su pintura.

Los defectos de la obra de Ribera nacen a nuestra manera de ver, de la abundancia de la producción. Llegó a gozar de mucha fama y el exceso de encargos le obligó a tener taller y a dar como suyas obras de sus discípulos que, en muchos casos, se limitaron a imitar al maestro. Pero basta estudiar sus cuadros, originales o reproducidos, para darse cuenta de que empleaba a lo mejor el mismo modelo para dos asuntos distintos. En el mencionado “Jacob” y en el “San José con el Niño” salta esto a la vista. Pormenor que acusa en el artista poca probidad. Desafío a que nadie encuentre en Velázquez semejante defecto. Por lo demás Ribera, aunque un tanto espectacular es, como ya hemos dicho, un gran maestro del arte pictórico. De su vida ya hemos dado pormenores en otro lugar.

Los defectos de la obra de Zurbarán, dado que existan, nacen de la incomprensión de los que le estudian. El que fue mi amigo, Cascales y Muñoz, dejó escrito un libro sobre el pintor extremeño que, ya que no por sus juicios propios (no los tenía sobre pintura) es notable por la cantidad de juicios y noticias ajenos que sostiene. Como obra informativa la tenemos como obra verdaderamente útil. ¿Qué puede entender un escritor norteamericano educado en Chicago entre fábricas y rascacielos del hermoso y sereno ascetismo de Zurbarán? El valor de Zurbarán es espiritual y técnico, lo que le empareja casi con Velázquez. Es un Velázquez con un radio de acción más limitado, dice acertadamente de él el Sr. Fuentes en su excelente *Historia de la Pintura Realista del Siglo XVII*. Tiene por eso más intensidad y más emoción. Pero no le iguala ni en la manera de componer el cuadro, cuando es de varias figuras, ni en la fuerza vibratoria de la pincelada. Es más seco y más duro. Arcaizante, como ya hemos dicho.

Su vida íntima carece de interés. Se casó dos veces, tuvo hijos y apenas si salió de Andalucía. El solar nativo es la savia secreta, la fuerza innegable de su producción.

Cascales reproduce en su obra un autorretrato típico y español en grado superlativo. Es feo hasta dejarlo de sobra. Y hermano gemelo además del retrato de Quevedo, y de los autorretratos de Valdés Leal (el cual era de origen portugués). Y de Velázquez. Pertenecen al siglo XVII y no enlazan ya con los caballeros exangües y buidos que El Greco pintara. Son más verosímiles y arriscados; para nuestro gusto mucho más españoles.

Si bien es verdad que en el Prado hay un supuesto autorretrato de Zurbarán en el que éste se representa viejo, flaco, macilento, con luenga barba blanca, en el acto de adorar a un Cristo, con la paleta en la mano. Es muy verosímil que sea él. Los años transforman la figura humana hasta el punto de hacerla casi irreconocible. El que haya conservado un retrato de su juventud y se mire en la vejez al espejo, comprobará la triste verdad de éste aserto.

Sobre Velázquez, la crítica se ve obligada a enmudecer. Su obra es perfecta y está por encima de ella. En cuanto a su vida íntima, permanece en la penumbra del palacio real y, al parecer, carece de incidentes transcendentales. Hizo por encargo del Rey dos viajes a Italia, que es de suponer ensancharan su espíritu y ejercieran una leve influencia en su estilo. El estudio y la observación fueron sus quehaceres, sin contar sus obligaciones de aposentador. Seguía al Rey en sus viajes, y en uno de ellos contrajo la enfermedad que le llevó al sepulcro. Fue un hidalgo pintor. Felipe IV le tenía en verdadera estima y bajaba con frecuencia a su estudio a verlo pintar. El inconscientemente y no por ingratitud, hizo los cuatro o cinco retratos suyos de que ya hemos hablado y que constituyen una biografía magistral. La lujuria, la glotonería y la estolidez hablan en esas cabezas con más fuerza que pudieran hacerlo las páginas del mejor de los libros. Gracias a esos retratos sabemos cómo era este desgraciado Rey. Clara evidencia de la ayuda que la pintura le presta a la historia.

Los defectos de Murillo como pintor son garrafales, pero debidos exclusivamente a la abundancia de su producción. Se le atribuyen más de quinientos cuadros. Como tuvo taller es fácil que muchos fueran de sus discípulos o simplemente de sus imitadores. Su caso es parecido al de Ribera. Pero en la obra de Murillo hay cuadros francamente malos o insignificantes. Cosa que contribuyó sin duda alguna al descrédito en que estuvo durante mucho tiempo. No se le debe juzgar más que por las obras auténticas y buenas. En El Prado, en el Museo de Sevilla, en la Catedral, y también en la Capilla de la Caridad hay cuadros suyos que, por la perfección y el espíritu, le colocan en el alto puesto que en la pintura le corresponde.

Su vida ‘intima carece de interés anecdótico. De origen muy humilde, fue siempre hombre ordenado, trabajador, y de religiosidad muy acentuada. Fundó una academia y figuró mucho entre los sevillanos más conspicuos de su tiempo.

Dejó un autorretrato muy expresivo, que emparenta en cierto modo con uno de Goya aun no mencionado y del cual hablaremos dentro de unos momentos. Sin melena ni bigote, su rostro es el de un menestral en aquel tiempo.

Murió, según parece, de resultas del golpe sufrido al caerse de unos andamios que tenía instalados en una iglesia de Cádiz, ciudad en la que estaba pintando por aquellos días.

De los defectos de la obra de Goya ya hemos hablado largamente. Si bien están más que compensados por su asombrosa genialidad. Cultivaba el *fa presto* de los napolitanos del siglo XVII. No corregía. Pintaba las cabezas siempre del natural y el resto del cuadro lo terminaba de memoria en el estudio. Eso explica la endeble superficialidad de algunas de sus figuras. En el excelente retrato de la Marquesa de Lazan, ya mencionado, las manos están muy mal pitadas y la actitud del cuerpo es falsa y violenta. Salta a la vista que no tenía el modelo ante los ojos. A pesar de eso, el cuadro como ya hemos dicho, es muy hermoso.

Donde Goya expresó su genio inconmensurable es en los cuadros pequeños que están en la Academia de San Fernando, y en sus aguafuertes. Aquellos son de un dinamismo y de una fuerza expresiva por nadie igualada. ¿Quién olvida, aunque no lo haya visto más que una vez su “Escena de Carnaval” su “Procesión”, el “Manicomio” o “Una Audiencia de la Inquisición”; citando solo los más populares y conocidos? En el talento de Goya está vinculado en grado superlativo lo que los psiquiatras llaman el elemento demoniaco. Traslación al lenguaje médico de lo que el pueblo denomina expresivamente “tener los demonios en el cuerpo”.

Los aguafuertes son conocidísimos y su minucioso examen está ya hecho por plumas más autorizadas que la nuestra.

Creemos que en ellas expresó el genio aragonés lo más hondo, oscuro y secreto de su personalidad. Fantasía, humorismo, sarcasmo, angustias, terror, desprecio, sueños hermosos y crueles realidades, todos estos caracteres contradictorios pero altamente expresivos se dan cita en las cuatro series que constituye esta obra imperecedera.

En “Los Caprichos” domina la fantasía y la obsesión de brujas, trasgos, duendes y fantasmas. Siendo su mérito principal que todos estos elementos incorpóreos están fuertemente atados a la realidad por una técnica dueña por completo de todos los medios de expresión. Una prueba clara de lo que decimos está en que nadie ni de lejos ha podido imitar esta parte de la producción goyesca. Su lema general pudiera ser: “El sueño de la razón engendra monstruos”, título que figura a la mitad poco más o menos de la colección.

Sobre los “Desastres de la guerra” planea la sombra siniestra de la muerte y la triste brutalidad de la condición humana. Son escenas presenciadas por el autor durante la invasión francesa y la subsiguiente guerra de nuestra independencia. Escenas vividas como ahora se dice. Es su protesta personal contra la guerra y sus consecuencias. Repite los temas (fusilamientos, raptos, intentos de estupro, rostros de ahorcados, cuyos cuerpos penden flácidos de postes o ramas de árboles, caras desfiguradas por el terror, pánico, etc.) y muchos son a pesar de los títulos, difíciles de comprender. Pero el gestor de esta producción es siempre idéntico: La Muerte.

También son notables estos aguafuertes por la forma, aunque muchas veces se hace esquemática, sintética, expresionista en el sentido que hoy le damos a esta palabra.

“Los disparates”, acertado nombre que Beruete le ha dado a ésta serie de dibujos, pertenecen todos a lo que los ingleses llaman *humor.* Algunos son muy bellos. En otros asoma ya la caricatura. Claro que no desmerecen de las colecciones antes mentadas. Son su complemento, algo así como una nota más suave y tranquila que atempera a la realidad cotidiana, la violencia expresiva de sus hermanas. En la tauromaquia reina el movimiento, la burla solapada y hasta el sentido caricaturesco que la fiesta nacional tiene cuando se efectúa fuera de las plazas, en novilladas y capeas pueblerinas. Es un curioso dato que la fotografía instantánea de los toros durante la lidia da visiones semejantes a las de Goya. Algunos son muy bellos. En otros asoma ya la caricatura. Claro que no desmerecen de las colecciones antes mentadas. Con su complemento. Algo así como una nota más suave y tranquila que atempera a la realidad cotidiana, la violencia expresiva de sus hermanas. En la tauromaquia reina el movimiento, la burla solapada y hasta el sentido caricaturesco que la fiesta nacional tiene cuando se efectúa fuera de las plazas, en novilladas y capeas pueblerinas. Es un curioso dato que la fotografía instantánea de los toros durante la lidia da visiones semejantes a las de Goya. Una prueba más de la complejidad de su talento.

Como final haremos mención del mejor autorretrato que existe del autor de “Los Caprichos” con sombrero de copa y corbatín, no queda el menor rastro. Ha soltado los arrequives suntuarios y ha vuelto a ser lo que fue siempre, un hombre del pueblo dotado de un genio excepcional. Como plástica, como expresión y como realismo constituye un trozo de pintura maravilloso. Es el rostro de un artista trabajado por la fuerza interior de un inmenso talento y por los altibajos de la fortuna. El que quiera saber cómo era Goya debe estudiarlo detenidamente. Diez minutos de contemplación le enseñarán más que cuanto pueda aprender en estas nuestras pobres y desliñadas acotaciones. Goya murió en Burdeos en el año 1828, y no ha tenido sucesores de igual ni parecida talla.

Sobre la Pintura Clásica española cae el telón y su obra y la nuestra han terminado. Claro que aquella es inmortal y la nuestra poco menos que insignificante.

Sirva como apasionado homenaje a los seis genios de nuestra pintura y como ensayo de otra obra más extensa, profunda y transcendente.

*Juan Hector Picabia*

--------------------------------000000000-----------------------

APENDICE

Critica y Notas Biográficas

No gustamos de la crítica negativa, pero la creemos necesaria como complemento de la afirmativa. Con Goya la hemos empleado. Es como la sombra que hace resaltar con más fuerza el valor de la luz. Usada exclusivamente, como ocurre en un libro recién publicado sobre Niietszche, acusa mala intención en el escritor. Una de cal y otra de arena, afirma el vulgo con su acostumbrado buen sentido.

Nuestra pintura clásica como algunas mujeres hermosas, tiene también lunares; solo que aquellas son gracias y en ésta imperfecciones. Vamos a pasar revista, somera y general como siempre, a las que contienen las obras de nuestros seis maestros.

Las del Greco son muy conocidas. Todavía se está discutiendo si padecía o no de astigmatismo. Se han escrito hasta libros sobre éste tema. Que veía la figura de un modo anormal, estirándola, si vale la frase, es cosa que salta a la vista de cualquiera. Lo que no sabemos es si eso……*TEXTO EXTRAVIADO…..*

INTRODUCTION

Juan Hector Picabia was a standing social figure among the intellectual contemporary Madrid residents’ at the time when Javier de Winthuysen y Losada had reached his mature age and lived in Madrid. Both shared common social connections among the intellectuals of their time.

Juan Bautista was direct descendant from the nabob sugar Cuban plantation owners’ children who moved to Paris. The economy political consequence result of the slaves’ liberation by the Spanish Queen Isabel II produced a new breed of millionaires. This incredible relocation was done by a timely previously return to Andalucia, Spain, where the family bough properties and arable lands on the Guadalquivir Valley from the official land sale organized by the Kingly administration with the overtaken land church properties that took place, in several stages, to replenish the royal coffers. It is imaginable that the family, or perhaps families used to travel back and forth between Paris and Seville until the daughter married a French musician, in Paris, while her brother got married to Sevillian nobility titled heiress, in Seville.

Juan Bautista became a lawyer in his youth. This intellectual phenomenon was a common arrangement among the powerful families of land owners. To have a lawyer in the family constituted an asset in case law suits popped out in the desirable arable lands and properties previously acquired by the family. Yes he was a titled lawyer but he never exerted his profession. Instead he dedicated his intellectual developed resources to write poetry, theater, hunting essays, art exhibits reviews criticism, and to socialize in the intellectual circles of Madrid’s early twentieth century.

This long essay came to me through my mother Maria Hector Vazquez. Maria was the fourth child in my grandparent’s house. She was born with an angioma on her face. This bloody birth mark made the little girl less attractive for marriage placements and her parents tried, without luck, to have it removed medically. The family now lived in Madrid. This city, away from Seville’s moneyed society, was a better milieu for the family to live from their still powerful resources.

The surge of strong republican political initiatives had opened the intellectual venues for many previously overlooked talented individuals. Juan Bautista Hector Picabia had his exhibit critique overview on Javier de Winthuysen y Losada published in one of the many newspapers in Madrid. Winthuysen was four years older than Juan Hector and on top linked to the Sevillian aristocratic families and it was natural that friendship should develop between them. Winthuysen was then separated from his wife and children looking for new means to make a living with his art. The apparent freedom of the Republican spirit was an incentive to Maria’s demise of social conventions when she fell in love with Javier. Juan Bautista, and not less his wife Maria Vazquez de La Lastra, tried by all means to dissuade the union but failed miserably in their purpose. Maria and Javier became a very unique couple. Their relationship was many times tempestuous and tormented by the social conventions that they broke.

Never the less Juan continued his paternal relation with his daughter Maria and this is how after many years and having lost all his fortune Juan Bautista looked for Maria’s help to publish this moving assay in Spanish Classic Art History that you are about to reed:

*LOS SEIS MAESTROS DE LA PINTURA CLASICA ESPAÑOLA*

THE SIX MASTERS OF THE CLASSIC SPANISH PAINTING

Translated into English by:

Teresa Winthuysen Alexander

Ouiville Parrish:

Baptism Certified Copy:

Extract of the entry in the register for the baptism of JUAN BAPTISTE, on the 20th of September of 1879(?), was born on the 1st of July, son to MANUEL HECTOR ABREU and her wife JUANITA MARTINEZ PICABIA, his godfather is FRANCIS PICABIA, and his godmother JULIA GONZALEZ ABREU, in accordance with the present register.

# Document was signed by: F. Picabia, and J. A. HECTOR and the registrars on the 20th of September of 1884, and sealed as a copy: EVECHE DE VERSAILLES.

THE SIX MASTERS OF THE CLASSIC SPANISH PAINTING

Juan Hector Picabia

CONTENTENTS

Introduction

The six masters of the classic Spanish painting

About the Spanish Style

El Greco and color

Universality and timeless value of our classic painting

Ribera

Zurbarán and Murillo

Fromm Velázquez to Sorolla

Advantages and inconveniences in museum settings

Landscapes on the background of some Velazquez paintings

Goya

Preliminary word

The annotations born through my writing are no more no less product to my long amorous contemplation of the Spanish history of painting and do not intend to be a complete history but simply a heartfelt contemplation. This history was written a long time ago; and I am challenged to find an unexplored corner of the valued, and self-contained territory, which comes expressed in the XVII Century Spanish Art. What is more, the intention of my writing is not verbal or instructive; I never surpassed the level of a dedicated student. To my remarks I add that my utterances have to do more with feelings and are, that being as they are born from aesthetic values, almost not transmittable. The so much talked about publicized knowledge seems to me a more or less useless task. If the common individual got to penetrate into the values of *Las Meninas* - truthfully a commentary writer said - he would cease to be part of the commoner mass. And putting aside that that no subject is more prone to opinions and errors than the art of painting; it could be said that a single painting can have as many evaluations as contemplating viewers it has. Convinced of these preliminary truths, in this essay is found the result of an assiduous contemplation, from my part, of the suggested classified Spanish paintings to me. My purpose is apologetic in nature – no more no less – convinced, as I am, that the graphic information is up to date, I have conveyed into this book – provided such name be applied to my writing – to such prominent degree that its content eliminates the value of this text. If one reader or other finds interesting and entertaining to find out visually by him, without great exertion, of what represents the content of the general European painting, I will considered that my task has attained its purpose. El Greco and Goya that I included in this essay, by me, are pivotal to two anchor geniality factors. The first one, although belonging to the XVI century Renaissance Art, is in his own way precursor of the art to appear on the next century. The second one, Goya, I include not only for his internationally recognized geniality but as continuator of the Spanish school of painting, within the historical time in which he painted. I do not include any of the artist painters that followed Goya; it was not my intention to do it. My opinion on the current tendencies of art of painting differs from the concepts found, today, in the public sphere but at the same time I do not support disagreements. Sorolla, true master of the Spanish Impressionist painting, is used here as a comparison tool within the discussion.

It is convenient to advise that many theme repetitions appear, through this essay, that are sometimes inevitable, due to the reduced content scope, and at others that spring from my personal opinion, about the notorious rapid, vulgar, multiple media education, through cinema, newspapers, imposed on today’s public; who, consequently lack the opportunity to have the reposed thoughtful approach required to penetrate any theme but those with easy access. The public– I say this without petulance - are like children who are made to repeat over and over the lesson to achieve content understanding and to avoid forgetting few minutes after is taught.

J. H. P.

Madrid, March 1946

THE SIX MASTERS OF THE CLASSIC SPANISH PAINTING

The cycle of Classic Spanish Paintings opens up with El Greco, at the end of the XVI century, and closes down with Goya, on the early start of the XIX. Before El Greco there is no painting in Spain; painting within a style that deserves to be considered as such. After Goya, as well, nothing is produced with character and strength enough to be taken into account within the Spanish Art. The Romantic and the Modern Museums built up with the medalist of the last signaled movements confirm the, perhaps exaggerated, label. Along the XVI century reined a dry, colorless, fossilized Mannerism: Luis Morales, Sanchez Coello, Pantoja de l Cruz, Juan de Juanes… Produced imitations of Holland paintings and cold imitations of contemporary Italian paintings; nothing coming from our cultural/ethnic roots is produced. To find something of arresting aw beauty the viewer has to turn his gaze towards the Images’ Carvers Berruguete and Juni products with whom El Greco has a close spiritual fraternal similitude - the three of them were taught in Italy; and the three had a convoluted striving internal life. Naturally, El Greco has the greater genius index; he displays a *colorist* and expressionist flickering art, lyric and disconcerting projected into a long to come future. A great part of his art production, the most beautiful and disconcerting, could not have been understood by his contemporaries. It seems unjust to criticize them for their lack of understanding. As well as is to assume that Philippe II was not an art connoisseur when he rejected the San Mauricio; to proof this suffice to place, today, a religious image devotee in front of the painting and ask his opinion. A religious image painting, be what it may be its attributes, should not have the quality of a puzzle. The failure of this incomparable work of art resides in its formal and aesthetic values that will be discussed later on in this essay.

