

Gérard Denizeau

Grandes
Misterios
de la pintura

LAROUSSE

EDICIÓN ORIGINAL

Dirección de la publicación: Sophie Descours

Edición: Maëva Journo, con la colaboración de Sophie Pizzinat

Diseño gráfico y maquetación: François Meunier

Iconografía: Valérie Perrin, con la colaboración de Flore Arce Ross

Producción: Rebecca Dubois

EDICIÓN EN LENGUA ESPAÑOLA

Dirección editorial: Jordi Induráin y Tomás García

Edición: Carlos Dotres y Jorge Ramírez

Traducción: Jofre Homedes Beutnagel

Corrección: Jesús Nares

Adaptación de maqueta y de cubierta, y preimpresión: El Taller del Llibre, S. L.

© Éditions Larousse, 2019

© Larousse Editorial, S. L., 2020

Larousse Editorial, S. L.

Rosa Sensat, 9-11, 3.ª planta • 08005 Barcelona

teléfono: 93 241 35 05 • larousse@larousse.es

www.larousse.es • facebook.com/larousse.es • @Larousse_ESP

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes plagieren, reprodujeran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte y en cualquier tipo de soporte o a través de cualquier medio, una obra literaria, artística o científica sin la preceptiva autorización.

Primera edición: 2020

ISBN (España): 978-84-18100-43-7

ISBN (México): 978-607-21-2360-1

Depósito legal: B-4546-2020

1E11

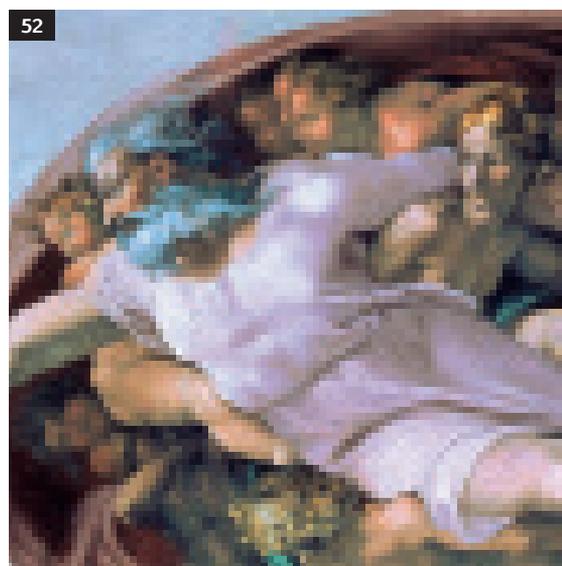


Índice

«La misión suprema del arte consiste en liberar nuestras miradas de los obsesivos terrores de la noche, curar los dolores convulsivos que nos causan nuestros actos voluntarios».

Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

Prólogo	9
<i>El friso de los Misterios</i> • Pompeya Iniciación al desciframiento	12
<i>El belén de Greccio</i> • Giotto di Bondone Pintar el misterio sagrado	16
<i>El pago del tributo</i> • Masaccio El milagroso encuentro del hombre y el espacio	20
<i>El matrimonio Arnolfini</i> • Jan Van Eyck Juegos de (falsas) pistas	24
<i>La Flagelación</i> • Piero della Francesca Juegos de perspectiva	28
<i>El Tríptico Portinari</i> • Hugo Van der Goes Un sabio ejercicio de esclarecimiento	32
<i>El nacimiento de Venus</i> • Sandro Botticelli El enigma del cuerpo femenino	36
<i>El jardín de las delicias</i> • El Bosco Un jardín de símbolos	40
<i>La tempestad</i> • Giorgione Un significado esquivo	44
<i>La Gioconda</i> • Leonardo da Vinci Un misterio inefable	48
<i>La Creación de Adán</i> • Miguel Ángel Charada bíblica	52
<i>El Parnaso</i> • Rafael Apoteosis profana	56



76



88

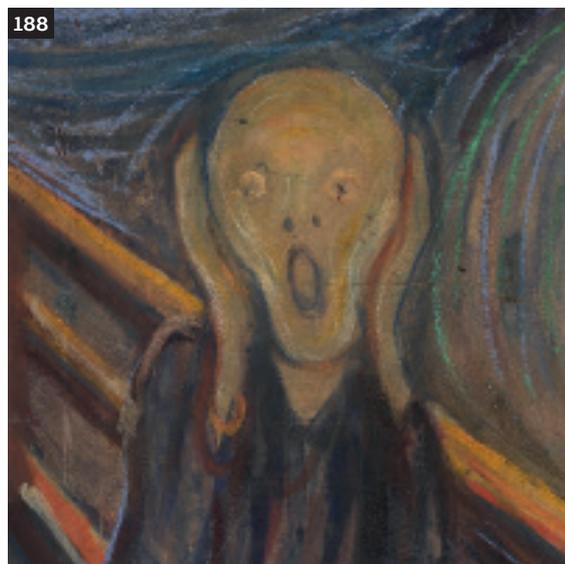
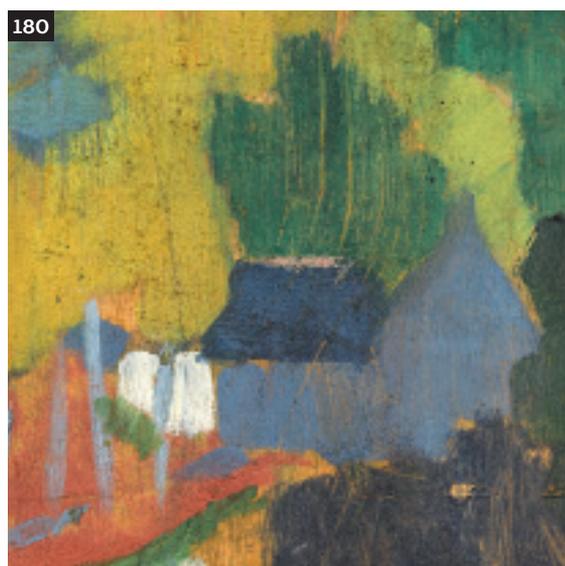
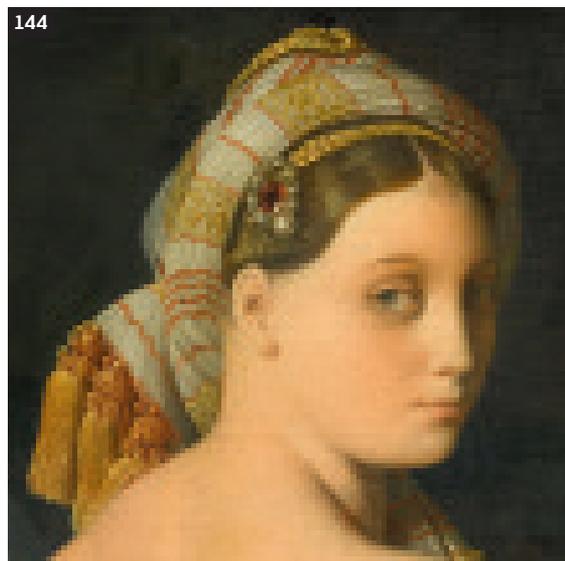


