

- 106 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Santa Ferretti

Pablo Rubio Gijón

*Grandes maestros de la Literatura y
de la Pintura españolas desde
el Siglo de Oro hasta el siglo XX*

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies

MMXVIII

GRANDES MAESTROS DE LA LITERATURA Y DE LA PINTURA
ESPAÑOLAS DESDE EL SIGLO DE ORO HASTA EL SIGLO XX

di Santa Ferretti e Pablo Rubio Gijón

Proprietà letteraria riservata

Reviewer / Reseñadora:

Prof. Rosa María Lluport Llosa
Catedrática de Lengua y Literatura españolas

I Edizione
© 2018 Carla Rossi Academy Press

Sede legale: Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
(CRA-INITS Non Profit Organization / Ente Privato di Formazione
Universitaria e Ricerca Fondato nel 1994 in Affiliazione con la
University of Connecticut U.S.A.)
Villa La Fenice
Via Garibaldi, 2 / 12
Monsummano Terme – Pistoia
Email: crapress@cra.phoenixfound.it
Website: www.cra.phoenixfound.it

*I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere utilizzata, riprodotta o diffusa
con qualsiasi mezzo, senza alcuna autorizzazione scritta.*

Pagine editoriali: n. 8,48

ISBN 978-88-6065-052-6

El arte es la mentira que nos permite comprender la verdad.
(Pablo Picasso)

Amad al arte por sí y entonces todo lo demás se os dará por añadidura.
(Oscar Wilde)

Santa Ferretti

Pablo Rubio Gijón

***Grandes maestros de la Literatura y
de la Pintura españolas desde
el Siglo de Oro hasta el siglo XX***

ÍNDICE

ÍNDICE

Reseña crítica	Pág.	15
Prólogo	»	17
I <i>Introducción al siglo XVI</i>	»	19
1. El Greco	»	25
2. Miguel de Cervantes Saavedra	»	38
II <i>Introducción al siglo XVII</i>	»	49
1. Diego de Silva Velázquez	»	53
2. Lope de Vega y Carpio	»	68
III <i>Introducción al siglo XVIII</i>	»	81
1. Francisco de Goya y Lucientes	»	89
2. Gaspar Melchor de Jovellanos	»	113
IV <i>Introducción al siglo XIX</i>	»	123
1. Joaquín Sorolla y Bastida	»	129
2. Mariano José de Larra	»	154
V <i>Introducción al siglo XX</i>	»	167
1. Salvador Dalí	»	175
2. Federico García Lorca	»	202
Bibliografía	»	215

RESEÑA CRÍTICA

El libro titulado «Grandes maestros de la Literatura y de la Pintura españolas desde el Siglo de Oro hasta el siglo XX» presenta dos aspectos fundamentales del arte español que abarcan los siglos más importantes de la Pintura y de la Literatura españolas. Sin pretender ser exhaustivos, el volumen comprende desde el Siglo de Oro hasta nuestros días. La combinación de pintura y literatura en un mismo texto hace que resulte una novedad y también una sorpresa que invita al lector, despierta la curiosidad y le lleva a bucear entre obras de arte.

Santa Ferretti en la Pintura y Pablo Rubio Gijón en la Literatura nos introducen en la vida y obra de los escritores y pintores más destacados del arte español. Así, mediante un lenguaje asequible y directo Pablo Rubio Gijón nos conduce al rico universo de la prosa de Miguel de Cervantes, a las innovaciones revolucionarias del teatro de Lope de Vega, a los informes sobre agricultura, enseñanza y otros temas del ministro Gaspar Melchor de Jovellanos, a los artículos periodísticos y a la crítica de Mariano José de Larra y a la genial poesía de Federico García Lorca, todos ellos figuras indiscutibles de las letras españolas.

Por otra parte, con Santa Ferretti, a través de una selección de acertadas ilustraciones, acompañadas por un lenguaje técnico pero al mismo tiempo clarificador y muy descriptivo, navegamos por los cuadros más sobresalientes de autores como Doménikos Theotocópoulos «El Greco», Francisco de Goya, Diego de Velázquez, Joaquín Sorolla y Salvador Dalí. Conocemos la espiritualidad y el alma de las figuras del Greco, el color de la obra de Dalí, la luz de los cuadros de Sorolla, la maestría de Velázquez o la innovación de Goya de forma sencilla y amena. Comprendemos la repercusión y la valía de estos autores en el mundo del arte y el auténtico significado de sus magistrales aportaciones.

El libro resulta de gran utilidad, tanto para estudiantes de últimos cursos de la ESO o de Bachillerato, como para los primeros cursos de la Universidad. No debemos descartar la gran importancia que puede tener el libro para el público, en general, que quiera acercarse a los conocimientos básicos de las dos vertientes del arte español más importante y conocido de todos los tiempos. Tampoco debemos olvidar la utilidad que el libro puede tener para los ciudadanos extranjeros que, procedentes de otros países o residentes en Hispanoamérica, deseen conocer, de una forma fácil y entretenida, los aspectos más importantes de la literatura y la pintura españolas. El estilo didáctico y visual del libro hace que resulte muy atractivo y lo convierte en un regalo para la vista y para el espíritu.

*Rosa María Llupart Llosa,
Catedrática de Lengua y Literatura españolas.*

PRÓLOGO

Las necesidades actuales de profesores y estudiantes de la Literatura Española y de la Historia del Arte, de las más diversas nacionalidades impulsan – si tenemos en cuenta la disminución de horas del horario de las asignaturas, con respecto a los años anteriores, así como al nivel siempre cambiante del alumnado, especialmente en el extranjero – a disponer de un texto más ligero y más sencillo y que al mismo tiempo pueda contener aquella información sustancial que debe estar al alcance de quienes aspiren a un nivel cultural aceptable.

Cuando propuse al colega y amigo, Pablo Rubio Gijón, colaborar en la edición nos quedó claro que teníamos que empezar por el Siglo de Oro, periodo que corresponde aproximadamente a los siglos XVI y XVII y que en el aspecto cultural, artístico y especialmente en el literario, se considera como un hito de la historia de España. De más está decir que es el siglo más conocido y estudiado en el mundo.

Ha sido nuestra preocupación fundamental elegir a pintores y escritores entre los más conocidos de cada siglo, especialmente fuera del territorio español.

El libro está dividido en cinco capítulos, cada uno de los cuales lleva una introducción general al siglo, seguida de la vida y las obras de un pintor y de un escritor, ambos representativos de dicho siglo.

Hemos procurado que las distintas partes del libro resultasen amenas, a través de un estilo que mostrase todos los registros del uso del idioma: literario, narrativo, sencillo y gráfico, con una selección de fotografías de los cuadros más importantes de cada pintor.

La bibliografía final sigue un orden alfabético y normalmente se mencionan libros y estudios específicos de la materia tratada. El resultado de dicho empeño es el texto que el lector tiene en sus manos. Confiamos en que nuestros

curiosos lectores aprecien el esfuerzo de lectura y síntesis que estas páginas suponen y aspiramos que ellas permitan al docente y al estudiante adquirir un mínimo de conocimientos sobre los aspectos monográficos más importantes del arte y de la literatura españoles. Ahora, redactada la última página, tras años de esfuerzos, sentimos el contento por la labor hecha y, a la vez, la incertidumbre por el resultado.

Poco nos resta por añadir, a sabiendas de haber dejado muchas cosas en el tintero, que no sea expresar una vez más nuestra disponibilidad a acoger toda sugerencia que recibamos para mejorar en posteriores salidas — si las hubiere — del presente libro.

