

# PASEOS POR LA HISTORIA DEL ARTE: LA PINTURA, MADAME RÉCAMIER, por Alfredo Pastor



Madame Récamier

El pintor francés *Jacques-Louis David* (1748-1825) es el autor de esta interesante obra titulada *Madame Récamier*. Se trata de es un cuadro pintado al óleo sobre lienzo de 174 centímetros de alto por 224 cm. de ancho pintado por el artista en 1800. Se conserva en el Museo del Louvre de París.

En la larga carrera de David

se combinan varios elementos del arte clásico: *su admiración por la Antigüedad, su deseo de comunicar fuertes mensajes políticos y morales, un perfecto esmero en los aspectos formales, y, a una edad más avanzada, el elogio a la grandeza de Napoleón.*

Durante su aprendizaje en París, Jacques Louis David se formó principalmente en los temas históricos y mitológicos. En 1775 ganó el Premio de Roma y viajó a esta ciudad donde permaneció cinco años. Influenciado por el severo ideal de racionalidad que proponían los representantes del neoclasicismo como *Canova, Mengs y sobre todo Winckelmann.*

Se volcó en el estudio y en el dibujo de la estatuaria antigua, imitando las poses, las formas y hasta la ropa, creando un estilo figurativo característico. En Italia visitó igualmente la region de Emilia, interesándose por los grandes maestros de la escuela boloñesa, como *los Carracci y*

***Guido Reni.*** En Roma, en una atmósfera cultural particularmente activa, estudió a *Rafael* y a *Poussin*.



Convencido de que la finalidad del arte era en primer lugar moral, a su regreso a Francia ejecutó pinturas de una sencillez monumental, ejemplares por su claridad narrativa. Por ejemplo, en *El juramento de los Horacios*, el estilo austero y heroico de David refleja su

convencimiento de la finalidad ética del arte. Sus temas eran pretexto para lecciones de moral y de virtud. El gesto heroico hasta la exageración, las poses inspiradas de la escultura antigua, la gama cromática sobria y equilibrada, así como la austeridad de las decoraciones arquitecturales acentúan el contenido moral de los temas históricos

David fue el pintor que quiso expresar la profunda necesidad de un cambio de conducta en la Francia prerrevolucionaria y más tarde celebró la imagen republicana de la Revolución, ponía ahora su talento al servicio del emperador.

A lo largo de su carrera David fue muy apreciado también por sus retratos. Aunque el artista se hizo célebre gracias a sus grandes telas que escenifican relatos heroicos sacados de la Antigüedad, entre sus más bellas obras, figuran también los retratos de sus contemporáneos, en los cuales el artista demuestra su gran capacidad

psicológica. El extremo realismo de los personajes se acompaña de una composición rigurosa, de una gama cromática controlada y de un discreto toque de estilo neoclásico.

Juliette Recamier, la modelo de este retrato, fue uno de los personajes más conocidos del París revolucionario. Con veintitrés años posó para este cuadro. Su belleza sedujo a toda la galantería masculina de la capital, aunque ninguno pudo jactarse de haber conseguido ser su amante.

Juliette encargó su retrato a David y simultáneamente a uno de sus discípulos, Gérard. Sus retratos, por otra parte, son muy numerosos, encargados a diferentes artistas. David tenía fama como revolucionario, amigo de los grandes (Marat, Robespierre, Napoleón), lo que le daba una aire peligroso. Madame Recamier acudía a las sesiones en secreto. Tal vez por ello el ambiente en el que está retratada es discreto, tan sólo aparecen el diván y la lámpara. David eligió para

ella una pose que fue imitada hasta la saciedad posteriormente.

Los elementos secundarios se los encargó a su discípulo, *Ingres*, que más tarde los empleará en sus propios retratos. Madame Recamier va vestida y peinada a la moda «imperio», que recupera los ideales griegos: peinado de bucles alrededor del rostro, vestido-túnica de talle muy alto, y descalza, lo que era toda una provocación sensual. A esta distinguida dama le disgustaba la pose que había de mantener durante largo tiempo. Tanto es así que sus quejas terminaron por provocar al maestro que indignado abandonó el lienzo sin terminarlo. Ignoramos qué elementos más habrían de aparecer en el lienzo pero indudablemente no pueden añadir nada a la elocuente simplicidad de este hermosísimo retrato. Esta sobriedad y sencillez a la manera de la antigüedad, que en el pasado pudo entenderse como revolucionario, era en 1800 tan sólo una moda o estilo más.

En este cuadro, Jacques-Louis

David, pintor francés e introductor del neoclasicismo en Francia, la retrata con un sencillo vestido de tipo helénico, recostada en un diván o triclinio de los que luego se conocerían como "recamier" y en una habitación desnuda de mobiliario y objetos a excepción de un gran candelabro y un reposapiés. David la retrata como una heroína de la República o protagonista del Imperio, cuando en realidad era opuesta a ambas cosas.

El cuadro está inacabado a excepción de la cabeza de Juliette pues se cuenta que, a ella, le disgustaba y cansaba la pose que David había elegido para pintarla por lo que este, molesto, decidió abandonar el cuadro. Juliette quería que lo continuase alguno de los discípulos de David.

El retrato de Madame Recamier prueba que el artista era sensible a la ciencia y también a la belleza femenina de su época. Fascinado por el personaje de Napoleon, éste utilizará la pintura del artista con fines de propaganda

política.

La noble sencillez de este retrato se expresa en la simplicidad del vestido y en la decoración espartana, en la gravedad de la composición, en la rareza neoclásica de la disposición ligeramente en diagonal y en la distancia de la pose de la dama que gira su hombro hacia el espectador. Todos estos elementos, prueban que el neoclasicismo había operado durante mucho tiempo.

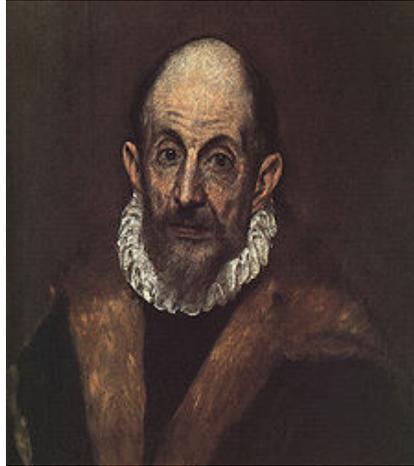


LA ALCAZABA 55

---

**IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE**

# **UN GRAN PINTOR, EL GRECO (1541-1614), por Almudena Mestre**



Autorretrato de El Greco de viejo. Museo Metropolitano del Arte. New York

**A nuestro gran maestro, El Greco, le convierten en el representante por excelencia de una escuela nacional, identificando en sus obras el alma de España, apreciando a su vez la personalísima síntesis de una formación greco-bizantina con las decisivas estancias en Roma y Venecia.**



El caballero de la mano en el pecho. Museo el Prado. Madrid. Este cuadro es uno de los más famosos retratos creados por Doménikos Theotokópoulos El Greco. Es un óleo sobre lienzo pintado hacia 1578 y 1580,1 su primera etapa española.

Igualmente la persona retratada era de identidad desconocida, hoy se considera que es el marqués de Montemayor y notario mayor de Toledo, pero hasta hace poco se ha querido ver que podía ser una configuración de Miguel de Cervantes Saavedra.

Es uno de los retratos españoles más conocidos en el mundo. Un caballero con la mano en el pecho mira al espectador como si hiciese un pacto con

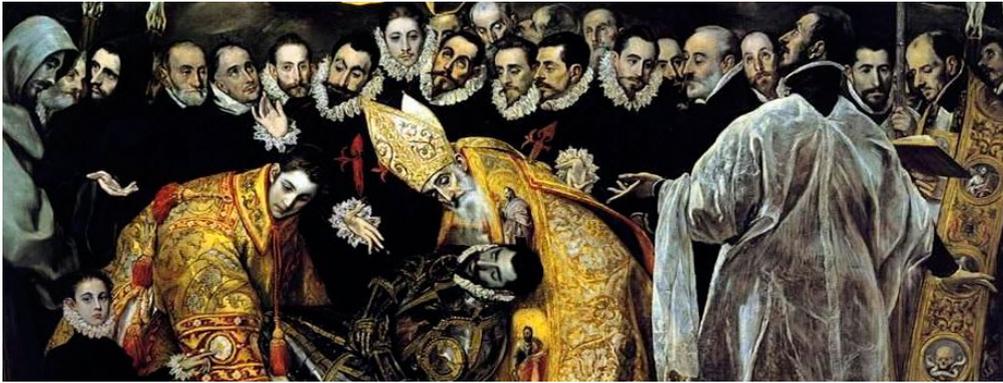
él. La postura de la mano parece un gesto de juramento.<sup>3</sup> Este hombre está vestido de forma fina y elegante y porta una espada dorada. De oro es también el medallón con cadena que lleva. En su tiempo se convirtió en la representación clásica y honorable del español del Siglo de Oro.

En la reciente restauración que se hizo, se descubrió que el fondo no era negro sino gris claro, lo que resalta la figura, además de una luz exterior que ilumina el rostro. Igualmente, puso en evidencia los ricos matices en el ropaje oscuro, lo que confirma la influencia de la escuela veneciana. (Fuente wikipedia)

**Gracias a los impresionistas y a numerosos historiadores consiguieron sacarle del olvido a partir de 1860. En 1902 se le presentó a El Greco como un gran pintor en el Museo del Prado en una retrospectiva de su obra para celebrar la subida al trono de Alfonso XIII, el que fue el encargado de inaugurar oficialmente en 1910 la Casa del Greco en**

Toledo, convertida hoy en día en museo; al año siguiente se convirtió el museo en Centro de Arte Español. En 1903 hubo una exposición organizada por la Secesión de Viena que estuvo presidida por un Greco. Curioso es el hecho de considerar a este gran pintor del XVI un precursor y patriarca del arte moderno, hijo de la España de Felipe II y pintor renombrado por sus cuadros religiosos.

El 25 de mayo de 1912 se inauguró en Colonia una exposición pionera en arte moderno en la que, curiosamente se podían apreciar dos obras de finales del XVI, ambos pintados por El Greco. Uno de ellos, San Juan Bautista estaba mezclado en una sala entre Picassos, estando el otro en otra dedicada a Van Gogh. A El Greco se le considera un patriarca en el arte moderno; en los años 2002 y 2003 en el Metropolitan Museum de Nueva York y en la National Gallery de Londres destacó la repercusión de El Greco en los vanguardistas modernos como Picasso, Matisse y Pollock.



El entierro del señor de Orgaz. Museo del Prado. Madrid. Es popularmente llamado El entierro del Conde de Orgaz, es un óleo sobre lienzo de 4,80 x 3,60 metros, pintado en estilo manierista por El Greco entre los años 1586 y 1588. Fue realizado para la parroquia de Santo Tomé de Toledo, España, y se encuentra conservado en este mismo lugar. Se considera una de las mejores y más admiradas obras del autor. El conjunto del cuadro invita a la contemplación de un misterio que nos es dado, de una verdad que nos es comunicada: el hombre ha nacido para la vida. El hombre no es un ser para la muerte. E incluso cuando ha de traspasar el umbral de la muerte, no lo hace en solitario, sino que junto a él para ayudarlo está Jesucristo, redentor del hombre, su Madre santísima, que es también nuestra madre, y todos los santos del cielo, nuestros hermanos mayores. Somos miembros de la familia de los santos, para que vivamos santamente nuestro camino por esta vida.

El Greco ha conseguido transmitirnos en esta su obra maestra un mensaje de esperanza, la esperanza que brota de la buena noticia de Jesucristo, señor de la vida y de la historia.