As it was said before, the cycle of the Spanish paintings opens up, at the end of the XVI century, with El Greco. His is a personality with one foot in the Renaissance and the other in the XX century, without objection, as accepted, to be able to represent the time he lived. His figure is made with the amalgamation of the most contradictory elements. Was born in Crete, studied with Titian, influenced in Rome by Michelangelo’s work; and then all of the sudden he shows up in Toledo, where, no doubt in affinity with our temperament, he accelerates to assimilate his art to the inner sanctum of the Spanish realism; that is of a realism still unborn and potentially existing. When El Greco dies, in 1614, three of the four great master of the XVII century Spanish Painting have been born: Ribera, in 1599, Zurbaran, in 1598, Velazquez, in 1599, Murillo, who is the last, was born in 1617. They are, therefore, his contemporaries although only Ribera had begun to paint while El Greco was still alive. With them appears in full bloom the Realist School of Art, of everlasting fame, of which El Greco is the precursor for his portraits’ realism technique, and for a mysterious assimilation of the ambience in the city of Toledo through the not yet found origin of his use of color which, whatever individual’s opinions are, is exotic and does not match up with the genius of our art of painting. Many things could be said about it: that his color palette may be ingenious, unique, with no other affiliation than the silver gray, we find in Tintoretto’s paintings, all are true, but it is also true that it matches with the color scale used by the image painters of his century, and even more with the polychrome color game of the Gothic windows. El Greco tried to transfer into painting the flickering quality of the Gothic polychrome windows, as well as its transparency. These analyzed facts about El Greco were simply proved in: *La Transformación Española de El Greco*, by Mr. Merediz. The few doubts left, about the subject, vanished when I envisioned the San Mauricio, under artificial illumination, at the Prado Museum. The surface of this particular painting showed to me an iridescent quality similar in context to the metallic reflex ceramic tiles; the painting had a second painterly purpose which had never been notice before. This discovery clarified many of the previously risen enigmas from it.

Therefore Mr. Cossío was not right when he affirmed in his documented book on El Greco that we should be grateful that the painting was never hanged up in the dark sacristy for which it was commissioned. He missed the fact that the artist, from the start, presupposed the existence of the darkness within the display space reserved for it; and the use of artificial light optical effect the contemplator of the painting will see. The physical surrounding circumstances were noted by the artist and, among other things, because it was an extremely important commission; and, because, of it depended his artistic career success after having moved to Spain. Perhaps it was the consequence of what he had come looking for, to Spain; therefore he used all his ability and mastery that he had at the moment, in the creation of the painting.

It took him nearly five years to deliver the painting, and we must infer that it was hanged up in the sacristy, and that, there, under the predetermined illumination, it suffered the examination by the Monarch. Our natural conclusion to this mystery is that He was not pleased with it. Not only because He had his taste bent to some sort of different kind of works, may be cold and mannered, and over done with color and life but because the scintillating reflex and exaggerated polychrome illumination triggers an emotion alien to religious musing. Putting aside – and is a lot to leave aside – the singular way with which the artist focused on the theme; those, who do not know the mystic-heroic did by San Mauricio, will never be able to guess it through the mere examination of this canvass. And no one is supposed to know the story in it; and even less to deduct it from the study of the complex arabesque that is this painting.

Quandary sentence passed in favor of the King, we return to discuss the attributed spot within our history of painting. By Chronology it occupies the first position, from the artist individual point, the painter – El Greco – shares with Velazquez and Goya title to universal painter artist. To be honest to the truth, Ribera and Zurbaran are painter artists of the same prominence; and we can say, as well that Murillo for his refinement, grace and perfection, that are found on his best paintings, is not left behind the previously mentioned artists.

These are six master artists without parallel, and from their conjunction, spring the value of our Classic School of Art. Eight or ten second range artists, who were excellent technique masters and authors of very merit deserving isolated works of art, complete the school and enrich it with a diversity of traits. Neither of whom were disciples of the primary mentioned master artists. They are autonomous masters who represent other art tendencies. Our great masters do not have disciples per se, and if they have them, they constitute a group of vulgar artists not deserving to appear at the side of their masters as adherers to their style. Tristan, who was disciple to El Greco, and Juan Bautista Del Mazo, disciple to Velazquez, confirm what was said. In the oeuvre of Vicente Lopez, who, by exception, was a good technician, the genius demoniacal spark which incandesce the minimal production done by his master is totally missing. The quality of his work is not comparable to his master’s. And Lucas never surpassed the level of blatant master’s imitator. Therefore, we can affirm that our master have unique not transferable genius. Perhaps, do not doubt it, this is due to the individuality of our ethnicity and the ferocious originality endowed in each individual. Their personal history tells how some of them kept workshops (Ribera and Murillo fall into that category) and from there, no doubt the lesser quality works attributed to them. Murillo’s great name was unjustly tarnished by this negative aspect of their commercial enterprise. At one point, the Saints and Martyrs had become so famous that their production became multiplied without limit. There is a legion of apocryphal Ribera works; without mentioning the copies which, many times, are difficult to distinguish from the originals.

Be what it may be, our great masters do not have disciples or continuators. Exception is Carreño who succeeded Velazquez in his position of Court Painter to his S. M., assimilated in some of his portraits learned techniques from Velazquez. The six or eight merit deserving artists’ painters under them are, as we said before autonomous personalities who add to the Classic School other tendencies and enrich the school with their variety. In order to finish this sketch we will mention next the honors they obtained and the significance of their work. Within the XVI century Sevilla School we find Pacheco, Juan de las Roelas, and Herrera el Viejo. Pacheco became famous as master to Velazquez and father in law, and for his written work on painted works of art; interesting book for the information it contains over the cannon to the mannerism. Even more remarkable, the explanation we see on the discrepancy between the theory and the practice of the art of painting during his time. Brutal virulent contrast to the soft cottony, platonic idealism that Pacheco sustained surged, in front of his own eyes, the hyper realism. Realism that became evident in his personal oeuvre, as a painter, that although of lesser quality, with hard expression, and insignificant per se, can be denominated as typical Spanish character. Even though, his work is violently in contrast with the paintings done by his fellow countrymen Juan de las Ruelas and Herrera el Viejo, who were contemporary artists, and were very involved in the precursors’ art production of the Baroque Style movement, and influenced by the Italian Art of the time; Herrera, on the other hand, shows a tendency towards Impressionism, not the synthetic impressionism which culminated with Velazquez. On this variant within the Impressionism the artist, in this case Velazquez captured the colored surface of the objects ant their Teutonic movement but the one where the reality of the surrounding world comes captured, through the artist’ s sensitivity, by loose brush strokes and color masses. Herrera, commendable artist painter, shares with Valdes Leal who was born several years after him, the pivotal point of this pictorial tendency which surprises us for its modernity – since several centuries will go by before it becomes art movement among us – and diametrically opposed to our big masters within the school of realism which was born short time after. Valdes Leal is a contemporary to Murillo; he shows a great talent but very uneven production. The paintings he did for the Caridad de Sevilla made him famous. The repugnant realism he depicts in the subject matter comes attenuated by his mastery of execution. Before him, early in the same century, we find the Granadino, Alonso Cano, who following the Renaissance style artists he is painter, sculptor and architect simultaneously. The Granada’s cathedral façade is one of his works. Equally beautiful is the wood carved Immaculate Conception image at the Sevilla’ Cathedral which has close relation to the one created by the great Martinez Montañes. Both are realist works, with Sevillian flavor, and of over standing merit.

In Madrid, and previous to Velazquez’ time: Fray Juan Rici who specialized in religious themes; with excellent technique and great emotion Carducho, and Pereda, who was known for his still lives, and are considered masterships in that genre. Later on, in the same century, when the Churriguera’ Style dominates in the Spanish architecture, joined in the art scene Herrera El Joven and Claudio Coello, both are representative figures of the blooming among us of the Italian Baroque which is the opposite to our dignified and quiet measure of our genuine art. Claudio Coello, excellent technique, does not have the feeling displayed by the national school of painting. It is only in the “Adoration of the Sacred Form,” which is found in the Escorial that he comes back to his rights. The “Triumph of Saint Agustin,” in the Prado Museum Collection can be categorized as a poor taste Baroque dancing lyricism. It is a painting executed by formula. And the two paintings exhibited on either side, one of which represents the “Adoration of King Saint Luis” has, on top of all, a dense and ambiguous composition, with lack of rhythm, and an out of the way color combination distant from our art of painting and perhaps coming off Rubens’ painting: ‘Adoration of the Kings,” found, as well, in the Prado Museum.

The Spanish Realist School tops with Claudio Coello; it was born suddenly and suddenly it dies. It lasts, exactly, one century.

After fifty long years of damped activity, during which there are no particularly excellent paintings, as a brisk and very healthy late budding comes the last painter prodigy produced by our ethnicity. This is a potent and extremely complex personality whose multiplicity personality aspects surprises and miss leads us. Great colorist, incredible draftsman, bloody unrestrained humorist, who ignores the respect due to the divine and the human, many time lost within the foggy world of dreams and night mares, man familiar in taverns or social halls receptions; who is sensible and perceptive one time and others gross and raggedy, absolute owner of the form secrets, never forgotten, fabulously rich in the color palette of light tones, that he manages very well; as is the fact that he inherited from Velazquez the silver grey tone, which in his hands becomes even richer with new tonalities, classic and modern at the same time, represents, in its best complete form his century character. Velazquez and Goya are the typical representatives of the centuries of their birth. Since, because each artists belongs to a determined historical time. That is an absolute truth. This time lapse is there for anyone to see, for those who are able to penetrate the symbolism within the artistic forms. Of the six or seven portraits of Felipe IV, either young, or mature man, in the Prado Museum, which are all incredibly good, we see through the lordly loyalty from that time felt by the subjects to their king. The limpid technique used by the artist allows the viewer to see the naked true of his thinking when painting. Monarchy is a divine origin institution never questioned by the artist. To believe in God and give respect to the King are the two invisible conduct traits in his art. The day the King pinned on his chest the Order of Santiago decorations were, no doubt, the happiest of his life. He was Court Painter, and had a position among the palace staff. He was a noble man, with double nobility, nobility of his genial spirit and nobility by blood. This largely explains the majestic dignity endowed within his portraits. It flows not only from the sitter but also from the painter’s hand. We, the common folk, are almost incapacitated to appreciate these kinds of values.

Goya, on the other hand, comes from low extraction and leads, during his youth, an agitated existence. This would be the less if we take into consideration that behind him stand the second half of the XVIII century and the early XIX; that include Watteau, Fragonard, Juan Jacobo, Voltaire, the French Revolution, death of Luis Capeto, and enthronement of the Goddess of Reason by a band of demented, Napoleon, the Empire, the French invasion of Spain, the Two of May, the courts of Cadiz, the return of Ferdinand VII, and the imposition of absolute power. These are the structure facts over which Goya constructs his oeuvre whose contents are the most complex in significance among the different western schools of art. Only a genius – one of the greatest known – could by means of line and color interpret such a dramatic and contradictory world facts he happened to be living. The portraits of *La Tirana* and *El Duque de Osuna y Su Familia*, in their genre, are superior to any production within the French XVIII century paintings. Even though, when he paints the portraits of *Carlos IV,* in hunting attire, or *Ferdinand VII*, the irreverence of the revolutionary ambience is translated into a subtle mockery, which diminishes the dignity of the royal persons and gives the portraits a caricature like quality. Monarchy does not inspire respect any more to Goya. And with religion as subject matter he does the same. The series of engravings which testify to the ridicule he makes out of monks and devout individuals are famous. He is a disbeliever; a liberal of his time with the same intention he depicts a religious procession and a carnival scene. He is one of those individuals who say to believe in God but not to attend church. For this reason, his religious theme paintings must be evaluated carefully. A typical case of what we mentioned is *La Ultima Confesion de San Jose de Calasanz*. This particular painting was exhibited, lately, in El Prado and we were able to study it to our pleasure. Neither the technique nor the color which represents the figures is typical of the subject matter depicted. We believe that the occult background in this painting is irreverent. Goya is a marvelous genius and at the same time an unusual guy; extremely complex and poly form his work fits in perfectly within the time frame he lived.

With him ends the Spanish awesome, genial cyclic painting; the one with style and transcendence; what came after is before our eyes and one does need to have the vision acuity of a lynx to see it.

About the Spanish Style

Mister Garcia Morente, excellent writer to whom we owe, among other works, a clear and elegant translation of *La Decadencia De Occidente*, published the conferences he gave in America, under the subject and title of *Hispanidad*. In them he tries to reveal what is known as the Spanish Acumen. This is a sort of original brand name which singles out our people and their productions, be of what sort they may be, in agreement or disagreement with the other ethnicities of the planet.

We read, carefully, the previously mentioned talks and, even though, we attest to the clear and convincing exposition of the presenter, and the amount and reasoning of his thesis defense; we got to the conclusion that no one knows exactly in what consist our so much talked about Spanish Acumen. Or better said we know its delineation but we cannot translate it into concepts. We have the same contradictory mental-block, against that particular definition, as Saint Augustin did have when compelled to ping-pointing time in history: “If someone does not ask me, I know it; but, as soon as, someone asks me I do not know it”. Which brings into our mind what Nietzsche’ thought: that only things without history have definitions; rigidity, temporality and death have definitions; not so what is alive or on its way to become. The concept of Spanish Acumen is not something of visible mater which could be hold with your hands to evaluate its physical worth; it is an invisible quality of ineffable essence which accompanies, from the most ancient times, everything that comes to life within the circle of influence of our peninsula. Even so in antiquity, the Gaditan dancers were famous for their grace and inhibition, and the primeval western history writers mentioned the indomitable fierceness of the Celt-Iberian. Boldness in men and charm in women are two distinguishing notes ingrained in our ethnicity and for this reason they have survived untainted to our days.

Therefore, the Hispanic concept is a live entity which tickles the senses and that it tends to be felt, more than expressed, in spoken or written language. It has to be intuited directly from the facts and performed doings from where it springs and transcends what we know as style; although it is understandable by our intellect and, some time, directed to our senses by artistic manifestations. Therefore, we say that the heroic doings of Cid Campeador belong within a Spanish style, and that the Romance which sings them and, in this case in a superior degree, it is as well true jewel of our Castillian Literature.

And something of the same sort – to the point reached in this my writing – happens with the sixteenth and seventeenth Spanish Painting which is famous worldwide through its denomination of Realist. This School of painting merely born had an indelible style which lasted as long and its life.

The characteristics, and signs, of this style is what we intend to analyze. Their individual number will be illustrated.

Among them Color may be the most important. Uniform, even, coloration does not oppose the strong personality of the Masters who belong to this school. On the contrary, it singles up the school from the other painting groups in existence, though a visible strong personal strike, it remains within the general taste of the time. Characteristic that, factually, links it, in strong fashion, with the mysterious manifestations of the Hispanidad we are trying to define.

That is because the Art Style, from Spain, reaches its most defined, and perfect form during the centuries of our political-economic power; from the discovery of the Americas – which corresponds to the conquest of the Kingdom of Granada – to the end of the seventeenth century Although, this century is already of economic decadence due to the Empire dismemberment whose culmination corresponds to the early years of the kinship by Felipe II, it is during this period of time that, almost like a miracle, flourished the intellectual arts. It is surprising to see so many talents and of such value to rise in such a short time. Suffice to say that Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Calderón de la Barca, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Martinez Montañes, Churriguera, who were almost all genius in the art they practiced, belong to the mentioned century.

It is a common believe among scholars that the sixteenth century, in Spain, is fruit of political actions, war diplomacy, mysticism, and philosophy, while, to the seventeenth corresponds writings for theater plays, novel, poetry, painting and sculpture. To this span of time, between the two centuries, belongs a grandiose best defined Spanish History. It is within the mentioned time when the Spanish Stile – whose essence we are trying to define – pops up in a definitive manner. The imprint of these centuries, as defined style, reaches its maximum expressive force. From that moment on, the world knows that a unique, and not confusable, Spanish Genius exists, and it does know it intuitively, not from preaching of reasoning of any sort, when it gets in contact with our deeds and our works.

Spanish is the absolute monarchy created by Philippe II – which comes expressed in stone at the Escorial Monastery; Spanish were the Tercios of Flandes and their way to fight; Spanish is our policy made to serve the Counter Reformation but independent and haughty; Spanish is our diplomacy which, mysteriously dressed in black and had a weight and influence in all the governments of that time; Spanish, in extreme, are the deeds by Henan Cortes, Pizarro, the righteousness of Cardinal Cisneros and the fanaticism of Torquemada, as well as the plain sanctity of the Doctor from Avila or the earthly words of the Luises; Spanish, to the bone marrow are, to finally add on, the Quijote, the marvelous for the twisted Polifemo, el Buscon, *La Vida Es Sueño,* the entire production of Chivalry Novel, where knights and crafty beggars go hand by hand as well as the saintly and the demoniacal, all traits of the Spanish character, like the two faces of a coin; all in all the modality which describes the traits of our character and perhaps the secret of its strength.

That the colors employed by the painter artists – during the sixteenth and seventeenth centuries - are deeply Spanish, it is something, perhaps, that illuminates the eye; it comes from a deep emotional recondite source not easy to explain. A preliminary study of the colors and their emotional human relation reaction is necessary. From legendary time we know that black expresses mourning and the red exaltation and dynamism, that white and blue are symbols of purity, green hope, and purple meditation and spiritual confinement. These emotional significations are generally accepted by all the inhabitants of our planet. Even though, when, from the day to day life wo go in the way of the art of painting, we step into the elementary colors which employs painting, composite colors born from the mixture created by the hand of the artist and therefore we step into a field very difficult to define. This is so because it is related to the time of the painting creation, the original race of the individual artist, and with his geniality which gives it birth. The intuitive connoisseur who contemplates a painting has in mind these three factors and after few minutes of perusal says, with no hesitation, to which School of Painting the work belongs. Because nothing is more undelivered, more unconscious, than the color palette and the way each artist uses it. Like the climate, the geography of the locality where the school was rooted, have powerful influence in its characteristics. Rome and Venice - the one solemn and reserved and the other smiley and sensual – had always Schools of Art adequate to their environment. Sevilla stamp with its loveliness present in all the works by Murillo, and Zurbaran never stops to be morose in his woks as is the geography of Extremadura from where he came. The beauty of the Italian soil is apparent in the works by Ribera, and although Velazquez is above any geographic locality – for the universal quality of his geniality – we cannot deny that his works’ environmental back-grounds are Castillian in origin. The silver bluish greys that he employed in many of his paintings are the most exact existing annotation which exists at the Pardo’s and Escorial environments.

We insist that the Spanish Realist School of Art is defined by an even and uniform tonality where predominates the dark tones, the silvery greys and the golden browns. In these colors speaks up the race, and the blood, and in its mute language has an enormous emotional and esthetic transcendence. Our ardent and exalted personality – at that time – comes expressed in painting in an absolute definition. The heroism and religiosity of the race, the rustic dryness of our pristine condition, the sad concentrated passion individuals’ character, of that time, comes expressed in painting in a definitive way. Those are subjugated traits – common patrimony - which expressed themselves in the elegant arrogant attitude of our standing – like the *MENIPO* - before the world to which all the social classes participate as in a common patrimony. Values that made us famous in war deeds and literature; the conquest of heaven and earth which are symbolically expressed in the colors of the XVI century Realist Painting production which were born and died with it which are – by themselves – the banner, the cap stone, individual note that, from far away, before we enter into the individual painting significance tells us that what we see is an Spanish painting. Although, we recognize that the serial gradations of the brownish color is the common background found in the classic western painting. Spengler explains largely this attribute when he mentions what the studio painters knew as the brown sauce factor. It is an unreal, not existing background coloration of religious significance on top of which, in a previously imagined way the classic painting art cascades forms. To understand such a painting way conception, it will suffice to put together a Rembrandt and a Manet. Such a view will produce the optical effect of a knife thrust on our discerning eyes confronted to contemplate the difference between the classic and the modern. When we let the sun light directly enter the painting, the unreal background vanishes; the painting becomes profane. Its mystery has vanished. It stops been a sublimation, an almost miraculous dream. It becomes a vision of the real world. At this point, the art of painting is not dead yet but fatally stabbed.