Quienes escriben un libro acumulan muchas deudas de diversa naturaleza: detalles, informaciones, materiales que ayudan a tejer el texto. La deuda contraída con el editor, Marino Alberto Balducci, es enorme pues apostó por este libro cuando solo era una idea y nos ha dado siempre muestras de su paciencia e interés. Mención especial merece la profesora Rosa María Lluport Llosa que ha confiado en nosotros y nos ha brindado una elogiosa reseña crítica. Un especial agradecimiento a Concha Figuro Alegre por aceptar ser la primera lectora del manuscrito: gracias a sus finas observaciones el texto mejoró notablemente. Agradecemos asimismo la colaboración brindada por Gabriella Barbini Isacco, secretaria de CRA-INITS y su apoyo incondicional en diferentes etapas y circunstancias a lo largo del proyecto editorial.

*Los Autores
Barcelona, junio 2018*

I

INTRODUCCIÓN AL SIGLO XVI

Introducción al siglo XVI

«Siglo de Oro, Siglos de Oro o Edad de Oro» son los términos que en la actualidad se utilizan en historia literaria y del Arte para denominar el periodo que corresponde aproximadamente a los siglos XVI y XVII. En el aspecto cultural, y especialmente en el literario, no hay duda en considerarlo el periodo más importante de la historia de España. La literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta Calderón de la Barca (1600-1681) abrió nuevos caminos y su influencia es extraordinaria.

Es habitual dividir los Siglos de Oro en dos periodos históricos: Renacimiento y Barroco. En estos dos siglos España alcanza su máximo esplendor político y territorial y en este periodo tienen mucha importancia los problemas religiosos. También es la época de transición de la España imperial de Carlos V a la España cerrada de Felipe II.

El Renacimiento fue un amplio movimiento cultural, que se produjo en Europa Occidental durante los siglos XV y XVI, en el que conviven corrientes muy diversas y aun contradictorias.

Hay un acontecimiento histórico que marca esta época: la caída de Constantinopla, la antigua capital bizantina, en manos de los turcos (1453). Este hecho provoca, a su vez, que se produzca el cierre de las grandes rutas comerciales que comunicaban a Europa con Oriente a través de Asia, y la llegada a occidente de pensadores y científicos huidos de Constantinopla. Cerrado el Mediterráneo oriental por los turcos, los comerciantes y marinos occidentales buscarán una alternativa marítima; primero intentarán bordear el continente africano para llegar a las Indias, después Colón descubrirá en 1492 el continente americano. Este hecho impulsará definitivamente el empuje económico de Europa occidental a lo largo de los siglos siguientes.

El Renacimiento ha sido una época de importantes transformaciones tanto filosóficas, religiosas, culturales, políticas. La ciencia evoluciona y se producen descubrimientos geográficos. Se descubren nuevos territorios

como América y se aprecia más a la naturaleza. En la filosofía hay un cambio de la sociedad teocéntrica medieval a una sociedad antropocéntrica. Nicolás Copérnico (1473-1543) y Galileo Galilei (1564-1642) contribuyeron con sus estudios de astronomía a aclarar la estructura del universo.

Las personas empiezan a tener conciencia de sí mismas y aparecen el escepticismo, estoicismo y el platonismo. En este plano se empieza a utilizar la razón como fuente del conocimiento. En el plano económico aparece el primer capitalismo que se basa en el mercantilismo. La preocupación renacentista por la enseñanza hizo que en el siglo XVI se forjara un verdadero plan de estudios que facilitaba el acceso de los futuros escritores a los modelos clásicos y modernos.

A pesar de no haber cambiado mucho la política y la sociedad respecto a la Edad Media la Iglesia empezó a perder importancia; la situación de los campesinos empezó a mejorar y aparecieron los primeros burgueses y comerciantes. Con la crisis de la Iglesia Católica, en el norte de Europa surgen nuevas ideas religiosas: el cristianismo protestante. Eran ideas cristianas más moderadas que daban a las personas de la época mayor libertad. El humanismo fue el aspecto filosófico y literario del Renacimiento: el centro de la cultura empezó a ser el hombre y no Dios.

Con la aparición del Humanismo, los temas en el arte y la literatura empezaron a mezclarse entre profanos y religiosos. Por eso, en la arquitectura de la época los edificios más importantes seguían siendo las iglesias; pero, la escultura se centraba más en el hombre, imitando así a la cultura clásica.

La figura clave para comprender el Renacimiento nos la da el humanista. Este hombre culto, versado en la Antigüedad, que lee en latín y en griego, que discute sobre Platón o sobre Aristóteles y que conoce las más avanzadas teorías sobre Geografía y Cosmología y, además es poeta. Y en manos de ellos está el progreso del pensamiento y de la cultura y, en cierto modo, del arte. Por vez primera la obra de arte es analizada desde el punto de vista del espectador. Nace así la

Introducción al siglo XVI

crítica de arte. Sin embargo, el humanismo siente un gran respeto por el artista, y con frecuencia son amigos, cuando no el mismo artista es un humanista. El artista consulta al humanista sobre mitos o sobre el ideario clásico y el humanista comprueba visualmente en la obra del artista la validez de sus tesis.

El Renacimiento (siglo XVI) surgió con el «Cinquecento» italiano y los mecenas fueron los Papas, principalmente Julio II y León X, que utilizarán el arte como instrumento de prestigio personal y difusión del poderío de la Iglesia. El Manierismo surgió en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, cuando los elementos principales del Renacimiento empezaban a entrar en crisis. Significó un progresivo abandono de técnicas de pintura como: proporción, perspectiva, uso de líneas claras y definidas, expresiones renacentistas. Para muchos expertos, el Manierismo es un período de transición entre el arte renacentista y el arte barroco de los siglos siguientes. El nombre de Manierismo tiene que ver con la idea de que los pintores pintaban «a su manera», siguiendo las reglas generales de la pintura pero interpretando sus bocetos y lo que observaban de la realidad de modo único y personal.

Durante el siglo XVI el foco artístico se desplaza a Roma y es el llamado Alto Renacimiento. El papado se convierte en el gran mecenas de los artistas italianos y el arte, aunque no abandona sus raíces clasicistas, queda inmerso en un contexto y simbología puramente católica. Las obras de la nueva Basílica de San Pedro en Roma, capital del Estado Vaticano, se convierten en el gran polo de atracción para los artistas. Maestros como Leonardo da Vinci o Rafael alcanzan la gloria en estos años. Es durante esta etapa cuando las formas renacentistas salen de Italia y empiezan a «colonizar» otros países, como España o Francia. Nuestro país será un magnífico escenario para el desarrollo de unas formas que, durante bastante tiempo, convivirán con el último gótico peninsular, el llamado «Gótico Isabelino».

Alcanzada la plenitud clasicista que inauguró el Renacimiento, se inicia una época caracterizada por la diversidad, ya que se pierde el carácter unitario del primer Renacimiento. Los artistas pugnarán por mostrar su maestría individual, su genio singular. Querrán diferenciarse mostrándonos su propia *maniera* de hacer las cosas; de ahí que a esta época se la conozca como «El Manierismo»; expresión que hemos de utilizar sin ningún tipo de connotación negativa, como fue habitual hasta hace algún tiempo. Cronológicamente esta etapa se prolonga durante lo que queda del s. XVI. Frente a este desarrollo manierista del arte, la Iglesia Católica, muy poderosa en Italia como podemos suponer, reacciona ante estas formas estableciendo normas artísticas a partir del Concilio de Trento (1545-1563).