108



La Melancolía • Lucas Cranach	
Pura fantasmagoría	60
Los embajadores • Hans Holbein el Joven	
Realidades cambiantes	64
La torre de Babel • Pieter Bruegel el Viejo	
La ilusión de la torre de Babel	68
Las bodas de Caná • El Veronés	
Debajo del barniz	72
Las Estaciones • Giuseppe Arcimboldo	
Esto es un acertijo	76
El entierro del conde de Orgaz • El Greco	
Una extraña alegoría	80
La cena de Emaús • Caravaggio	
Los secretos de la luz	84
La caída de Faetón • Pieter Paulus Rubens	
Metamorfosis	88
Judit decapitando a Holofernes • Artemisia Gentileschi	
Cómo se vengan las mujeres	92
Bodegón con tablero de ajedrez • Lubin Baugin	
El mensaje escondido	96
El tahúr del as de diamantes • Georges de La Tour	
Un misterio puede ocultar otro	100
El festín de Baltasar • Rembrandt	
El misterio de un enigma	104
Las meninas • Diego Velázquez	
Lo que dicen los espejos	108
El Diluvio • Nicolas Poussin	
El final de un mundo	112
La joven de la perla • Johannes Vermeer	
Los misterios de una mirada fascinante	116
La muestra de Gersaint • Jean Antoine Watteau	
Una alegoría muy bien disimulada	120
Diana saliendo del baño • François Boucher	
¿Felicidad soñada o sueño de felicidad?	124
Los felices azares del columpio • Jean Honoré Fragonard	
El burlador burlado	128
Las Sabinas • Jacques Louis David	
Cuadro de guerra, mensaje de paz	132
Paisajes de invierno • Caspar David Friedrich	
Una naturaleza por descifrar	136

El 3 de mayo en Madrid • Francisco de Goya	
Las voces del silencio	140
La gran odalisca • Jean Dominique Ingres	
Una ilusión perfecta	144
La balsa de la Medusa • Théodore Géricault	
Los entresijos de un drama político	148
La muerte de Sardanápalo • Eugène Delacroix	
Los colores de la violencia	152
Tormenta de nieve • Joseph Mallord William Turner	
Fuerzas oscuras y misteriosas	156
Entierro en Ornans • Gustave Courbet	
Lo que son los hombres	160
Impresión, sol naciente • Claude Monet	
La obra maestra desconocida	164
La isla de los muertos • Arnold Böcklin	
La muerte, un enigma insondable	168
Tarde de domingo en la Grande Jatte • Georges Seurat	
Cuadro de enigmas	172
La visión después del sermón • Paul Gauguin	
Extraña visión	176
El talismán • Paul Sérusier	
Cómo se convirtió un pequeño cuadro en un icono	180
La noche estrellada • Vincent Van Gogh	
El misterio de las noches	184
El grito • Edvard Munch	
El hombre ante la nada	188
Las caricias, o La esfinge • Fernand Khnopff	
Un rompecabezas prodigioso	192
El Friso de Beethoven • Gustav Klimt	
Un misterioso juego de correspondencias	196
Las grandes bañistas • Paul Cézanne	
El porvenir de la pintura	200
Cuadrado blanco sobre fondo blanco • Kazimir Malévich	
«Al fondo de lo ignoto para hallar lo nuevo»	204
Guernica • Pablo Picasso	
Un cuadro puede esconder otro	208
El imperio de las luces • René Magritte	
¿Y si todo fuera un sueño?	212
Índice razonado de los pintores	216



Juegos de (falsas) pistas

Para comprobar la universal fascinación que ejerce desde hace más de medio milenio esta excepcional pintura, basta echar un vistazo a la ingente bibliografía que ha inspirado. ¿No es significativo que esta última siga apelando con mayor frecuencia a la imaginación novelesca que a la documentación histórica, y que sean incontables los autores-detectives que, tras indagar en los «secretos» de este cuadro fuera de lo común, ofrecen como claves de lectura los signos misteriosos que han detectado en él? Envidiable destino el de esta obra maestra a cuyos aspectos enigmáticos son sensibles todas las curiosidades, sin que ninguna conclusión definitiva cierre nunca su investigación...

Una sencillez... engañosa

A primera vista, sin embargo, es la sencillez la que parece definir la obra, cuyo autor hace gala al mismo tiempo de un virtuosismo técnico incomparable y una atenta observación de las convenciones sociales de la época. Los dos personajes se sitúan de pie ante dos visitantes cuyo reflejo descubrimos en el espejo de la pared del fondo, adornado con escenas de la Pasión de Cristo.