And not only the color are determinants to the Classic Spanish Painting our unique idiosyncrasy goes even farther when it chooses the racial character of the figures, it represents, and the way of their representation in pure expressive Spanish Style. And here comes one more determinant played by realism. It is a proposition of always underscore the individuality over the collective which impregnates the figures in painting of a remarkable expressive way not reached by any other school of painting. The figure of a Spanish Saint in ecstasy is always a unique determinate individual surprised in the most typical moment of His, or Her, recondite personality, seen as an eternal specimen, saved for ever in the magic way of painting from the indiscriminate hip of the human bodies. From it comes the premise of our eternal glory of the individual figures in our classic painting. These figures have so much expression that they have become individual painting categories by themselves. The knights by El Greco, the Saints by Ribera, the Monks by Zurbaran, the adolescent girl Virgins by Murillo, the Princess and Jokers by Velazquez, the low lives and witches by Goya have a double life, individual and collective, which, with high pitched voices, tells, to all the nations of the world, about the Spanish People. They are the public announcers of our glorious past, and thanks to them our memory persists among the individuals of all nations.

With time, History fades and is forgotten, literature becomes more or less incomprehensible but painting is not temporal, it has no frontiers, it continues to be alive, and stands on its feet, and through our physical and mental perception it reaches the heart of those who contemplate it.

We will never be able to know what art signified to the people of the time of its creation. The link to a distinct culture is unique it never repeats itself.

EL GRECO and Color

Dominico Greco – this is his name in Castillian – is the most convoluted personality to unwind within the Spanish Painting History. He has a place in it because he lived in Spain during the most prolific time of his professional existence. He came to Toledo, under contract, to paint the altar piece of *Santo Domingo el Antiguo* and there he stayed for ever. This happened at the end of the XVI century, and almost, as well, to the end of Felipe II reign. Spain was on its highest control position and his king not only directed the policy over the European Nations, with strong and cautious hand, but also had time to get involved in art production. The Escorial Monastery, one of the most impressive architecture masterships attests to it. Its name is forever linked to Felipe II name. Legion of artists – almost all of foreign extraction – were engaged in working the interior details under the personal direction of the monarch. Their names are registered on the Monastery’s rosters but not even one became a celebrity. They were more or less good painters from the Low Countries or Italy – more from the last than the first – all participants in the School of Mannerism then on the raise.

El Greco was among one of the many subcontract artist who came to Spain attracted by the grandeur of the Spanish Power. It is very possible that his with his coming he had the intention, as well, of working for the King. The care, and time, he used to fulfill the only royal commission, with which his Majesty honored him – confirms this supposition. The result of this commission was not other than the Saint Mauricio; one of the paintings more discussed within the Spanish Painting. Be what it may have, he installed himself in Toledo and there he stayed until his death which happened in the year 1614, the only date proved within his biography. The date of his birth, in Candia at the Island of Crete, is not known with precision. He may have been born around the year 1548.

It was, as we see, an alien painter artist and the first problem that the summation of his work gives is to find out if he did or not belong to the Spanish School of Painting, when we constrict ourselves to Color, one of the most significant attributes of the School of Realism – which was born on of the XVII century on set – when El Greco is still alive and painting, is that his work does not belong to it. The tonality of his entire oeuvre is exotic, Venetian, although impregnated with a strong subjective character which we could denominate lyric exaltation. His reds, his greens, his blues, his yellows – to name a few – come directly from the Titian, Tintoretto and even Giorgione but when they sojourned on his palette they acquired a different expressive quality. They are employed as complementary colors in their conjunction with a coloration scheme new, at the time, which have kept all their emotional meaning for those who are able to penetrate them. This is why this part of his oeuvre was not appreciated by his contemporaneous. In the midst of a dominating academicism his work sounded almost as out of mind. Even though, his geniality imposed itself, proof are the many commissions that he had, manly as well because of other attributes present in his work. His exalted religiosity is one of them, and the other is the realism present in his portraits. I was a realism totally deprived of second hand values, sumptuous decorative objective, in the capture in depth of the distinguished individual’s characteristics that lived at that time. In the History of Painting, there are not portraits rendered, within as limited pictorial means. It is something almost miraculous. Only Holbein reached such expressive high when he used another way and other elements. We do not compare each other we only put one beside to the other as examples of portrait painting in the western History of Painting. In the rest of the portrait painters, as good as thy may be, there is always something out of synchronization, it could be the light, the background, or the richness of the dress, something which distracts the perception by the viewer and diminishes the virtual reality of the model. In El Greco portraits, we see the human figure clad with the necessary bodily coverture which make us believe that what we are watching are real living bodies. They are individuals with remarkable standing single qualities, and on, faithful exponents of the social class then known as Hidalgos.

It is clear that the *castizo* realism of the figures in the portraits were readily understood by the painter’s contemporaries. For this reason, they praised the lower part of the painting *Entierro Del Conde de Orgaz* which is made up almost exclusively, as is well known, of portraits. While they criticized harshly the upper part *la Gloria* as rash and dissonant, almost out of good sense; they did not understand it but the case is that pictorially wise one is as good as the other. They complement each other because they make a perfect unity, painted, as they were by the same hand. Represent within a much reduced framed space the entrails and extraordinary duality value of *El Quijote*. El Greco, in this case, used two styles which depended on whether the subject matter was human or divine. In the portraits he follows the perceived model without any divergence in color. He sees for what it comports of individual and human, and avoids any distraction to the spectator with decorative additions. No blatant colors in the back-ground or the dress. The back ground is always dark and the Hidalgo’s dress black. Over the not ostensible white of the white lace collar surges the head which is the focal point of interest on the painting. Immediately, the hands follow as point of interest. The heads are worked up in plastic pictorial manner much more that what the first impression suggests. They are not Impressionistic neither are simplified with a single source of light – as happens in many painted by other hands at that time - they have a complex modeling reached by differentiated brush strokes and application of color. The fuchsia tonalities retouches are common in them. The result of this technique is an extraordinary vitality force. They are live individuals whose personalities come reflected in physical defects not noticeable by current vision. They correspond to each single personality which resembles each sitting individual. One has a slight cross-eyed gaze, a minor deviation of the nose, an almost not perceivable corner lips movement. Little details which reveal the personality of the sitter. And makes, forever palpable, that this detailed rendition of the model excludes the possibility of been a subservient copy; it is painting what we are looking at not a photograph. It is art on the deepest sense of it. Interpretation by a genius which appeared one time and it was never repeated. And further more because when the art creation is strong it becomes symbolic, even when not intended to be, the hidalgo of those long gone times has become stereotyped in those portraits. *El Entierro Del Conde de Orgaz* comprehends in among many other values, documental evidence of how were the Castillian nobility of that time, end of the XVI century.

And here we say it one more time His special realism, in essence, spiritual in superlative manner, was totally alien to the realism in existence during the next century. It was admired in its totality by the painter’s contemporaries as was his exalted religiosity in tune with the times’ religious thought. As we know Charles V and Felipe II were the palatine defenders of the Counter Reformation; what they did not understand – and we could not expect them to understand – was the colorist technique created by El Greco to express his religious believes since it was, more than anything, something utterly new at that time. Graphic visual proof of what I said is a better convincing factor than all the arguments exposed; it can be obtained without leaving the Prado Museum. In the Central Gallery there are several paintings by Sanchez Coello that may serve our departing discussing point. We ruminate about the mental somersault we are forced to do to go from the grayish, half death academic paintings in superlative grade to the lyrical musical dynamism saturated with emotion and life reached by El Greco, in some of his works, when he made use of the avant-garde color dapple technique. It is true that the relative bodies’ shapes suffered, they become secondary to the color employed. Color becomes the subject matter and is the protagonist of the painting. These does not mean that the plastic elements were ignored; mysterious light whose source is an enigma, more or less super natural light, always reveals with, more or less certainty, the truth of the bodies and objects represented. How cold seem to us the Rafael *Madonna’s* when seen from the standing point of this beautiful pictorial technique! This is because seen from that particular angle Rafael’ representations loose its balance, equilibrium weight and corporality. The Prado Museum has an irrefutable proof of this argument conclusion. As it happens, on both sides of the salon dedicated to El Greco we find the room with works by Titian and Velazquez. El Greco is chronologically located between them. Titian was his master and died in 1576. Velazquez was born when El Greco was still alive and he began to paint almost at Velazquez’ death. Both, Titian and Velazquez, are masters of international renown. When we take a simple walk through their rooms we perceive immediately the difference between the two. Titian is a Renaissance painter artist. Velazquez is a Baroque painter. By technique, El Greco is closer to Velazquez than to Titian. Color is to Velazquez what was to El Greco. In Velazquez case, the constant use of gray and brown tonalities, genuine Spanish colors, along with the internal organization and lock up of the painted space which is not related to his use of color, are factors for the continuous use of the chiaroscuro which create an abysm in between the two painters. As well as it exists in between Titian and his disciple, El Greco. He followed his master during his early work time but soon, his talent and great spirituality which was totally in opposition to the epicurean and orbit of the Venetian Painting began to produce paintings in his own style. In the *Trinity*, at the Prado Museum still are visible some Renaissance traits. Same thing occurs in the *Expolio of Toledo*. In *El Entierro del Conde de Orgaz* and the *San Mauricio* there is none left. These are masterships and very personal creations of incontestable geniality.

By the other hand, we cannot deny that an impartial review of El Greco’s work tells us that in summary is poorer in artistic elements than the other two masters previously mentioned. His work field has a limited vision scope. The opulent polymorphism of the Renaissance reaches with Titian one of its best expressions. A wave of light and color flushes through all his works. Portrait, History Painting, Mythology, Religion and Love, the real and the fantastic, nude Venus of opulent flesh, Crist saddened by pain, virginal maids, vulgar prostitutes, an innumerable pagan putty who gnome like play everywhere sealing with their grace the entire production. Along with a wide decorative sense which announces Rubens’ paintings whom Titian surpasses in conceptual depth and technical perfection. In his painting veracity rests on primacy of light and color over the form; although forms keep all their informative character not only in the single figures but also in the rhythm link in between them. There is the weight and equilibrium which distinguishes all his productions. In summary, Titian has a magnificent oeuvre due to the amount and variety of its content. Renaissance and the budding Baroque are in it. Besides beauty, Titian, according to H. Villar, is one of the most pure participants in *Color morphism*.

We leave the rooms dedicated to El Greco and Titian and enter in Velazquez’ realm. Only about forty years have elapsed in between both. The truth is that we are not any more in Venice; we are in Castilla. And this is not an almost un-significant Republic as the Venetian State it is the Court of a universal monarchy the most powerful of the century. The ambience determines the character of the works of art, and this has no alternatives. Talent contributes to the rest. And Velazquez is a genius as powerful as Titian. Even though Velazquez’ representations world is totally different than Titian’s. When we mention the word ambience we imply its meaning to contain a complete moral and physical set of rules. The aridity of Castilla and the subdue demeanor of a Catholic, Apostolic, and Roman Monarchy weight and determine Velazquez’ oeuvre. If we add to the previous factors the characteristics of the Baroque Style, which is in full flowering, and the personal almost not superseded artist’s technique, in many aspects, we may have almost reached an explanation to his way of painting. This “almost” is a marginal vital inexplicable explanation which is implied in any live phenomena.

His representational themes are much more restrained than in Titian. Portrait occupies almost entirely the center of his production. Neither the nude figure, mythology, nor history painting figure there but occasionally. It does not have decorative purpose, neither religious. He is a realist portrait painter, that, from time to time has a fun divergence into History Painting, *La Rendicion de Breda,* in pure mythology, *Marte,* or to mix it with Realist paintings, *Los Borrachos, la Fragua de Vulcano*, or Costume Painting, *Las Hilanderas, Las Meninas*. He only did one Figure Painting, the marvelous *Venus Del Espejo* which is in London. Religious Painting two or three, one of them *La Coronacion de la Virgen* which he painted deliberately with the color tones employed by El Greco. Here are displayed the themes in his oeuvre which, as we can see not very varied neither very extensive. This does not hamper the fact that Velazquez is a universally proclaimed master. The reason for it is not available at this time. Our distinctive motive is to compare and contrast the general impressions that the views of El Greco paintings produce on us after our eye saturation with the paintings of Titian and Velazquez. We have stepped away from the normal comprehensible, rigorously linked with the living, where things have weight and link to each other through logic equilibrated laws, mathematic in their own right, into a fantastic world, like a dream, where only one sovereign reigns Color. Forms, although essentially plastic have been denatured by color. Perhaps their manifest disproportions, and visual, even mental, defects alluded by the anonymous critics, explains themselves though the relation with the Colors used by El Greco. A good painting by El Greco, *San Ildefonso*, may provide a suitable example to our argument. Foremost, and above anything else is a coloristic discovery something like a revelation of a new tone in the color scale. In this particular painting it is the scarlet color which he obtains by mixing red and purple which everywhere irradiates. It accumulates on the table cloth hangings beside which the Saint sits. It reflects over the entire room and gives a purple-red taint to the entire space including emotion and beauty; something new in the art of its time as well in our own the face and hands of the figure. This is a sharp sustained crimson color note bestowed with strong emotion and beauty. This is a creation. Something new in the art of that time as well as today’s art. Nothing has changed after three long hundred years. I am pretty confident that all the artist painters will agree with me. The figure of the Saint viewed in a soul like way becomes emaciated within the color envelop. It becomes pale. It loses importance. The Saint is no longer the painting protagonist. His corporeal silhouette, feeble and under developed, dissolves in the red and purple colors. It becomes blurred not undefined. The color triumphs it attains a summit few times accomplished.

In his beautiful book about El Greco, Mister Cossio, complementarily, remarked about the color factor in that particular painting when he said that the color representation has a strong symbolic halo linked to the historical period. It is a liturgy color. It can be readily found in churches, in sacristies, and even in the internal decoration of the palaces from the era.

Although Mr. Villalar did not agree, El Greco was a color morphologist in high degree. The kingdom of color and beauty are one and only. All the things we know as beautiful, are as they may be from men’s hand or natural, have color among its most preeminent attributes. Sun rise, flowers, the tree branches in the woods, the sunlight in all its infinite variations, the products of industry or art, the animal species with the ostentatious infinite shades of coats and feathers, and what is more, the color of the skin in a figure, the color of the eyes of the hair constitute signs of deep significance and are proof which sustain our argument. Painting is the art of translate all those colors, of interpretation, of reaching out for harmonies away from the natural world, that, in a way, for their symbolism and transcendence over passes it. What is dispersing and lack specific meaning here is directed to one end: the esthetic emotion. The artist reaches this end, through drawings and paintings, and color but, no doubt, color is the most important factor of the two elements. Color is the factor which expresses and contains the essence of the pictorial art. Proof to what we said is that drawing can be substituted by color and not contrary-wise. When drawing is dominant in a painting, which is the case with Miguel Angel, its concept is tectonic, it is more related to the concept of bas-relieve than to the painter’s painting. Reason why, the most appreciated painters are those who put foremost color. El Greco belongs to that variety cause to his primal position in the History of Painting.

On each side of the *San Mauricio*, at the Prado Museum, there are two painting which represent *San Pedro* and *San Eugenio*. When the visitor contemplates both works, without any critique intention, by simply letting their eyes do the work, he will be surprised by the fine color tune-up that both art works have. The *San Pedro* is painted with two color tones, one for the tunic and the other for the back-ground clouds over which the figure stands. Even though, this painting has so simple means to succeed as a painting, the figure in the other one, *San Eugenio*, stands out even more on the blue-purplish clouds very complicated back-ground. In part this due to the golden episcopal robe which irradiates in a spent fully show of chromatic values. The general tonality is a cerulean gray splashed, very lightly, with minuscule golden sparks. The Saint stands up with a book on his hands, in attitude of reading from it. He wears white gloves very denatured in color by the resonance of the nearby colors; and the face, with bent sight, is also tainted with the color refection from the back-ground clouds. The summation of all the details produces great beauty and is for massive decree the work of a magnificent painter.

In between the two obsessive works of art the *Saint Mauricio* hangs. It is one of the mastership paintings by El Greco, and I cannot dedicate my complete attention to it at the moment. This work has a multiplicity of values in form and composition. Critiques have analyzed it in excess, perhaps, and in any book dedicated to the Cretan Painter, in the one by Mr. H. Villalar, for instance, the reader can satiate his curiosity. We will limit ourselves to what is the purpose of this writing his pictorial value which concerns our interest.

Seen from that particular angle the *San Mauricio* is truly notable, almost unique one should say, it is almost like general sample of the color palette created by the painter. From under a red emblem, red the color dominant for its utmost strength, the participant figures maintain a conversation. They are all clad with multicolored cloths. They are not pure colors but chromatic gradations invented by the artist’s sensibility. They remind us of the color tones present in the Venetian Paintings; no doubt because that is their origin. But they are not identical to them. A yellow, a blue, a light green employed by El Greco have a definite conclusive personality. No one has been able to imitate them. Neither one has been able to duplicate the way El Greco employs them. His disciple, Tristan, tried in vain to imitate him. Their source is the intuitive force used by the artist at the moment of their creation, when he mixed colors on his palette in search to produce an aesthetic emotion. And, logically, this act cannot be imitated. And for the way he smears his color no one has been able to discover his method. He spreads them in isolated smudges – technicians call this blot painting – one next to the other, he takes in mind the degradation they suffer through their closenessand looks out for a general harmony among them. This is something that he almost always achieves a beauty effect with magnified decorative sense. This is the reason for why the *San Mauricio*, in this particular aspect, is a mastership. To make things even more complex, the alluded colors are synthesized – as is known – with the apotheosis which occupies the entire back-ground,, that commonly happens in El Greco, has a different style to the rest of the painting, although we can say that the difference in style is not as remarkable as the one perceived on the *El Entierro del Conde de Orgaz*. The entire work follows a silver-gray and washed out blue tonality. The unreal back-ground comes down like a scene curtain behind the figures and acts as back-ground and complement to them. This is not a way of transparent panoply or veil which allows us to see a more or less far away back; instead the color blots vortex capriciously displayed in a chromatic effect, successfully, searches for decorative color denouement.

It should be noted that the entire tonality of this painting has a cold value; it belong to what is known as minor tonality. The silver-gray, mentioned previously, whose origin can be found perhaps in Verones, is the tone employed by El Greco to interpret the Castilla environment. Velazquez and Goya picked-up this color ambience notation in many of their works. Velazquez’ landscape back-grounds have this color tonality as dominant element. And it cannot be denied that his landscape back-grounds are Castilla natural views, and, to be more specific landscapes around Madrid. To prove it, we only have to direct our gaze toward the Guadarrama Sierra in a cloudy day to find Velazquez’ landscapes views. This is a note of transcendent symbolism. It is also found in the Tajo River waters, no other river can be called as Spanish, and the famous sword’s steel produced in Toledo and cooled down in the Tajo’s frigid waters.