Con ello se ponen al servicio de la Iglesia Católica las conquistas estéticas del Renacimiento. Pero será este esfuerzo por codificar las normas artísticas para adaptarlas a las nuevas necesidades propagandísticas de la Iglesia Católica, el que impulse un nuevo cambio en el Arte. La nueva sensibilidad religiosa que el Papado quiere fomentar casa mal con el antropocentrismo renacentista; a finales del s. XVI y principios del s. XVII asistiremos, por tanto, al inicio de un nuevo período en la Historia del Arte, el Barroco. El Greco creó un lenguaje visual innovador, mezcla la herencia bizantina con estilos italianos y españoles. Su estilo original, derivado de la unión de diversas culturas, se erige como un ejemplo de la diversidad cultural como un camino hacia el enriquecimiento y la evolución. El Greco, máximo exponente del Manierismo español por rasgos como el alargamiento de las figuras o el *horror vacui* (miedo al vacío), correlatos pictóricos de lo que en literatura es la difuminación entre lo real y lo irreal, lo trágico y lo cómico y la doble naturaleza del héroe, rasgos que están representados, de manera sublime, en el Quijote. Es indudable que esta nueva concepción estética suponía inhibirse del idealismo renacentista. Esa posición de ruptura, de iconoclasia con respecto a los cánones estéticos

Introducción al siglo XVI

del Renacimiento, sitúa al Greco como un autor que inicia el Barroco. El Greco y Cervantes son las bisagras de la cultura sobre las que giran las puertas del Renacimiento y del Barroco. Eso es el Manierismo. Y esa posición lo convierte, a los ojos de los autores de esta corriente estética, en un visionario. El tono hiperbólico, propio del barroco culterano, domina también el epitafio con forma estrófica de soneto que Luis de Góngora escribió bajo el título de «Al sepulcro de Dominico Greco, excelente pintor». Góngora estima al Greco merecedor de ser venerado en su lápida, digno del más largo aliento de la fama, por ser la quintaesencia de la pintura:

«Yace el Griego. Heredó Naturaleza
Arte; y el Arte, estudio; Iris, colores;
Febo, luces – si no sombras, Morfeo».

1§ *El Greco (1541-1614)*

Es una de las figuras máximas de la historia de la pintura, aunque su genio no fue reconocido hasta la publicación del estudio de B. Cossío¹ (1908) sobre su obra y personalidad.



I: Detalle de un autorretrato de El Greco (c. 1595).

¹ B. Cossío, *El Greco*, Reedición en Barcelona, Edit. R. M., 1972, Madrid, 1908.

Doménicos Theotocópoulos nace en Candía, hoy Heraklion en la isla de Creta en 1540 y muere en Toledo en 1614.

Aunque nacido en Creta, isla que en aquella época pertenecía a la República de Venecia, El Greco desarrolló su peculiar estilo y la mayor parte de su trayectoria artística en España. Se formó en su isla natal como pintor de iconos, lo que explica la adopción de rasgos bizantinos (el origen abstracto de las formas y los cromatismos sin intervención de la luz) que, de forma fragmentaria, estarán siempre presentes en su arte. Hacia 1560 viaja a Venecia ciudad no solo de las artes y letras sino capital política de los cretenses, ingresando quizá en el taller de Tiziano y empapándose de color. Regresa a Venecia en 1567, donde se le conoce como El Greco, y en su estilo influyen sobre todo los escorzos, los choques brutales de blancos y negros y el nerviosismo ondulante del dibujo aprendidos del Tintoretto.

En 1570 parte para Roma, recomendado al cardenal Alejandro Farnese por el miniaturista Giulio Clovio, donde se alberga inicialmente en una buhardilla del Palacio Farnese, que había sido rematado por Miguel Ángel. Allí permanecería hasta 1575 aumentando la influencia que el artista florentino ejerce sobre él en el dibujo, las formas y la concepción de los temas. De esta época son *La expulsión de los mercaderes del templo*, el *Retrato de Giulio Clovio*, así como las primeras versiones de *El Expolio*. En 1577 viene a España. Se ignoran las razones de su venida, quizá por la conciencia del exceso de figuras existentes en Venecia o Roma que dificultaban el éxito o por la esperanza de poder trabajar en El Escorial, que estaba entonces decorándose. Con él vino un joven ayudante italiano, Francisco Prevoste, con quien vivió hasta su muerte. Tras una corta estancia en Madrid, El Greco se asienta en Toledo para realizar, por invitación del canónigo Diego de Castilla, su primer encargo: el Retablo de Santo Domingo el Antiguo. El 2 de junio, recibe de García de Loaysa 3.600 maravedíes a cuenta de *El Expolio*, comenzando así la historia del pintor cretense en Toledo. Se trata, junto con *El entierro*

Introducción al siglo XVI

del conde de Orgaz, de la obra cumbre del pintor, el culmen de toda su obra pictórica.

Llevaba diez años en Toledo cuando Felipe II le encomendó una obra para el monasterio de El Escorial; pero *El martirio de san Mauricio* no gustó al soberano español, quien ya nunca volvió a contar con el artista. Eso supuso una decepción enorme para El Greco, ya que aspiraba a convertirse en pintor de Corte, pero no entorpeció su carrera, puesto que era ya un pintor solicitadísimo tanto por los nobles como por los eclesiásticos toledanos.

Inmerso en la sociedad toledana adquiere rápida celebridad y crea sus obras más personales: *La Trinidad*, *El Expolio* y sobre todo *El entierro del conde de Orgaz*. *La Trinidad* y *El entierro del conde de Orgaz* nos permiten examinar la evolución del estilo de El Greco, deudor — con un culto a la anatomía musculosa — de Miguel Ángel en la primera obra y posteriormente escogido por la espiritualidad más pura, que recorre las figuras alargadas de melancólica expresión.



II: *El entierro del Conde de Orgaz* (1587).

Sus figuras alargadas, pintadas con pincelada fluida, parecen criaturas inmateriales, carentes de solidez física e imbuidas de una intensa espiritualidad. A ello hay que añadir su paleta originalísima, de colores fríos, que consigue efectos sorprendentes con los rojos, los azules y en particular los blancos, de una rara intensidad y nitidez.

De la notable producción religiosa de El Greco cabe destacar *El Bautismo de Cristo*, *La Adoración de los pastores* y los retratos de diversos Apóstoles, en los que resulta admirable la expresividad de los rostros y los ademanes.



III: *Un apóstol* (1608-1614).

En 1578 nace, de la relación efímera con Doña Jerónima de las Cuevas, mujer que procedía del medio artesanal toledano, su hijo Jorge Manuel Theotocópuli (la forma italianizada de su apellido que usaron en España). La familia y la incomprensión de Felipe II hacia su pintura que le cerró el paso a la corte, le impulsaron a fijar su residencia definitiva en Toledo pintando retratos y obras religiosas hasta su muerte ya que fuera de la corte, no había lugar en España para la

Introducción al siglo XVI

pintura profana o mitológica. No se conocen datos de su biografía que lo revelen como hombre de temperamento religioso, sino más bien como humanista exquisito, orgulloso de su propia cultura y amante de los placeres y sin embargo, se le suele interpretar como pintor místico. Las figuras de sus cuadros se alargan y pierden cualquier adiposidad, hasta reducirse a interminables hileras de formas huesudas, sobre las que los paños flotan, afirmando todavía más la sensación de adelgazamiento; la falta de espacio tiende a impulsar sus gestos y cuerpos hacia lo alto. Usas colores fríos, el verde, el gris, gamas de azules, más apropiados para plasmar sus visiones místicas, el despegue de todo lo terreno.

La originalidad de El Greco es aún más grande, en una época en que la pintura europea, a la sombra de la Contrarreforma, intentaba convertir lo sagrado en algo doméstico, sentimental y cotidiano. En otro género menos cultivado, el retrato, abandona el culto al detalle de los venecianos para concentrarse en la cabeza del modelo, realizada por la blanca gola sobre el fondo oscuro y neutro.