Entre este espejo y la lámpara de araña, una inscripción en latín («*Johannes de eyck fuit hic 1434*») da la fecha del cuadro y la identidad de su autor. Muy pronto, sin embargo, se le plantean al espectador las primeras preguntas, relativas a la situación plasmada por el artista. ¿Es una ceremonia nupcial? ¿El prelude de la cópula amorosa? ¿Un simple posado? Magno debate que divide a los historiadores, sobre todo en virtud del supuesto embarazo —tal vez inexistente— de la bella novia. De lo que no cabe duda es de que el joven levanta taciturno una de sus manos: signo de devoción o bien, por el contrario, de compromiso, posible repetición del gesto solicitado el día de la boda y exigido por la inminente llegada de la criatura...

Según la hipótesis de más antigua aceptación, que sin embargo no ha llegado a demostrarse, los dos jóvenes cónyuges, el banquero Giovanni Arnolfini y

su mujer, Giovanna Cenami, pertenecían a la rica burguesía italiana cuya riqueza bancaria y comercial descansaba en los fructíferos intercambios comerciales italoflamencos de la época. Todo nos habla, es cierto, de esta holgura: la suntuosidad de las prendas de seda y piel, la opulencia de la lámpara y el esplendor del mobiliario, sin olvidar la presencia de una fruta, la naranja, tan rara como costosa en tierras flamencas. La posible frialdad de todos estos lujos se compensa con la captación de aspectos familiares como el perrito —símbolo de fidelidad, todo un milagro de realismo— o los objetos cotidianos —zapatillas, fruta, zuecos— repartidos por la estancia.

Una pareja llena de incertidumbres

Es indiscutible, sin embargo, que la escena está impregnada de un halo misterioso de tristeza. Los esposos no se miran, como si su encuentro tuviese algo de espejismo melancólico, de recuerdo de una época feliz truncada por la muerte. ¿Cómo explicar si no la indumentaria oscura del hombre? ¿O la palidez sepulcral de la joven, con su rostro divinizado? ¿Cómo justificar que en el espejo del fondo, que refleja la escena de espaldas, la pareja ya no se tome de la mano? Otro detalle inquietante: la lámpara solo está iluminada por el lado del novio, y las dos velas de la derecha irradian una vana y fría oscuridad... ¡A menos que esta única llama simbolice la indestructible unidad de la pareja, o remita a la protección de Cristo!

Una identificación todavía enigmática

Tenemos, por último, la hipótesis, tan antigua como ingeniosa y polémica, del autorretrato. Según ella, el personaje masculino sería nada menos que el propio Van Eyck, que usa la mano izquierda (rasgo común a todos los autorretratos) para estrechar la de su esposa Margarita, embarazada ya del hijo de ambos, nacido en 1434. El título mismo de la obra sería erróneo, ya que el inventario de 1523 designa como Hernoul Fin al hombre rebautizado como Arnolfini por la posteridad. El enigma continúa en pie...



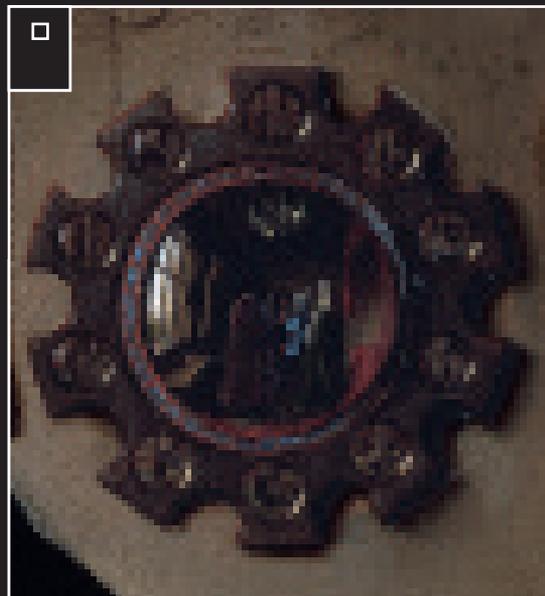


El matrimonio Arnolfini, Jan Van Eyck
1434, óleo sobre tabla, 82,2 x 60 cm, National Gallery, Londres



El falso espejo

Si se le pidiera a la pintura un ejemplo del principio de la *mise en abyme*, no habría mejor candidato que el espejo de *El matrimonio Arnolfini*. Perfectamente circular y convexo, santificado por los diez medallones crísticos que forman una estrella alrededor de su impoluta superficie, es cierto que permite ver lo que no aparece en el cuadro —la espalda de los personajes, el paisaje de Brujas atisbado a través de la ventana, el techo de la sala, los dos visitantes en el umbral—, pero destaca sobre todo por sus infidelidades respecto a la realidad presentada por el cuadro. No aparece, por ejemplo, el perrito, símbolo de fidelidad situado entre los dos esposos, ni las manos unidas de los novios, reducidos de este modo a dos siniestras estatuas petrificadas... Desde esta perspectiva, lo que encuentran ante sí los dos visitantes vestidos de rojo y azul —sin duda el pintor y un acompañante, tal vez su hermano— es la visión de una triste vanidad, desoladora imagen de la fragilidad humana.



«Con Van Eyck en el horizonte, hay luces que llegan hasta los confines del mundo moderno».

Eugène Fromentin, *Los maestros de antaño*

¿De dónde viene la luz?

Por la ventana de la izquierda, la luz penetra de lleno en la habitación, rebotando en todos los motivos, dando vida a los drapeados, reflejándose en los materiales, iluminando las caras y las manos... Al otro lado de la abertura, completada por la imagen del espejo, se divisa un discreto paisaje primaveral con árboles en flor, fugaz estampa de felicidad que contrasta con la relativa penumbra de la cama con dosel de la derecha, que más que hablarnos de los gozos conyugales parece hacerlo de las agonías de la enfermedad... No es de esta ventana, sin embargo, de donde procede la luz que se derrama en primer plano sobre los personajes, el pequeño grifo y los patines de madera, sino de otra situada más allá del marco, e invisible, por lo tanto, a los ojos del espectador.



¿Quién es este hombre?