The complicated compositions of El Greco’s paintings which denounce, many times influence from Byzantium Art, give his paintings an archaic character. The blatant disproportions and faulty design of his figures, the clear austerity of the themes he employed are superseded, forgotten, due to the extraordinary way - in view of the historic time El Greco’ work developed - he had to feel and employ colors. Three long centuries were needed to pass as well as the burst into the Ancient Art of the Impressionism Movement with cataclysm violence, for the audacities of this artist and the new world of beauty discovered by him to be liked and understood. That is why his art is yesterday, today, and tomorrow. It is eternal. We feel prudent to remark that his work has no easy access. And this is due to several reasons. His has an aesthetic value which is only reached by artists and those initiated in paintings perception. The common individuals have little to do with El Greco. The noble desire expressed by Mr. Cossio that the *Cretense* became one day popular is nothing but futile illusion. Not even the deep religious meaning which sparks his work is today valid and transmissible. The sensible elements he uses to express his art are old and come expressed in a language in such a way that we do not understand them. This is similar to what happens to us with the Gothic Art, or the Baroque, although those seem to be closer to us than El Greco imagery. Rigorous contemporaneity is one of the unbreakable mandates which rules over art mass perception. This is strongly linked to the way each historic period feels and only following its mood develops into its maximum expressive value. Along the way remain discarded forms, discoveries made by artists, in his time, which incorporated into the common cultural traits become part of the education of illustrated individuals. We admire antique works of art as a mental process without perception of their beauty. Deceives himself who believes something else; to understand is not to experience emotion. And the kingdom of Art is the heart, sensibility, not rational mind. And El Greco’s oeuvre is one of the artistic productions further removed from today’s sensibility. Impressionism Art is the genuine and honest art form of our time responsible for removing his works from public taste and consign them to the Museums as curious or deserving study items. Compare, for instance, a Sorolla red tone with one by El Greco and you will understand at once what we mean to say. A marine landscape by Carles or a poster by Roberto Domingo is suitable forms or art for the commoner’s spectators of todays’ art. El Greco’, we repeat it, as an artist painter is appreciated by artists and cultured people who have come to understand El Greco through a constant timeless study of beauty manifestations no matter how far in historic time they may be.

UNIVERSALITY AND PERDURABILITY OF OUR CLASSIC PAINTING

Museums and private collections all over our planet have Spanish paintings. They are the trumpeters of our past grandeur. They are the responsibly items which maintain the curiosity and sympathy for the Spanish Genius always present in the world. If our classic literature is, in a way already archived, mute perhaps, in wait for the expert to interpret it, our painting, on the other hand, maintains a universal live voice. Photographic reproductions, colorless, even without the voice given by color, complement the diffusion of our pictorial values. The literary works are restricted by the frontiers imposed by language. In some instances, like poetry, the frontiers are impenetrable. The music in a strophe, soul of poetry, is lost in translation no matter how good may be. The *castiza* resonance of a Gongora verse, for instance, has no equivalent in French. Comparable to the impossible Spanish version of La Fontaine’ marvelous doctoral reproduction reduced to nothing when versed into Spanish. The idiomatic stereotyped geniality used by the two mentioned authors is not translatable. Not even for those among us who have deep language knowledge of our neighbor nation is of easy access. We understand by that that the literal meaning of the words is not easily mentally captured due to the ethnic significance which they carry due to their popular culture creation and use, be what it may be their subtleness. Furthermore, the previously mentioned quality of the words variety changes in accordance to the moment in time. In fortunate times of political supremacy the language grows and displays a superabundance of all kinds of domineering values. It becomes linguistically able to represent the tumultuous exuberant social body which it represents. And logically when its complexity and richness grows it becomes more difficult to penetrate to a foreigner. There are times when the language overcomes its frontiers and spills phrases and idiomatic formulas into the neighbors’ language. During the Italian Renaissance, Humanism was the vehicle which smoothed the roughness of the Castillian language of that century. Garcilaso de la Vega is clearly example of that influence. And years after, Cervantes gives to Italy the concise elegant narrative which corresponds to his style. Among other things, because he stayed twice in Italy when Naples was ours. And there he suffered the sweetener influence of the Italian idiom and its climate. Immortal beauty which comes reflected in the works by Ribera putting aside his male Castillian characteristics which are reflected in his work and it is not possible to explain what they are or to which elements of his work they are linked.

Going back to the supreme political dominion of our great Golden Century over France when Spanish phrases and language expressions are taken in by the French Language, and later when the commanding European power changed gears, during the reign of Louis XIV, or perhaps a little later, in our French style loving XVIII Century, called *Afrancesados* style. It is the French language that irradiates, now, over us and imposes its means of expression. In such a way that language turns which were considered before perfectly Spanish now are denominated Gallicisms. An example is the use by Cervantes of the phrase: *el hacer del ojo* which literally means in *Gabacho*: *faire de l’oeil,* and in English: give sweet looks.

It has become more and more evident that the Art of Painting has reached more universality and duration than the other Arts. That is in case we decide to give credit to the expanding famousness to the works of our great classic painters. To understand this concept it is sufficient to think about our literature from the XVII century. Although we confess a little misunderstood shame when we accept the fact that the reading of those literary works has become difficult and readers have less interest to know them. New editions of those works fill book cases in distinctive spots. The honest truth is that no one reads them apart from the erudite or the critic who requires their study for their work. No one touches them for entertainment reading. They have become tedious and classical boring matter. Neither the idiom nor the sentimental lay out which they cover correspond to todays’ modern men taste. We are more playful, more emotional, more complex and difficult to satisfy than our ancestors from the Golden Century. We do not say we are better or worse than them we are just different. Today’s literature inferior in positive values to the olden day’s literary production suffices perfectly its purpose. It flows in sympathy with our spiritual needs. Its success is well deserved.

However we have the anomaly paradigm of our Classic Painting, the one produced in the XVII Century which keeps, judged by the multitude of individuals of all the social classes who walk through the Museums, and by the way of the illustrated editions which contain paintings reproductions which are re-printed with the exact literary content and that have no more no less the same value than the first edition. If Quevedo and Gongora are not read by almost none individuals is because they are so difficult to understand, no doubt due to their divergent emotional content due to the idiom evolution; El Greco, Velazquez, and Zurbaran, in accordance to what we said before, are not senescent and they have not lost their interest and emotion. And because the Arts produced within a time frame are all germane and the result they pursue is the same, although their way of expression is different, it would be illogical, and even absurd, to suppose that while the individual’s intellect and responsiveness evolves and demands new literary values adequate to this new way of been, among them the Art of Panting that has the first place, could have stagnated in their evolution, without stepping forward in search of new forms. In any other sort of way we can understand why we continue to support our appreciation for Antique Painting.

It is know that there is Modern Painting and even something called Modernism, and those fallen into a tenebrous, rather say, obscurantism positions, and many paintings accomplished in the clear happy sun light, in which vulgar boorishness and lack of technique come together at pleasure; and also is of our knowledge that those novelties lasted as much as the green color in the thresher field and that they did not leave any traces neither in the Arts nor in our memories. They were “one day flowers – *flor de un dia”.* They attracted the public’s attention and sunk into forgetfulness. Velazquez from the tip of the watch tower which is *Las Meninas* sees their birth and death with serene disdain. Modern Painting has not uncovered the object of our desires. Perhaps this is the stronger reason of why our eyes keep returning to the Classic Painting as if they were painted today, in a paradox contrariety to the eternal laws of art which demand that the painting speaks up in a single voice and only for its contemporaneous; logically, this conjunction never repeats itself. Only through mental intellection, we feel or think that we do the emotion that the rigid monks by Zurbaran used to rose in the religiously devoted individuals of his century. This sensitivity and vanity of modern individuals helped by fashion or the trend of the day, sick curiosity, and the lack of respect which takes us to touch everything and sniff all that we do not understand a y, besides driven by the less effort fundamental law, since to read Gongora , for instance, you really have to love poetry, have time and patience besides, and adequate intellectual preparation, while to enter into the Prado Museum and spend an hour looking curiously at the paintings, curiosity similar to the one arose by wax figures, the only thing needed is to enter its rooms and open wide your eyes.

Be as it may be, Painting supersedes in longevity literature that is if we have to give credit to the increased numbers of amateurs interested in it. It could be interesting to open a survey to find out what kind of values they appreciate in the works of art they admire. Design, color, composition, arabesque, embossing, relief, rhythm, chiaroscuro, expressive force of the beings represented, style of the time, decorative taste. Of the multiple values contained in a quality painting which ones are appreciated by the common spectators who enter by droves in the Museum?

The answer is an incognita and it would not be us who will answer it.

RIBERA

To do a fundamental critique of art a personal estimate is not sufficient it does not matter how cultured and refined one may be. Normative objective rules are needed which can be distinctly applied to all the cases as well as to make sure we put aside our personal subjective tastes. This cannot be dismissed, and due to this forgetfulness fact the art criticism hardly exists. And this is without mentioning other factors like: favoritism, deference to pals, inflating each other’s ego, paid by line advertising, that anyone can use.

These rules can be condensed in the following way:

1. Race/ethnicity.
2. The time frame to which belongs the artist painter.
3. The entourage, taken in its widest meaning, in which he works.
4. The natural talent he possesses.

Of course this normative rules demand from the one who uses them a certain talent to be a natural critic who undertook perfectionism though studies and experience. And this natural penchant is a natural talent which nothing will substitute.

If we take the mentioned rules and applied them to the personality and works by the artist painter Jusepe de Ribera who was known as El Spagnoletto, a nick name due to his short height, we will be confronted with the following dictate: By race/ethnicity he is fully Spanish, he was born in Jativa, Valencia, on January twelve of fifteen hundred and eighty-eight. Supposedly he began painting, early in life, as an apprentice, employment with Ribalta, a merit worth Valencia’s painter master, his record says. His work had to do more with the manual artisanship of painting at the time. His master’s work was not appreciated until recently when he was considered the initiator of the Realist School on the previous century. His work continues to grow in appreciation. The painted works by Ribalta are not excessively genial but for its colors and subject matter they are included in the lineage of purely Spanish painting productions. No traces of Mannerism, tendency Sty of his time can be traced in his oeuvre.

Due to the particular- *humorismo* - art view held by the Left Republican administration, in Spain, some of Ribera’s paintings, which belong to the Valencia Museum, were deposited in the Prado Museum, and in this way we had the opportunity the verify, with more ample opinion, the impression that we had from that excellent painter.

In accordance to our second rule, Ribera belongs to the circle of painting at the initial XVII century, and he was a prominent artist in the early Baroque Style movement which includes realism as one of its characteristics. As predecessor, in Italy, he has Caravaggio who was the true creator of the Realism Style and the use of dark and light with new meaning which was totally disparate to the esfumato created and used by Leonardo da Vinci. This does mean that the use of chiaroscuro vanished from painted works of art. It is a technical knowhow employed since Leonardo that stayed as means of expression through all the Styles of Painting, and changes of taste. It is used by all the painter artists, in more or less degree, in accord to their preferences and temperament. By the same token Caravaggio and Ribera also utilize light and dark in violent contrasts with which they obtain beautiful effects which may be considered spectacular. An Art Critic, from that time, qualified the painting innovation style created by Caravaggio as “cave painting.” No doubt Ribera learned how to paint in that way through the mentioned artist. We will see how Ribera, early in his life, came to Italy, and stablished himself in Naples, after his travels through the peninsula, and he had studied in depth the Italian master paintings. Caravaggio, several years before had made public the new style and Ribera who had the talent of a great painter created his early works in that technique. In this way, perhaps, the antecedent of Ribera’s early way of work takes away from his originality as master painter from Valencia. But his strong ethnicity, and blood, his Spanish origin, provided his works with an unmistakable personality seal. The Saints painted by Ribera always depicted with proportions bigger than the natural provide his paintings with an ascetic ecstasy space through physical types of astonishing realism. They are models taken by surprise in an instantaneous vision which relates them somehow to photography. Without suffering for this cause any lose in their ascetic expression. This was a realist way of painting directly linked to express the saints' holiness and used, mainly by the Spanish School of Art in that century, that goes hand in hand with the natural way of been of our Mystics: Saint Teresa of Avila is a good example. The already mentioned contrast between light and dark, and the transparencies employed with the brown tonalities, in the back grounds and on habits and garbs, complete de desired visual effect beseeched by the artist painter. I should state, as well, that the painted works by Ribera in El Prado, where are many, have become darker through time and almost lost the transparency property I previously mentioned. A very good painter artist who I consulted in reference to the darkening problem, Don Gregorio Toledo, told me that the deterioration of antique paintings through time is due to denaturation of the oils and varnishes which were used for conservation. Since I am not versed in the technical matters of the Art of Painting, which is not my field, I cannot express my opinion about the darkening factor which suffered the works of the great Valencian Master. One painting, titled “Jacob”, at the Escorial Monastery, which exhibited temporarily at El Museo del Prado, work which miraculously was saved from the obscurantism previously mentioned, reigns with all its splendor and depth of vision in the style characterized by Ribera. It is an extraordinarily handsome piece not only for the spiritual force but also for its technical way of construction. In this way, all the many saints that Ribera created, must have been, no doubt, if they had not been attacked by the previously mentioned factors.

Going back to the environmental factor effect we have no need to stress its transcendental influence importance on the works produced by artist. It is a popular awareness knowledge how human individuals are product of an equation between their inherited traits and the environment where they grow. From this conjunction surges a single personality. This is the way in the Art as well it is in physical life. Without saying, the outcome is cannot predict which one of the two factors would prevail. In fact, they cross each other and become very difficult to entangle. Of course, when we mention the environment we refer not only to the climatic conditions but also to the particular schemes of the decorative arts which happen to prevail at his time. Art Style which the artist receives and creates at the same time. There are critics who want to explain these phenomena as natural talent gift on the part of the artist – as if it could be a meteor fallen from the sky – and others who try only to explain it as product of the environmental conditions. Hipolito Taine the recognized French writer who was historian, philosopher, and Art Critic excessively praised in his time, and now hardly admired, wrote very good and popular books, very French must be said, in which he tried to define the origins of the Italian Painting, and the Nederlands, by taking only in consideration the climatic and the cultural related factors. No doubt his view was excessively decanted to a couple of factors and poor in content since it leaves out the Historic evolution in Art which is obviously present in any instance. Spangler in his: “*Decadencia de Occidente*” was closer to a true answer that is if the human intellect is allowed, in a way, to totally discover it. But neither one nor the other, in accordance to what I think, acceptably reached the solution. The enigmas become partly answered when the rules previously mentioned are used along them. The environmental climate in the work place, can, in this way, be able to bring in all the characteristics of the different Schools of Painting which existed. The existence of unmeasurable genius keeps away of needed for proof. In some cases those out of the ordinary individuals are considered as maximum templates. Take Goya, for instance, although he is a Spanish national from birth; he develops his personality in a surrounding contradictory environmental work climate. If we think in the Literary production by Moratin who was Goya’s contemporary and best friend we can perceive immediately what we mean. The truth is that in between geniality and talent there is always an unmeasurable abysm. Geniality belongs to what Goethe – quoted by Spengler – the proto-phenomena; something like the many limitations imposed on man’s intellect capacity.

Be as it may, the environment, measured in its widest concept, had a profound influence in the personality development of the Spagnoletto. It can be said that he is the less Spanish of all the masters within the School of Realism of his time. Said in other way, he is the only master who undertakes, without doubt, the influence of the Italian Art in his century and from the previous. The gigantic proportions of his human figures came directly from Miguel Angel. In the use of light and shade we see, already mentioned, influence from Caravaggio. There are paintings where we see a certain influence from Leonardo, his *Juan Bautista en el Desierto* may be used as example. Many of his human figures, the feminine in particular, *La Magdalena,* a *Sibila*, are of pure Italian artistic expression. He has penchant for the spectacular dynamism of the Italian Art which is totally opposed to the calm composure presented by the work of his contemporaries Spanish Masters and has inclination towards the Italian Baroque. None of these facts, merely pointed, lessens the powerful personality of Ribera. His entire production, together, had unmistakable traits and the distinction he had in his time persists still today of merit recognition.

Ribera is a ready example of the influence the environment exerts in shaping the Master Painters’ talent. No doubt, if he had been born in Castilla his Art Production would have been diverse. As it was said previously, he must have left Valencia when he was very young. It seems that his father was in the military and was assigned to go to Naples, and his son Jusepe abandoned the family home – abandonment is a good word for it – and that he rambled through Italy before fixing his residence in Naples. He had very difficult economic career beginnings until one of our Viceroy at that time – could be Osuna or Monterrey – discovered his endowment when he saw one painting that Ribera had left on the street to dry, which had attracted an admiring crowd, and Ribera became his protégée. He married the daughter of a wealthy Art Dealer, and from then on, he lived in affluence and was able to develop in full the painter’s talent he had been endowed. Undeniably, Ribera was a genius – here the fourth rule in Art Critic can be applied – because his abundant Art Production is masterly and has single characteristics. Any expert in paintings can point out Ribera’s painted works among the works produced by other artists. Ribera created model figures well- known by his legion imitators, the *San Sebastian* is one of them.

Ribera was in penury, and forgotten by his admirers, in his old age and very saddened by the kidnapping of his daughter Rosa whom he dotted. The kidnapper was a bastard son of Felipe IV; his name was Don Juan de Austria. The King had sent him to Naples to suffocate a revolt.

Ribera’s sad ending in poverty and abandonment pairs the lives of Rembrandt and Goya. For some reason the people from ancient times represented the goddess Fortuna with a cover to blind her eyes.

VELAZQUEZ AND SOROLLA

To undertake, today, the task of writing about Velazquez denunciates ignorance or courage; an incredible mountain of books weights down over his life and oeuvre. The secret of his technique of painting is almost about public dominion. Diversity of just and foolish judgments attacks his personality from every angle. I suppose that Velazquez, who had such even tempered level mind, who had a calm talent given towards study and work, must be, wherever he is offended by the noise produced by men of the pen around his geniality and paintings’ production. In this aspect of critic literature out of control writers take care of the situation. And here, like anywhere else, one of our best intellectuals, dexterous in the secrets of our idiom but slave to originality at all costs attributes to Velazquez, no more no less, than the invention of the empty space painting – *pintura de hueco -* ; this is called in Spanish to hear the sound of bells and ignore its source. Of course he meant to say something else. Because it is elementary that the space painting came to light with perspective; children, for instance, ignore it in their drawings due to the fact that the space sensation is not a reality to them. Another Art Critic less well known than the previous one although Art specialist, in his own way, says that “Velazquez is a Greek;” his judgment is frivolous and naïve or a complete ignorant of our culture. By flipping the pages of Spengler he could have avoided such misnomer. Can you imagine Polycletus and Velazquez arm in arm? It is hilarious enough to die of laughter. Perhaps he meant to say something else and had no time to find the adequate expression. To this and more are bound the news reporters. In the mist of the delirious dynamism during the Baroque Art movement to which Velazquez belongs it comes as a surprise his quietude, his equilibrium, the strong realist perception in which his painting anchors. This is the reason why it seems to be classic; provided we take the word as Renaissance; and recognize that it is absurd to transplant an Art Movement away from its time. Since the comparison of our art to the Greek, for instance, is a complete nonsense; particularly, if it is in the Art of Painting. The naked statue, the purest symbol of the ancient culture expressed itself forever one time. Velazquez is the typical representative of the occidental genius. His entrails are mysteriously linked to the Absolute Monarchy and the Spanish Catholic Church. Without his link to the mentioned institutions Velazquez would have never existed. He belongs to the Baroque Movement by the way he perceived the world around him which was many times biased mixed vision of his surroundings which at times affected the details, others, value of color over the form, consistent employment of chiaroscuro, greater interest in the apparent form of things instead of their reality, synthetic technique, impressionistic in the deepest meaning of the word, realism, that sum up some of the characteristics of the Baroque Movement. He has other works, of a particular atmosphere which template, very closely, the definition of Spanish Master Painter. He is definitely a Baroque artist and his quietude and concentrated impetus, internalized, depends on the ethnic/race genius, the historic moment, and his own idiosyncrasy. These trifold effects determine his personal style of painting. His apparent coldness springs from his self-control and the rigorous check he exerts as courtesan, and high world man, over all the activities in his life. He has, like the Englishmen, the decorum of not letting his emotions show. No doubt about, to the King and courtiers, ardent Catholics vehement highly emotional men Velazquez’ paintings did not seem to be cold. Because it was the mirror where they saw themselves reflected. Cold are the eyes of the materialist, disbeliever, not educated, noisy and wigwag, vulgar and anodyne to saturation modern man who obstinately tries to understand a world of representations so far from their own, and almost impenetrable task for him. Surely, Sorolla who painted on his shirt sleeves the brutal waves of light over the ever moving sea waters the golden bodies of the boys who roll about the sand, white sheets brightly lit wind shaken, a boat navigating away with unfurled sails, iridescent foamed waves braking on the beach; everything seen in the reverberating mid-day light and translated with house painting brush technique, the single more appropriate to that kind of subject matter which is a hard depiction of an environment in movement where there are no intermediate tones nor chiaroscuro because the brightness of the light and the disorderly movement of the spectacle which the painter intends to capture does not allow those means of expression; no doubt, we say it one more time, Sorolla and his art are perfectly adequate to our retina, to the taste and sensibility of today’s man. The Artist is a mass member and the spectators are, as well, mass members for their education and attitude. It is an up today’s art, the only art possible at the moment. It has sincerity and strength. It has tried to take the place of the traditional values – invisible foundation of the Ancient Art – with natural values, and the results are perceived. It is a cold art, mechanized, flat, and inorganic; its content wears off while it is watched surprisingly fast. On the same token it is a legitimate art because it reflects the inheritance of the XIX century expressed through brush strokes.