Uno de los primeros retratos (1577-1584) que hace en España y sin duda el más popular es *El caballero de la mano en el pecho* (Museo del Prado). Generalmente identificado con Don Juan de Silva, en actitud de recibir la fe de caballero, por la posición de la mano y la presencia de la espada. El rostro del caballero castellano es austero y El Greco parece penetrar a través de la expresión triste de los ojos en el fondo del alma o en los rincones escondidos de la personalidad.



IV: *El caballero de la mano en el pecho* (1578-1580).

Entre 1577 y 1579, para el altar mayor de la sacristía de catedral toledana, pintó *El despojo de las vestiduras de Cristo sobre el Calvario* conocido como *El Expolio*, óleo sobre tela de 285 x 173 cm. El cuadro estaba destinado a colocarse en la sacristía (hoy se exhibe en el altar mayor), lugar en el que el expolio de las vestiduras cobraba un gran simbolismo. Es original el tema, que cuenta con pocos precedentes en la pintura occidental, y éstos hay que buscarlos en la Baja Edad Media. Pero, sobre todo, la obra nos plantea numerosas cuestiones en su iconografía y en su significación.

La sacristía, antiguo *secretarium* de las basílicas cristianas primitivas, es una sala normalmente adyacente al presbiterio, destinada a guardar los vasos sagrados y las vestiduras litúrgicas pero, sobre todo, como vestuario del celebrante de los oficios litúrgicos, fundamentalmente, de aquellos que van a celebrar la Santa Misa.

No es un cuadro de sencilla devoción, sino una reflexión sobre el tema de la vida de Cristo hombre, víctima inocente de las pasiones humanas. *El Expolio* es testimonio del largo

Introducción al siglo XVI

recorrido artístico del autor. Vamos ahora a examinar esta obra, sin duda la pintura más original del siglo XVI en España.



V: *El Expolio de Cristo* (1577-1579).

El Cabildo de Toledo que se lo había encargado pretendía una rebaja en el precio acordado y planteó un pleito en torno a los defectos alegando que las tres Marías que aparecían en el ángulo inferior izquierdo del cuadro no figuraban en los evangelios y fue considerado impropio. Además criticaba la colocación de algunas cabezas por encima de la de Jesús, llegando al extremo de tasar en una mayor cantidad de dinero el marco (también realizado por el pintor) que el propio lienzo.

Por suerte la obra de El Greco no fue retocada y salió victoriosa de la controversia. Es curioso resaltar que a los pies del verdugo se puede observar un papel en el que se lee la firma: Domenikos Theotokopoulos. Se conocen multitud de réplicas de *El Expolio*, la pintura original se encuentra en la Catedral de Toledo, lugar para el que fue pintada y en el que

se encuentra desde el 14 de septiembre del año 1579. La obra salió recientemente de los muros de la catedral para ser restaurada en el Museo del Prado, regresando en 2014 para tomar parte de la celebración del IV Centenario de la muerte del Greco.

El formado alargado del lienzo (2,85m x 1,73m) sirve para destacar la figura del Salvador que parece llenar todo el cuadro. A la izquierda de Cristo, aparece un individuo que agujerea el madero de la cruz con fuerza y realismo. Al lado, las tres Marías contrastan por su piedad y hermosura con el bárbaro tesón del verdugo al cual contemplan. Despiertan interés las masas colocadas a la derecha, a la izquierda y al fondo de la escena y el caballero a la derecha de Jesús, no por el color sino por el reflejo que la túnica roja del Salvador muestra en la armadura propia del siglo XVI, personaje completamente anacrónico, ya que en esta época no existían caballeros con armadura, pero es una de las características de la pintura del Greco.

La figura de Jesús llama toda la atención y es la única que aparece completa y no oculta nada de su contorno. La iluminación del rostro del Salvador y la mancha roja de la túnica se contraponen con el tono gris acerado del fondo y en los primeros planos, las caras sombrías de los verdugos. La figura de Cristo resalta en el centro del cuadro envuelta en un manto rojo intenso que simboliza el martirio, y mirando al cielo expresa la serenidad y resignación con la que espera su destino. Llama la atención el color de la túnica y la forma de colocar la mano sobre el pecho, ambas características de la pintura veneciana que sin duda influía en el estilo del pintor en aquella época. Las picas y lanzas completan esa zona del fondo, en la que destaca un enigmático personaje con gorra y golilla que señala al espectador y sobre quien se han dado las más variadas versiones, desde que representara a uno de los sacerdotes que acusaban a Jesús hasta que fuera un simple espectador que refuerza la intemporalidad del asunto. La mirada anhelante del situado a la derecha de Jesús nos aclara

Introducción al siglo XVI

que él es el Buen ladrón, el que dirá a Jesucristo: «Acuérdate de mí cuando estés en tu Reino»; el de la izquierda nos aclara con su mirada desafiante que él es el Mal ladrón, el que lo increpará diciendo: «¿No eres tú el Cristo? ¡Pues sálvate a ti y a nosotros!».

Existe, por otra parte, un doble punto de vista (típico del manierismo que busca romper con la armonía clásica), pues, mientras el Cristo es visto desde un punto bajo (agrandando así su figura), las Tres Marías y el hombre de la Cruz son vistos casi desde arriba abajo, creando una tensión compositiva.

Todo el cuadro es una escena humana, la naturaleza sólo queda representada por un trocito de tierra alrededor del pie de Cristo y la estrecha franja de cielo tormentoso. El escenario se desvanece, nada indica el lugar; todo se encamina a resaltar la figura central del Salvador en la que compiten, por ser el centro de convergencias, dos puntos: el semblante y la mano en el pecho, aquella mano que tantas veces encontramos en los retratos de El Greco. La vigorosa posición de frente en que está vista la escena y la simétrica posición de las figuras enlazan con la tradición bizantina, los audaces efectos de luz en los cascos anticipan a Velázquez. El reflejo rojo de la túnica que aparece en la armadura del capitán (es interesante comparar esta armadura con otra anterior, la de Carlos V en la batalla de Müllberg de Tiziano) o las tintas azules que se observan detrás del brazo del verdugo en la tela de su camisa apuntan notas modernas que desde sus primeras obras italianas (*La Expulsión de los mercaderes* es su mejor muestra) indican su creciente originalidad y completa compenetración con el nuevo ambiente castellano. El pintor, abandonado el predominio de las tintas rojas y doradas, base de la coloración veneciana de Tiziano y Tintoretto, adopta el tono frío, los contrastes radicales entre el color puro y las delicadas medias tintas, la serie del carmín y del azul.

El Greco entiende la pintura como una forma de espiritualidad que, en vez de representar el mundo visible,

trata de enseñarnos emociones religiosas. Es por ello que renuncia al naturalismo y, junto a un uso genial del color, trata de provocarnos estados de ánimo, sentimientos religiosos imposibles de explicar de forma realista. De esta forma se acerca a la mística que tanto fuerza tuvo precisamente en la ciudad de Toledo y le acerca al mundo contemporáneo.

En el tratado sexto, capítulo primero de su *Memorial de la Vida Cristiana*², Fray Luis, cuando habla de cómo fue crucificado el Salvador, nos dice: «Llegado el Salvador al monte Calvario, fue allí despojado de sus vestiduras, las cuales estaban pegadas a las llagas que los azotes habían dejado. Y al tiempo de quitárselas, es de creer que se las desnudarían aquellos crueles ministros con inhumanidad, que volverían a renovarse las heridas pasadas y a manar sangre por ellas. ¿Pues qué haría el bendito Señor cuando así se viese desollado y desnudo? Parece que levantaría entonces los ojos al Padre y le daría gracias por haber llegado a tal punto, que se viese así tan pobre, tan deshonorado y desnudo por su amor». Está claro que esta es la referencia literaria que inspira parte de la iconografía.