En cuanto a las exposiciones dedicadas durante este año 2014, la primera exposición, 'Toledo Contemporánea', Marañón ha explicado que en ella se darán cita los mejores fotógrafos del mundo, a los que se les encargará «hacer un retrato de lo que es Toledo hoy en día». Esta muestra coincidirá con la feria de Arte Contemporáneo ARCO de Madrid y después girará por España y el resto de Europa. En la exposición "El Griego de Toledo" que arrancará el 14 de marzo y enseñará «una parte fundamental de la obra del pintor», con cerca de 80 cuadros «de primera fila» venidos de todos los museos del mundo. «El Prado contribuye de manera sustancial, al igual que el Monasterio de El Escorial y otros muchos museos», ha dicho, detallando que esta exposición se podrá observar tanto en el Museo de Santa Cruz como en los otros cinco 'Espacios Greco' en la ciudad.

Desde el 31 de marzo y hasta el 21 de junio se verá 'La Biblioteca del Greco',

que se inaugurará en el Museo del Prado y que albergará más de 110 volúmenes que estuvieron en la biblioteca del pintor; del 24 de junio al 5 de octubre toca el turno a 'El Greco y la Pintura Moderna', exposición para la que «todavía se están recibiendo préstamos de las mayores pinacotecas del mundo y pondrá de relieve la influencia del pintor en la pintura moderna» de finales del siglo XIX.

'Entre el Cielo y la Tierra: 12 miradas al Greco 400 años después', que llegará al Museo Nacional de Escultura de Valladolid y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) entre los meses de septiembre y noviembre, se centrará sobre los «doce pintores españoles actuales a través de los que se demostrará la influencia del pintor». La exposición 'El Greco: Arte y Oficio' se ocupará desde el 8 de septiembre y hasta el 9 de diciembre de mostrar «una reflexión apasionante en la que se expondrán muchas obras con un discurso expositivo que mezcla el juego

entre El Greco y su taller.

De la estancia de Rilke en Múnich, hacia 1911 nos queda la idea de cómo él recordaba los cuadros de El Greco exhibidos en la pinacoteca de la ciudad bávara. La princesa Marie von Thurn und Taxis, confidente de las fijaciones del poeta, es destinataria de cartas en que le confiesa: «Pero (...) grecos hay aquí toda una pared con sus cuadros más extraños e impresionantes. La princesa Marie von Thurn asume que Rilke desea viajar a Toledo como deseo vital y eso se refleja en su poesía. La poesía de Rilke se refleja en las Elegías de Duino, como un camino de formación espiritual cuyo centro es Toledo, y el origen es El Greco. En Las Elegías, su obra maestra, la simbología de los ángeles es elemento nuclear; la mitología angélica rilkeana se concibe anteriormente a su visita a Toledo; ambos, Toledo y El Greco son dos de sus principales fuentes de inspiración.

Toledo y la obra del Greco es una unión

bien forjada en el pensamiento de Rilke tal y como se ve en una carta a Mathilde Voillmoeller-Purrmann, fechada el 14 de octubre de 1912, apenas diez días tras su llegada a Toledo. Se sabe que el poeta siguió la senda del pintor sobre todo en su itinerario vital, en la búsqueda del absoluto y de lo sublime en la creación.

El Greco es el extranjero más conocido de su tiempo y más desconocido de los artistas italianos de la Edad Moderna debido a su gran peregrinaje por el Mediterráneo ya que, es conocido como el pintor y escultor griego que aunque vivió diez años en Italia el resto de su vida, lo pasó en España.

Según las actas oficiales, El Greco, Domenicos Theotocópuli nació en Creta posiblemente en Candia en 1541, en la actual Hiraclión, la capital de Creta. Su familia greco-ortodoxa, posiblemente de Bizancio era refinada y culta, formaba parte de la clase burguesa; el padre, Jorghí era recaudador de impuestos,

mientras que el hermano mayor era recaudador de aranceles portuarios. El joven Greco recibió una educación clásica teñida por un humanismo italiano.

En Creta convivían dos diferentes tradiciones cristianas, la latina occidental y la bizantina. Esto traía consigo la configuración de dos vías diferentes desde el punto de vista ideológico y teológico así como en un modelo artístico y figurativo. Al factor religioso, cultural y artístico se le une el político y la religión se convierte en un pretexto de oposición política contra la colonia veneciana y latina.

En cuanto al aspecto técnico, El Greco adquirió y conservó de las prácticas bizantinas la costumbre de cubrir los cuadros de una capa unida ocre, blanca, negra o verde sobre la cual se traza las líneas para dividir y separar las partes del cuadro; en su taller siempre estaban bosquejos que siempre impresionan a

**Pacheco.**

**En El Greco todo es movimiento, exaltación, vida de las formas, a pesar de la concepción formalista, rígida e inmóvil de las obras bizantinas, por lo que la aportación italiana es esencial en su obra. Según Barres, expresan “de manera realista los espasmos del alma”. Dentro de su estilo encontramos conjunción de espiritualidad y sensualidad.**

**Un icono pintado en Creta antes de 1567 (Ermopoli, iglesia de la Dormitio Virginis) es la primera obra bizantina conocida atribuida a Dominikos Theotokópulos en donde el tema principal lo encabezan los apóstoles que lloran a María y la llegada de Jesús que lleva su alma al Cielo. La inspiración podría encontrarse en los textos de la imnología ortodoxa; en la base inferior del icono, en el candelabro con decoraciones clasicistas, el pintor deja su huella y su firma con letra bizantina minúscula.**

El tema principal es la forma en que Jesús está inclinado sobre el cuerpo de la Virgen rodeado de una aureola luminosa en un intento de recoger el alma de su Madre.

Vivió en Creta con una gran formación artística con un origen en la pintura bizantina y más concretamente, como pintor de iconos trabajando en el estilo tardomedieval o propiamente llamado postbizantino.

## VENECIA

Se cree que hacia los 26 años de edad ya pidió permiso a las autoridades venecianas para vender en una subasta "una tabla de la Pasión de Cristo sobre un fondo de oro" y la vendió por el mismo precio que un Tintoretto de la época. Hacia 1960 posiblemente el mismo Greco con ese dinero fuera a Venecia a presentarse ante los pintores de la vanguardia veneciana; rápidamente

contactó con el taller de Tiziano y de ese modo adquirió los conocimientos técnicos para reinterpretar los modelos occidentales.

Venecia era la metrópoli de las artes y de las letras por excelencia en donde confluían técnicas orientales y occidentales; alumno de Tiziano, amigo y de Jacopo Bassano que frecuentaba su taller. La huella decisiva la tomó de Tintoretto que era el que mejor cuadraba con su furia interior. En esta época sus cuadros todavía recorren una búsqueda exhaustiva del color y de representación del espacio. Durante este período veneciano intenta enfocar el espacio a través de la "scenographia" acompañado por ejercicios prácticos y teóricos de forma minuciosa y detallista a pesar de las dificultades que encuentra. De Tintoretto aprendió la idea de agrupar los personajes, darles vida, animarlos y transportarlos en el espacio; del mismo modo, Tintoretto influyó en su forma de ver la pintura veneciana tan diferente de

la bizantina mostrándose en el color naturalista, el dibujo, la forma de iluminar así como la profundidad en las composiciones.

Se sabe que durante los años 1567 y 1569 compartió con Tiziano su enorme maestría y gracias a eso El Greco llegó a esa búsqueda del efecto, en la indiferencia de lo consumado. Tanto Bassano como Tintoretto influyen de forma notable en sus pinturas; en aquellos primeros años en Venecia se cree que sus primeras relaciones fueron con los cretenses residentes en la Serenísima, el músico Nickololaos Papadopoulos o ya famoso en Creta, Giovanni Nathannaël.

Se le conocen otras amistades como Daniele Barbaro, patriarca elegido en Aquileia y tratadista, Paolo Pino, pintor y teórico, el escritor Luidovico Dolce y el filósofo dálmata Francesco Patrizi. Gracias a ellos El Greco se transforma en otra artista cada vez más lejos de su ambiente natal de Candia.



La expulsión de los mercaderes del templo es un cuadro pintado por El Greco (Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614). Este óleo sobre tela mide 106 centímetros de alto y 130 cm de ancho, y fue ejecutado hacia el año 1600. Se conserva en la National Gallery de Londres, Reino Unido.

Además existen otras cinco versiones de este mismo tema. Las dos primeras corresponden al periodo italiano. En ésta desaparecen figuras laterales de versiones anteriores y tanto el grupo de mercaderes expulsados de la izquierda como el de la derecha adquieren prácticamente la composición definitiva que se conservó en el resto de versiones. Cristo adquiere respecto a los cuadros anteriores más jerarquía quedando totalmente exento de las figuras que lo rodean, también mediante efectos de luz adquiere más protagonismo, básicamente apagando el resto de personajes. La arquitectura sigue siendo la romana que corresponde a la segunda versión pero en ésta se ha reducido su importancia, ahora solo ocupa la cuarta

parte superior, también el color de la misma es más apagado. En esta versión predomina la importancia de las figuras.

Existe otra versión también realizada en el 1600, que se conserva en la Frick Collection de Nueva York, prácticamente igual a ésta pero de menor tamaño.

**De esta primera época se le conoce la obra la “Curación del nacido ciego”, Dresde, realizada con la técnica del temple e influenciado por el color de Tiziano y por la composición de las figuras y el espacio de Tintoretto; también se le conoce la obra de la “Adoración de los Pastores”, quizás bastante cercanas al pintor Veronés e incluso a Correggio. También se puede destacar la obra “La Anunciación” típico de este período, conservada en el Museo del Prado y las diferentes versiones de las “Expulsiones de los Mercaderes del Templo” típicas del color y arquitectura venecianos de las cuales, una de las copias se conserva en la iglesia de San Ginés de Madrid.**

**ROMA**

Venecia era el centro artístico por excelencia de la gran Italia pero sin embargo, tras haberse agotado las lecciones aprendidas en Venecia, el pintor se trasladó a Roma en busca de nuevos métodos artísticos a los que hacer frente. Se sabe de su llegada a Roma por una carta fechada del 16 de noviembre de 1570 donde Giulio Clovio, el gran miniaturista de origen croata y llamado "El Macedonio" solicita al cardenal Alejandro Farnesio el acogimiento del pintor en su palacio durante un tiempo, un gran hombre admirador de la pintura de Tiziano y digno de figurar entre los mejores. El Greco permaneció en Roma hasta 1576 y hasta la etapa posterior permanece un profundo misterio. Se sabe que el mayordomo del cardenal le expulsó del Palacio de Alejandro Farnesio en 1572. La corta estancia en palacio puso en contacto al pintor con escritores y artistas que frecuentaban el palacio en el cual hizo amistad con el famoso bibliotecario Fulvio Ornisi, humanistas españoles y con Luis de Castilla, hermano

del decano de la catedral primacial de España. En 1572 abrió su propio taller contratando a pintores como ayudantes tales como Lattanzio Bonastri y Francisco Preboste; el año 1572 coincide con la inscripción de Domínikos en la Academia de San Lucas como *pictor a cartibus*. Desde entonces trabaja preferentemente como retratista y en pequeñas obras. Se cree que entre los artistas que pudo haber conocido se encuentra, Luis de Carvajal que más tarde residirá en Toledo, Jerónimo Sánchez de la familia Sánchez Coello quién vivió en Venecia, frecuentó el taller de Tiziano y trabajó con Tintoretto. En 1575 entró en contacto con Juan de Sariñena, residente allí desde 1570.