We make use of a graph to make visible the place Sorolla occupies in the History of our Painting: ELGRECO-RIBERA-ZURBARAN-VELAZQUEZ-MURILLO-GOYA-SOROLLA

It is not an evolution in the entire meaning of the word because it does not have a lineage or ascendant development steps. Its beginning is a peak with El Greco, and then proceeds in strait line to Goya while passing though peaks of identical height. Then it drops vertically during one century, without producing anything strong and definitive until Sorolla’s time. Sorolla like Goya, in the XVIII century, represents by himself the XIX century. Without forgetting, that Sorolla’s work is way inferior to the great figures previous to him. He has strength, freshness, and boldness but nothing else. He does not surpass the measure of been an individual with talent. He is inferior as well to the French Impressionist masters. From whom he came as sole worth representative in Spain. Claude Monet, for instance is many feet above him for his technical knowledge and burning heat of his spirit. Monet’s valiant fight with the vision of changing light over the objects is a well-known fact.

And it will be good to notice that the School of French Impressionisms represents the last strong and valuable manifestation of the Occidental Painting. It is the undeniable reaction to an internal need. It is supported by a circle of life experiences of which it constitutes a clear and perfect exponent. It has a war call, that is: “*plein air”*, in nature, and creates a new technique to express it on canvass. The complimentary color theory intuited by El Greco, three centuries before, testifies to our conclusions. And, as if this was not enough, it incarnates in half a dozen very talented painters. Some, like Degas, are already Classic Painters, and his works are worth their weight in gold. The Impressionism is something like, the last flames of the Occidental Painting, its swan song. After profuse erratic shooting it exhausts itself in individual efforts which seek at all cost prominence. Within the “isms,” past the Impressionism, paraded before our eyes: Cubism, Expressionism, Futurism, and Dadaism some talented painters, in the transition periods, like Cezanne and Gaugin. Neo-Impressionist the first and with decorative tendencies the second are examples to our argument. Then comes the “juggler” time decidedly industrial in nature an artistic blackmail during which time, if the artist has any talent he uses it to manipulate the eccentricity and to make money out of it. Common sense and good taste are impotent in front of the rich people stupidity for who the Art of Painting is today committed to work. Industrial Art, in essence, is typical of a decadent time which has worn out its inner thoughts and has nothing to express with the traditional artistic forms.

And we close this chapter with an idea which we consider of real interest: that Ancient Art should not be judged by using today’s appreciation thoughts only because some aspects of the past works of art anticipate their time and concord with our own art sensibilities. Valdes Leal has painted passages which seem to coincide with today’s painting sense this does not prejudge the quality of his work. His paintings are good or bad no reference needed. El Greco discovered, perhaps by chance or looking for something else, the complimentary quality of the colors and their resonance of one color over other; these were handsome technical tricks even if the school of impressionism had not discovered them for a second time to give them unsuspected clamor. To take a different path would be like trying to introduce in the Art of Painting the concept of Progress which is a faulty theory embedded in the artistic and scientific investigation at the end of the XIX century.

Spangler got rid, once for all, of the old scheme which divided history into ancient age, middle and modern by giving to modern age the value of triumphal end discarding the idea of progress through the ages. The Art of Painting, like any other Art, lives, follows its destiny, evolves always in tune with a time and culture but never undertakes progress. If progress existed in the Art of Painting today’s pictures would have to be the best of all painted works of art, and by experience we know this is not true. We must be aware and avoid mechanic gross problems error, like many others, product of the vanity of reason by which the XIX century called itself the century of lights.

The curious case is that the Spanish Painting does not have internal evolution of any sort. It is an episode, a facet, a “*deus ex machina* “of the most interesting quality in the organic expand within the Occidental Painting; late-time splendorous flower which suddenly unfolded and died. If El Greco is the precursor of the Spanish School of Art Goya is its last representative. Of course the vertical descending line which links to Sorolla is decorated by names, schools and tendencies of varied sort, but none of these representatives can sustain, not even for a moment, to be compared to the six genius so many times tried, and to who the Spanish Painting owes its universal fame.

MUSEUMS ADVANTAGES AND INCONVENIENCES

Free access to the master’s works of art from all the centuries accumulated in one building and classified by historic periods, schools and authors; this is the obvious and huge advantage that have the museums and the justification to their existence.

This is where individuals can study and entertain pleasurably themselves by paying an insignificant amount to buy a ticket. There are days when the entrance is free to allow the people understand slightly the content of our painters’ works whose famous names the commoners recognize from having heard about so many times. For the people of other times these painting were created. This happened when individuals had faith in God and attended church services. There, at the altars or as part of the altar pieces were objects of ardent devotion many of the works hanged, today, on lines without end on the cold walls of an Art Collection “*pinacoteca.”*

The shadowiness of the sacred building, with the flickering candle light, spiritual reflection silence promoted, served to frame the painting of a powerful decorative art loaded with pump and majesty, and enhanced its esthetic values which were used in benefice of religious devotion. The nonpareil beauty of the forms employed the colors’ ardent quality, and the impressive truth of the figures contributed to make devote’ faith more intense and pure. The commoners, I repeat, attended church and without knowledge of art they sensed, in all its intensity, the merit of the images in front of which they kneeled. They judged the paintings through their heart the single measurement way that we should employ. Paintings were made for the heart and this was the reason why the religious images were then so popular, in the most ample sense of the world. This explains the enormous production of works at that time and its almost exclusively religious content. Church was at the peak of its power with the incentive of the Counter Reform. This was the largest contributor which sustained painting. All the artists worked for the Church and were flooded with work so numerous were the shrines, the convents and the monasteries. El Greco, Ribera, Zurbaran and Murillo, only to name the first on line, painted some portraits, genre paintings, and most of the time for the Church which was as I said their most important client during those venture full years of ardent faith. It was Great art, at that time, because they had a perfect technique and powerful impulse ideal. And these, in any circumstances, are the two values which define a masterpiece.

All the religious subject paintings we admire in the Museums were at one time united in a harmonic conjunction in churches and residences of the extended religious community; this unity reached its peak with the advent of the Baroque Style. Later, avarice, ignorance and the rough stupid materialism of the XIX century uprooted them from the places they were and sent them to foreign lands or into the hands of private collectors. The monarchs of the time had also large collections of paintings in their palaces. Little by little the State Administration has proceeded to reunite them in Museums. This happened here and in all the other Western cultured nations. This is a praiseful effort which allows us to contemplate them with ease.

And since I mentioned the Monarchy it is worth to add that the Monarchs were the second more important client for whom the painter artists worked. Velazquez and Goya, everybody knows, were Royal Painters to the Monarchs corresponding to their life time. And this is attested by the many portraits they did of them and their family members which are kept at the Prado Museum. Most of them are master-chiefs. And it is of particular interest that if the name of some of those Kings persists in the popular memory it is thanks to the notoriety with which they were endowed by their artists’ painters.

The Monarchy Institution was the second most important client to the Classic Masters and naturally the privilege to have their portrait painted was not only for the Kings and family but also for their entourage the noble blooded court attendants, private Monarch’ favorites, and sometimes simple individuals, writers, artists or individuals familiar to the artist. Fortunate extension of painting clientele allows us to see the features of Martinez Motañes, the famous sculptor from Andalucia, and Moratin the celebrated comedy writer. And even with so much work to do, the artist had time left – it is notorious Goya’s prodigious activity - to paint dwarves and court jesters, History Paintings, Mythology Paintings subject matter, or hastily sketch, while standing on the middle of the street, the disorderly movements of a resting or playing mob. And if I have involved in my discourse the names of Velazquez and Goya even though they are a century and half apart, it is because their oeuvre seen all together produced the strongest and most complete understanding vision of the idiosyncratic character of the Spanish People taken into painting. Mostly neither of the Master Painters felt religious fervor.

Goya will be discussed, the question will be momentarily clarified, Velazquez who cannot be classified as unbeliever was, in a way, excessively realist to fall into a concern for the over sensibility. The *Adoracion de los Magos* , early production in Tenebrism Style, is a handsome work of art due to the strong technique and the remarkably Spanish character of the figures. The Virgin’s hands are rendered in a veracity extraordinarily impression. It is within a string of art works attached to a supreme realism. In the *Coronacion de la Virgen*, on the other hand, he surprises the viewer for the color scheme directly inspired in El Greco, Velazquez painted it following the Cretan Painter style; there is no doubt about it. It is an admiration tribute from a genius directed toward another genius whom he deeply admired – he had thirteen paintings by El Greco in the room where he died – this was an implicit declaration that the profound religious feeling shown by El Greco had nothing to do with Velazquez’ own realist style of painting. It is in fact a beautiful work of art and although divergent from the rest of his production it is in fact blameless among them.

Going back to the Royal Painters, architects and sculptors that served the Absolute Monarchy, which together with the Militant Catholic Spanish Church shared the rule over the Spanish people during three centuries, it does not need to be stressed out how their works were luxurious objects destined to hang up in the Royal Palaces or in the kings’ or magnates private collections, and, that therefore they had an standing aristocratic decorative character. They were created to be in a decorative environment surrounded by fine marbles, silks and brocades, mirrors, cornucopias, and bronzes, fine porcelains and crystals, ivory, pieces of furniture in a diversity of styles, in accordance with the taste of the time, constructed with costly woods, and very beautiful chandeliers which have given an incredible illumination full of shadows and mystery. For this kind of interior environment the portraits were painted the same ones which we contemplate on the nude wall of the Museum. The luxury and beauty of the objects previously mentioned were their natural complement. The same can be said about the portraits themselves they complemented the internal decoration with a note of their humanity, since it cannot be denied that art is always linked to man and its representations. For him and by him all the objects were made, and he is the visible, or not, protagonist of all the objects created by his hand which is above whatever materials nature can produce.

It is wise to add that the portraits and the merely decorative paintings never reached the popularity of religious subject paintings. And the reason was very simple the individuals had no access to the Royal Residences neither to the nobles.’ The social classes, the real ones, not the ones invented by the subversive Marxism which is blatant to the eye, subsisted until the advent of the French Revolution. Between Nobility and Commoners a world existed. The Church was everybody’s house; for some reason men’s honors are leveled at the eyes of God. Royal Alcazar and the tycoons’ palaces were for their exclusive use. Even though, the unpopular secular paintings shared the same end as their brothers the paintings in the churches; violence and cupidity uprooted them from the places they had been made and fragmented and separated from the artful ensemble they ended in the Museums. Who may doubt that those works of art set frame to frame without the smallest ornamental link to anchor them to specific style to the time of their creation have, by all means to harm the contemplation effect they are supposed to produce? The same thing can be said about the multitude of beautiful authentic works of art and their good copies that over crowd the eye sight of the museum visitor and diminish in big scale the aesthetic effect they are supposed to produce and incite a runaway reaction instead of a desire for contemplation? The commoner museum visitor, most of the time superficial and frivolous individuals, react in front of the imposed by need crowded display of the works of art by increase of his frivolousness. The ninety-nine percent of the individuals who distractedly pace around in the museum like in a beautiful garden full of flowers does not go further than undertaking the title of the works of art. The historic time, the aesthetic values and the emotions triggered by the contemplation of works of art are alien to their perception. They do not have pleasurable time neither learn anything new for their benefit. Their visit to the museum is totally useless. They should cure themselves of the foolish curiosity and dedicate their time to other things.

To solve, in a sort of way, the accumulations of paintings in the museums it should be advisable to return them to the public places from which they were inadequately uprooted, undoing in this way the erroneous act committed with them. This should be relatively easy to do with the religious theme paintings. It is well documented the names of the places and churches, and even the exact display location on the buildings’ walls from where the paintings came. Some like the paintings by El Greco were painted as parts of altarpieces made famous by his brush, in whose place today we see bad copies of the originals, or works of lesser quality. In this sad case we find works like *Santo Domingo el Antiguo*, in Toledo, and the *Illescas* altarpiece. Once the originals are restituted to their original places those works of art will regain all their artistic and emotional value, and then, only then, their extraordinary merit could be contemplated by the Art Pilgrims, not by the incompetent individuals, merit which, within the Museum’s walls, becomes blur and passed out unnoticed. Let us return to its original place the famous *San Mauricio*, one of the most beautiful and controversial works by El Greco to the dark sacristy of El Escorial for which it was created, and there, under artificial light, the marvelous chromatic quality that it has will shine in all its splendor. Under natural light the colors cannot be properly appreciated. May be the light specificity need to see the colors in all their value is a surprise to the public in general and to those who pretend to be competent in this subject. Although, it is good to say – because many people don’t know it - that this particular painting never came to occupy the place for which it was painted. But, of this micro historic interesting fact we cannot talk at this point.

THE BACKGROUND LANDSCAPE OF SOME OF VELAZQUEZ’ PAINTINGS

When the spectator places himself on one of the corners of the hall, where the painting, known as *Cuadro de las Lanzas,* is and lets his gaze glide over the paintings on the walls he will notice that some have background landscapes. There are about six or seven coincidentally displayed together except, if I recall correctly, a couple of figure paintings with neutral background among the group. If we mentally suppress the figures and visually concentrate in perceiving the backgrounds of the entire group as a continuum, easily achieved perception, a single landscape will surge that even with a diversity of color tones and locations has enough homogeneous character to be perceived. Their relationship to the natural world becomes distinct to mental assessment. This is true as well, when we contemplate the rainy day winter landscapes of the impression we have of the land expansions around El Pardo and El Escorial taken to canvass. Indeed, this landscape interpretation is realist and the most exact we have known. Silver gray and washed down blue tones are always the necessary reflections in a rainy day atmosphere perception. And clouded are, as well, the days when the left out portraits were painted. This supports, of course, the fundamental concept on how the figure portraits were painted in the middle of the fields. This was one of the problems tacked by Velazquez how to paint the figure in a natural environment. Problem, later on, thought and solved by the Impressionist School of Art in a known method. While, Velazquez persisted in this natural relation by keeping and showing the psychological and formal profiles of the sitter by exploring as well the expressive value of the figures he depicted. The direct sun light over the figures would have reduced the models identities to trees, of which there are always one on his backgrounds - says Ortega y Gasset in his phrase “the un-humanization” of art – or bushes and thickets of diverse species that grow in isolated thin groups all along to the horizon line.

This is due to – and it is prominent – to the fact that Velazquez’s portraits are products of his mature art life production culmination, technical perfection, and spiritual maturity. Reason why the background landscapes come second in dependent order to the figure, and for that reason background landscapes are employed only as complimentary and decorative means. At no instance landscape becomes a distraction to the viewer’s attention setting him off from the protagonist figure. There is dominant colors range. The light comes from the paintings’ backgrounds smooth and filtered on winter rainy days, and is in contrast to the stronger emanated light from the spectator side. The artist uses this light to model the figures. In the portrait of the princely Baltasar Carlos, the light has almost sun light quality. This “almost” remark erases the possibility of the light to be a direct sun light. Strong straight sun light would have hardened the figure appearance, and cause deletion of its expression and beauty. Besides, a violent solar light irradiation over the introductory ground would have damaged the depth and transparency of the painting’s atmosphere. From all points we look at it the Infante’s portrait is conceived as a white blot and comes as a photographic instant take similar to plein air photographs. It really looks as if plein air painted. A handsome cerulean background over which are imposed the figures of the Infante and the dog lying at his feet completes the optical illusion. It is an artful light perception technical trick performed by the painter. No doubt this portrait painting was conceived and rendered in northern bay view window studio with clear cold northern light which falls over the sitter’s figure along with the light emanated from the background. Both light sources are coordinated without a hint of dissonance thanks to the dependence position of the second light source to the first. In order to appreciate the beauty of Velazquez’ backgrounds it will be convenient to be an artist or an art critic.

Four dogs incredibly well represented for their veracity as individuals are displayed with the three shot guns holding Infantes. They share the honor to be portrayed by the artist painter. One of the dogs that pauses on the ground is a good looking sample of hunting dog, most provably a product of Navarra breeding the painter caught it in a typical body expression of its dog breed. As long as this painting exists this dog would be immortalized and unforgettable to those who are experts in hunting dogs. Two of the dogs are of the mixed race kind used in cross country mounted hunts. They have cut up ears, they are in sitting position. And display an impressive realism. The fourth dog appears in profile on the edge of the painting which represents the Infante Baltasar Carlos, and for what can be seen of it must be a miniature English Hound-dog kept as a pet not for hunting purpose. The Infante was a child and must have played with it.

These three portraits, extremely beautiful for their color, its modeling, and the strong expression have also the particularity of been the best hunting expertise portraits of points used by dogs to alert the hunter when the pray is on sight during the chase. The tanned-green color of the infants’ vest goes well with the color on bushes and tree branches as well as with the soil and the near hills; and it will tone up as well with cattle, deer, and wild boards if they were present in the picture. It is a typical coloration used on hunting scenes of refined taste and it has a double value: artistic and sportive. Of course the second asset can only be appreciated by the hunting sport connoisseurs. The Count of Aguilar, who was a Sevillian painter artist and died several years ago, made use of Velazquez’ annotation and painted hunting scenes. His paintings are only in a modest category but are well known for their discreet taste and coloration. Rockrose and ilex growths dusk and red tanned lands, hounds and beagles, tanned skinned men dressed in goatskin outfits, dead deer like and wild boars intermingle with wild scrubby landscape through the tanned green tone of the outfit in which the Infantes appear in the previously mentioned portrait. The figure in center of the painting, Felipe IV as a young man, is remarkable and represents an apex of the tanned green coloration. To the viewer it is surprising the depth and transparency and tone richness in a painting perhaps poor in pictorial elements. Of course the color tones varieties, in the stricter sense of the word, is not easy to capture through contemplation by the not art initiated eyes commoner. Goya got his inspiration in this painting when he did the handsome portrait of Carlos IV in hunting garb found at El Prado; this portrait has lighter ton and the effect is reached through the use of richer decorative elements. In it the reference to the art of hunting and the wilderness is weak and blurred. The elegance of this portrait comes from the social royal salons and is dependent totally in the knowhow and talent of the artist. The hunting activity comes expressed by the shotgun the King holds in his hand and by the hunting dog near him. And this one, to say the least, cannot compete with the ones portrayed by Velazquez. It is a mixed race dog which was put there, along the shotgun to suggest that the King was a hunter. It can be grasped that the scene is a composite not a surprise take in the act as Velazquez’ is. To this commentary it must be added that the portrait painted by Goya is very handsome and it does not demerits from any of his other productions.

On the third Infante’s portrait painted by Velazquez the background landscape is merely sketched. It was either the first he painted of the three portraits or perhaps the last or he left it as sketch to avoid repetition and introduce a variety in the background theme. Even though, the figure portrayed has the same expressive force as the figures in the other two portraits. This diversification lets understand the complementary, secondary, decorative significance Velazquez attributed to landscape in his portraits. Willing it, the background landscapes can be suppressed without producing adverse effect on the figures. The pictorial reproduction of the human figure is the center of Velazquez’ art production; never the less, it should be confessed that in the two first hunting portraits there is a unity of purpose which amalgamates the elements of each painting: figure and background. If they were dissociated the painting would lose in value those paintings were felt as whole by Velazquez and from this fact comes their expressive force.