Con su poco agraciado rostro, su nariz extrañamente alargada, su tez como de cera y su leve estrabismo, el esposo lo tiene muy difícil para rayar a la altura de Apolo, máxime cuando el enorme sombrero de fieltro que parece aplastarlo no hace sino subrayar la enclenque rigidez de su anatomía. Lo que sí está es cuidado, con un manto de piel y terciopelo y un jubón negro que dan fe de su elevada condición social. Pero es que Van Eyck se niega justamente a idealizar a su modelo, y frente al artificio halagador opta por la veracidad del realismo.

Una mujer enigmática

De la joven, probablemente lo que más impacte sea el contraste entre la opulencia de su indumentaria y la triste palidez de su rostro. Melancólica y soñadora, con la mirada baja y la frente despejada, lleva una amplia prenda verde con ribetes de armiño en las mangas, y un vestido azul del que se ven solo las mangas y un pliegue de la falda. Su pesada toca almidonada, con el adorno de una cinta de anillos, resalta las trenzas que forman sendos rollos en las sienas, mientras que los dos collares que hermocean su cuello acreditan un gusto irreprochable. Por último, el cinturón ajustado por debajo del pecho, y la mano delicadamente apoyada en el abdomen, han alimentado desde antiguo la hipótesis de un embarazo en estadio avanzado.

Un flamenco ecléctico

El gran artista flamenco adquirió renombre en su época por la finura excepcional de sus retratos. Autor, junto con su hermano Hubert, del ilustre retablo del *Cordero místico*, encargado por un grupo de clientes ricos del que formaba parte Arnolfini, tuvo una brillante carrera en la corte de Borgoña, con diversos viajes al servicio del duque. La posterioridad le debe asimismo una considerable mejora de las técnicas de la pintura al óleo.



La ilusión de la torre de Babel

Representante insigne, junto al Bosco, de la escuela primitiva flamenca, Pieter Bruegel, también llamado Bruegel el Viejo, realizó nada menos que tres versiones de la construcción de la torre de Babel, episodio bíblico que ha dejado siempre una honda huella en la imaginación humana. Entre las dos que han llegado a nuestros días, la más rica en detalles es la del Kunsthistorisches Museum de Viena, aunque no desprenda un aura tan sombría ni premonitoria como la del Museum Boymans-van Beuningen de Róterdam, más inquietante, pese a su menor tamaño.

Recetas para una visión fantástica

Para potenciar al máximo la eficacia visual de la obra, Bruegel tuvo la idea de fijar la torre a una base rocosa colosal, cuya presencia se extiende a las partes superiores del edificio, y de plasmar una fase de la construcción que permite conocer a fondo sus secretos. Asistimos así al singular encuentro entre un minucioso dibujo arquitectónico y una concepción general de la obra absurda. A primera vista, la torre parece componerse de una mera superposición de plantas, pero quien la observa con detenimiento se da cuenta enseguida de que su insólita red de galerías con bóveda de cañón sigue un curioso diseño en espiral que la priva de cualquier funcionalidad. La inmensa torre no está hecha para que viva nadie en ella, ni para defenderse, ni para dar lustre y gloria a la ciudad; su única ambición es emprender el asalto de las nubes y penetrar en sus profundidades.

En su cuadro, el artista tuvo a bien imaginar un edificio fantástico, derivado de la más gigantesca construcción de Roma, el Coliseo, no del zigurat babilónico, a pesar de que el texto del Antiguo Testamento parece remitir explícitamente al segundo. La razón es que el pintor flamenco había visitado hacía poco la Ciudad Eterna y su enorme anfiteatro, símbolo del paganismo y la persecución de los cristianos, y que a continuación completó el estudio de los monumentos de la urbe examinando los numerosos grabados de su época.

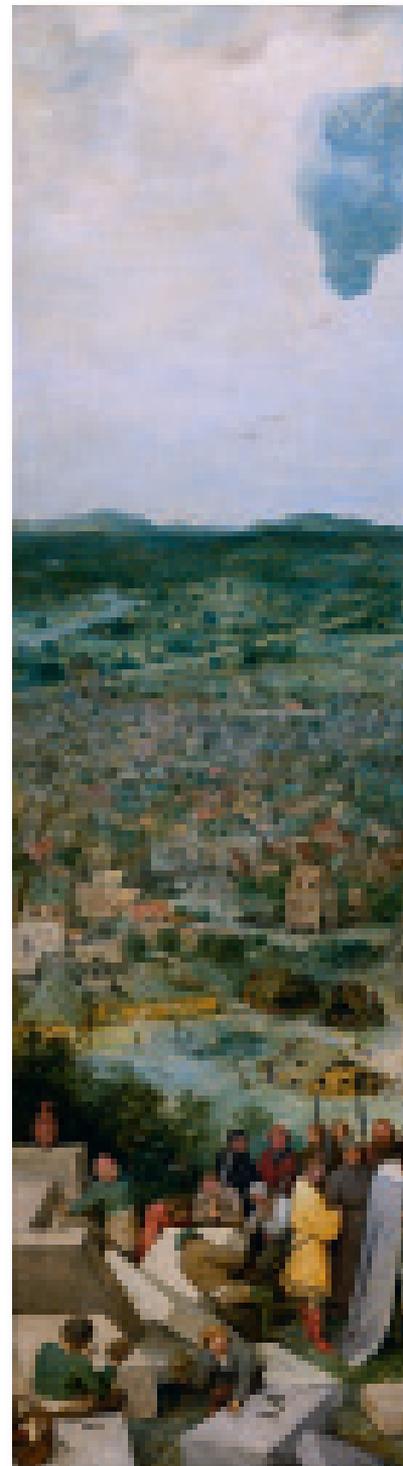
«En la torre de Babel, la lengua humana se vio aquejada de auténtica impotencia. Tiene sus límites, que son los del orgullo».