En 1597 El Greco se comprometió con otro importante trabajo, tres retablos para una capilla privada de Toledo dedicada a San José. Sus figuras son cada vez más alargadas y retorcidas, sus cuadros más estrechos y altos, su interpretación personalísima del manierismo alcanza su culminación. A través de su hijo, en 1603 consiguió un nuevo contrato para realizar el retablo del Hospital de la Caridad de Illescas.

Sus últimos retablos importantes incluyeron un retablo mayor y dos laterales para la capilla del Hospital Tavera, siendo contratado el 16 de noviembre de 1608 con un plazo de ejecución de cinco años. *El quinto sello del Apocalipsis*,

² Fray Luis de Granada, *Obras completas*. Tomo IV. Memorial de la vida cristiana I. Edición de Álvaro Huerga, Herminio de Paz y Jesús García Trapiello, Fundación, Madrid, 1995.

Introducción al siglo XVI

lienzo para uno de los retablos laterales, muestra el genio del Greco en sus últimos años.

La dislocación o ruptura del espacio y las formas siempre fue típico en su obra y se incrementó en su vejez. En los últimos años de su carrera el artista pintó dos celebrados Paisajes de Toledo y un cuadro mitológico, *Laocoonte*, que sorprende por su temática, inusual en la España del momento.

Obra que se considera incompleta debido a la muerte del artista y que fue terminada por su hijo Jorge Manuel. Hoy se conserva en la Galería Nacional de Arte de Estados Unidos (Washington).

Sobre un fondo de hermoso paisaje, las figuras de Laocoonte y sus hijos se retuercen en su lucha contra las serpientes y el artista se sirve hábilmente de sus contorsiones para dotar a la obra de una composición admirable.



VI: *Laocoonte* (c. 1612).

El lienzo representa el castigo de Laocoonte, un sacerdote troyano que desconfió del caballo regalado por los Aqueos a Troya y lo intentó quemar, cuando dos enormes serpientes emergieron de las aguas devorándolos a él y a sus hijos. Parece ser que el artista renacentista dedicó la obra a su amigo

el arzobispo Carranza de Toledo que había sido destituido y condenado por la Inquisición.

En el fondo aparece la ciudad de Toledo y hacia ella camina un caballo que hace referencia a la traición del arzobispo.

Al lado de Laocoonte y sus hijos dos extrañas figuras observan la escena con indiferencia, no se sabe con exactitud quien pueden ser estos misteriosos personajes aunque algunos historiadores optan por pensar que se podría tratar de Apolo y Atenea que han descendido del Olimpo para presenciar la muerte del sacerdote. La figura femenina posee dos rostros, uno que mira a Laocoonte y el otro que se gira fuera del cuadro. Toledo fue la única ciudad que supo generar en El Greco un mundo onírico, lleno de magia, un amparo definitivo en su incesante vagabundeo. Le proporcionó libertad y sentido moderno del arte que lo consagraron como el pernio perfecto hacia el siglo de oro español.

En agosto de 1612, el Greco y su hijo acordaron con las monjas de santo Domingo el Antiguo contar con una capilla para el enterramiento familiar. Para ella, el artista realizó *La Adoración de los pastores*. Es una obra maestra en todos sus detalles: los dos pastores de la derecha son muy alargados, las figuras manifiestan el estupor y la adoración de forma conmovedora. La luz destaca dando a cada personaje importancia en la composición. Los colores nocturnos son brillantes y con fuertes contrastes entre el rojo anaranjado, el amarillo, el verde, azul y rosa. El Niño Jesús aparece como el emisor de una intensa luz que baña al reducido grupo que lo contempla: la Virgen, San José, tres pastores y un grupo angélico que forma una especie de bóveda celeste.

Introducción al siglo XVI



VII: *La Adoración de los pastores* (1612-1614).

Esta Natividad puede considerarse como la última obra maestra salida de la mano del Greco antes de su muerte el 7 de abril de 1614 a los 73 años. De hecho, además del Greco, allí fue sepultada Alfonsa de Morales, primera esposa de Jorge Manuel. Sin embargo, un desacuerdo entre las partes haría que el compromiso se cancelara en 1618, cuatro años después de morir el pintor. Las monjas cistercienses reclamaron a Jorge Manuel la exhumación de los restos, aunque la gran tela ideada y realizada por el Greco permanecería en la iglesia hasta su venta al Estado español en 1954.

Máximo exponente del manierismo pictórico en España, El Greco es también la primera figura de proyección universal de la pintura española y uno de los grandes genios de la historia del arte.

2§ Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)VIII: *Miguel de Cervantes Saavedra.*

Fue un escritor polifacético que practicó algunos de los principales géneros literarios de su tiempo. Considerado uno de los escritores más importantes de la literatura universal, a Cervantes se le suele conocer como el creador de la novela moderna. Su producción narrativa está compuesta por doce *Novelas ejemplares*, que son relatos breves de cariz satírico con intención didáctica y moralizante, una novela de tipo pastoril y otra de tipo bizantina, género también llamado libros de aventuras peregrinas. No obstante, Cervantes es principalmente conocido por ser el creador de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, genial novela que mezcla diferentes estilos narrativos y que establece dos personajes de la literatura universal: don Quijote y Sancho Panza. También resultan interesantes su producción dramática, especialmente sus entremeses, y poética, la cual también incluye un poema narrativo extenso.

Hijo de un cirujano de Alcalá de Henares, es muy probable que de joven residiera en diferentes ciudades españolas debido a la profesión paterna. Su continuo deambular por

Introducción al siglo XVI

distintas regiones convertirían a Cervantes en un ávido observador de la realidad española de aquel momento. No obstante esto, apenas se conocen datos concretos de su infancia. En 1569, después de haber estudiado en Madrid bajo la tutela del humanista Juan López de Hoyos, quien inculcó en él la huella del erasmismo, Cervantes recorrió Italia con la comitiva del cardenal Giulio Acquaviva. En el país transalpino se familiarizó con la cultura renacentista y los géneros literarios en boga, hecho que quedará reflejado en su producción literaria. Ese mismo año Cervantes se alistó en la milicia. En 1671 participó en la batalla naval de Lepanto, en la que se enfrentaron la armada del Imperio otomano contra la de una coalición católica. En esa contienda Cervantes perdió la movilidad de la mano izquierda como consecuencia de un disparo. A partir de entonces, a Cervantes se le conoció con el sobrenombre de «el manco de Lepanto». En 1575, después de haberse embarcado con destino a España, la galera en que viajaba fue abordada por una flotilla turca y Cervantes fue hecho prisionero. Después de haber pasado cinco largos años de cautiverio en una prisión de Argel y haber intentado fugarse en cuatro ocasiones, los padres trinitarios, religiosos que se encargaban de liberar cautivos, pagaron su rescate. Su largo encarcelamiento en tierras norteafricanas marcará un antes y un después en la vida del escritor Complutense.

Una vez en España, intenta que sus méritos militares le sean recompensados y se le dé un puesto militar o administrativo acorde con el que rehacer su vida y pagar las deudas que había contraído su familia para rescatarle. Desafortunadamente para él, no obtiene nada positivo y en su vida comienzan a sucederse las privaciones económicas. En lo personal, en 1584 tuvo una hija natural, Isabel de Saavedra, su única descendiente reconocida, con la que nunca se entendió. Ese mismo año, Cervantes contrajo matrimonio con la joven Catalina de Salazar y Palacios, mujer con la que no tendrá descendencia y de la que se separará dos años más tarde.