Según las memorias referidas por Guilio Mancini, médico del papa Urbano VIII que, fueron escritas cuarenta años después, se pueden saber las razones por las que El Greco abandonó Roma. Guilio Mancini publicó en 1620 su obra "Consideraciones

sobre la pintura" en la cual aparece la primera biografía de El Greco. En esta obra el médico narra las razones por las que el pintor Domínikos dejó la ciudad romana; al parecer la dejó por las críticas que tuvo hacia 1572 al intentar derribar la obra del Juicio Final de Miguel Ángel y volver a hacerla de nuevo. El Greco es considerado a veces como un hombre de la edad media y sin embargo otras, es uno de los padres de la expresión moderna. El Greco obtuvo numerosas críticas por parte de los toscano-romanos a pesar de haber tomado de ellos numerosos rasgos de su manierismo (su iconografía, sus tipos de personajes sagrados de una representación individualizada, una composición oval con un núcleo central de expresión). Se le considera en Alemania el último manierista europeo que se dedicó a crear una luz divina en sus cuadros. La indignación de pintores y amantes de la pintura ante tal comparación con Miguel Ángel por creer que estaba a su mismo nivel hizo que hiciera su viaje a España.



El Greco

Cristo abrazando la  
cruz

c. 1587-1596

Óleo sobre lienzo. 66 x  
52,5 cm

Museo Thyssen-  
Bornemisza, Madrid

**Sin embargo, El Greco admiraba a Miguel Ángel como escultor por lo que, es influenciado en muchas de sus creaciones; lo estima y lo detesta al mismo tiempo. Lo estimaba como arquitecto, dibujante y escultor pero no como pintor.**

**En las obras romanas más conocidas de El Greco destacan los retratos de Guilio Clovio y el Vicente Anastagi. En la “Expulsión de los Mercaderes del Templo”**

se ve claramente el ámbito de la Reforma Católica en donde aparece la Purificación de la Iglesia. En Roma no recibió encargos importantes pero sí se considera un tiempo de estudio y preparación que le sirvió para elevar su prestigio y llegar a ser un pintor famoso y de renombre.

## MADRID

En 1576 El Greco se traslada a Madrid y recibe encargos de Felipe II que por entonces desarrollaba su obra en El Escorial; para el rey pintó "El Martirio de San Mauricio", obra de gran agrado para el monarca. Participó en el proyecto escorialense junto a Felipe II. En El Escorial estuvo en contacto con artistas, uno de los cuales era Pompeo Leoni (italiano) y un español, Navarrete el Mudo, alumno de Ticiano. De esta época data el cuadro, la "Adoración del nombre de Dios", llamado el Sueño de Felipe II. El Escorial era además de Panteón real, un lugar de rezo y meditación en el que convivían desde 1571 los frailes de San

**Girolamo y un centro de búsqueda de las importantes corrientes culturales del momento.**

## **TOLEDO**

**Más tarde, aún desconociendo el castellano y gracias a las recomendaciones de sus validos, en 1576 recibió su primer encargo en Toledo, el retablo de Santo Domingo el Antiguo gracias a Diego de Castilla, decano del capítulo de la catedral. En Toledo, El Greco encuentra la posibilidad de desarrollar plenamente sus capacidades como pintor, escultor y arquitecto. Llega a pintar seis telas para el retablo del altar mayor de Santo Domingo el Antiguo y se solicitan además, dos cuadros para los altares laterales, uno de ellos, "La Resurrección". Realiza los modelos de las figuras en madera para el altar mayor. Los retablos constituían espacios autónomos que se unían a través de imágenes de narraciones evangélicas y bíblicas a los devotos fieles siendo el**

retablo por tanto, principal soporte plástico de la Contrarreforma, cuyo lenguaje puede relacionarse con el sermón.

En el período de la Contrarreforma se llega a un control riguroso de la imagen, a la importación de obras venecianas y la influencia de éstas en pintores españoles, lo que significa cambiar la manera de pintar a "lo grande" en la cual se difunde claridad, integridad, monumentalidad y verosimilitud. En la liberalidad del arte se propone la comparación entre pintura y poesía.

El Expolio de la catedral de Toledo se puede decir que es la obra más expresionista, en donde se amontonan las figuras alrededor de Cristo y se desencadenan furor y pasión. El cabildo de Toledo se lo encargó a El Greco el 2 de julio de 1576 ya que, esa fecha es el primer documento fiable y válido de la estancia del pintor en Toledo. El motivo principal era la pasión en el que Jesús

se despoja de sus ropas pero la colocación y composición de los acompañantes no satisfizo al cabildo.

Hacia 1577 El Greco se instala definitivamente en Toledo, ciudad en la que vivirá sus mejores años de artista. Pintó obras que permanecen en el lugar donde las realizó, los llamados "Espacios Greco". Su pintura se hará cada vez más intelectual y subjetiva. El Taller del Greco en Toledo tuvo gran actividad por la cantidad de encargos que tuvo muchos de los cuales, acabaron en litigios. En Toledo encuentra su mejor patria, en la cual conviven multitud de moriscos, judíos convertidos y extranjeros. Allí nace su hijo Jorge Manuel en 1578, aunque se desconoce realmente si estuvo casado con Jerónima, su madre; situación a veces sorprendente en un mundo en que un pintor de gran renombre como era él, recibía encargos continuamente de la Iglesia al tiempo que existían grandes rigores de la Inquisición. Se dice que fue Jerónima

quién inspiró a El Greco a realizar los rostros de la Virgen siendo el más famoso sin duda, la “Sacara Familia de Tavera”.

Pero en una ciudad en la cual existía yuxtaposición de razas, pueblos, culturas, religiones y tradiciones no es de extrañar esa actitud inverosímil. Toledo era la metrópoli de la Iglesia en España, siendo una capital intelectual y espiritual. Las obras sacras del pintor durante estos años varían en dimensión y destinos, pasando de obras de grandes telas como encargo eclesiástico a pequeñas obras cuyo destino era privado o simplemente para conventos.

Se inician los retratos de apóstoles o de imágenes de San Francisco; el artista goza de los privilegios de familias acomodadas toledanas que le encargan sus retratos. El retrato será una constante en la vida de El Greco así como los retratos colectivos como se puede apreciar en “El Entierro del Conde de Orgaz”, dirigido a familias nobles con las que mantiene una relación constante

de conocimiento y amistad, realizado para la Iglesia de Santo Tomé.

Otro retrato famoso de El Greco realizado en 1580 es "El Caballero de la mano en el pecho" donde existen dudas sobre la identidad del personaje retratado con una posición poco natural usada por los manieristas.

En 1591 en febrero le llega un encargo desde Talavera la Vieja; se le solicita el retablo y el altar mayor con escultura de la Virgen del Rosario, conservándose hoy las tres telas que completaban la estructura: la Coronación de la Virgen, san Andrés y San Pedro. Por otro lado se conoce un encargo del Colegio de María de Aragón, institución religiosa de la corte de los Habsburgo, fundada por una dama de compañía de la cuarta mujer de Felipe II. Es una obra en la que tardará 3 años, y tendrá un trabajo de gran empeño en el que tendrá lugar la trascendencia en amplias y alargadas telas. En 1603

realizó el retablo de San Bernardino, la capilla del Hospital de la Caridad en Illescas constituyendo así la parte más lírica de la creación del Greco.

Se conocen varios domicilios en la ciudad; alquila 24 locales en casa del marqués de Villena, cerca del palacio de Samuel Leví, el banquero judío de Pedro El Cruel. Su taller era un lugar muy organizado en el trabajaban Francisco Preboste, su hijo Jorge Manuel como aprendiz y Luis Tristán. Allí se gestionaban y tramitaban los encargos que recibía el maestro de toda la provincia; a Preboste se le envió a Sevilla para cobrar las sumas de que le adeudaba un intermediario y convertía al taller en un centro de gran producción artística. En la época de mayor prosperidad en Toledo, su modo de vivir era culto y refinado, pasando por contratar músicos para amenizar sus comidas, aficionado a objetos raros y curiosos que le llevaron a relacionarse con orfebres y artesanos, llevándole al final de su vida a la

**indigencia más absoluta.**

**La última década del XVI fue un período crucial en su arte en el que El Greco ilustró a través de sus mecenas la reafirmación católica contra el protestantismo siendo la Archidiócesis de Toledo el centro católico por excelencia; esto es palpable en los motivos sacros y repertorio de sus temas, el diseño constante de los retablos que exponían y resaltaban las devociones católicas, destacando así los cuadros de la Sagrada familia y la devoción a la Virgen María. Los apóstoles presididos por la figura de Cristo son una constante así como las copias de apóstoles, San Juan Evangelista y San Juan Bautista.**

**Entre 1608 y 1614 está fechada la obra profana de Laocoonte y sus hijos y conservada hoy en día en la National Gallery de Art de Washington. Gracias a los textos aparecidos del pintor, "Las Vidas de Vasari" y de "Architectura de**

**Vitruvio” con anotaciones y comentarios es posible reconstruir su pensamiento artístico. Muere el 17 de abril de 1614 aceptándole su nacionalización española debido al largo período de tiempo que permaneció en Toledo y al hecho de pertenecer a la escuela además de la veneciana. Considerado el artista más destacado del misticismo español y espíritu castellano, que unió el oriente con el occidente gracias a su nacimiento y a la formación griega.**



Autoretrato de El Greco

## **BIBLIOGRAFÍA:**

– Álvarez Lopera, José. El Greco. (Descubrir el Arte-Biblioteca. Grandes Maestros; 8). Madrid, Arlanza Ediciones, 2005.

– Scholz-Hänsel, Michael. El Greco. Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614. Traducción José García (Colonia). Köln, Taschen, 2006

– La pintura española. Vol. I. De los frescos románicos al Greco. Textos de Jacques Lassaigne. Genève, Skira-Carroggio, 1952.

revista 51

Greco. (Descubrir el Arte-Biblioteca. Grandes Maestros; 8). Madrid, Arlanza Ediciones, 2005.

– Scholz-Hänsel, Michael. El Greco. Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614. Traducción José García (Colonia). Köln, Taschen, 2006

– La pintura española. Vol. I. De los frescos románicos al Greco. Textos de Jacques Lassaigne. Genève, Skira-Carroggio, 1952.

---

# EL CABALLERO DE LA MANO EN EL PECHO, por Sabela Freire



El caballero de la mano en el pecho es uno de los más famosos retratos creados por Doménikos Theotokópoulos El Greco. Es un óleo sobre lienzo pintado hacia 1578 y 1580,<sup>1</sup> su primera etapa española.

Igualmente la persona retratada era de identidad desconocida, hoy se considera que es el marqués de Montemayor y notario mayor de Toledo,<sup>2</sup> pero hasta hace poco se ha querido ver que podía ser una configuración

Este bellísimo e inquietante cuadro, pintado al óleo sobre lienzo, entre 1577 y 1579, y con el que nos podemos encontrar en el Museo del Prado de Madrid, que representa probablemente, a un jurista de la época, mirado desde el punto de vista de la técnica, tiene una fuerza arrolladora en la mirada frontal, la postura de tres cuartos, la finura de los detalles con valores táctiles en la puñeta y la gorguera, así como la empuñadura de la espada, muy toledana, y los escasos fragmentos de cadena de oro, que le cruzan el pecho, y dejan entrever un delicado medallón colgante. El fondo del lienzo, de un tono más agrisado o verdoso, hace que la negrura de la vestimenta destaque poderosamente, y nos permita ver la delicada factura de los pinceles, apenas empastados.

Pero...conociendo por muy visto al caballero, quisiera que nos fijáramos en varios detalles: su ojo izquierdo (a nuestra derecha), está inmóvil y

levemente entrecerrado. Si seguimos bajando la mirada, observamos que, después de aquella tan controvertida restauración, en la que se dijo de todo, lo que está a la vista, es un hombro bastante más bajo que el contrario, del que pende un brazo que no vemos. ¿Casualidad? ¿Deseo del artista de disimular algo que el caballero padecía? En realidad, siglos después, nuestro querido Velázquez disimuló la cojera de Vulcano, haciendo que los utensilios de la fragua, nos lo dejaran ver, solo de cintura para arriba. En el caso del caballero que observamos, podríamos pensar en un accidente cerebral, que hubiera dejado al retratado con una parálisis parcial, como suele suceder en este tipo de problemas vasculares.