Julien Green,
escritor en lengua francesa



La imposible torre de Babel

Para explicar el fracaso final de este hercúleo proyecto, el cuadro de Bruegel da a entender que los conocimientos y capacidades del hombre no estaban (ni lo estarían nunca) a la altura de su insensato designio. El pintor se prodiga en detalles para demostrarlo. Así, los arcos de la planta baja ya se han venido abajo y se encuentran en proceso de reconstrucción, mientras prosiguen las obras en las partes altas, con resultados desiguales. Vemos también con claridad que, pese a estar sujetos al dictado de un esquema perpendicular, los arcos descansan en un suelo que forma una espiral ascendente, por lo que es inevitable que se hundan. De más está, por último, llamar la atención hacia los frágiles contrafuertes, cada vez más impotentes para contener las descomunales presiones a medida que se



La torre de Babel, Pieter Bruegel el Viejo. Hacia 1563, óleo sobre roble, 114 x 155 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena



superponen los niveles. Hay aquí un toque de atención contra el pecado del orgullo, una especie de manifiesto de la victoria de la razón sobre la locura.

El mensaje bíblico pasado por el filtro medieval

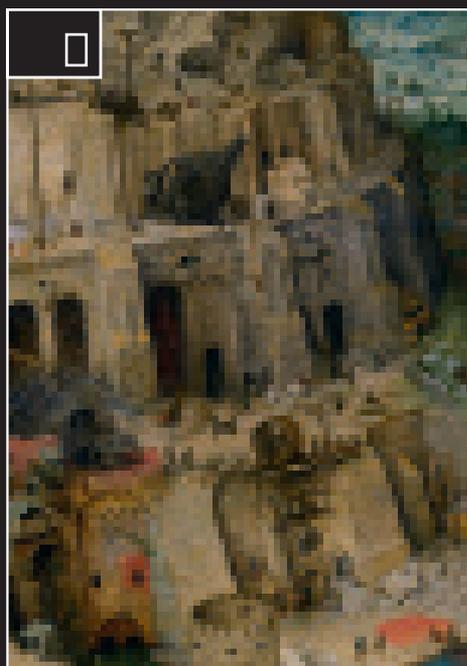
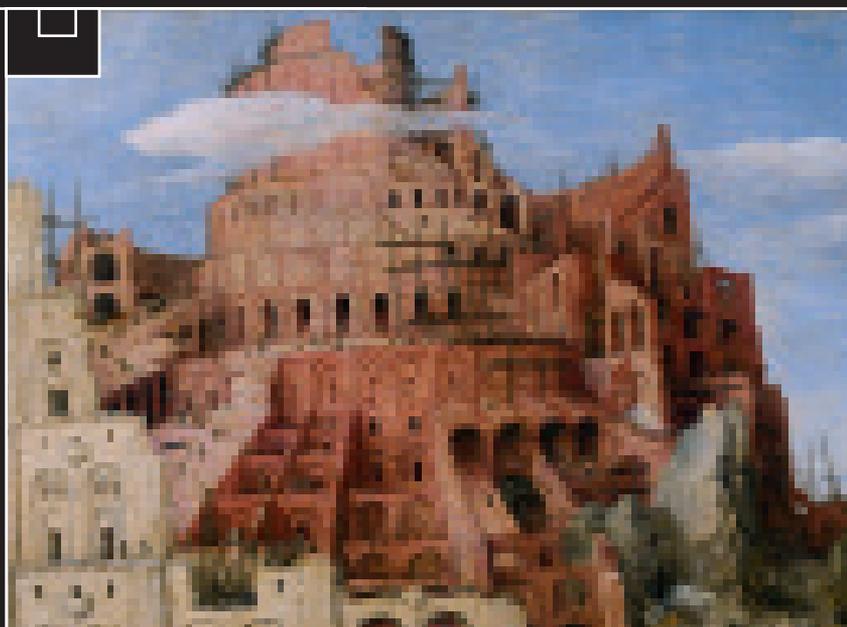
Quizá lo más curioso sea el sello intensamente medieval de esta visión bíblica. Las obras se asemejan a las de las grandes catedrales de la época gótica, hasta en

la especificación de sus distintas corporaciones, las características de su maquinaria, la presencia de cobertizos que dan abrigo a los trabajadores, etc. Incluso los paisajes del fondo remiten explícitamente, mediante el uso de lo que recibe el nombre de perspectiva atmosférica (cuanto más lejos están los objetos, más pequeños son, pero también menos nítidos), al genio artístico que caracterizó el crepúsculo de la Edad Media.

La cima del coloso

Toda la parte superior de la torre se presenta como una especie de encaje de estructuras colosales que obedecen a un despliegue cilíndrico.

No es casualidad que pueda recordar al Coliseo romano, donde perdieron la vida tantos cristianos, víctimas de la locura asesina de los hombres y de la hostilidad de un poder que veía con malos ojos el afianzamiento de la nueva religión. La apertura a las profundidades del edificio revela la naturaleza tubular de los volúmenes que se añaden al núcleo central siguiendo una disposición concéntrica cuya intención es acentuar el efecto ascensional del inmenso edificio.

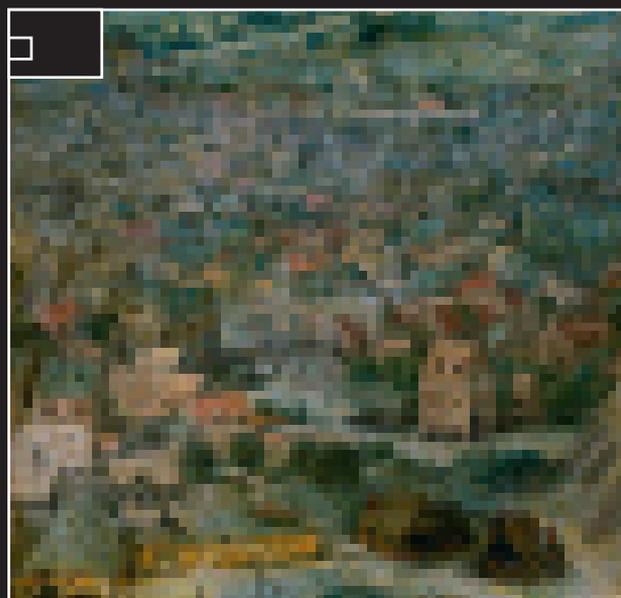


La ingeniería al servicio de la quimera

Renunciando una vez más a cualquier verosimilitud histórica, Bruegel prefiere la modernidad a una estéril sumisión al modelo antiguo. Entre el muelle de atraque hasta la roca desnuda, las máquinas elevadoras reproducen los mecanismos utilizados por la corporación de los carpinteros. Es el caso de la cabra, antepasado directo de la grúa, que funcionaba mediante el uso simultáneo de un contrapeso y una doble polea, así como de la ardilla, una especie de jaula movida por la fuerza humana, que aseguraba la rotación del mecanismo. Señalemos, de paso, que ambos dispositivos se beneficiaron de las aportaciones de Leonardo da Vinci.