Fue comisario de abastos, profesión que consistía en requisar a los campesinos parte de sus cosechas para abastecer los galeones que debían atacar Inglaterra. En 1597, desempeñando el cargo de recaudador de impuestos, Cervantes fue encarcelado en la Cárcel Real de Sevilla por haberse apropiado de dinero público. Durante su estancia en el presidio comenzó a escribir la primera parte del *Quijote*, que acabaría publicándose con éxito en 1605. Cervantes se muda a Madrid en 1606, dedicándose allí intensamente a la escritura y acudiendo a diversas tertulias literarias. Sin embargo, las penurias económicas no lo abandonarán hasta su muerte. Cervantes murió el 22 de abril de 1616, poco después de haber concluido *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, novela bizantina que dedicó a su mecenas, el conde de Lemos.

La vida de Cervantes está plagada de incógnitas. Una de ellas es su supuesto origen judeoconverso. Sin embargo, no existen pruebas fehacientes que avalen esa teoría. En cuanto a su aspecto físico, aunque el pintor sevillano Juan de Jáuregui (1583-1641) retrató a Cervantes en una ocasión, esta pintura está perdida. En el prólogo a sus *Novelas ejemplares* Cervantes asegura que Jáuregui le pintó. Aunque los intentos por identificar este retrato han sido frecuentes, ni los historiadores ni los cervantistas reconocen la autenticidad de este cuadro. Existen muchos otros retratos del escritor, pero todos ellos son muy posteriores a la fecha de su fallecimiento. Todos estos retratos se basan en la descripción física que Cervantes se hizo a sí mismo en el prólogo al lector en sus *Novelas ejemplares* (1613): «Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado

de espaldas y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*».

Poesía

Antes que la novela o el teatro, Cervantes inició su andadura literaria en el género poético. Puesto que admiraba profundamente a Garcilaso de la Vega (1438-1536), renombrado poeta renacentista español, en un primer momento Cervantes cultivó la poesía de estilo italiano. Más adelante se decantó por la poesía de corte tradicional, que a modo de romances y letrillas intercaló en sus novelas y comedias. También escribió un poema narrativo escrito en tercetos, *Viaje del Parnaso* (1614), que trata sobre los poetas de su época. Su producción poética, aunque menos conocida que sus trabajos teatrales o sus novelas, es más extensa de lo que puede parecer, ya que utilizó innumerables poemas en toda su obra en prosa y escribió poesías sueltas en cancioneros de la época. También compuso un interesante soneto satírico dedicado *Al túmulo de Felipe II en Sevilla*. Aunque Cervantes ansiaba convertirse en un gran poeta, él mismo no se consideraba especialmente dotado para este género: «Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia no quiso darme el cielo».

Teatro

Miguel de Cervantes también destacó como dramaturgo. La calidad de su producción teatral es innegable y, de no ser por el inigualable Lope de Vega (1562-1635), renovador del teatro español de la época, habría trascendido mucho más. Cervantes declaró haber escrito muchas más obras de las que se le atribuyen. De las cerca de veinte comedias que dijo haber escrito entre 1583 y 1587 solamente nos han llegado dos: *El trato de Argel*, que está inspirada en sus propias vivencias como cautivo en esa ciudad norteafricana, y *El cerco de Numancia*, obra cuyo argumento gira en torno al sitio y conquista de esta ciudad celtíbera por los romanos y

que imita las tragedias clásicas. Después de este periodo, Cervantes no volverá a retomar su veta dramática hasta casi tres décadas después, época en que Lope de Vega ya se había vuelto muy popular y había cambiado los gustos del público. En 1615 Cervantes publica *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Es precisamente en el entremés donde destaca el genio dramático del escritor. Cervantes es, junto con Quevedo (1580-1645), uno de los mejores autores de entremeses. Los entremeses son breves obras teatrales de cariz satírico que se representaban en los descansos de las obras teatrales más extensas. Cervantes tuvo como modelo al versátil actor y dramaturgo sevillano Lope de Rueda (1510-1565). De entre los entremeses cervantinos se pueden destacar *El retablo de las maravillas*, posiblemente su entremés más representado, *El juez de los divorcios*, *El vizcaíno fingido* o *La cueva de Salamanca*. En los entremeses cervantinos los personajes destacan por su complejidad psicológica, lo cual contrasta con otros personajes de otros dramaturgos de la época.

Cervantes nunca vio representados sus entremeses puesto que los directores de las compañías pensaban que eran demasiado complicados. Por ese motivo tuvo que publicarlos para obtener algún beneficio económico. Tampoco vio representadas sus comedias, de las que podemos destacar *Los baños de Argel*, *La gran sultana* y *El gallardo español*, que condenan la precaria situación de los soldados retirados.

Novela

Es indudable Miguel de Cervantes es conocido por *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, una de las obras más significativas de la literatura universal. No obstante, Cervantes comenzó a dedicarse al género novelesco con *La Galatea* (1585), novela que sigue algunos de los patrones del género pastoril como la idealización del paisaje, las desventuras de los pastores o el amor platónico. Cervantes prometió una segunda parte de esta obra, pero nunca llegó a

Introducción al siglo XVI

terminarla. Curiosamente, en un pasaje del *Quijote* en que dos personajes arrojan a la hoguera algunas novelas pastoriles, éstos salvan *La Galatea* y anuncian que Cervantes sacará pronto una segunda parte.

En 1605, Cervantes publica la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, novela cumbre de la literatura en español. Esta obra cosechó un éxito inmediato y fue traducida al inglés y al francés. En 1615, apenas un año antes de morir Cervantes, se publicó la segunda parte. En un primer momento, el propósito del *Quijote* era satirizar los libros de caballerías creando la figura de un hidalgo español que enloquece a causa de leer historias de caballeros andantes. Cervantes tenía este tipo de historias en muy baja estima y consideraba disparatadas las aventuras que éstas narraban. Sin embargo, el *Quijote* tiene también una lectura más profunda, puesto que se constituye en una obra universal que refleja la sociedad de su tiempo y el comportamiento humano.

Entre las dos partes del *Quijote*, Cervantes publicó las *Novelas ejemplares* (1613), doce narraciones breves escritas entre 1590 y 1612. Desmarcándose del modelo renacentista italiano, Cervantes introdujo el diálogo en estas novelas cortas. En el prólogo a las *Novelas ejemplares*, su autor aclara el título: «Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí». También aclara que es el primero en novelar en castellano ese tipo de novela italiana, urbana y burguesa.

En las *Novelas ejemplares* Cervantes prescinde de un marco narrativo. Es decir, se aleja de otros libros de relatos como *Los cuentos de Canterbury*, del inglés Geoffrey Chaucer (1343-1400), o *El Decamerón*, del italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375), en que todos los cuentos están hilvanados por los personajes que cuentan las historias. En las

Novelas ejemplares los dos únicos relatos que están relacionados son los dos últimos: *El casamiento engañoso*, que termina con el protagonista enfermo de sífilis en un hospital, y *El coloquio de los perros*, cuyo desarrollo tiene lugar en el hospital del relato anterior.

Estas doce novelas cortas pueden dividirse en dos grupos: las que poseen un cariz idealista y las que destacan por su carácter realista. En el primer grupo, que posee una mayor influencia italiana, destacan los personajes idealizados, la abundancia de acontecimientos y los enredos amorosos. A este grupo pertenecerían *El amante liberal*, *Las dos doncellas*, *La española inglesa*, *La señora Cornelia* y *La fuerza de la sangre*. Por otra parte, los relatos de cariz realista destacan por el esmero en la descripción de lugares y personajes, y muchas veces poseen una intención crítica. A este grupo se adscribirían: *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *La gitanilla*, *El coloquio de los perros* o *La ilustre fregona*. No obstante, la separación entre los dos grupos no resulta exacta y se pueden encontrar también novelas con elementos realistas e idealistas.