Por el contrario, El Greco, ha destacado el lado opuesto con una serenidad ilustre, apoyando la mano en el pecho, ¡¡¡Ay las manos pintadas por el Greco, tan reconocibles!!!. Las uñas perfectamente recortadas y limpias y...LOS

**DEDOS CORAZÓN Y ANULAR UNIDOS EN EL CENTRO.** Es como una seña de identidad, pero, podríamos pensar que son toda una simbología oculta a ojos que no puedan ver más que lo evidente: Miremos: el dedo corazón, como su nombre indica, es el que representa la sede de los sentimientos, amor, amistad, compañerismo. Y en el dedo anular, que por eso lo llamamos así, generalmente se coloca un anillo-alianza. Sellamos nuestra relación con ese aro que rodea nuestro dedo y que nos une sentimentalmente a quien llevamos en el corazón. Alianza que, al ser tan repetida por nuestro pintor, me lleva a pensar en su deseo de algo indestructible por más que los avatares de la vida, los desencuentros humanos, lo que nos sucede, se empeñen en destruir.

**iiiAy, Caballero de la mano en el pecho!!!.** Te queremos mirar como a un amigo maltratado por la enfermedad, pero unido a nosotros de forma serena, invisible en el corazón y el anillo que

no se ven, pero que, cuando vayamos al Museo del Prado, podrán hacer que tejamos una muda conversación, entre tu vida y la nuestra, separada por los siglos, pero unida porque somos humanos.

revista 52-53

---

## **FRANCISCO DE GOYA, LA NEVADA O EL INVIERNO, por Alfredo Pastor Ugena**



Boceto de cartón para tapiz, La Nevada. Este boceto fue realizado por Goya en 1786, con el objetivo de mostrarlo al rey para su aprobación. Un documento certifica que el artista solicitó el pago de un coche que le llevó al Palacio de San Lorenzo de El Escorial precisamente para ello. La obra fue adquirida por el IX Duque de Osuna en 1799. En esta colección aparece con el nombre de El Invierno. Se puso a la venta por obligación de la comisión ejecutiva de comisionistas en 1896 cuando una quiebra de la casa ducal les obligó, y por valor de 2.000 pesetas lo compró la colección de Demotte de París. De los bocetos que componen esta serie de las cuatro estaciones éste es el de ejecución más ligera y abreviada.

**Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)** no sólo ha sido considerado el más notable pintor de su época y el artista que mejor supo explorar todas las posibilidades abiertas por la evolución estilística del siglo, sino que, sobre todo, es quizás el creador que con mayor precisión dio testimonio, a través de sus pinceles, de los sentimientos que van desde el espíritu optimista del reformismo ilustrado hasta el desengaño

generado por el fracaso de las esperanzas puestas en el progreso pacífico de la humanidad, que debía materializarse gracias al imperio de la razón y la filantropía.

Sus primeros trabajos importantes son los que llevó a cabo a partir de 1775 para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara en Madrid, que le contrató para dibujar los cartones que habían de servir de modelos a los artesanos de esta manufactura. En estos cartones, Goya reveló sus dotes para desarrollar una pintura costumbrista y popular llena de gracia y frescura, muy dentro de una estética próxima al rococó en la que se vehicula la vida apacible y esperanzada de un momento marcado por los benéficos efectos de la buena coyuntura económica y por la ilusión que despiertan los avances del movimiento reformista.

A caballo entre dos siglos, Goya fue un pintor tan profuso y original que bien puede afirmarse que no sólo cierra con broche de oro el elegante arte

dieciochesco, sino que anticipa la libertad creativa que adoptarían los creadores románticos y anuncia las innovaciones formales del impresionismo y del expresionismo, a la vez que remite por su versatilidad a los grandes maestros de la pintura, como Velázquez y Rembrandt.



La Nevada, pertenece a la serie "Los Cartones". Un conjunto de obras pintadas por Francisco de Goya entre 1775 y 1792 para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Si bien no son los únicos cartones para tapices que se hicieron en la Real Fábrica (otros pintores de esta factoría fueron Mariano Salvador Maella, Antonio González Velázquez, José

Camarón y José del Castillo), sí son los más conocidos y a los que la historia del arte ha otorgado el apelativo «cartones para tapices» por antonomasia. En su mayoría representan temas bucólicos, cinegéticos, rurales y populares. Se ceñían estrictamente al gusto del rey Carlos III y de los príncipes Carlos de Borbón y María Luisa de Parma, y eran supervisados por otros artistas de la factoría como Maella y los Bayeu.

**El rococó plasmó, de modo elegante y amable, la gracia dieciochesca de la primera mitad del siglo. Goya rasgó, definitivamente, esa amabilidad, como se pone abiertamente de manifiesto en sus retratos, veraces y en ocasiones despiadados, ricos en color y de luces difuminadas, donde los tejidos adquieren magnificencias y luminosidades increíbles y donde los personajes aparecen en su realidad más viva, cruda e inimaginable. Por su visión temática y por la técnica**

que emplea (pincelada rápida, color denso unas veces, y muy escaso otras, formando manchas de gran frescura y valentía) es uno de los artistas que más ha influido en el arte moderno.

La fascinación de Goya por las distintas manifestaciones de la cultura popular es el precedente de una forma de realismo social que se reveló muy fecunda durante los siglos XIX y XX. El tono satírico y la voluntad documental de muchos de sus grabados reaparecen en las obras que realizó, a mediados del siglo XIX, Honoré Daumier: este artista francés heredó de Goya tanto la fortaleza del dibujo (que, a menudo, rayaba lo caricaturesco) como el compromiso social.

La visión trágica y tenebrosa de la condición humana plasmada en las llamadas «Pinturas negras», la pincelada gestual, que Goya utilizó para expresar estados emocionales, el interés por las imágenes del subconsciente y por los aspectos oscuros de la existencia, evidente en

algunas obras de este pintor, prefiguró los movimientos artísticos modernos que otorgaron gran importancia a la actividad psíquica irracional. Así, pues, tendencias creativas como el simbolismo o el surrealismo, que centraron su interés en los procesos mentales en los que la razón ya no ejerce control, tuvieron su precedente en las obras del pintor español.

*La nevada o El invierno* es un cuadro de Francisco de Goya, pintado en 1786 conservado en el Museo del Prado , que forma parte de la serie de cartones para tapices que representaban las estaciones y que irían destinados al comedor del Príncipe de Asturias, del palacio de El Pardo en Madrid. Se trata de una serie dedicada a las cuatro estaciones. Lo original de Goya en el caso de esta pintura está en el tema, en la manera de interpretar y desarrollar con los pinceles lo que es un invierno crudo.

Es la primera vez en la

historia de la pintura que se representa dicha estación de manera realista, sin romanticismos, con un ambiente frío, desapacible y triste, donde los protagonistas son unos personajes que sufren la rudeza del viento y la nieve. Tras ellos aparece un burro que transporta un cerdo abierto en canal, mostrando la matanza típica en España en esas fechas. La tradición habla del intento de entrar el cerdo en Madrid sin pagar el impuesto de consumos, lo que provoca la detención de los tres hombres por parte de los guardias. Es una escena costumbrista. Todos los personajes de la escena tienen frío, los tres hombres del burro, los guardias y hasta el perro que esconde el rabo entre las patas.

Con la ayuda del color blanco Goya consigue transmitir el frío de la nieve y la ventisca, contrastando con los tonos oscuros de su alrededor. Otro elemento importante en la escena es el viento que mueve los árboles desprovistos ya de sus hojas, al mismo tiempo que

lanza copos de nieve al rostro de los hombres.

El Invierno se describe, dejando a un lado la tradición mitológica, como un paisaje contemporáneo invernal, donde, además, una fuerte ventisca dificulta la marcha de los protagonistas. Tres hombres, a la derecha, dos vestidos genéricamente con ropas humildes de la zona castellana, y otro, al fondo, con un atuendo de valenciano, marchan resguardados bajo mantas de paño. Un perro, en primer término, se detiene temeroso, con el rabo entre la patas, ante el encuentro de sus amos con los dos personajes vestidos con casacas y abrigos de mejor calidad, como de mayordomos de una casa rica. Uno de ellos, al frente, va armado con una escopeta, mientras el otro tira de la mula cargada con un cerdo, abierto ya en canal. Trazos de carbón, debidos seguramente a la intervención de los oficiales de la tapicería, subrayan algunos elementos, como es el perfil de

la montaña y algunas ramas de los árboles, haciéndolos más visibles, seguramente para facilitar el traspaso de la escena a tapiz tejido.

En La Nevada, Goya ha querido transmitir los rigores del invierno a través del fuerte viento y de la nieve, que son grandes protagonistas del cuadro, dando una perfecta sensación ambiental, provocando que el espectador sienta frío al contemplar la escena. Goya capta perfectamente la sensación del gélido viento que mueve los árboles sin hojas y lanza la nieve al rostro de las figuras.



Detalle

El pintor ha escogido para la escena a personajes más desfavorecidos socialmente para representar los sufrimientos del

**invierno. Tras ellos aparece un burro que transporta un cerdo abierto en canal, mostrando la matanza típica en España en esas fechas. La tradición habla del intento de entrar el cerdo en Madrid sin pagar el impuesto de consumos, lo que provoca la detención de los tres hombres por parte de los guardias. Los fríos del invierno no eximen a nadie, ni al perro que esconde el rabo entre las piernas. El colorido blanco se adueña de la estampa, intensificando los tonos más oscuros de su alrededor. Sin duda, es una obra maestra y novedosa entre sus contemporáneos.**

REVISTA 52

---

**EL ARTE POR EL ARTE, por  
Nicolás del Hierro, Escritor  
y Poeta**



La Creación de >>Miguel  
Ángel Buonarroti  
(1475-1564)

**El arte por el arte. He aquí un sentimiento bastante extendido entre buen número de creadores artísticos en las muy diversas manifestaciones donde aquél se produzca o pueda producirse. Ciertamente que el arte adquiere por sí solo su propia defensa, y si no la consigue es que no alcanza la dignidad de su nominación o soplaron malos vientos para entenderse nombre y trabajo personal, algo que bien puede quedar representado como el mayor de los ejemplos históricos en el transcurso vital de Vincent van Gogh, con la venta de aquel solo cuadro en su vida y que, además la realizara su propio hermano, como se dice y asegura.**



El beso, Gustav  
Klimt (1862-1918)

**Además, si la manifestación artística, siéndolo, va acompañada de la ética personal como actitud del propio creador, del artista, no hay duda que el compromiso de la obra alcanzará unos niveles superiores. Por supuesto que a nadie puede ocultársele que en el transcurso de esa creatividad influyen infinidad de actitudes y condicionantes que alimentan el triunfo o el fracaso de una obra más o menos bien realizada. ¿Cuántos, con cualidades artísticas no se ven pululando por los alrededores de la incomprensión, incluso del fracaso? ¿Y cuántos y cuántas llegan a la popularidad o triunfo por una suerte de trampolín o**

**empuje social?**

**La rebeldía del arte está casi siempre ligada a la rebelión del artista. La demostración personalísima del hombre o la mujer artistas, suele en todo tiempo imponer el sello de la creación en detrimento o virtud de la obra. Me refiero a su espacio creativo y luego difusión, del mismo modo que deben estarlo el amor y la tolerancia. Si la obra es adhesión o sereno hermanamiento humanitario, uno y otro aparecerán, al menos se adivinarán, en el recorrido biográfico del creador. Soy de los convencidos de que la conducta, como compromiso social, imprime carácter en el mensaje que todo arte persigue. La vida del hombre, o la mujer, unida al compromiso de su obra, ejerce una doble virtud sobre la misma.**



Arte por arte

El arte por el arte; es decir por sí solo, puede acercarnos al disfrute de la belleza y al deleite espiritual. ¿Quién que sea no se ha emocionado o conmovido ante alguna obra considerada inmortal? Dolor y sentimiento, admiración o crítica suelen ser ejemplos que surgen si ésta contemplación nos absorbe, aunque sea momentáneamente. La voluntad, el planteamiento y el desarrollo, como investigación o búsqueda de la idea, convergen en favor del mensaje, siempre que autor o autora formen unidad con su

parcela artística.