For the equestrian portraits the backgrounds are the same but in colder palette. The landscape views, seen by the distracted viewers in between the high rearing horses’ front legs and the gesture of the riders – full of arrogance as is the one of El Conde Duque – hardly takes them into account. Never the less, these landscapes backgrounds have beautiful colors and extraordinary realism.

Of another sort, and no doubt product of the artist painter imagination, is the landscape background on the painting: *Las Lanzas*. It is much stretched – it occupies two thirds of the canvass – and for the humid vaporous softness of the floating fog with which land and sky are depicted the viewer can perceive the intention to describe lands from the North where the scene develops. One whitish line which cuts the faraway horizon, land and sky meet must be the sea. It concurs with the other background landscapes in supposing that the painted scene takes place on a cloudy day. It is a scene depicting the open air. Grey skies, silver filtered soft grey light, back painted in washed up blue all elements of extreme beauty always secondary of importance to the figures. This is the great lesson that Velazquez gives to the artists painters of all the times. When he gave it he devised the canon for the open air portrait painting, and even after so many centuries it keeps its validity. Velazquez lesson can be applied to the landscape painting in general.

The Holland School of Painting that has produced so beautiful pieces in this genre. Carefully looking into Ruisdael paintings of painting the previously mentioned requisites for landscape painting can be seen. Certainly, the Nederlands cold climate nebulous days where hard blinding sunny days are rare helped; although it could be supposed that the painter artists who produced such enormous amount of master shifts were not blind to their enchantments. If this is true what kept them to take the bright sunny days onto their canvas?

It comes to my hand, like a ripe fruit, the reason why the Spanish Landscape Art – seen as an entire genre production – be of such middle of the way quality; setting aside a half a dozen painter artists possessed of quality sensitivity and good taste who left worthy notable works ever since the Landscape Genre began.

Dario de Regoyos, who painted in the Impressionist way used by the French, abstained from painting at midday light whenever he painted at plein air. Sorolla and Mir are the masters of the plein air midday paintings at full sun light; although Mir is well known for his luminous, spectacular emotional late day sun light transparencies.

The Castillian Landscape is an intact virgin soil. Velazquez’ color tone silver gray characterized this land. Goya’s picked up the color notation, modified by his strong personality, and incorporated it into his works. It has never, afterwards, resurfaced in any other landscape painter’s works.

Castilla is an extended land outstretched its horizons, hard soil heavy of meaning and expression, wild the holm oaks grooves, its brushes and live oaks, uplifted and elegant the poplars and elms, subtle the veiled transparency of the atmosphere on winter days and on the multi-colored brief days of the fugitive spring. All these values are pictorial and highly expressive of the Spanish land character and through It of its inhabitants. But, to this day, the hand which will pick up the theme, by heart felt emotion, has not yet been born. And mean while the exhibits of more or less worth and skill continues, as poor issues of form as spirit and from which the memory retains the less remembrance.

The Spanish race has become blind or it has nothing to say through the Art of Painting.

ZURBARAN AND MURILLO

The Spanish Classic Painting is very rich in nuances. Within realism and color common link to all the masters in that school each one of them represents a distinct variety. These characteristics come modified by the personal talent of the artist as well as the historic time and the place destiny allocated to his birth. Zurbaran at the beginning of the XVII century, while Murillo belongs to its last third of the century; in Zurbaran is found an archaic note almost Gothic in design should say. The ornamental rigidity that he uses to represents the monks’ religious garbs confirms, clearly, this declaration. No doubt it comes from the Gothic statuary and it has the same meaning aesthetic live representation. Strips the figures of any mundane attribute and contributes to the figure’s profound religious emotion animation. It has to be noted that the deliberate rigidity of the figures is inspired by the natural scene and that in any case it does not come from lack of mastership by the artist. The hardness of the figures is consequence to their rigidity and its redemption comes from the shower of super beautiful white light that falls over the previously mentioned religious garbs. No genial painter from any time or school has surpassed the extreme geniality needed to paint that kind of light. These and the strong realism of the monks’ heads which are always portraits which cannot be topped in quality are the personal notes by the artist along with an extremely deeply sincere religious emotion, that recalls Fra Angelico from whom it is said that he painted standing on his knees. Zurbaran paints, by preference, single figures and that is where his art excels. I do not remember which art critic graded Zurbaran as a “Monologue Painter” but what deep emotion pours out from those Monks and Saints who appear always bathed by an even light, always depicted in singular tonalities, while they offer their heart to God in a mystical, and at the same time human, rapture! And it tells the viewer how humans among all the attributes paintings esteem emotion, in the first place. That is emotion expressed by adequate means. And Zurbaran is a master in expression; for his drawing mastership, for his use of plasticity, for his dominion of the form and, more than anything else, for the way he employs the already referred white light with all its infinite tone varieties. Emotion surges from the perception of the figures realism and technical perfection along with the spirit which makes them lively. To the conjunction of all these values many of his works are perfect and unsurmountable.

Composition is not his strong point – although not always - especially if there is more than one figure represented in the painting. This is due to the way he handles the group of figures, in a classic fashion, therefore he is almost out of the Baroque movement.

Besides he has a very restricted theme selection. The nucleus of his production includes: Saints, Monks and Priests. He provably understood the nature of his restrain and to fracture the monotony of his theme he painted several Saints figures with secular outfits.

Even more, what characterizes this master’s painter work is the strongly accentuated masculinity which stems not only of his painter’s geniality but also of the land of his birth. He was from Extremadura, Fuendecantos, and therefore fellow country man to Pizarro and Hernan Cortes the most famous heroes from the Spanish American Conquest. As well as in the strong cervical arrogant stand of many of his monks heads that reveal the warrior nature of their temperament. Gold thirst is not a sufficient explanation to explain the spectacular conquest of the New World. Only religious faith can create miracles, the conquest of America, even more than its discovery, is something out of sorts that surpasses in magnitude all the other feats accomplished by the human species to our days. The monks by Zurbaran are asking in high voices, besides a cross, a sword. And they carry it although we cannot see it. To conquer, at that time, was synonymous to evangelize. They believed in an unalterable truth and were ready to give up their lives to scatter it. Without faith which for them, and the Spaniards of that time, was salvation and redemption the American Conquest Deeds would have never taken place.

It is convenient to remark about his pictorial technique that the light and dark use by Zurbaran is not the product of a technical evolution, which is a process common to all great masters. And if it is there it is very difficult to follow it. He paints in one way or the other in accordance to his momentary inspiration, or better say of the specific moment in his theme, or the place where the painting is going to hang-up. The reference made about a possible influence from Caravaggio is totally unfounded. Perhaps he didn’t see in all his life a single painting by the great Italian Master. Realism, in which both masters are excellent representatives, was spontaneously born in Spain with the advent of the Baroque Style as an imposed evolutionary way in the Arts of that time. In the History of Spanish Art there is no significant intermediate stage between the Renaissance and the Baroque Stiles. One is born from the other through an extension of expression means. Only Ribera, because he lived in Naples, received direct influence from the work by Caravaggio. Ribera, like other great master painters, assimilated alien influences and returned them by way of individualized personal works of art.

The master painter, the genial painter from Extremadura, mimicked in his early works was Velazquez. The authorship of certain paintings by the two masters is still under discussed attribution. These are works rendered by way of harsh dark manner technique which both masters used in their early professional works. By the way, they are excellent works of art and deeply Spanish in conception. Soon enough their technique of painting became distinct and their work never simulated each other again. Zurbaran harshness became attenuated towards the end of his life; some art connoisseurs say that he was inspired by Murillo’s paintings. He did not present any notable technical evolution to the end of his life. Neither changed the religious feeling which permeates all his oeuvre. He is a religion painter by entity. Velazquez, on the other hand, besides been involved in secular themes, persevered in the study of the transformation suffered by objects under the light. This is the reason of why he can be considered the true father of the Impressionist technique. In colloquial terms, what he paints is the natural effect over the things present in the environments not the things themselves. He also persistently seeks the entities’ synthesis that is the essence of the objects he has before his eyes. There are in the painting titled: *Las Meninas* hands and heads not represented in entire lineal drawing, merely sketched, which give the viewer a sensation of summary perfect drawings. This is the result of matter transformed by light the same way our eyes perceive it. In this and in expressing the character of each individual portrayed he has not been over passed. From these facts his everlasting fame stands. He cannot be compared in any sense to Zurbaran; affirmation which does not have a pejorative meaning towards the oeuvre produced by the genius from Extremadura. These two Master Painters are two distinct notations on our XVII century paintings. If Velazquez is superior to Zurbaran in technical resources Zurbaran overcomes Velazquez in transmitted emotion. And we already mentioned that emotion when it comes expressed through pictorial and plastic means infuses the works produced with superior inestimable worth. The intellectual art, as good as it may be, cannot compete, due to the limited means of expression, with the emotional imbibed art. The artist talks directly to the heart with his pen, chisel tool, and brushes. To satisfy the intellect suffices science and philosophy; reason why the so named works considered thesis are necessarily of bastardly inferior quality. They are like sermons disguised in artistic clothing. When Leonardo worked on the Gioconda’s Portrait the main thing he had in mind was the ultra-difficult purpose of capturing the feminine evanescent smile. This is a mysterious and ambiguous gesture whose significance springs from the canvas like an invisible and perennial flower’s aroma.

But is about time that we cross over years to confront the worthy oeuvre of the Sevillian Master, great artist painter, Bartolome Esteban Murillo who occupies in this dissertation about realism the opposed place to Zurbaran; he does not surpass Zurbaran in pictorial merits but his quality comes from other source. If Zurbaran has qualities that refer his work to the XV century paintings, Murillo for his softness and sensitivity, for the feminine quality and gentleness of his typical productions of pubescent Virgin Maries, Immaculate Conceptions, his putties, his Infant Jesus – and particularly landscape passages like the one in: *El Sueño del Patricio* where Murillo pre-announces a free brush mode, similar to an almost Modern Style displayed by Goya in the XVIII century. A popular anecdote before the advent of the genial Aragones Master Painter, around the middle of the XVIII century, tells how a Spanish widow Isabel de Farnesio, who was an enthusiast admirer of Murillo’s work, went to Seville bought and took to Madrid twenty of his paintings; consequently the ever going court adulatory gossiping circles suddenly removed the Andalucian Master’s work from forgotten condition in which his oeuvre had fallen. Many of the great Master Painters have undertaken temporary popularity forgotten glories in the Spanish Classic status. In the popular taste there is no matter more subject to change than the Art of Painting and no subject more dependent on the momentary art fashion than evaluating a painted work. At the end of the last century, EL Greco was underprized among the apparently Art connoisseurs. In accordance with Barres, *El Entierro del Conde de Orgaz* hanged down, like a discarded rag, from a nail on the wall of a forgotten sacristy. Murillo’s work during, the same time, was considered effeminate and of little artistic value. And, what is more, this false opinion did not come from the common people it came from the best known minds within the intellectual class. Only Velazquez kept his throne sitting position without undergoing through ups and downs of any kind. Velazquez’ oeuvre, neither in his time not in ours, reached out for the general public; he was a court painter of courtesans and monarchs portraits. He had kingly support and his technical knowhow is not easy to grasp. Velazquez’ genius, a long time ago, was qualified as one of the prominent Western Art Artist Painters by the international Art Critique.

Murillo’s talent and his innovations within some part of his art production are undeniable. And it should be remarked that his out of the common personality was due not only to his personality traits but to the city character that witness his birth. To understand such variation you have to be a Sevilla native. This Andalucian Capital is famous for the delicacy, and some time mordancy of the humorous character of its residents. Izquierdo, a writer who passed away when in full youth, discovered the quid of the Sevillian people. It is a happy way of looking at things almost like from the stand point of land laborers’ which from time to time becomes vulgar. The Arts in Sevilla are always immersed in localism to the point that someone may say that Seville is a calm meander in the strong world current and that she is not aware of what goes on passed her environment. Waldo Franco, a North American write, qualified Sevilla of Narcissist. The Guadalquivir waters are his mirror. The mirror has lost its image reflection sharpness, the one which the poet sang. And the city’s face is not the same. The city’s urban additions have maimed it. But its light grace continues to float in its environment and here and there it peeps out of the ancient monuments and in the antique art works which survived time. The Giralda, and the Alcazar, the façade of one or other churches, one Crossed Christ by Montañes, a Madonna by Murillo, the river’s edges, the Maria Luisa Park, the narrow streets of the Santa Cruz Barrio, the inner house courts – those enchanting marble slab covered patios – and over all the pubescent beauty of the Sevillian women, beauty made of slyness and innocence, gracefulness and deep sadness all those things that can be felt but resist all the means of expression continue to characterize the super famous city one must be Sevillian to appreciate all of these in its entirety. And Murillo, putting aside his technical merits that are many, is his pictorial production Sevillian in body and soul to the ultimate. The golden light that illuminates some of his paintings; light which appears on first perception supernatural is no other than the light which floats on the river margins, on clear days, at sun set. And the undeniable femininity of his entire oeuvre is made of infantile delicacy and tenderness, of simplicity and grace, all paragons of the Sevillian character, for some reason he was born, lived and painted always in the beautiful Andalucian Capital. He was a man of his century, possessed of an ardent religious feeling. He was close friend to Mañara and for the Chapel of the Charity painted some works that for themselves would be enough to ensure a prominent place of recognition that he occupies in the School Spanish Realism of the XVII century. His is a deserved position which ensures the worthiness of his oeuvre above personal tastes and the fluctuations of art trends.

HOW WAS GOYA?

Of course this question does not refer alone to his outlook neither to his physical type. Fortunately he left several self-portraits taken at different times during his life, and we can follow the evolution of his physical fruition from his youth to his old age. At the same time, Vicente Lopez contributed to his outlook popularity with a masterful well known portrait. Although we have to confess that the figure of a bourgeois mature passed prime youth figure is not his most interesting representation to us. This portrait could represent an artist or a wealthy banker of that time. The question which heads up this writing refers to the intrinsic value of such portrait and whether it reflects the intimate essence of the Aragones genial painter.

There are some artists whose physical stand is worth as much or more than his oeuvre. Anatole France, Eça de Queiroz, Don Juan Valera, who were refined cultured gentlemen, polished elegant writers belong to this first category. Others, writers or painters, who belong to the categories we defined as physical stand plus talented artists, while still others have obscure and almost insignificant physical presence. Galdós, without malice, could be an example of what we are trying to say. And, in specific reference to the Masters of the Spanish Classic Painting, it happens that all of them were issues of the common class people of their time – It is a well-known fact that Felipe IV petitioned the Pope a dispensation to let his servant Velazquez, whose mother had noble blood, show the red insignia of Santiago on his chest – and perhaps this is one of the facts that produced the racial strength articular to the Spanish Classic Painting. And without after thought his origin did not affect the exquisite marvelous elegance of his oeuvre. Because there is not a more distinguished painter than Velazquez, and nothing finer and more aristocratic than the ladies portraits painted by Goya during the long time he used the silver-gray as dominant tonality of his productions. The portrait of his sister in law Bayeu is the peak of that particular style and constitutes in any other way a perfect work of art.

But going back to the initial part of this dissertation I ask again: How was Goya? Was his person as worth as his oeuvre or was him one of those artists who gives to posterity a profuse genial production, and, that, never the less are unrefined in terms of a classy social point of view?

Happily there is sufficient data to obtain a fair profile of his physical [*missing text*] and psychic profile. The Aragones artist sustained correspondence all his life with his intimate and compatriot friend Zapater. This correspondence was published by Zapater and with it we have enough data to clearly draw Goya’s character and his way of being; because nothing reflects more an individual character than his private correspondence when he expresses himself clearly in it without covered up actions.

Goya, as everyone knows, was from Aragon of humble extraction. He was the typical village Spanish guy to the bone marrow. He was what the English call a representative fellow. Something alike the symbolic extraction of a Spanish race model. He was made of unbreakable constitutional character. His natural virtues were defined and constricted by his painting talent. He did not have an intellectual mind; he was very clever, indeed, and very fast but his mind was not inclined to think intellectually. He did not have an organized education. The difficulties he faced during the early face of his career his temperamental character more inclined to action than to thought, and, above all an incredible, almost continuous, large production did not leave him time to look for ideas into books; life was always the only text he had before his eyes. He witnessed the death of an order and saw the birth of a new one. He lived; it can be said, between two centuries. His best production, the one that places him among the great Masters of the Western Culture, belongs most of the time to the nineteenth century. Don Aureliano Beruete y Moret, in his book about Goya, tells us these facts. This is a fundamental book that without doubts, will survive into posterity united to the name of the great Master Painter. Nothing in this book has been left without anchor. The figure of the Man and the Artist are followed step by step - always having in mind human limitations – the author follows him from his birth in Fuendetodos to his death in Burdeos. Never the less, Beruete, who was aristocrat by birth, tends to be extremely conservative, in the worst sense of that word. And because of that he studied Goya without involving his own emotions. At the time Beruete wrote his work on Goya there was an unsurmountable abysm between the aristocrats and the commoners. And Goya was a popular dressed turbulent and literary novel commoner character, in his passions, religion follower during his youth and maturity while he was successful and happy; and then when he was not he became agnostic, black humored anti-cleric and almost irreverent. And then when the monarchy fell with the late arrival of the French Revolution into Spanish soil by way of foreign military invasion Goya followed the popular feeling of fight against it. Without forgetting that Goya always appeared among adherents of Jovellanos; and that to this political group Goya joined little time after the return of Fernando VII, and there his soul joined the Creator. He died brushes in hand, and, we must insist, as participant to the popular culture of his time. Uncultivated, full of passion, restless and violent, friendly of commodious surroundings and lover to a good life always without ostentation and excess expenditures, lover of the family and social life but inclined to see defects and malformations in the social classes and to satirize them without mercy always tempered by humor and fantasy.

The anecdotes that came to us truthful or false – to us their value is the same – about the life of the Aragones genius contribute to precise the design of Goya’s moral character. At one time talking to Moratin he said that he had been a torero in his youth. And by Heavens’ Sake! He had the physical stamina and pose to be a bulls’ matador. What a pity he was not born in Ronda! And while a section of his production, extremely interesting by the way, since it accuses in him a deadly penchant – we refer here to the Black Paintings and other smaller works with which he decorated the walls of the villa where he lived – towards the macabre similar to what is found in Edgar Poe. Beruete with the love dedication he put into the study of the works by the great Master found an explanation to Goya’s dark penchant in his deafness. By fortune or disgrace, I who I am deaf may be able to find a clue to the obscure intimate deafness problematic, which affects the subconscious condition that inspired this part of his art production with strange black humored terrorizing masochist morbid and mostly un-comprehensible part of Goya’s production. To Goya like to Beethoven who as is well known became deaf, this physical impairment must have constituted an intimate event of maximum transcendence. Both great men were already famous and socially participants of mundane circles, when the fatality cut them off from one of the most interesting factors which contribute to our lives: the sound. I do not refer here only to the poetic sounds which contribute so much to beautify our daily life: music, bird songs, the whisper of the wind passing through-out the woods’ trees’ branches, the vague not clear noise which rise up from any city; in special the sound of the human voice of individuals’ engaged in conversations. In this deafness condition, communication with individuals becomes a lengthy and very painful process. Gestural alphabet or written messages takes place. What was before understood in few seconds is now difficult and complicated to reach. Written communication lacks the flavor of accent and tone of voice which are the secret persuasive salt in a conversation. Deafness brings, hand in hand, an unavoidable loss of contact with other human beings and things. It diminishes the personality of the sufferer as a reflection of mistrust towards what he cannot hear. It produces pessimism and sadness. To the deaf individual the world is less expressive than to the normal person. It has become mute and distant. These qualities are reflected on the facial expression of any deaf person which appears hard and rigid. And if all these facts happen to a common type of person like me who writes these lines; what could be the moral effect of this impairment operating over a talented individual who is in the peak of his life and artist’s fame? – Goya was forty-six when he became deaf – and what is more, who has a very active social life and irascible temperament? The live yarns known – if they are not true they are, as the Italians say, Godly found. Goya was, in the deepest sense of the world, a cultural commoner representative male type of his time. To condemn him to deafness was almost like to handcuff him.