Aunque podamos pensar que algunos relatos de cariz realista se adscriban a la picaresca, Cervantes no tuvo en mente cultivar este género. Para Cervantes, el escritor tenía la responsabilidad moral de no inducir a los lectores a malos pensamientos u obras. El rechazo de Cervantes hacia la novela picaresca es tal que en el *Quijote* se puede leer «mal año para el Lazarillo y para todos los de su calaña». *Rinconete y cortadillo* no se puede considerar picaresca: es una novela estática, que carece de anécdota y del viaje del antihéroe, y lingüística, es pura germanía.

De manera póstuma se publicó *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), novela bizantina plagada simbologías y aventuras enrevesadas que llevan a sus protagonistas, Periandro y Auristela, desde los países nórdicos hasta Roma, pasando por España. Cervantes, aun sin poder verla publicada, la consideró una de sus mejores obras. Curiosamente, tanto la

Introducción al siglo XVI

primera como la última de sus novelas se alejan del realismo con el que el autor Complutense alcanza sus mejores logros. Si bien presentan muchos aspectos de interés, ni *La Galatea* ni *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* son vistos como sus mejores trabajos.

El Quijote



IX: *Don Quijote de la Mancha.*

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha se compone de dos partes. La primera parte, publicada en 1605, consta de 52 capítulos y está dedicada al duque de Béjar, uno de los mecenas que tuvo Cervantes. El prólogo explica que la intención del *Quijote* es: «poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías». Con el propósito de desacreditar las novelas de caballerías el *Quijote* narra las andanzas de un hidalgo manchego, Alonso Quijano, quien de tanto leer estos libros acaba volviéndose loco y se cree un caballero andante en busca de aventuras. Como escudero, don Quijote recluta a

Sancho Panza, labrador gordinflón y bonachón que sigue a su amo por fidelidad, pero también por las promesas de mejor fortuna que le hace su señor.

A pesar del sentido común de Sancho, no consigue evitar que su amo se lance a las más inverosímiles aventuras. Ambos personajes experimentan una transformación psicológica, hecho innovador en las novelas de caballerías que Cervantes critica socarronamente. En un principio son personajes antagónicos: don Quijote se halla inmerso en un mundo donde priman los ideales caballerescos de los héroes de sus lecturas. Sancho, por otra parte, tiene los pies en la tierra y lo interpreta todo bajo el prisma de sus experiencias aldeanas. A medida que se van desarrollando los acontecimientos, estos dos personajes de van complementando. Don Quijote se vuelve más como Sancho y Sancho como don Quijote. Se influyen recíprocamente. Uno de los mayores logros de esta novela fue dotar de definida personalidad a los personajes que en el caso de los protagonistas, sancho panza y don quijote, se han convertido en personajes eternos

Las diferencias más notables que existen entre las dos partes del verdadero *Quijote* se pueden apreciar sobre todo en los diálogos de don Quijote y Sancho: mientras que en la primera parte existe un gran número de relatos e historias paralelas que interrumpen la linealidad narrativa, en la segunda don Quijote y Sancho adquieren un mayor protagonismo y se aprecia una evolución psicológica de los personajes.

La segunda parte del Quijote consta de 72 capítulos y se considera la de mayor valor literario de las dos. Esta parte hubo de ser terminada de manera precipitada, puesto que en 1614 había aparecido en Tarragona una continuación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Esta versión apócrifa estaba firmada por Alonso Fernández de Avellaneda, posiblemente un seudónimo de un rival de Cervantes, puesto que en el prólogo lo desprestigia. La aparición de esta supuesta segunda parte del Quijote obligó a Cervantes a

Introducción al siglo XVI

modificar la planificación de su obra para no coincidir con la versión apócrifa.

En cuanto a la estructura de las dos partes del Quijote, ésta se organiza en torno a tres viajes de los personajes. Estas salidas poseen una disposición circular: salida, aventuras y regreso.

II

INTRODUCCIÓN AL SIGLO XVII

Introducción al siglo XVII

El siglo XVII supuso un cambio de orden hegemónico dentro del contexto político europeo. Esencialmente se trató de un siglo beligerante, marcado por las continuas guerras entre diferentes estados. La más cruenta y destructiva de todas fue la Guerra de los Treinta Años, conflicto que se inició en 1618 y concluyó en 1648 con la Paz de Westfalia. Esta prolongada conflagración bélica enfrentó a la mayoría de las potencias europeas del momento. Con la Paz de Westfalia las monarquías independientes — Francia, Inglaterra, Dinamarca, Suecia y las Provincias Unidas, entre otras —, que buscaban un mayor equilibrio político en Europa, terminaron con el anterior orden internacional, que se caracterizaba por la supeditación de toda monarquía a un gran imperio — el Imperio español o el Sacro Imperio Romano Germánico, los dos regidos por la casa de Habsburgo — y al Papa de Roma.

Una de las consecuencias de este gran conflicto internacional fue la Guerra Franco-Española (1635-1659), por la que España cedió a la Francia de Luis XIII (1601-1643) el Rosellón y otros territorios transpirenaicos. Por otra parte, otro resultado del fin de la hegemonía de la Casa de Habsburgo fue que España finalmente reconoció la independencia de Holanda (1648), uno de sus grandes fracasos políticos y diplomáticos. El siglo XVII marca pues el comienzo del declive del Imperio español.

Felipe III de España (1578-1621), que heredó los dominios de su padre, Felipe II (1527-1598), no supo mantener todas las posesiones europeas de este inmenso imperio. Si el reinado de Felipe III resultó relativamente pacífico, su sucesor, Felipe IV (1621-1665), intervino en todos los grandes conflictos europeos. Este hecho no solamente supuso un continuo desgaste humano y económico, sino que también causó, como veremos, la aparición de discrepancias y sublevaciones en sus dominios dentro y fuera de España. Durante el reinado de Felipe IV Portugal, entonces parte del imperio de los Austrias (Habsburgo), Cataluña, Nápoles y Aragón se sublevaron en respuesta a la Unión de Armas de

1626. Esta unión fue una propuesta anunciada por el influyente Conde-Duque de Olivares, valido del monarca, por la que los diferentes estados y reinos que formaban la Monarquía Hispánica tenían que contribuir con soldados y dinero para garantizar su defensa. Todos estos conflictos internos resultaron en la independencia de Portugal (1640) y la cesión de diversos territorios transpirenaicos al rey de Francia. La rebelión lusa recibió el apoyo de Inglaterra, Francia y Holanda, puesto que estos estados buscaban debilitar la Monarquía Hispánica. No obstante, no fue hasta 1668 cuando se firmó el tratado de Lisboa por el que España finalmente reconocía la soberanía de Portugal.

Fue ya con Carlos II (1665-1700), último monarca de la dinastía Habsburgo, que el Imperio español europeo llegó a su fin. Durante su reinado España continuó cediendo territorios, mientras que la Francia de Luis XIV se convertía en la nueva potencia hegemónica europea. Al morir Carlos II sin dejar descendencia se produjo la Guerra de Sucesión (1701-1713), un conflicto dinástico en el que se vieron involucradas otras potencias europeas. Con la firma de la Paz de Utrecht (1713) se puso fin a la supremacía española en Europa. Una nueva dinastía, la francesa Casa de Borbón, reinará España con algunas interrupciones hasta nuestros días.