Una ciudad antigua de sorprendente modernidad

Imagen corrupta de la Babilonia bíblica, o de la Roma imperial de la época de los mártires cristianos, la gran ciudad antigua del fondo adopta rasgos medievales, con sus iglesias, sus casas altas, sus pronunciados tejados a dos aguas y su trama anárquica de calles, en un anacronismo que poco tiene de insólito. La idea fundamental es que la torre ha brotado del sustrato de esta ciudad: es la urbe la que, como un portentoso depósito de energías y de voluntades, ha erguido bajo el cielo este monumental emblema, signo de poder visible desde los lejanos horizontes que la circundan.



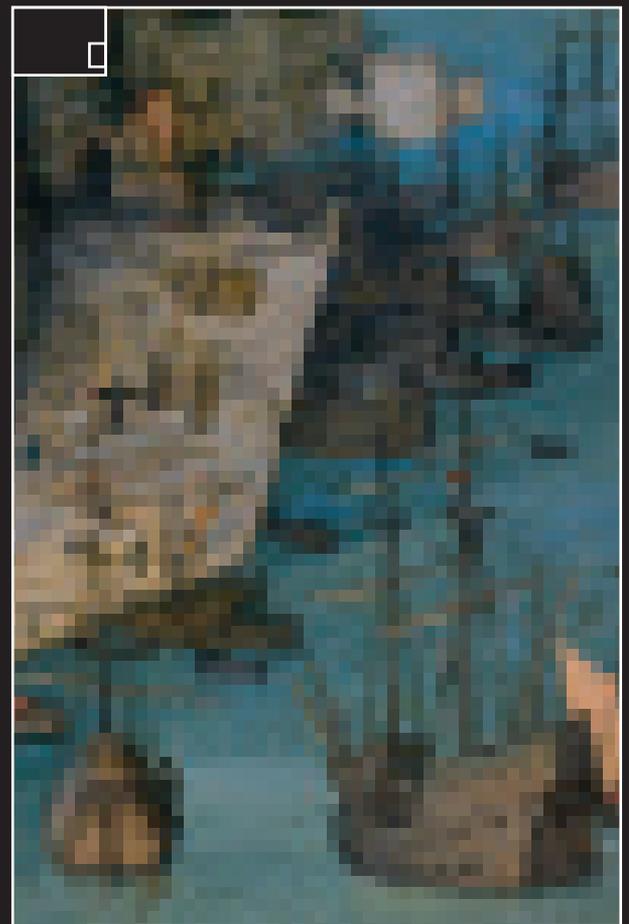


El relato bíblico

«Ea, vamos a edificarnos una ciudad y una torre con la cúspide en los cielos, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por toda la haz de la tierra». Así hablan los hombres del Antiguo Testamento. Quiriendo castigarlos por tan necia ambición, Dios confunde los idiomas de manera que ya no se entiendan los hombres entre sí, como preludio a la inevitable disgregación de su comunidad: «Y desde aquel punto los desperdigó Yahveh por toda la haz de la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por eso se la llamó Babel» [Génesis, XI, 1-9].

Una actividad portuaria anacrónica

Desde la más remota antigüedad, el primer problema que debían resolver los promotores de una obra siempre fue el del suministro y almacenamiento de los materiales de construcción. Ligeramente apartada de la orilla, la torre no es ninguna excepción a esta regla. Una prodigiosa cantidad de materiales (piedra, madera, metal) es trasladada por vía marítima hasta ser depositada en el muelle, e izada a continuación hasta las partes altas del edificio. El propio Bruegel, que tuvo ocasión de presenciar las operaciones de desembarco de las piedras cerca de las obras de las catedrales, se basa en ellas para una serie de variaciones sobre el tema en las que sustituye a propósito la barcaza de fondo plano por la carabela, embarcación totalmente incapaz de transportar cargas pesadas, pero idónea, en esa época de grandes descubrimientos, para alimentar de espejismos exóticos a todos los espíritus.



Las voces del silencio

Ante todo, la fecha: el título remite a la tragedia del 3 de mayo de 1808 en Madrid, cuando fueron ejecutados cuarenta y tres combatientes españoles que se habían levantado contra la ocupación francesa. Esta masacre provocó una enorme conmoción en el país, pero tuvieron que pasar seis años para que Goya pintase este cuadro, en respuesta a un encargo (inducido por él mismo, quizá) de las autoridades españolas, en vísperas del triunfal regreso de Fernando VII, monarca reconocido por las demás potencias europeas.

Un drama nocturno

Lo negro del cielo, y lo enorme del farol apoyado en el suelo, recuerdan que el fusilamiento se produjo de noche. Levantados contra el ocupante francés el 2 de mayo, los insurgentes fueron detenidos al azar durante las siguientes horas y, una vez juzgados de manera sumaria, a las cuatro de la madrugada comparecieron ante el pelotón de ejecución en varios cuarteles madrileños. Goya, que no asistió a la masacre, recogió diversos testimonios que le permitieron reconstruir la escena. Entre lo que le contaron los

supervivientes destaca que los fusilados fueron detenidos de forma aleatoria, para dar ejemplo, en su ropa diaria de trabajo y, en la mayoría de los casos, sin conciencia de una situación histórica que los sobrepasaba. El gran pintor español lo resaltó mediante el realismo sobrecogedor de las expresiones, dominadas todas por el miedo y la desesperación. Desde este punto de vista, es sintomático que no se vean las facciones de los verdugos, un bloque monolítico de asesinos uniformados. La estúpida mecánica de la guerra establece sin duda que los ejecutores tengan tan poco conocimiento como los ejecutados de las causas, por lo demás inaceptables, de un castigo tan atroz.