Beruete says about Goya if we believe him that Goya met the Alba Duchess when he was already deaf when he travelled to Andalucia to recuperate his health after a malady. Without doubt she was the love of his life. Beruete talks very tactfully about this situation in Goya’s life; and of course he does not dare to deny a historic fact known by the general public. Their age difference was great when they met; almost twenty years. And she was more pretty than beautiful woman in the academic sense of the word, very pretty indeed, exquisite feminine features in high grade, restless gracious and voluble, friend to flirt and have a good time; aristocratic and popular figure the trend of her time, capable to engage in dangerous seduction games. And Goya was already a famous artist and he must have had a lively attractive conversation; and must have been a socialite capable to fall in love. A man of “covered up depth” as the popular saying says. No doubt he fell deeply in love with her; neither doubt that the Duchess loved him. The Duchess responded, from time to time, to his love when her flirting around allowed her time. He painted her portrait many times *La Maja Desnuda* is not her portrait Beruete proved it. Goya must have suffered a lot to experience this love in his mature years with such a disproportioned age difference, and social class, with her. Without forgetting the jealousy he must have felt with her publically known infidelities. The Duchess of Alba died young and Goya remembered her for the rest of his life. Her gracious figure peeps up here and there particularly in all his amazing *aguafuertes*. And Goya was deaf, deaf like a wall; and she, the Duchess, played with him like a female cat with a catch mouse. And all was because he was more or less old; and for her volatile character. And nothing else, all work of the devilish deafness which had suddenly fallen over him without giving him the time to adapt to his situation our painter must have suffered incredibly. *Los Caprichos* that he did not publish, in particular the first that Beruete critiqued with faithfulness makes this intimate tragedy almost visible. In his sentimental calamity and his deafness resides the clue to the tragic grotesque obscene Black Paintings which are almost incomprehensible to anyone who had not previously understood Goya’s psychic personality and the circumstances through which the painter who made them went.

Only after six years, at the end of his illness and recuperating period Goya returned to Court. During that inactive period he suffered from hopelessness and sadness. But Goya was a natural born fighter and he restored his self well been. In Nietzsche’s terms Goya digested the despondencies which had occurred in his life and brushes in hand he confronted his existence. To live for him was synonymous to paint. He followed without noticing Goethe’s prescription: make art to calm your heart. He had a new time span of energy that reflects in his production and whose peak time could be when he painted the famous portrait: *Carlos IV y su Familia* work that demonstrates an incredible technique and a richness of color out of the ordinary; the particular portraits of which is made and the preliminary sketches and models cannot be superseded. Even though it cannot be denied that although the technique is grand all those portraits are painted with certain amount of coldness and divested of emotion. It is, indeed, a work of luxury and regalia; something like the *traje de luces* of a toreador. Any monk by Zurbaran, in special the one at the Cadiz Museum, who is depicted in the sublime moment of offering his heart to God, has, no doubt, my personal preference that I have no intention to impose in anybody. Zurbaran’s monks are more human show more pictorial emotion, and are deeper, more beautiful, more luminous, and of greater artistic value. We prefer paintings witch transcend emotion instead of technical achievement which is the glittering trap to catch Monarchs and Court Nobles.

Eight years after he painted this famous master chief historical events took place that obliged, one more time, the external circumstances sensible Goya to change his style, and life. The placement of the Royal family portrait was, perhaps chosen by lottery, it sits very close to the: *Fusilamentos del Tres de Mayo”* who is not aware of the work done by the Museum’s docents could not suspect that both works were painted by the same hand. Only an exceptional genius could master two techniques as diverse, and equidistant, as the ones shown by the two paintings. The Modern Spanish Expressionist which sprang from the Fusilamentos never came to be as expressive, not even close. And the Goya’s works from that time are infused with pessimism and intimate blackness. Goya’s final distress was imposed by old age and the tragic circumstances of the times he lived, and to the showy demonstration of richness and vanities of this world. One Aguafuerte in a series *Disparates* called: *Nada* expresses his feelings at that time in an unmistakable rotund way. This is Goya’s “vanitas vanitatis” made visible with the engraving tool. It is the natural conclusion that every man with heart felt sentiment and talent arrives without variation at the end of his life. And this supports the case, that his worldly renunciation gave way to the most pure and emotion strongest part of his entire oeuvre. His work, at this time of life renunciation, is ascetic in sensitivity. Black and white serve him to express his feelings; a white and black that are unreal – since neither of them appear as pure color in nature to us – and in which, in accordance to Beruete, Goya shows the influence he received from El Greco. Discussible entitlement, to our point of view, that Goya should have reached, on his portraits, expressionism similar to the one found in El Greco’s portraits through his influence when in reality each of the two artist reached independently his own expressionism style. There are not two painters more dissimilar than Goya and El Greco; one is an exalted mystic full of devotion and touched by the mystery of the supernatural, and the other is a realist painter full of hilarity and more or less agnostic, in special during the last twenty years of his life, to whom as we said before, his only master was nature. And in accordance to what he said Velazquez and Rembrandt taught him how to paint. Therefore if Goya pairs El Greco in the expression of his latest portraits is due to the fact that both artists were seeking the same end that is the anima expression of the human figure reached with the simplest synthetic means of representation. This is to our knowledge the only reason for their coincidence. And even more, if we take into consideration that that kind of portraits shows up here and there in Goya’s production ever since his early productive times.

And now we can answer the question which heads this dissertation: How was Goya? He was one of those cases in which the man himself is worth much less that his production. Beruete did right to state that Goya was never a revolutionary. This was a false legend created around his name. Not even a patriot among the many created by the foreign occupation when he served un-distinctly both sides of the armed conflict. In such a way that during the nineteenth century, and somehow to our days, his name was associated to the way of been for a bourgeois artist. Goya belonged to the “battalion state” denomination born from the French Revolution. He was a very earthy man of humble origins who painted without rest all his life not only because his genius obliged him but also to make money and become famous. And those things he attained in the measure allowed by the circumstances of his life.

And this is how the “man” in Goya was.

AND GOYA THE PAINTER

After the man comes the painter, the artist. If the first, as we saw, does not have personal preferences, the second for the extension of his oeuvre, his polymorphic material, and the quality of the painting technique shows preferences in a powerful and subjugating manner. His art production includes the following genres: Portraits, Religious Themes, Decorative Paintings, the models for the tapestries known as: *Cartones*, small Genre Paintings, and four series of Aguafuertes in which his merit comes conveyed by the Aragones’ genius universal recognition.

About his oeuvre’s artistic worth, like it was mentioned in Velazquez’ case there is little to add unless we decided to repeat what other authors said. Therefore I will limit myself to give my personal opinion, always taking into consideration the data collected by Beruete y Moret which I consider conclusive.

Consequently, going back to the beginning of this essay, it is good to mention one more time the special significance assigned to the Spanish Classical Painting. Goya, like El Greco before, occupies a marginal place. In between the two artists we find the Realist School of Painting of the XVII century; although El Greco has been considered close to it since he died in 1614. In his quality of foreign artist only few of his works folds into that school – *El Entierro del Conde de Orgaz* and *Portraits* – and this connection cannot be called automatic; it is a link of spiritual order united to the particular character of each individual portrayed. Goya, on the other hand, much more chronologically distant from the School of Realism than El Greco – by over a long fifty years – continues into it without a real continuity solution, not only because he was *castizo* of pure Spanish race but more for his intimate assimilation of its essence from our greatest Spanish Master: Velazquez. Goya was integrated within the ideology of the XVIII century in taste, dress and new values and the new decorative style born from all these factors. His apparition in the scene of art was a fortune acquisition; he could have not existed. His personal style of painting was a product of necessity. He represents the XVIII century with all its beauties and all its defects.

In general, he shows himself very sensible and polished perfection that sometimes turns into vacuity and stiff formulas which he created and repeats without over thought; other times, especially when the wind blows from the Revolutionary France he becomes a menace with disorderly hair like a Fury.

His almost indecent characteristic fecundity shows up in the richness and variety of representations. He is always pregnant and nobody knows, from one time to the other, what kind of issue will be born. One time is a stiff demoiselle with a thousand pinned embellishment dress; at other it is a macho-mucho masculine portrait with an impressive realism. The portrait of *Senora Juan Bermudez* and the one on *Tiburcio Lopez* are good examples of what I tried to say. And in the interim between these uneven representation figures he gives birth to a series of harmonious colored figures but without background and human transcendent feeling that are like sticker figures or straw filled dolls.

For his fecundity Goya is companion to some of the XIX century writers with Balzac, Zola, and our Galdós. Goya’s oeuvre needs to be sieved with care to separate the grain from the light chaff. Julio Lemaitre an admirable French Art Critic objects Goya’s oeuvre for the amount of time needed to study his works. Flaubert only wrote five works [*missing text: readable*] possibly his total production were less than a dozen books. The production by Leonardo da Vinci can be counted with the fingers of one hand. Velazquez oeuvre can be followed easily from the beginning to the end. Between *La Adoracion de los Reyes* and *San Antonio Abad Visitando a San Pablo* works fortunately found in the same room at the Prado Museum appear, custom framed to the viewer, as the continuously progressive evolution of Velazquez. From dark to light, from hard to soft, from the tectonic form shut up with precise lines to the pictorial form made with soft continuous free brush lines which complement themselves in the retina of the viewer, and which suggest the image of something alive that is in the motion of becoming for these reasons, as stated many times, Velazquez is considered the father of the Modern Impressionism.

The artists studied in the early part of this essay cultivated a form of extensive art production. The others supported a form of intensive art. It is extremely hard to contain Goya’s oeuvre in a single grasp. Beruete studied Goya by segments, in accordance to genre painting, and when he finished he reunited all the segments in a single book. In that difficult task, is found his published book success. This excellent method allowed Beruete to go back and forth, as he seemed fit, to correct and adjust his findings in between Goya’s genres.

Goya’s talent took a long time to mature and become known. The professional artist painters, Goya’s companions, Mengs, Bayeu and others facilitated his entrance in the competitive art market. His painting debut: *Retrato del Conde de Florida Blanca* is a hard dark of little value painting in which shows up an ugly face, of *goyescas’ association*, it is the face of the individual standing behind to the right of the Count which announces the subterranean, not yet open, quality of Goya. In popular language Goya “*se las traía”,* he showed only, at that moment, the power of his hidden talent. Fortunately for Goya the leading artist did not see, recognized, this talent and by common accord they let loose the tight circle and accepted him in their mist. Mengs was then the dictator leader of the private circle. He was an excellent academic in his genre. The three paintings from the Duque of Alba Collection today in El Prado confirm this fact.

Goya married Bayeu’s sister we do not know whether he did it for love or for convenience sake. He left a very fine portrait of her and had the astonishing amount of twenty children by her. No doubt Goya, the Master Painter, was an out of control producer.

He had been for some time working in his own studio and making money when through his friends’ mediation he obtained access to the Royal House Paintings Collection. This famous Pinacoteca contained samples of all the genres of painting collected, many years before, by Velazquez’ hands. Goya’s contemplation and study of these works produced in him a compelling reaction. By way of the shared race and ethnicity only one painter in that Collection left its deep impression in Goya: Velazquez. The race and ethnicity they shared in common talked to the eyes and the heart of the novel artist and in this way the Spanish Painting gained, as per magic, its historic continuity. Goya learned from Velazquez in the measure one genius may learn from the other. He assimilated his realism which is the secret gut of our good quality art and a general diluted dusk-brown tonality modulated and extended with the silver-gray which the Sevillian Master, Velazquez, used on the landscape backgrounds of his paintings when supposedly painted at plein air. This silver-gray tonality – cool color tone variety - had been studied by Velazquez in El Greco’s paintings. And it was previously, studied by El Greco through the Venetian’ Paintings Masters. On a large painting by Verones, found at the Prado Museum, the referred color tone is readily appreciated.

It is wise to let the reader know that the silver-gray tonality was used, by the mentioned three masters, in a different way and with a dissimilar purpose. In El Greco it contributes to the constructed mystic reality of the figures and the unreal backgrounds over which they are seen. In Velazquez it comes tainted with more or less light blue color and keeps a direct relation with the natural surroundings. Goya gives it a multitude of employments - Goya employs it in most of the *Cartones* - sometimes, the entire figure is drenched in that tonality. The *Retrato de Bayeu* and *Retrato del Duque de Osuna and His Family* are good examples.

Be as it may be, due to the mentioned assimilation and to the his strong Aragones character Goya is a continuator of the Spanish Classic School of Painting once removed the century in which he lived and the new decorative taste born from it.

This is why Goya , like the pagan god, has two faces with one the god looks towards the antique painting and with the other expresses the painting of the present and glances up to the painting in the future. Goya is classic and modern at the same time; this is a duplicity which constitutes one of his greatest virtues in his oeuvre. For some reason they say that Goya lived straddled over two centuries.

Most of the time, the two faces become unified by the general color tone used in each specific painting; he used dark tones when he looked toward the classic and light tones when he refered to the present or the time to come. Goya does not show a progressive evolution in the use of dark and light color tones. He employs them alternatively in accordance to his momentarily inspiration and the model he has in front of him.

To my personal taste the dark tonality works are the best. In the light variety Goya shows a diversity of popular art figures, known as *pandereta art*, without defining background or ambience to provide character, like the *peleles*: straw filled dolls. Hopefully examples of this kind of works exist in the previously mentioned Duque of Alba Art Collection. The portraits of the Alba Duchess and the one about the Lazan Marchioness are next to each other. The first one is like a decal superficial inexpressive poor in technical values and transcendent humanity. The second is very rich in form and content, in depth and psychological character, qualities which make out of it a mastership of excellent value. There is no need to say that the first portrait falls into the light category and the second into the dark one, with the notation that the portrait of the Duchess even with the deficiencies pointed out is a genuine *Goyesco* style work. It is the product of one of the designs created by Goya and very much within the XVIII century taste. It demonstrates how the artist geniality is capable of imprinting over a less valuable work his unmistakable personality traits.

Time went on and Goya became rich a well-known artist with many clients. In this way he communicates with his friend Zapater correspondence. In one letter Goya asks him to buy a team of mules for his coach. The rickety cart pulled by a gypsy donkey which he used to that day is not enough for the frantic life Goya has; and is not dignified enough for his position. Goya paints the Royal Portraits, in the same way he will paint a religious genre painting, beautiful in color but lacking in ascetic sentiment, one or other decorative themes inspired in Tiepolo, and, in the middle of all this come and go he still has time to get hold of his shot gun and spend time shouting rabbits; because our Aragones Master, on top of everything, was a hunter.

From this happy time he left a graphic-historic proof in an estimable self-portrait which belongs to the beneficiaries of Count Villagonzalo. In it, Goya presents himself with the typical garb of *majo chispero,* or what it may be, with the outlook of a young man with energetic stand well posed on his two feet capable of causing anyone trouble; indeed nothing is left from the self-perusal view of local muddy shrunk guy who shows up in the Floridablanca’s Portrait. He portraits himself in elegant three quart pose, his profession tools in hand, brushes and painter palette. On it appears the seven colors from which combinations would issue a world of representations whose expressive variety has not been surpassed by any artist. Beruete studied Goya’s color palette with his habitual detail. Among the preferred colors comes forward the Goya Red one of his personal creations that constitutes one of the most brilliantly attractive features in Goya’s second half oeuvre. In the first part he used it with parsimony and only to reiterate the use of the famous silver-gray, already mentioned. Goya used that combination of tonalities during a third, or more, of his professional life. All the Cartones, for instance, are practically bathed in that type of coloration. It was for Goya’s studio assistant *la salsa parda* which is the basic sauce for painting; could be considered as a metaphysical color formula of classic painting extraction reduced in tone to almost dissipate. Although, it can be said, in contradiction to what was previously expressed, the Cartones color scheme evolution starts in the dark mood and continues towards the light without possibility of judging for it the quality of the work. *La Gallina Ciega*, for instance is light in color tone and beautiful; *El Juego de Pelota,* in dark tonality, is very hansom; *La Vendimia*, light tonality, has a French literary connotation and a little too artificially mannered taste. The Watteau, in the next room at the Prado Museum, confirms this judgment.

Although Goya was *afrancesado* , French like in ideas, he was not influenced by French Painting; neither by the English painters Reynolds, Gainsborough and Hogarth who were active artists during Goya’s century. He has some XVIII century characteristics in common with the artists of his century but his originality keeps him safely away from their influence.

The *cartones* Goya produced during an eleven year time span while he worked in other projects are very varied in quality and production features. Their merit, in accordance to my taste, resides in their natural bucolic scene compositions, and their popular culture character. One could say that the “people”, *demos* – Greek word to designate the mass of people – has now shown up in our Art of Painting. Recall, in your mind, the scene of the wounded worker been carried by his work companions arms. When would Velazquez compose a similar theme composition? About the technique Goya employed to paint them they are supposedly painted a plein air but none under the harsh mid of the day light. The cartones can be considered products of Goya’s refined artistic intuition plus a comprehensive study of Velazquez’ oeuvre; with the cartones Goya reached the beginnings of Modern Age without penetrating into it. The cartones seen as a group of works constitute a beautiful and talented work but without geniality. It suffers from conventionalism and repetition of the individual figures’ types. Goya, in absolute dominion of the painting mechanics, became like Master Pedro, who arms the scaffolding for the performance scene and gets out of his drawer dolls, always identical, that he uses to compose the scenes he represents. Perhaps the excuse for the lack of refined social customs themes use resides in the well-known reason of why the cartones were created: to be waved into hanging carpets decors not to be paintings. A painting, to be of good quality, has to be unique in composition, that is a virginal theme, and above that the individual figures participating have to have unique character; each figure is alive only once without repetitions, of course, letting aside any the originality of expressive means used by the artist.

Going back to the previously mentioned self-portrait, Goya wrote a letter; around the time he painted it to his friend Zapater saying that he felt old before his time and that he already had wrinkles on his face which are the undeniable life experience mark. To reach the summit of success is costly. When the participants of the art world of his time noticed that he was a talented artist they mortified him with plots and impediments. He probably had family problems. Of the twenty children he had only one survived. Goya was a leather tough Aragones and he confronted all his life problems and kept building up the monument of his long lived oeuvre.

Portraits and more portraits, the Cartones to weave tapestries, devotional paintings without mysticism, and some decorative works Goya produced. He is famous artist and among his super-abundant oeuvre perfectly achieved works he has others of superficial value of popular art taste. He has become the best Spanish artist of his century.

Destiny still had some big surprises for him. Changes in his life style that reflected the chaotic times he lived; and to them he owes his immortality. If the reader connects the imprecise notes jotted on the last chapter with the present one perhaps I would have reached my purpose of reviving the magnitude Goya’s double personality. He was indeed an everyday man, closer to a commoner than anything else but with an extraordinary will power and dynamic personality, and a very talented artist for the variety and richness of his art production.

At age forty-six he became deaf as a wall and afterwards he met the Duchess of Alba, two conclusive factors in his personal life and art production.

During the convalescence of the illness which produced his deafness he designed the *Caprichos*. With them he began his print oeuvre designs engraving which granted him a rapid expansion of success, above the national frontiers, to the rest of Europe. Due to the nature of these notes the analysis of the *Aguafuertes*, neither of the small painted notes, all done with different technical approaches, will not be discussed here; in accordance to my previous classification they fall into the dark category works. Neither discuss his mastership decorative work on the ceilings and walls of San Antonio de La Florida which is an out of the ordinary work for its magnificent composition, color palette, realism of the subject matter, and striking gestural and foreshortening of some figures and above all the humanist way of referring to the divine, something that belongs, particularly, to the Spanish Art.