Cualquier exposición de la belleza podría sernos útil a nuestro entendimiento. Pero ahora estamos pensando en la virtud de la palabra, del color o de la nota condicionados a la actitud de quien escribe, pinta o armoniza. A veces, cuando un poemario, obra pictórica, escultórica o ritmo musical nos convence y nos agarra en su memorándum y su belleza, si el autor/a no responde al patrón de la ética humanista que defiende, más nos valdría no conocer intimidades en los derroteros oscuros de su padre o madre creadores.

Por supuesto que el acierto de la operación es la razón del artista, al menos la razón en el momento de su plasmación. Pero éste, como ser humano, al aceptar la metamorfosis vital y transformarla en arte ha de aceptar también comportarse como el sujeto social que representa. Si tomamos los actos socio/humanos por el reflejo de cualquier persona, considero que no debe responder

a menor razonamiento mutuo el trabajo de todo intelectual o artista. Su variabilidad o divergencia, no dejan de suponer cierto revés sobre el símbolo del propio mensaje. Probablemente, siglos atrás, cuando las noticias se difundían con la lentitud de unos medios retardados, el efecto de la integridad como actitud del artista supondría una carga de menor influencia, pues siempre se le conocería menos a él que a su mensaje. Hoy, sin embargo, en un mundo veloz y de informaciones electrónicas, es más necesario que la obra y el artista tengan plena convergencia. Resulta admirable *ser bueno en el mejor sentido de la palabra bueno*, algo así como el ejemplo que imprimiera a su vida y a su obra don Antonio Machado, aunque tuviera que emigrar y morir en el exilio, y todavía hoy, en no pocas ocasiones, triunfe la sevicia sobre la estimación.



Alegoría de las Artes de >Vicente Palmaroli González  
(1834-1896)

**Consideremos que El Arte por el Arte, en la exploración de un mundo cibernético o aldea global, como los que actualmente nos envuelven, halla su pleno acierto en la unificación o convergencia de los modos y las formas del artista. Cada quien tiene su propia personalidad, pero esta gran casona o museo donde se encierra y proyecta el artístico mundo sería bueno levantarla sobre la mejor de las cimentaciones y mostrarla en luminosas salas para que, tanto la manifestación creadora como aquél que contemplarla quisiera, hallaran el**

recíproco enaltecimiento que la  
majestuosidad supone.

revista la alcazaba 47

---

## **PASEOS POR LA HISTORIA DEL ARTE, LA PINTURA, por Alfredo Pastor Ugena**







*La reina Isabel I de Castilla, conocida como “La Católica” (1451-1504) madre, reina, estadista , mecenas de artistas y escritores, vivió entre finales Edad Media y el umbral de la modernidad renacentista. Fue una mujer que se adelantó a su tiempo. Es posible que no naciera para ser reina pero sí demostró a lo largo de su vida que había nacido para*

reinar.. Fue una persona siempre comprometida con los ideales espirituales, culturales y humanísticos. Ella se había encontrado con una Castilla desmembrada, en apuros, y la devolvía a sus sucesores como la espina dorsal de un imperio, el primer imperio de la Edad Moderna.

Contrajo matrimonio (19 de octubre de 1469), con el que sería *Fernando II de Aragón (1452-1516)* recibiendo ambos el título pontificio de *Reyes Católicos*. Ambos monarcas hicieron posible la Unión de Reinos logrando una monarquía autoritaria, hispánica, nacionalista y dual, creando en la Península uno de los primeros Estados modernos de Europa.

Los Reyes Católicos no crean una España unificada pero la doble monarquía no es tampoco una simple unión personal. Con ellos España se convierte en ámbito político y toma una forma original que se conservará por lo menos hasta principios del siglo XVIII.

Aunque en el cuadro aparece también la princesa Isabel de Trastámara, haremos especial mención a su único varón, su heredero, el **Príncipe Juan** de Trastámara y Trastámara (nació en Sevilla en 1478), casado con Margarita de Austria, pudo haber sido el rey de Aragón, Castilla, y Navarra, “el primer rey de España”, pero murió prematuramente en Salamanca en 1497, a los diecinueve años: *el viento de la muerte se llevaba la Casa de Trastámara, forjadora de la unidad nacional* El futuro de España cambiaba por completo. Para el pueblo llano fue el Príncipe que “murió de amor”. Era la esperanza de España a la manera de un príncipe del Renacimiento. La Reina Isabel I nunca se recuperó de la muerte de su hijo.



El cuadro de *La Virgen de los Reyes Católicos* fue pintado entre 1491 y 1493. Se trata de un temple sobre tabla de 123 x 112 cms y su fecha se establece hacia

1490. Esta obra sintetiza a la perfección la simbiosis entre pintura flamenca y patrocinio real. La composición es similar a la de una *sacra conversazione*, en una estancia con ventanas que dejan ver un paisaje con características convencionales propias del estilo flamenco. Su autor, anónimo, es conocido como [Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos](#). La obra es un ejemplo del goticismo imperante en la pintura de la época.

En su ubicación original se guardaba en el oratorio del cuarto real del monasterio de Santo Tomás de Ávila. La desamortización de 1836 produjo su traslado al Museo de la Trinidad y luego a lo que sería el Museo del Prado donde se encuentra actualmente.

En el cuadro se representan arrodillados los donantes. A la izquierda de la composición aparece el Príncipe don Juan, al lado del Rey don Fernando. Enfrente de ellos advertimos la presencia de la Reina Isabel I (con aspecto joven y

resaltando en tamaño ligeramente por encima de sus acompañantes y marido, dejando claro que es la reina de Castilla) y de la Princesa Isabel.

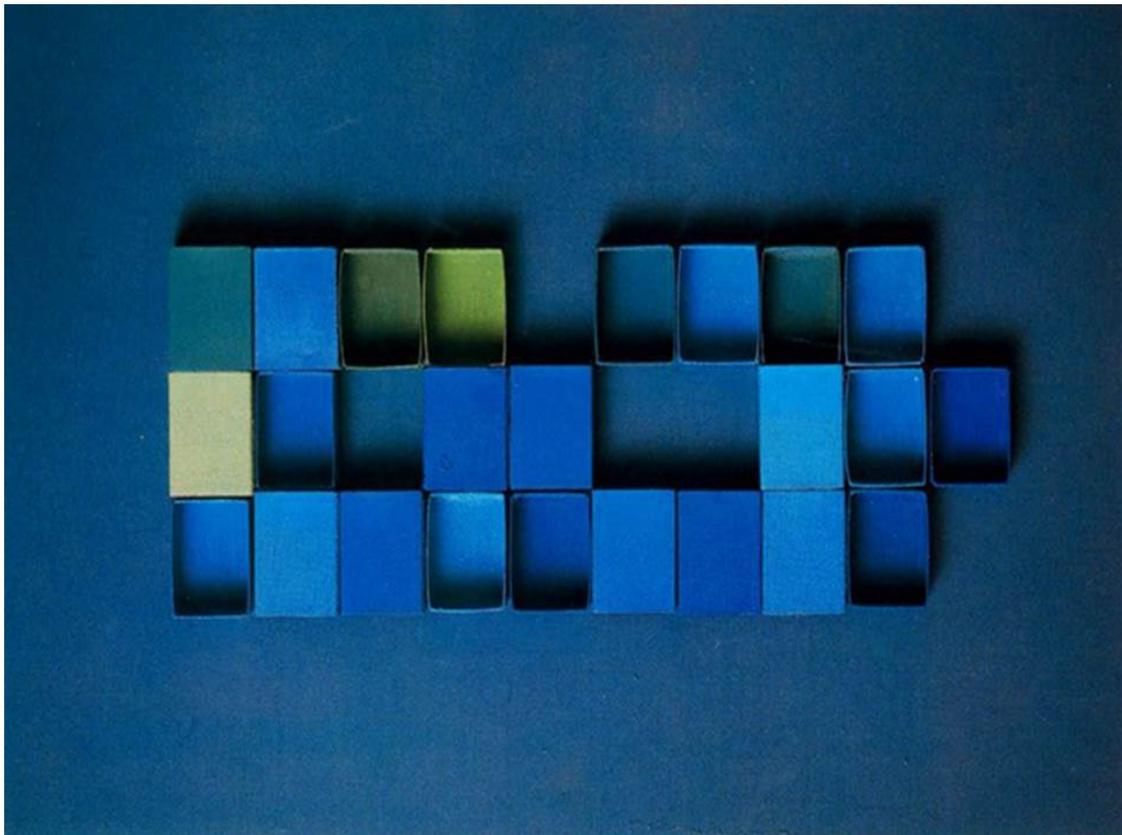
El Príncipe, joven heredero sobre el que está puesto en este momento el destino de la unión dinástica, aparece de rodillas, en actitud orante, y con las manos juntas, algo infantilizado. Sus facciones son bastante distintas a las esculpidas por Domenico Fancelli en su sepulcro del Convento de Santo Tomás de Ávila.

En la parte superior aparece representada en un trono la Virgen con el Niño. En un plano inferior, de pie, observamos a dos santos. A la derecha del cuadro, con el hábito dominico, aparece Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden Dominicana (con un libro, por ser doctor de la Iglesia y un lirio, como símbolo iconográfico de la Virgen, dada su particular devoción mariana). A la izquierda aparece Santo Tomás de Aquino el titular de la advocación del monasterio (con un libro, por ser también

doctor de la Iglesia, y con la maqueta del edificio). El suelo de baldosas, la tarima sobre la que se halla el trono de la Virgen, los reclinatorios de los Reyes y las ventanas, nos presentan una perspectiva algo forzada.

---

## CAJAS DE CERILLAS, por María Fraile Yunta



In memoriam, A.M.S.. Obra de Gerardo Rueda

Cuando era niño aprendí a pintar y ahora sé pintar. Cuando era niño aprendí a pegar y ahora sé pegar. Pero solo cuando era niño. Cuando era niño aprendí a pintar y aprendí a pegar igual que sé pintar ahora porque aprendí a pintar cuando era niño. Cuando era niño aprendí a colorear sin salirme de los bordes, porque no podía salirme de los bordes; y ahora tampoco me salgo de los bordes porque de los bordes no hay que salirse. Cuando era niño aprendí a pintar y aprendí a pegar y aprendí a no salirme de los bordes mientras jugaba porque aprendí a jugar cuando pintaba.