La guerra, un mal absoluto

Si algo denuncia el espíritu humanista es el absurdo criminal de la guerra. Entre los muchos méritos de esta obra maestra de Goya, no cabe duda de que el principal es condenar las atrocidades bélicas en nombre de la razón, más que de la moral. La escenificación de un grupo de soldados franceses aprestándose a pasar por las armas a unos desdichados rehenes, víctimas inmemoriales de la ocupación de su patria por una fuerza extranjera, destaca ante todo por el terrible contraste entre la humanidad desesperada de las víctimas y el implacable mecanismo que mueve a la masa de los verdugos. Más allá de las circunstancias históricas, el discurso de Goya afirma que en todos los lugares y momentos existen tan poco las guerras «justas» como las víctimas «colaterales». La guerra es el mal absoluto.

Un personaje crístico

Llama la atención el personaje central, sobre todo por su postura, y la energía con que se rebela contra la inminencia de la muerte, a modo de última protesta transmitida al futuro. No es gratuito que Goya lo muestre de rodillas, con los brazos en cruz y vestido de blanco y amarillo, los colores heráldicos del papado: la referencia a Cristo está presente en el estigma por el que se distingue la mano derecha del condenado, y en la proyección, sobre su silueta, de una luz asimilada a la divina. Como prendieron los soldados romanos a Jesús, poniendo fin a su destino terrenal, los militares franceses se disponen a universalizar el mensaje de Cristo con la muerte de un hombre.

Un cuadro brutal

A pesar de la distancia de los años, el artista se negó a representar esta dramática noche con los recursos habituales de la pintura de historia. Lo más asom-



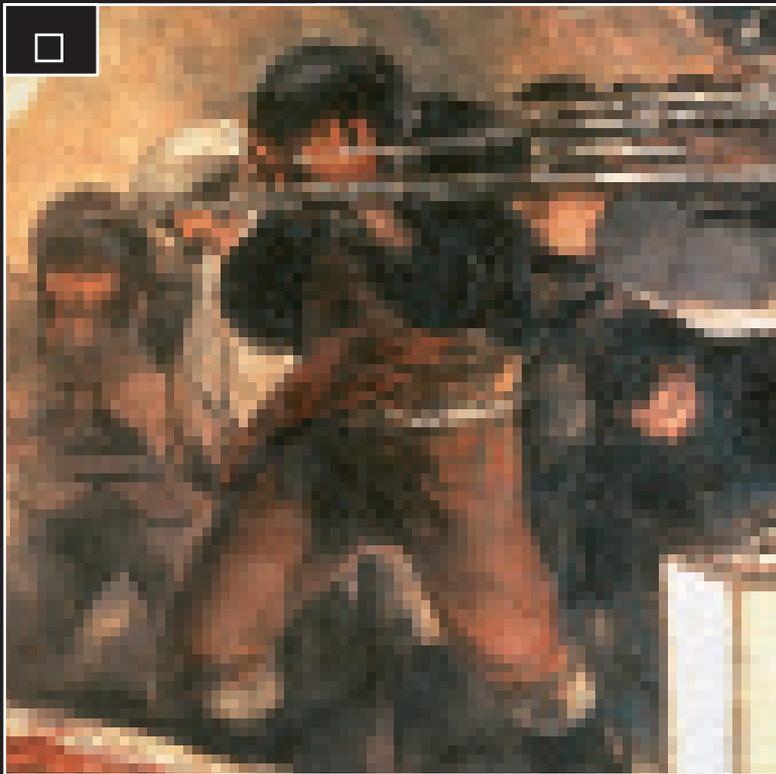


broso, para el espectador, es sin duda la brutalidad voluntaria de la factura y la materia empleadas: a una escena brutal, un tratamiento brutal.

Por eso la pincelada es de una violencia que puede —y debe— chocar, y la aplicación de los colores se caracteriza por un ímpetu gestual que se anticipa en casi un siglo a la gran rebelión expresionista de finales del

siglo XIX. Hasta la paleta rechaza todos los artificios de la seducción para limitarse a una gama de tonos que van del ocre al negro, con algún que otro resalte rojo sangre, y una sola zona de claridad en la camisa del personaje central. La propia materia, por último, es grumosa, áspera, abrasiva, en las antípodas de las recetas impuestas por el neoclasicismo imperante.

El 3 de mayo en Madrid,
Francisco de Goya
1814, óleo sobre lienzo,
268 x 347 cm,
Museo del Prado, Madrid