The continuation of this art critique will be limited to two self-portraits which belong to the series: *Los Caprichos.* The already mentioned first, titled: *Sueño de la Mentira y de la Inconstancia* was never published because it had been created for the Alba Duchess; Beruete reproduced it and to my knowledge the composition is too complicated and does not appear to be too beautiful the portraits of the author and the duchess are part of it. For the similitude to Goya’s face, and its sad expression, it constitutes the graphic confession of a life late love sentiment without hope. This is something to be admired if we take into consideration the reduced size of the drawing.

The second self-portrait in these series is a bust, well known by the public, in which Goya appears with a high hat and the classic fashionable tie. It was used on the front cover to the *Los Caprichos* edition as well as on the book published by Beruete and Moret about Goya.

This particular self-portrait signals the career accomplished high level, seen through public appreciation, of the commoner who climbs to the Bourgeois’ higher standard and fame.

Goya shows himself in profile nearing his fiftieth birthday. The inferior lip advances in a domineering imperative gesture the eye shows malign oblique penetrating gaze tinted with high degree of irony. Merriment and sardonic scorn displays in that one eye gaze.

And now, to put an end to this dissertation on Goya, I totally disagree with Beruete’s conclusion stating that the Caprichos do not contain a subtle allusion to the Monarchs in Goya’s time; on the contrary the *ménage a trois* kingly situation became a history bad habits fact mimicked by the aristocracy at the author’s time; is about this fact that Beruete writes, from his own hand in his publication, the innocent purpose of Goya’s intention explanation which I consider of naïve and worthless content. To Goya’s critical perception on the members of Madrid’s court, in his time, involved his personal vision of a group of people who constituted his clientele; and besides that the Monarchy had absolute power and the *Santo Oficio* which was considered beneficial for the people was in its full power and Goya had reason enough to careful manage, in a veiled form, his criticism to the power abuse exerted by the Saint Inquisition.

Quevedo, for instance, paid his less veiled criticism with many years of jail and a humiliating public retraction of his criticisms. Cautious Goya seek redemption to his own sinful behavior on an alien head – Quevedo in this case -. If we take into consideration that, in any historical time we choose, prominent personalities have been subject to that kind of abuse by their contemporaries’ baseness opinions. Aristophanes comedies are interwoven of acute criticism to the political Athenian’s society of his time. Our Cervantes, the most pristine heart ever existed in literature, constantly brings forward his criticism of the authors of his time. The one and only who was our teacher and monitor, Don Francisco Rodriguez Marin, proved Cervantes’ criticism, though his carefully worded notes, to the greatest genius remarks found throughout Cervantes’ writing, in the *Literatura Castellana* – Castilian Literature.

HISTORICAL OVERVIEW

The Classic Spanish Painting background historical evolution consists mainly on the works produced during the seventeen and eighteen centuries as well as the latest part of the sixteen century. El Greco painted his works when our Imperial Power, exerted by Phillip II, was at its peak when its decline it’s almost visible. The roots of the magnificent power tree construction were decomposed but its staff continued to be upright for one more century and produced splendid flowerings. It is an almost unexplainable phenomenon, a swan’s song before its death. It is the last fire tongue blast of a burning pyre on its way to extinction.

The Spanish Empire has consumed its natural internal possibilities and is on his final steps to expire. Spain factotum of history during two long centuries is in its death throngs. It is the natural evolution of all the things that are born.

The Empire has exhausted its internal possibilities and is on its death throw. Spain’s, main historical subject for over two centuries, becomes an object of history. It follows the biological natural law steps of birth and climb to power followed by an unavoidable fall.

The seventeenth century, concentration point of this dissertation about paintings, displays a beautiful apparent tranquility. Our artists reflect it with exactitude. It peaks with the works by Velazquez. The two *Infantes*, dressed in black found at the Prado Museum signify the austere domineering attitude of the Spanish Royal Court. There is some death bound feeling in so much blackness something that swings in accordance to a Miserere. The death catafalque constructed for the Spanish Empire body is under display while its body is still alive.

The Spanish people are not defunct; original nationalities are immortal like species in nature they do not die. Their life flow continues underneath political institutions. During the eighteenth century the Spanish population duplicates. From seven million, during the last Austrian’s Kings Administration – depopulation caused by the Americas Conquest, the wars with the Nederlands, the expulsion of the Moors, and other causes of less or more importance – it reaches fourteen million during the Bourbon King Ferdinand VII. This is very important information. The public administration rapidly became proficient thanks to the political economic steps taken by Carlos III and his ministers. The first step towards modernization has been taken and there is no way back. The nation, like a sailing vessel, been what it may be due to the expertise of its captain and officers, follows a marked route.

By the middle of the eighteenth century the transformation of ideas mores and indumenta is complete. Changes came from France and because we were unsure of our progresses we accept this influence gladly. All the eminent individuals of the second half of the century were openly under French ideas influence. Even though, it is very important to signal that none of them renounced to their Spanish identity. Don Modesto Lafuente remarked such fact in his clear statement of the details concerning the heroic civic behavior of all the individuals involved in the proclamation of the Constitution, in Cadiz 1812, while the shells of the bombardment of Cadiz by the contrary forces commanded by supporters of the Bourbon Monarchy exploded within the city limits. These constituted a collective effort commanded by the Spanish People, it was born from the French Revolution Ideals, and it aimed to put down the Monarchy’s absolute power. And these proclamation facts were parallel in heroism and value to the Independence War that raged in the rest of the Peninsula at the same time. The summation of all these acts constituted a practical dissemination of the freedom seeds on national soil without divine hope to see the harvest result one day.

While the reign of Carlos IV is a public and private shame; the one of his son Fernando VII is a dishonor for the royalty and human values.

In the same equilibrated way used by Velazquez to advance from the beginning to the end of his oeuvre, in an even progressive style already shown, which is an incarnation of the XVII century end of a day splendorous sun set, Goya, with his unrelated three styles of art, his premeditated guff, and his extraordinary diversity of form represents a super agitated times agitation which determined his birth, the birth of an not commensurable genius, uneven and rushed in some of the moments of his art production who was able to capture the said diversity in a variety of technical means. His glory is non-paired and well deserved for its fecundity.

All these notations are clear enough for themselves.

We take into consideration that El Greco was a lyrical poet in painting. A mystic painter who used his brushes as a means of expression; he reached elevation incomparable that he was not able to maintain forever. The subjective world is poorer, although it does not show, than the objective world. The real world is the perpetual source of all our depictions. Is the permanent sucking breast of energy to which man hangs. When he abandons it he perishes by inanition in real life and art’s life. This should be critique enough to the marvelous painter from Crete.

In general, little is known about his private life. All the dedicated investigation done by Mr. Cossio brakes down against the mystery wall which surrounds it; there is no true documentation to even know his birth date. Mr. Villar assigned his birth to 1548. This birth date was deduced from a deed where he reports his age. He provably arrived to Spain much earlier than supposed. *La Asuncion*, the most important part of the *Santo Domingo El Antiguo* altarpiece is dated 1577 by the painter’s hand. This is the first step which proves his residency in Spain. The date of his death was not known. At the end of the nineteenth century, the archivist Mr. Foronda, cited by Mr. Cossio, published his date of death, April 4th, 1614, from it his burial site is known to be *Santo Domingo El Antiguo;* although to this date there is not a headstone to back up the supposition. His must have been a luxurious mausoleum if we should give credit to what Gongora said in his sonnet dedicated to the Master Painter:

*To the sepulcher of Dominico Greco – Exceedingly good painter*

*“This elegant form, oh pilgrim*

*Of porphyry shiny hard key*

*Brush denies the softest hand*

*That gave spirit to the wood, and life to linen.*

*His name, with greater breath deserved*

*That in the records of fame can hold,*

*The field informs of this low key marble*

*Adore it and get gone on your way.*

*Art, and art study, iris colors*

*Phoebus’ light rays if not Morpheus’ gloominess.*

*Such urn, besides its hardness,*

*Tears sip through and partake from exudate odors*

*Funeral bark of ancient tree.”*

This is a cold and sumptuous sonnet, which partakes on beauty and sound like all the verses produced by Gongora, demonstrates the high esteem the intellectuals felt for El Greco in his time; fact that does not justify how none of them contributed with a description of El Greco’s life to posterity’s sake. Neither Mr. Cossio nor any of the writers interested have been able to find an identifiable self-portrait. One other figures in different works left by El Greco are suspected to be his self-portrait but suspected identity is all there is. The closest identification is a gentleman figure in *El Entierro Del Conde de Orgaz*, his most famous work. His dark blond bearded face confronts the spectator; it is the same face we find in the mysterious conversation of the *San Mauricio*. This is in accordance to Mr. Cossio opinion to follow his supported theory that all great artists – Velazquez and Goya among others - portrait themselves in their masterships. Even though the authenticity of the self-portrait existence has not been proven; therefore we remain in the dark to know how his physique looked like. We suspect that his outlook must have been similar to the lively figures of the magnificent gentlemen portraits. The Spanish gentleman of that time must have been something similar all thought it is not prudent to generalize in such a theme to avoid fault in our reasoning. No one can suspect that Hamlet the Prince of melancholy could be fat but he was; in opposition to the pale and wasted that fits better to a ruminating soul like his. Shakespeare knew well in advance that the corporal look and the spiritual profile many times do not match. It could have been that the enigmatic Greco had possessed a robust body. Anyway, since we missed the opportunity to know El Greco’s physical features any conclusion would be hypothetical. Little is known as well of his private family life. He got married and had children. He lived in Toledo. Information about his private life says that he was a very cultured person, read a lot, and had inclination for good living and luxury. This kind of life explains perhaps the shortness of funds the suffered the number of law suits that he had during his life time. Either way his life is as enigmatic to us as his painting is.

The defects in Ribera’s oeuvre are, from our point of view, product of an excess of production. He became very famous, in the studio he operated, and accepted many orders that he had to relinquish to his disciples ability who merely copied the master’s style. By studying his original works and the reproduced we noticed that he employed the same model to paint two different subjects at the same time. In the previously mention *Jacob* and *Saint Joseph with the infant Jesus* this comes visually clear. This suggests lack of integrity. I dare anyone to find such defect in Velazquez. On the other hand we got to admit that Ribera, although spectacular in his own way, was a great master of the Art of Painting. The details of his life were previously mentioned.

The defects in Zurbaran’s oeuvre come from the lack of comprehension of those who study him. My late friend Cascades and Muñoz left a book about the Extremeño painter, noticeable not for his opinion about paintings, since he had none, but as curious book for the amount of notices and alien judgments that it contains. This book, as source of information, is really useful. The question is what can a North American writer, who was educated among the factories and skyscrapers in Chicago, know about the serene and lovely ascetic feeling found in Zurbaran’s works?

The value in Zurbaran’s work is of technical and spiritual matter, this fact pairs him with Velazquez. He is a kind of Velazquez in a less extended radio. Of him Mr. Fuentes refers, in his excellent History of the Realist Painting in the XVII Century, reason why perhaps its oeuvre appears to have a similar intensity and emotion as Velazquez’. Even though it does not get near Velazquez’ worth not even in composition skills when several figures are present neither in the vibration potency of the brush strokes; Zurbaran work is drier and harder than Velazquez’ it has some residual taste of the archaic as we mentioned before.

His private life is very trite. He married twice; had children and very seldom stepped out of Andalucia. The native soil is the secret sap, the undeniable source of his production.

Cascales reproduces in his work a superlative ultra-Spanish portrait. He is extremely ugly and on top tween brother to Quevedo portrait and the self-portraits by the brothers’ Valdes Leal who were of Portuguese origin as well as Velazquez was. They belong to the XVII century and they do not link with the sensitive knights’ portraits produced by El Greco in the previous century. They are more male like and more bold to our taste closer to the true Spanish male image.

Although it is true that the Prado Museum has a supposed self-=\-portrait by Zurbaran in which he represented himself as old, skinny, shaky, with a long white beard, in the act of Crist adoration painters’ palette in hand. It is very possible that it may be him. Time transforms the human figure to the edge of recognizable features. Case someone kept a self-portrait from youth and looked at himself in the mirror at his old age would find out the sad truth of this statement.

Critique becomes mute in case of Velazquez. His oeuvre is perfection by itself and stands above itself as well. The physical features of the artist are very well known. About his personal life it can only be said that it took place within the dusky walls of the royal palace and apparently no significant happenings are attached to it. He went to Italy twice by royal order; and we can suppose that that what he saw influenced his style of painting. Hi obligation as court painter was the study and his painting activity. He was within the Royal entourage during the king’s travels, and during one of them he contracted the illness of which he died. He was a gentleman painter and King Felipe IV had him in grate esteem and went down to his studio to see him painting many times. Velazquez painted consciously and not for lack of amity the four or five king’s portraits that we previously mentioned which constituted by themselves a master’s biography. Lewdness, gluttony and stupidity on the heads of those portraits talk to us even better than the pages of any written biography book. Thanks to those portraits we got to know what was like the unfortunate king. Clear evidence of how painting supports history.

The defects in Murillo’s oeuvre are transcendental only do to the excess of production. His work attribution includes over five hundred paintings. Since he had his own studio many may have been works from his disciples and many others by his imitators. His case is similar to Ribera’s but in Murillo’s work there are paintings frankly bad or insignificant; this contributed to discredit of his oeuvre which lasted a long time. He must be judged only through the review of his good authentic works. Those are in El Prado, in the Museum of Sevilla, in its Cathedral and the Charity Chapel at the old hospital they are perfect works of art which classifies Murillo as a perfectionist and highly spiritual artist as he should.

His private life has no relevant anecdotal remarks. Born in a humble milieu; he had a profound pious religious feeling and always a very meticulous order in his work. He was the founder of an academy of art and figured among the outstanding personalities of his time, in Sevilla.

He left a very expressive self-portrait that makes him, in a certain way germane to one still not mentioned by Goya. Of which we will talk in a minute. Without moustache of long hair, his face is the facial picture of a manual worker of his time.

Apparently, he died from a scaffolding fall, at a church in Cadiz; city in which he was painting at the time.

We already talked about Goya’s work blames. Although it is more than reasonable to recognize them as his geniality blames. He was very much for the *fa presto* of the Naples artist community of the XVII century. He did not correct his blemishes. He always painted the heads from the natural model and the rest of the body he finished in the studio from memory. That explains the superficial feebleness of some of his figures. In the excellent portrait of the Marquise of Luzan, already mentioned, the hands are very poorly painted and the body gesture is faulty and unnatural. It tells the viewer that the painter did not work it in front of the model. Even though, we repeat, the painting is very handsome.

Where Goya expressed himself fully is in the small size paintings found at the Academia de San Fernando and in his Aguafuertes. Those are of nonpareil expressive dynamism. Who could forget, after seeing only one time, the “Carnival Scene”, or his “Procession”, the “Mad House”, or “Inquisition” court session, the most popular and known among his work? The demoniacal spirit is linked to Goya’s work in a superlative way. It is a visual translation of the popular expression of “to host a demon in your body.”

The aguafuertes are very well known they had been detailed studied by more accredited hands than mine. In our opinion the Aragonese transported into them the deepest dark secret of his personality. Phantasy, humor, sarcasm, anguish, terror, scorn, beautiful dreams, cru el realities, all those highly contradictory traits, and highly expressive traits meet together in the entire four aguafuertes series to produce a universal work-ship.

In “Los Caprichos” phantasy and obsession with witches and goals abound. These incorporeal elements are linked together by a dominion of a technical medium know how, in all the fields of expression. Proof to it is the fact that no one has been able to surpass the quality of Goya’s work, its technique, to this date. The leading theme could be the titled work “*El Sueño de la Razón Produce Monstruos*” title located, more or less, on the middle of this particular collection.

Over the *“Desastres de la Guerra”* glides the sinister shade of death and the sad brutality of the human condition. These images are scenes witnessed by the author during the French invasion and the consequent war for our independence. He repeats the themes: executions, rapes, intents to violation, dead hanged man faces whose bodies dangle flaccidly from poles or tree branches, faces transfixed by terror and panic, and many even with their titles are difficult to comprehend. But the protagonist of all of them is always the same: Death.

These aguafuertes are also famous for the schematic expressionism with today’s significant intent.

*“Los Disparates”*, which is an appropriate name that assigned Beruete to the drawings series, belongs to the humorous series named from an anglophile point of view. Some are very beautiful. In others a caricature style is evident; none of them demerit to be considered as good in quality as the previously mentioned collections. They constitute, per se, a smooth transition from the day to day reality into the explosive expressionism of their connected sister works. In the *“Tauromaquias”* movement is king and they are appreciated for their under irony tone and the caricature like quality that the national festivity has when performed outside the arena, in corridas with heifers and flourishes with toreador’s cloaks at village fiestas. Instant photographs taken during a corrida produce photographs very similar, in motion to Goya’s style; this constitutes one more proof that testifies the rich complexity of his work.

To end this discussion, I will mention here the best self-portrait by the author of “*Los Caprichos”;* two versions exist. One is in the collection of the Academia de San Fernando and the other in the Prado Museum dated from 1816. Since Goya was born in 1746 he must have been 70 years old at the time. From the bourgeois styled cravat and high hat Goya’s self-portrait, which constitutes the front cover of *Los Caprichos,* there is no trace left. At the end of his life Goya got rid of the high class lavishness and went back to be what he had always been, a commoner gifted with an exceptional talent, His oeuvre seen from the stand point of plasticity, expressiveness and realism constitutes by itself a marvelous act of painting passage. His is the face of an artist worked up by the strength of an immense talent, and the ups and downs of fortune. Whoever wants to know how Goya was needs to study intently this self-portrait; ten minutes of contemplation will teach more than all the remarks quoted in this essay.

Goya died in Bordeaux, in 1828. He has had no followers of equal or similar magnitude.

At this point in time, the scenic screen falls down over the Spanish Classic Painting; the works included in this classification and our own intellectual oeuvre is finished. Of course the mentioned paintings are immortal while my work is insignificant. May this essay constitute a passionate homage to the grandeur which was and prelude to more profound and extensive and transcendent analyze.

SIGNEG: *Juan Hector Picabia*

APENDIX

Critique and Biographic Notes

Negative critique does not fill the bill but, it is considered a necessary evil to complement the positive one. It is like the shade that makes pup up the strong value of the light. When used exclusively, as happens in a recent publication about Nietsche, it accuses the bad intentions in the writer. The usual popular talented saying says: to make cement you need one part of lime and one of sand.

Our Classic Painting, like some handsome women, has also beauty spots; the only thing to distinguish them is that in painting they are imperfections while in women become graces. A general sum up review, about to unfold, contains a resume of the graces and defects found in our six greatest masters.

The ones found in El Greco are well known. It is still under discussion whether he did or did not suffer from stigmatism. Books have been written about this theme. It cannot be denied that he saw the human figure in an abnormal way, by stretching it, if that assertion is valid, is something that easily perceived by the viewer. What we do not know is if………………..

**TEXT MISSING………………….**

BLIBLIOGRAPHY

The following books and catalogues were consulted to help clarify the general meaning of the translated text:

GOYA, 2006, Robert Hughes, New York.

MEMORIAS DE UN SEÑORITO SEVILLANO, 2005, Javier de Winthuysen y Losada, Teresa Winthuysen Alexander, Maryland, USA.

GUIA DEL PRADO, 1981, Consuelo Luca de Tena/Manuela Mena, Spain.

ESPAÑA – 1808 1939, Raymond Carr, 1969 Spanish translation, Barcelona.

Front-Cover-photograph: 

JUAN HECTOR PICABIA, 1924.

Juan Bautista Hector Picabia was born in Paris, circa 1886, and passed away in Madrid, Spain in the early 70’s.

Spanish text translated into English by Teresa Winthuysen Alexander, 2018. United States Copyright Office Certified Mail #: 7017 3380 0000 2061 8752; date: MAR 23, 20018