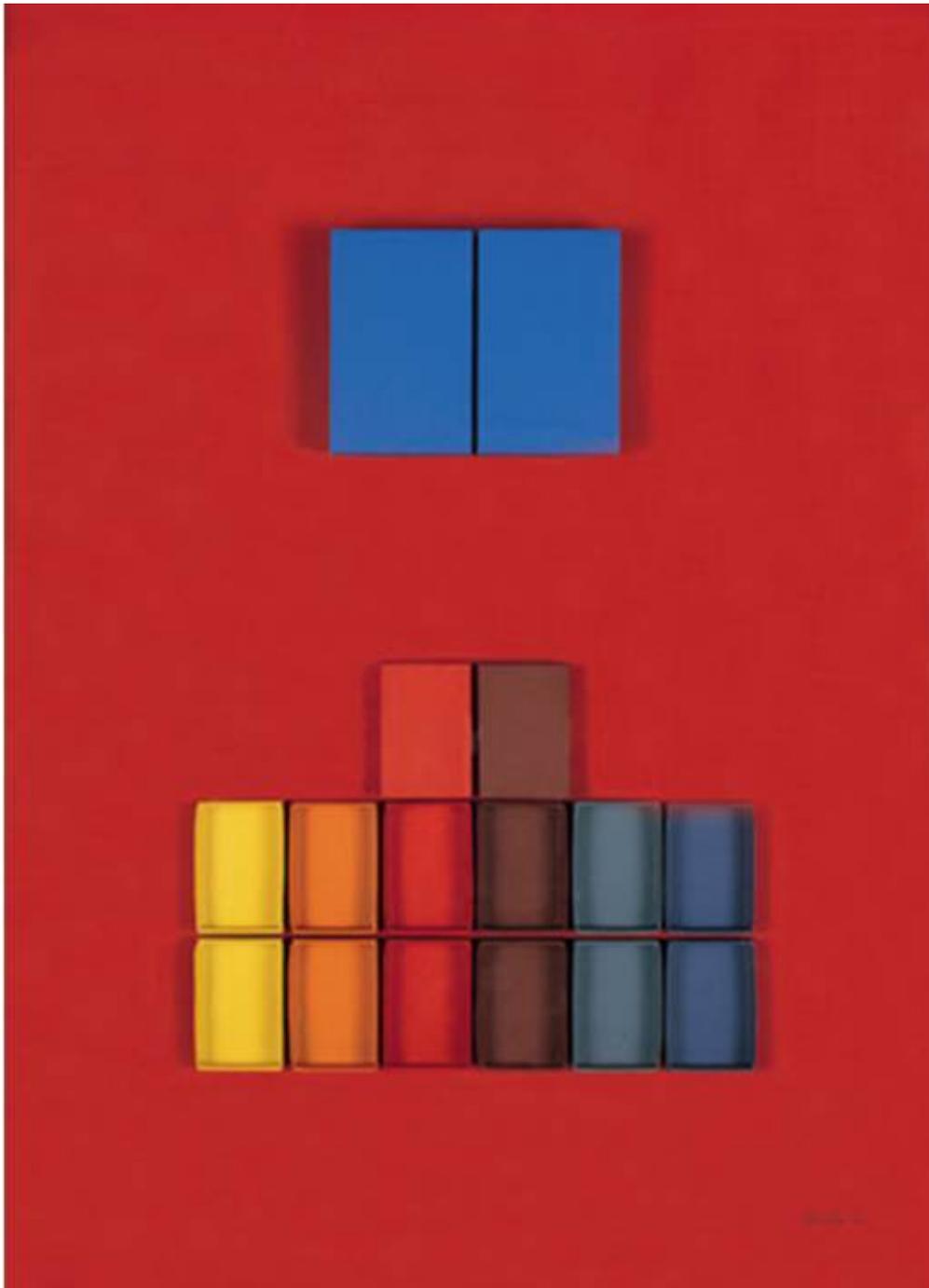
Pero solo cuando era niño, porque era niño cuando pintaba y pintaba cuando pegaba, cuando jugaba a no salirme de los bordes porque era niño cuando pintaba y pintaba cuando pegaba, cuando volteaba las cajas de cartón que guardan las cerillas, porque esas cajas de cartón guardaban las cerillas aunque ya no guarden las cerillas, porque ya no guardan las cerillas aunque sean de

**cerillas.**

**Cuando era niño jugaba a divertirme con las cajas de cartón que guardaban las cerillas, las volteaba, las giraba y las cambiaba de posición hasta componer un puzzle de color. Cuando era niño jugaba a divertirme con las cajas de cartón que guardaban las cerillas, las volteaba, las giraba y las cambiaba de posición hasta componer un puzzle de color. El puzzle era de color rojo, de color azul, de color cerilla, porque las cajas de cartón eran para guardar cerillas y el puzzle era de color azul, de color rojo, de color cerilla, aunque las cajas de cartón ya no guarden las cerillas.**

**Cuando era niño jugué a pintar, jugué a pegar y jugué a construir con cajas de cerillas castillos de colores. Cuando era niño jugué a pintar, jugué a pegar y jugué a construir con cajas de cerillas castillos de colores, porque las cajas de cerillas están pintadas de colores que empleaba cuando era niño, cuando jugaba,**

cuando pegaba, cuando construía castillos de colores con cajas de cerillas. Cuando era niño construía castillos de colores con cajas de cerillas que pintaba, pegaba y volteaba hasta componer un puzzle de color en el espacio, porque era un puzzle de color en el espacio lo que componía con cajas de cerillas que pintaba, pegaba y volteaba hasta construir castillos de colores.



Sin título. Obra de Gerardo Rueda

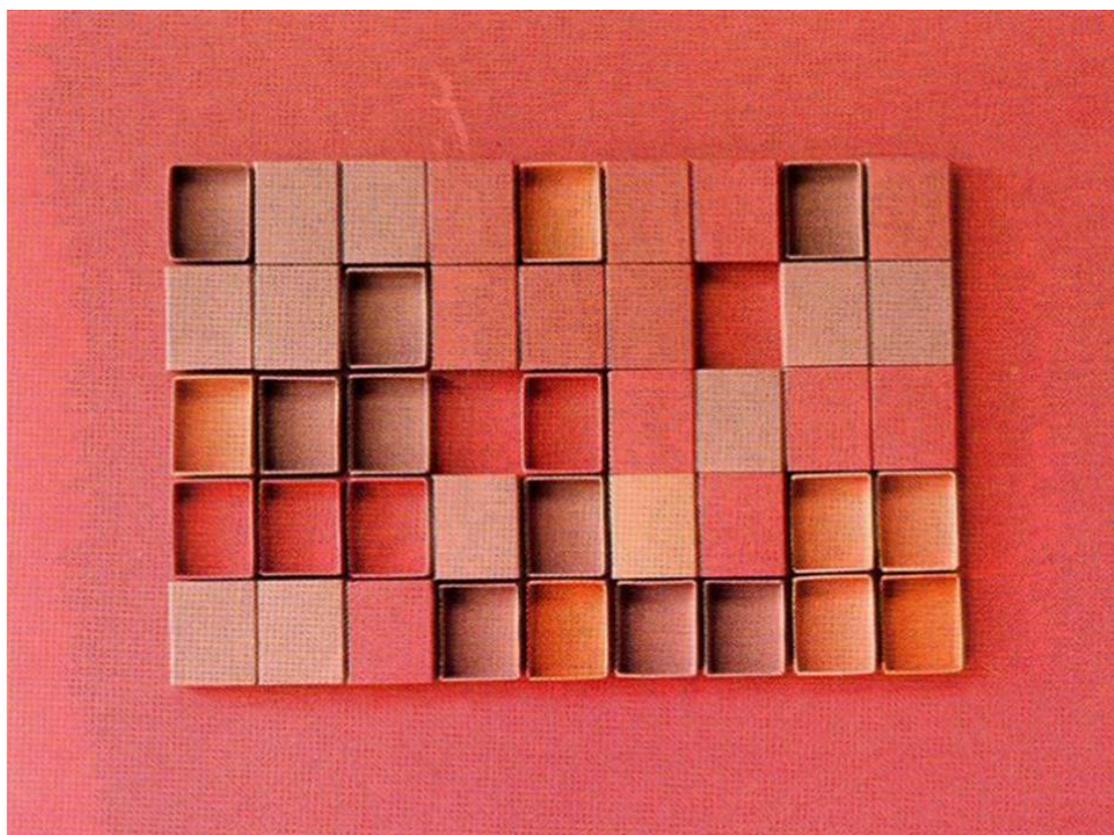
**Cuando era niño aprendí a pintar, aprendí a pegar y aprendí a componer en el espacio con cajas de cerillas: donde habita el desorden, que en verdad es orden, porque no podía salirme de los**

bordes. Cuando era niño aprendí a pintar, aprendí a pegar y aprendí a componer en el espacio con cajas de cerillas: donde habita el desorden, que en verdad es orden, porque no podía salirme de los bordes, que delimitan al espacio trascendido: "(...) cual la arena donde dejar tu huella sin enfrentar resistencia, donde las marcas no pueden envejecer porque desaparecen antes"; y eso que yo era niño.

Cuando era niño construía sobre la arena laberintos de cartón donde las cajas de cerillas emitían sombras de colores. Cuando era niño construía sobre la arena laberintos de cartón donde las cajas de cerillas emitían sombras de colores. Porque las sombras del cuadro *Rojo* son de color rojo, las del *Amarillo con verde*, de color verde, de color naranja, de amarillo, "(...) cual la arena donde dejar tu huella sin enfrentar resistencia, donde las marcas no pueden envejecer porque desaparecen antes"; y eso que yo era niño. Porque era niño cuando pintaba

y pintaba cuando pegaba, cuando construía, y también cuando dejaba mi huella en la arena trascendida por las sombras que al azar reflejaban las cajas de cerillas.

Cuando era niño aprendí a pintar y ahora sé pintar. Cuando era niño aprendí a pegar y ahora sé pegar. Pero sólo cuando era niño. Porque era niño cuando jugaba y jugaba cuando pintaba, cuando pegaba, y también cuando construía sobre la arena castillos de colores y dejaba mi huella trascendida por las sombras que al azar reflejaban las cajas de cerillas...



Collage Alemán. Obra de Gerardo Rueda

**BONAMPAK Y PALENQUE (México),  
por Luis Manuel Moll Juan**

# Bonampak y Palenque

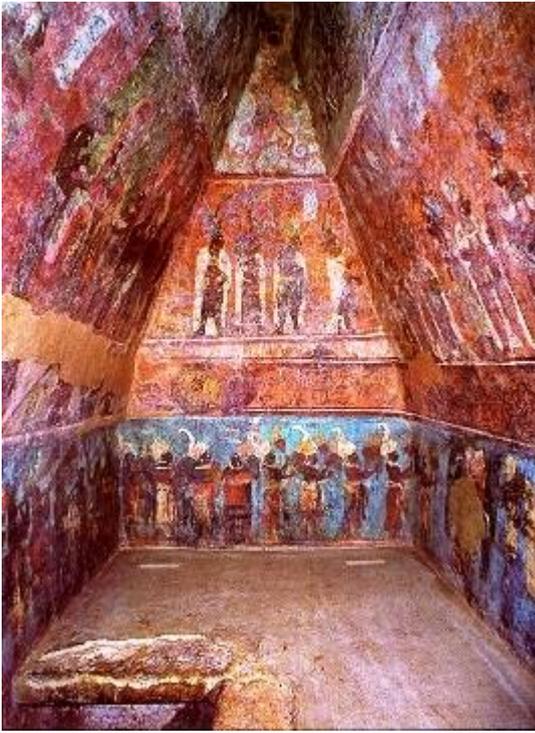
## FRESCOS DE BONAMPAK



Bonampak

**Inmersos en el siglo VIII de nuestra era,**

en la península de Yucatán en la actual México, en el momento cumbre de la cultura Maya, el rey sacerdote Chamuan II, mandó hacer unos frescos en la ciudad de Bonampak, la ciudad de las pinturas murales. Situada en la selva Lacandon de Chiapas, estuvo escondida por más de 1200 años. En el templo principal hay un mural donde aparecen reflejadas un total de 126 figuras entre las que se encuentran reflejadas guerreros y chamanes, bailarines y músicos, mujeres y niños, pero así mismo representa una de la más extrañas culturas antiguas; los combatientes se reflejan ensalzados en continuas luchas, los prisioneros que tomen serán sacrificados. También se reflejan ritos religiosos protagonizados por las víctimas cuya sangre será ofrenda a los dioses mayas.