El grupo de los condenados

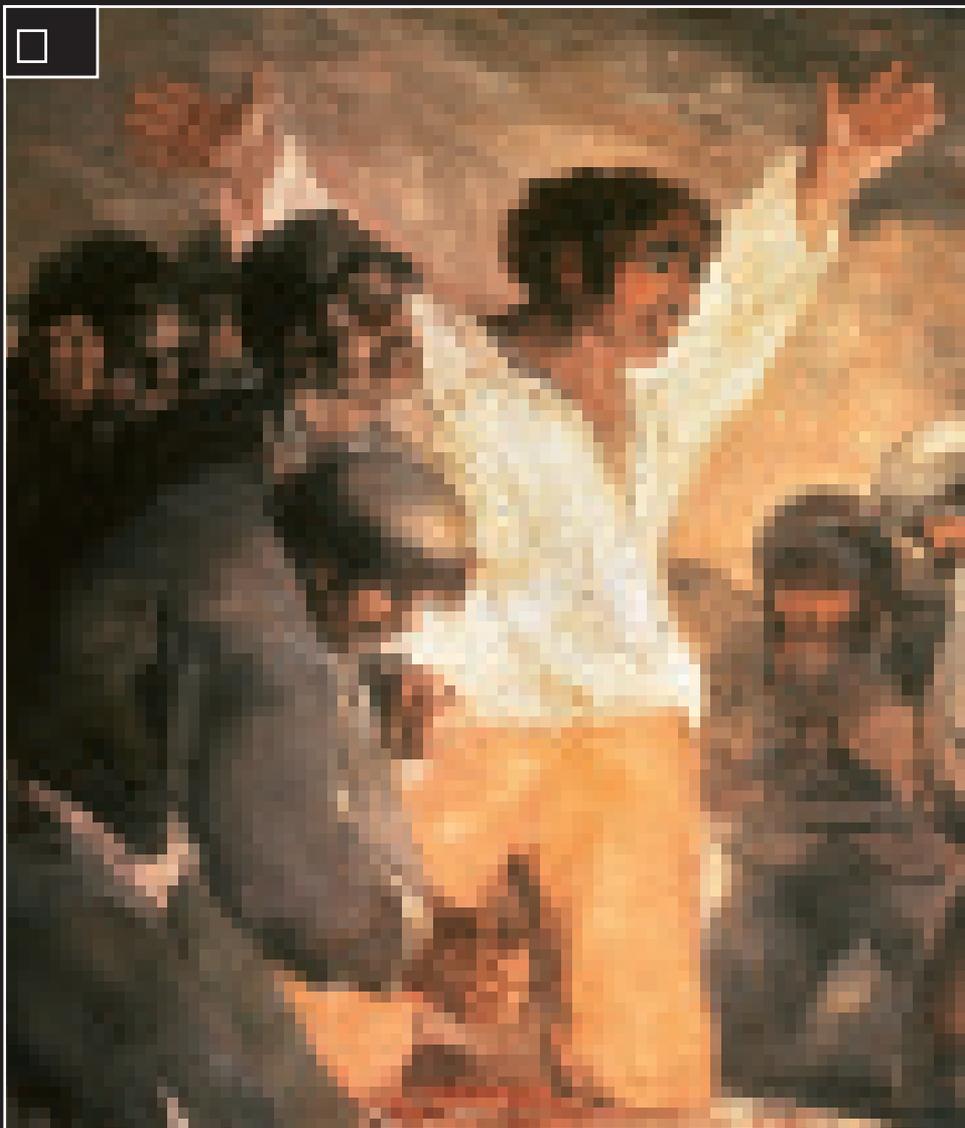
Lo único que trasluce el grupo de los condenados es una desesperación total. No hay ni gota de heroísmo en la actitud de las víctimas del terrible conflicto; la rebelión, el desafío, brillan por su ausencia, eclipsados por el horror de una muerte brutal, entre el ruido y la furia. Se están apagando unas vidas miserables con las que el destino ya debía de haberse mostrado poco generoso, y cuya trágica inutilidad queda más patente que nunca en el umbral de la nada. Hasta entonces, ningún artista había rechazado tan radicalmente el insultante consuelo de la compasión.



La opción por el realismo

Persiguiendo la verdad histórica sin caer en la tentación de la anécdota, el pintor reconstruyó el triste marco urbano de la ejecución, permitiendo distinguir al fondo la silueta nocturna de una serie de edificios pertenecientes al acervo monumental de la capital española, pero destinados a desaparecer durante las grandes reformas del siglo XIX: el convento de Doña María de Aragón, el cuartel general y los cuarteles del Prado Nuevo, donde fueron recluidos los condenados durante las horas previas al suplicio. Fue en el vecino cuartel del Conde Duque donde fueron reunidos los soldados de la guardia imperial elegidos para formar el pelotón de fusilamiento. Goya representa fielmente sus pertrechos, desde los largos sables hasta los chacós sin visera, y es tan escrupuloso que no olvida protegerlos con capotes de la gélida lluvia.





El pueblo y la Iglesia

Bajo la brutalidad de una luz cruda, las siluetas de los moribundos rompen con todas las tradiciones de la pintura de guerra. En el centro, el hombre que abre los brazos en un gesto final de protesta destaca por el restallante blanco de su camisa, símbolo de una inocencia que acentúa aún más, si cabe, la atrocidad de esta escena de muerte. Al caer bajo los disparos del invasor, se convierte en el emblema de la resistencia del pueblo levantado contra el ocupante extranjero. Desafiante con la Iglesia, pero deseoso de satisfacer a su cliente, Goya no olvidó incluir en la escena a un sacerdote tonsurado y con sayal, el franciscano Francisco Gallego Dávila, único religioso fusilado esa noche. Es un símbolo de gran potencia, ya que la Iglesia desempeñó un papel decisivo en la resistencia contra los ejércitos napoleónicos, los cuales, portadores de un mensaje republicano, ya habían procedido a suprimir los tribunales de la Inquisición y cerrar varios conventos. La jerarquía llegó incluso a pedir a todos los curas que tomaran las armas y abdicasen de cualquier tipo de piedad o perdón para con los prisioneros de guerra, hasta el punto de que aconsejó las más espantosas torturas —heredadas justamente de la Inquisición— para sembrar el terror entre la soldadesca francesa...

«La fraternidad fecunda el arte de Goya, pero no lo determina. Su genialidad tiene otro origen: el diálogo que, desde los cantos sumerios, mantienen la boca cerrada de un niño condenado a muerte y el rostro milenariamente invisible —y tal vez inexorable— de Dios. También él es testigo, pero del otro lado. Una interminable procesión de dolor avanza sobre el trasfondo de las eras hacia estas figuras atroces, y acompaña con un coro subterráneo sus torturas; más allá del drama de su país, este hombre que ya no oye quiere prestar su voz a todo el silencio de la muerte. Se ha acabado la guerra, pero no el absurdo».

André Malraux, *Saturno*