Frescos de Bonampak

Las escenas datan de la última etapa de esplendor Bonampak, esto ocurrió bajo el gobierno de Jaguar-anudado II, quien subió al trono en 743 d.C.; sus conquistas se conmemoran en el dintel 3 del Edificio de las Pinturas. El último gobernante hasta ahora conocido de Bonampak es Chaan Muan II, cada uno de los tres cuartos del edificio representan escenas de su vida, su ascenso al trono fue en 776 d.C. En 787, Chaan Muan II capturó a un importante enemigo, llamado "Ah-5-calavera", evento que se plasmó en

**el dintel 1 del Edificio de las Pinturas; sus últimos actos están representados en las pinturas de dicho edificio. La historia representada en los murales ya fue descifrada y sus eventos se inician en 9.18.0.3.4 10 K'an 2 K'ayab en el sistema Maya o el día 14 de diciembre de 790 d. C., 658 años antes de Leonardo de Vinci, en la llamada**

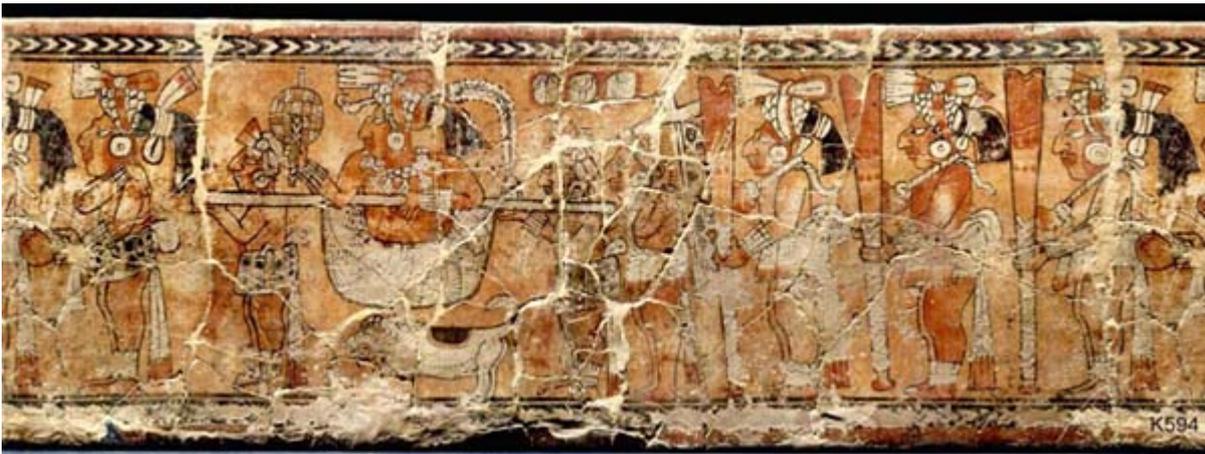


Frescos de Bonampak

**Edad Oscura de Europa. Los frescos fueron pintados al final del esplendor del reinado de Bonampak, en el periodo Clásico Tardío (800-850 d.C.). Los murales de Bonampak muestran la mejor representación gráfica de la organología clásica Maya y de sus ejecutantes, que fueron el corazón de muchos eventos sociales y celebraciones públicas, ritos**

**y combates.**

**Estos murales, van más allá de lo puramente artístico. Es la mayor y mejor representación de la vida indígena que existe del mundo prehispánico**



Fresco de Bonampak

**El hallazgo de los frescos de Bonampak, contribuyó a desvelar enigmas y modos de trabajo de una civilización que evolucionó a lo largo de un periodo cercano a los 3.000 años. Los mayas tuvieron su mayor empuje entre el siglo IV al IX de nuestra era, para después ir cayendo hasta llegar a casi su total olvido en el año 1500, poco antes que llegasen los conquistadores españoles.**



Restos de un esqueleto sin cabeza encontrados bajo las pinturas representativas de un combate

**En verdad os damos gracias dos y tres veces**

**Hemos sido creados, se nos ha dado una boca y una cara**

**Hablamos, oímos, pensamos y andamos, sentimos perfectamente**

**Conocemos lo que está lejos y lo que está cerca.**

**Vemos también lo que esta grande y lo pequeño en el Cielo y la Tierra.**

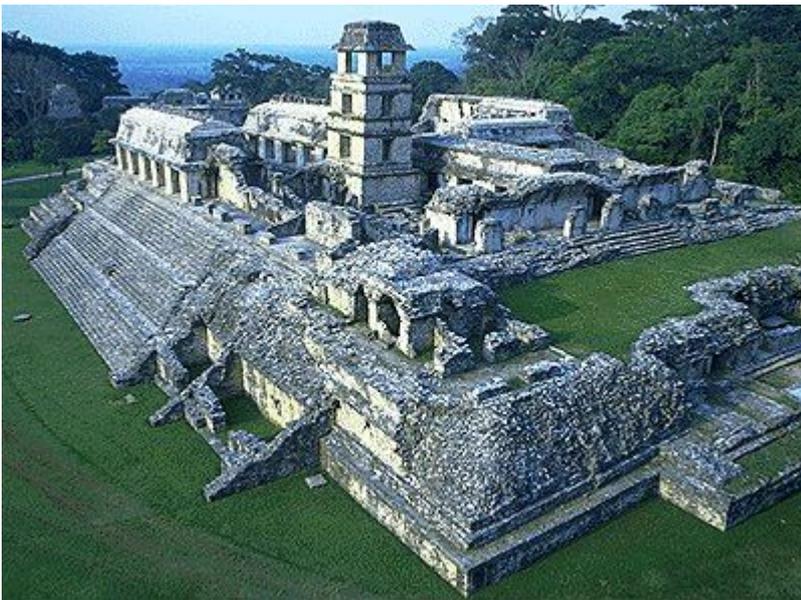
**Os damos gracias pues, por habernos creado, Oh Creador y Formador**

**Por habernos dado el Ser.**

# **Oh Abuela Nuestra Oh nuestro Abuelo**

(fragmento del libro Popol Vuh. el libro sagrado de los indios quichés que habitaban en la zona de Guatemala. Se explicaba en él el origen del mundo y de los indios mayas. También se relataba la historia de todos los soberanos. Fue escrito originalmente en piel de venado, posteriormente transcrito en 1542 al latín por Fray Alonso del Portillo de Noreña.)

## **PALENQUE**



Palacio de Palenke

**Las ciudades Mayas, quedaron poco a poco olvidadas y siendo tragadas por la naturaleza, por esa selva que les rodeaba y también les protegía. Las ciudades se vinieron abajo, pero sus gentes no se**

extinguieron, sencillamente cambiaron de lugar, se desperdigaron por toda la península del Yucatán y hoy en día todavía perduran algunas costumbres ancestrales. En 1946, la ciudad de Palenque fue descubierta por el inglés Giles Healy, al seguir a unos Lacandones que se dirigían a realizar unos actos religiosos en las ruinas.

En 1840 John Lloyd Stephens, visitó la ciudad de Chichén Itza, y escribió las siguientes palabras en su expedición a México: *“De todos los sucesos de la historia, nada me ha impresionado tanto como la contemplación de esta grandiosa y atrayente ciudad, hoy desierta y perdida”*



Templos de las Inscripciones (al fondo) y el de la Reina

*Ya había estudiado las pirámides egipcias y los templos helénicos de Atenas pero fueron los templos que estaban bajo la jungla mesoamericana los que le embargaron una sensación de estupor. Al salir de la floresta, se dio cuenta que había encontrado una arcaica urbe Maya Palenque (Lakam Ha, Ciudad de las Aguas), Stephens, se quedó estupefacto al contemplar la ciudad Maya, era muy evidente que solo unos hombres de gran talento, podrían haber construido aquella gran ciudad. Era obvio que ante ellos se presentaba una nueva materia de estudio entorno a una civilización escondida, dioses y diosas, reyes y héroes, todo un campo del saber de la misteriosa cultura Maya y su mítica historia, se le aparecía ante sus asombrados pensamientos.*

*Palenque en sus tiempos de esplendor, se extendía a lo largo de más de 15 kilómetros cuadrados, sus pobladores eran*

***varias decenas de miles, y sus monumentos importantes datan sobre los años 630 y 700 de nuestra era durante los reinados de K'inich Janaab' Pakal o Pakal "el Grande" y de su predecesor de K'inich Janaab' II.***



Terraza en el Palacio Real

***Uno de los edificios más importantes de esta ciudad es el palacio real, morada de los principales mandatarios, tiene bajorelieves que adornan sus muros y que hoy en día siguen siendo impresionantes y ello pese a que los colores que maravillaron a Stephens, prácticamente han desaparecido. En los peldaños del patio central, hay grabados glifos, los heriogramas curvolíneos de la escritura Maya, a su alrededor, podemos ver losas***

*con efigies de prisioneros que debería de ser oficiales de alto rango por la decoración de su rico atavío. Desde este palacio se pude ver el magnífico templo de las inscripciones.*



Lápida de la tumba de K'inich Janaab' Pakal

*En 1952, el arqueólogo Alberto Ruíz, descubrió un asombroso y angosto pasadizo, una suerte de túnel que se adentraba en el corazón de la pirámide. Después de varios meses de trabajo, de quitar escombros y tierra que prácticamente tapaban el túnel, Alberto Ruíz, se encontró con una cámara con un sarcófago con los restos de K'inich Janaab' Pakal, que gobernó la ciudad de*

***Palenque hasta el año 683 de nuestra era. Se trataba de uno de los hallazgos más impresionantes de la arqueología moderna y de vital importancia para entender a la civilización Maya. Hasta este descubrimiento, se tenía la idea de que las pirámides mayas solo se utilizaban para ritos religiosos, careciendo de fines mortuorios. La tumba descubierta, tenía el cadáver del soberano y un riquísimo ajuar funerario casi todo labrado en jade verde (La joyería de jade no fue usada únicamente por la élite Maya. El jade es un material precioso que sólo se encuentra en el río Motagua en Guatemala. Así que el comercio a larga distancia en Palenque fue sin duda una práctica común), además de una serie de bustos, que posiblemente fueran del rostro del amo y señor de la tumba. Sobre el sarcófago, descansaba una losa de piedra caliza de unas 8 toneladas***



Máscara y collar de K'inich Janaab' Pakal

*cubierta de bellísimos bajorelieves que los estudiosos todavía intentan saber lo que quieren decir. Una de las imágenes, el rey, está sentado sobre unos relieves que parecen que sean de una nave y que el monarca está accionando los mandos con sus manos y pies. Tras de sí, parecen que hay unas toberas emitiendo humo y llamas. Como si los mayas estuvieran al tanto de las tecnologías aéreas. Otros investigadores, indican que está entre las fauces de una serpiente en el momento de abandonar la existencia terrenal. De todos modos, el misterio está todavía irresoluto. La pirámide consta de 9 grandes escalones, esto es debido a que en la cultura Maya, había que bajar 9 niveles para llegar al inframundo, el*

**sarcófago de *K'inich Janaab' Pakal*, está en el noveno nivel. De ahí, con toda su parafernalia de jade, va a renacer como dios del maíz.**



Pirámide de la Calavera

**Los habitantes de Palenque, las construcciones más destacadas de la urbe, son las que forman el complejo conocido como Grupo de la Cruz, este conjunto, consta de tres edificaciones rectangulares rematadas por una especie de cresta, se trata de templos dedicados a las divinidades mayas y deben su nombre**

*a un error de sus descubridores, los conquistadores españoles, que confundieron la Ceiba, el árbol sagrado de los mayas, con una cruz. Antiguamente todos los monumentos estaban pintados en rojo, el color de la vida para los mayas.*

*Los bajos relieves de Palenque, demuestran que el culto a las deidades estaba ligado a la clase social de sus habitantes. El dios Ek Chuah, era el de los mercaderes. Itzam Ná, el dios de la escritura. Ix Chel protectora de las parturientas. Ix-Tab, el dios de los suicidas. Chaac, el dios de la lluvia. Yum Kax, el dios de los agricultores. Xaman Ek, dios de la estrella polar. Ek Chuah, el dios de la guerra y de los recolectores de cacao. Ah Puch, dios de la muerte. Hunab o Hunab Ku, el dios supremo de los mayas. Itzam Ná, el dios de la escritura*

*En la plaza principal, se encuentra el templo XIII, entre el templo de las inscripciones y el templo de la calavera, llamado de la Reina Roja por encontrarse*

***una osamenta embadurnada de pintura roja. Aunque su identidad todavía no ha sido confirmada, las investigaciones sugieren que podría tratarse de Tz'akbu Ajaw, también conocida como Ahpo-Hel, quien era esposa del ahau Pakal "el Grande".***



Templo del Sol

***Entre el templo del sol y el de la Cruz, hay algo mágico, interactúan entre ellos para crear efectos de luz y de sombra durante todo el año, de tal modo que se pueden conocer los equinoccios y solsticios del año marcando fielmente el paso de las estaciones.***



Templo de la Cruz

***Todos los edificios guardan una proporciones que están en armonía con la naturaleza***



## Detalle del templo de la pirámide de la Calavera

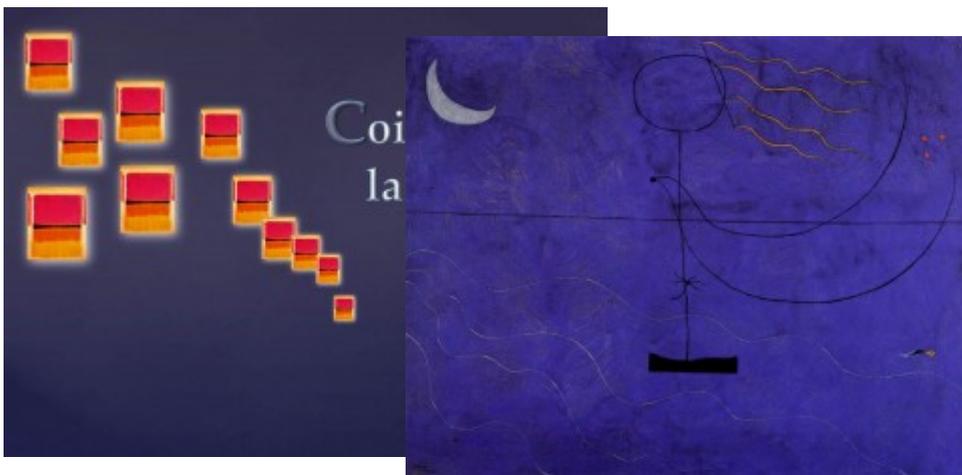
Nota: el Nombre de Palenque se lo dio en fraile dominico Pedro Lorenzo

LA ALCAZABA 45

---

**COITO BAJO LA LUNA, LA  
BAÑISTA DE JOAN MIRÓ por  
María Fraile Yunta**

Érase una vez una estrella, y un pájaro y un sexo y un caracol, y una luna y una barca y un mar... Una estrella en forma de luna, y de sol; y un sexo en forma de araña, y de boca, y de ojo.., y un pájaro que vuela y un pez que nada, porque la mujer pájaro es también una pez y el pez una mujer pájaro. No hay ave que no nade, no hay pez que no vuele, no hay universo sin rastro de caracol, y también, de estrella fugaz...



Joan Miró, La Bañista, 1925

La luna como mujer y la mujer como estrella, como astro que en medio de la noche flota, navega.., avanza libre contra el viento, que la acaricia a la vez que ella escucha la brisa cósmica del universo, el oleaje de un mar que también es cielo, pues el mar también es cielo... Todo se parece a algo: una luna a una estrella, un pájaro a un pez, un pez a una mujer, y una mujer a una araña; a una araña que, cual insecto amenazante, ávido de placer y juego, se transforma en una mantis que captura y devora a la vez que el ave le canta a la luna, al viento que la acaricia, coqueteando sobre una barquita construida por un niño, bajo un mágico monigote que en forma de garabato compone la caligrafía de un sueño.

El ave le canta a la luna y el pez a la mar, que es testigo de cómo la araña se convierte en sexo y el sexo en araña, el lagarto en diablo y el diablo en insecto; de la vida de un ser microscópico, casi imperceptible, que pulula y bulle como un caracol, una hormiga, una hoja y, de

nuevo, una araña..., pues la araña puede ser un insecto, pero también una estrella, y un sol, y un cometa, y un extraño ser percibido a través de un microscopio a través del cual observar un cántico al amor, la cópula del pez o del pájaro, que a la vez es la bañista que navega por el mar, la mujer vencida por el deseo, y también, el pintor; el pintor que a la luz de la luna dibuja en la arena el batir de las olas, los rayos que ha dejado el sol y que a la vez son raíces doradas, las curvas del placer que produce una cópula... Pero una cópula silente, placentera como lo es la comunión plena con la naturaleza, que es la mujer, y la luna, y la araña, y el mar..., el mar sobre el cual un ser finito sugiere un movimiento sin fin que es el del deseo, el del placer que provoca flotar al compás de los astros, de la brisa hasta lograr conectar con los orígenes, burlar a la muerte haciendo del paso por la vida un juego ingenuo e irónico, un acto lúdico como lo es el de la mirada de un niño, capaz de hacer

evidente lo que hay entre nosotros con un simple trazo de grafito sobre el papel, e incluso, un simple dibujo en la arena húmeda e intervenida por un ingenuo falo; por un inocente pene que a la vez es el pincel con el que Miró pintó el gran coito a la luz de la luna.

Azul es el mar, y la noche, y el color del sueño que esta vez se abre a la mirada del niño, a la perfidia del gesto del hortelano que jugaba en la orilla del Mediterráneo a dibujar estrellas y constelaciones, a dibujar vaginas que a la vez eran estrellas y estrellas que a la vez eran insectos, frágiles y diminutos seres que componían un universo orgánico en el que confluían lo humano y lo animal, las criaturas a quienes se ama y se teme a la vez en tanto que sin mimetizar la realidad aparente nos enfrentan a la realidad verdadera, a aquel universo grotesco por reconocible y extraño, por temible e irrisorio, que hace de la existencia un juego con el que evadirse de aquello que continuamente la

amenaza: la muerte, la muerte de la infancia, la de los sueños, la de ese insecto que pululaba sobre el agua, la de esa estrella, o araña o diablo que abusaba de la brisa cual flecha veloz de vuelo disfrazada de pájaro inocente, la de esa fábula en la que el guiñol protagonista era bamboleado al antojo del azar...

El azar hacía que esa cosa como una araña fuera el pelo y que como se parecía a las arañas se volviera maligna, hundiendo las garras en las raíces doradas del sol y la Tierra; que el cuerno de la luna fuera también un sexo, y una boca; y que la mujer fuera a la vez la bañista, la bañista el pez, el pez el pájaro y el pájaro el pintor pues, como diría Dupin en 1981 a colación de la obra de Miró: "¿Es el pájaro el pintor? ¿No es acaso la mujer esa diosa-madre, familiar y hechicera? ¿Y no será el pájaro el pintor mismo que busca refugio a su lado, sí, pero sobretodo potencia en su vuelo o intensidad en su canto?"

Érase una vez una estrella, y una araña,  
y un pájaro, y un pez, y un gran coito a  
la luz de la luna...

---

## NI MURO, NI ROCA, NI ARENAS MOVEDIZAS EL PERRO DE GOYA, por María Fraile Yunta



No  
se oye nada en La Quinta (...), tan sólo el  
batir del aire del vuelo de *Asmodea*  
frente al peñasco, el canturreo del ciego  
que guía a la *Romería* (...) sobre la loma,  
el balbuceo con el que el *Gran Cabrón*  
hace efectivo su aquelarre... Y es que es

grande el silencio: permite oír los garrotazos de ese maldito *Duelo* (...), las risas de esas mujeres viendo masturbarse al hombre, el chapurreo de ese viejo hablándole al oído al otro... Y es que no se oye nada en La Quinta (...); tan solo el fluir de la sangre que brota de la boca de *Saturno* (...), el aullido entrecortado de *El perro* hundiéndose en la ciénaga...

Porque Goya padecía de sordera cuando decoró la Quinta del Sordo, pero aquello que se escucha frente a cada una de las *Pinturas Negras* con las que la decoró es aquello que se escucha cuando ya nada se oye; cuando ya nada se oye más que aquello que sólo puede oírse cuando no hay asidero al que agarrarse, cuando no es posible mantener el equilibrio, cuando se mira al cielo y ya nada se encuentra.



El Monstruo de  
Saura

Aullaba *El perro* junto a *Asmodea* en la planta alta y lo hacía con la esperanza de hallar algo que le salvase, que le hiciese emerger a la superficie, que le librase de morir ahogado en el cieno -esa masa informe que iba a devolverle a sus orígenes-: “Nada más que polvo se es y al polvo se ha de volver”, decían las escrituras -quizá una de las pocas lecciones que Goya extrajera de las mismas-; nada más que un último superviviente atrapado en medio de la nada, sumido en la soledad, desfigurado por la angustia que genera tratar de hallar una salida a la situación, una explicación al desamparo, una alternativa al anonimato.

¿Y quién soy yo?, ¿quién es él?, ¿quiénes somos nosotros?, ¿quién soy yo bajo un cielo que ya no es cielo, frente a un mar que ya no es mar, ante un paisaje que ya no es paisaje?, ¿quién soy yo que de un ser diminuto que contemplaba la inmensidad he pasado a ser alguien a punto de desaparecer, de transformarme a

la par que el mar en lodo y que el cielo en nada? Nada es aquello que a la vez lo es todo, y que lo es en tanto que es lo único que queda cuando nada se comprende, cuando aquello que nos rodea se vuelve ajeno hasta hacer que las formas se vuelvan informes y el paisaje, una superficie de color, un lugar donde lo único reconocible, que era yo mismo, en breve va a desaparecer para formar parte de aquello que no comprendo, que no entiendo y que ahora también soy yo, es él, *El perro*, Goya, nosotros, y también *El monstruo* de Saura..., porque *El perro* de Goya es, será, *El Monstruo* de Saura, ese perro en el que la fisonomía ha sufrido ya la metamorfosis, el énfasis dramático se ha tornado pictórico y las arenas movedizas, pintura sola: el asidero que ha logrado hallar el perro goyesco, el lugar en el que ha conseguido sobrevivir, porque lo Sublime se ha sometido a burla, y el aullido se ha vuelto carcajada...



El perro de  
Goya

Y es que en La Quinta (...) no se oía nada, el pintor no oía nada, a *El perro* nadie le oía..., pero las súplicas que lanzaban esas pupilas blancas desorbitadas que son las del perro, y la las de Goya, y las de nosotros mismos, lograron hacer que el animal no sólo no terminase de hundirse, sino también, que lograse emerger tras esa masa informe en la que estaba comenzando a convertirse la pintura y, por ende, seguir existiendo en medio de un mundo cada vez más incomprensible.

“Durante muchos años he estado contemplando este mismo paisaje y el antifaz hipnótico entre las rocas (...) sin percatarme de que he estado pintándolo

desde siempre. La curva de la montaña se asemeja a la curva del montículo de donde emerge la cabeza de *El perro* de Goya pero, ni muro, ni roca, ni arenas movedizas (...)”, decía Saura cuando contemplaba tras una ventana de su estudio con quense el lugar en el que su *Perro (...)*, el *Monstruo*, aparecía...