En resumen, el siglo XVII representa el inicio de la decadencia del imperio español. No solo se perdió la mayor parte de las posesiones europeas, sino que también se gastaron demasiados recursos en suprimir las constantes sublevaciones. A las incesantes guerras de Flandes, que se saldaron con innumerables pérdidas humanas y materiales, se sumaron las guerras contra franceses y turcos, así como las distintas revueltas internas. El siglo XVII supone la pérdida de la hegemonía europea por parte de la Monarquía Hispánica y el despegue de Francia, su gran rival, como gran potencia continental. Otras causas de esa decadencia se debieron a las epidemias, tan comunes en aquel momento, que diezmaron la población, y a los duros inviernos que tuvieron consecuencias

nefastas en el ámbito agrícola. Por otra parte, la expulsión de los moriscos, decretada por Felipe III en 1609, resultó en un descenso significativo de la población, el abandono de inmensas tierras cultivables y el descenso de la producción agrícola. También hay que atribuir esta decadencia a la casi total ausencia de una clase burguesa mercantil que fomentara el desarrollo económico, como sí sucedía en otros territorios de Europa. No obstante, terminando el siglo, la etapa de crisis económica y social y de vaivén político llegó a su fin y empezó una etapa de cierta recuperación.

En cuanto a la cultura, el siglo XVII fue uno de los periodos de mayor relevancia cultural en la historia de España. Tanto en literatura como en pintura este siglo supuso una época fructífera y de inigualables logros artísticos. De ese siglo se pueden destacar escritores de la notoriedad de Lope de Vega (1562-635), Francisco de Quevedo (1580-1645), Miguel de Cervantes (1547-1616), que escribió su obra universal *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1614), Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) y Luis de Góngora (1561–1627), entre muchos otros autores destacados. Igualmente, la pintura española alcanzó elevadas cotas. Cabe destacar a pintores de la talla de Francisco de Zurbarán (1598-1664), el inigualable Diego Velázquez (1599-1660), Alonso Cano (1601-1667), José de Ribera (1591-1652) o Bartolomé Murillo (1617-1682), que evidencian el apogeo del barroco español.

1§ *Diego de Silva Velázquez (1599-1660)*

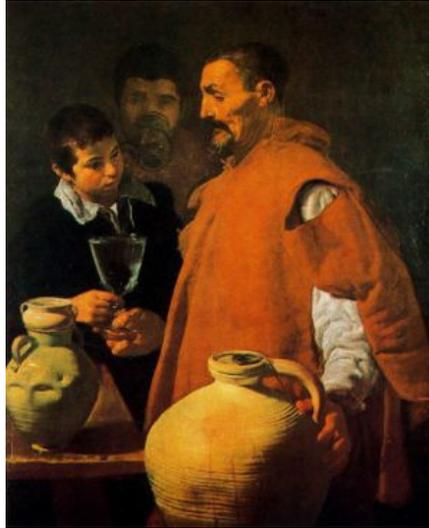
La obra de Velázquez es, sin duda, un caso aparte en la España del Siglo de Oro. La pintura de Velázquez no tiene parangón ni en España, ni en Europa, razón por la cual no es solo reconocido como uno de los mejores pintores de toda la historia del arte, sino, además, visto desde la estricta perspectiva del siglo XVII, como la mejor encarnación de la conciencia moderna a través de la representación artística.

Adoptó el apellido de su madre, según uso frecuente en Andalucía, firmando «Diego Velázquez» o «Diego de Silva Velázquez». Nació, en 1599, en Sevilla en una época en la que la ciudad andaluza, centro de las comunicaciones con las Indias, era la ciudad más importante de España. Sevilla, en tiempo de Velázquez, era una ciudad de enorme riqueza, sede eclesiástica importantísima, cuna de los grandes pintores religiosos del siglo y conservadora de su arte. A los 11 años ingresó en el taller de Pacheco para aprender el arte de la pintura. Pronto rompió con los rígidos preceptos de Pacheco y empezó a observar la realidad copiando los modelos con sus movimientos y expresiones. En la etapa sevillana, sus obras



X: *La vieja friendo huevos* (1618).

Introducción al siglo XVII



XI: *El aguador de Sevilla* (1620-1622).

muestran una evidente devoción por el Tenebrismo, quizás aprendido en copias del pintor italiano Caravaggio que habían llegado a Sevilla: luz tenebrosa, naturalismo, costumbrismo, uso de tonalidades ocres y calidades de los objetos muy logradas. Durante estos primeros años obtiene bastante éxito con su pintura, lo que le permite adquirir dos casas destinadas a alquiler. *La vieja friendo huevos* (Óleo sobre lienzo, 99 x 169 cm) es un cuadro de género: bodegón con figuras o cocina (en el sentido original del término) muy usual en la España del siglo XVII y característico de la etapa sevillana del pintor. Aparece una vieja, en el momento de freír unos huevos en una cazuela de barro vidriado sobre un anafe, que revuelve el aceite con una cuchara de madera a la vez que se dispone a cascar otro. Levanta la mirada, con expresión de ciega, hacia un muchacho situado a la izquierda, que lleva un frasco de vino y un melón. Al fondo cuelga una esportilla y en el suelo vemos un caldero de cobre. A la derecha, en una mesita, hay una naturaleza muerta sencilla y ordenada: un mortero, plato con cuchillo, cebolla, jarras de cerámica.

El pintor utiliza el recurso de las medias figuras que aparecen muy reales y cercanas al espectador, para implicarlo en la acción, lo que consigue también con la mirada del muchacho. Algunos objetos aparecen en escorzo, como la cuchara, el cuchillo, la mano del mortero, vistas desde muy cerca. Este recurso se repetirá en, *El aguador de Sevilla*, obras ambas que lo definen como un artista poseedor de los recursos más difíciles de la composición al mismo tiempo que de una notable técnica lumínica.

La toquilla de la anciana, los huevos, el plato y la jarra son manchas blancas que contrastan con la oscuridad del fondo. En apariencia es solamente un bodegón-cocina, una escena vulgar de una casa sevillana, pero aunque parece una imagen realista puede tratarse de una reflexión visual sobre los sentidos del tacto y de la vista como instrumentos de conocimiento de la realidad; la vieja, casi a ciegas, tantea con la cuchara entre las manos y el muchacho mira la variedad de los objetos y parece representar el sentido del gusto.

La escena carece de movimiento, hay un gran quietismo, como si hubieran sido sorprendidos en un instante. La técnica es tenebrista, por influencia indirecta de Caravaggio, con contrastes de luces y sombras sobre fondo oscuro. Los objetos de la naturaleza muerta nos parecen muy naturales debido al virtuosismo con que el pintor ha sabido mostrar sus brillos, calidades y texturas opuestas (rugosas, como el melón y la cuchara, y pulidas en el huevo y cristal). Las pinceladas son gruesas y predominan los tonos ocres y pardos. No sabemos para quién lo pintó, pero está dirigido a una minoría culta, capaz de apreciar la novedad de unir los temas flamencos de cocinas con la técnica naturalista de Caravaggio. La mayoría de los cuadros pintados en Sevilla ha ido a parar a colecciones extranjeras, sobre todo a partir del siglo XIX. Hoy el cuadro se encuentra en Edimburgo, en la National Gallery of Scotland.

El aguador de Sevilla (óleo sobre lienzo, 105 x 80 cm) que desde 1813 se encuentra en el Wellington Museum de

Introducción al siglo XVII

Londres fue una de las primeras obras en difundir la fama del gran talento de Velázquez por la corte española.

El aguador de Sevilla, interpretado como una alegoría de las tres edades del hombre, ensaya una composición audaz en círculos con las tres cabezas de los tres personajes representados, al tiempo que destaca en el primer plano el gran cántaro iluminado; maravillosa es la representación del tosco barro con el que está hecho el cántaro, del que se ven resbalar algunas gotas de agua.

Probablemente se trate de la obra maestra de la etapa sevillana del pintor, aunque algunos historiadores dicen que fue pintado en Madrid. No obstante esto no parece ser así, ya que el modelo al parecer fue un corso llamado «El Corzo», muy popular en la Sevilla de entonces. Probablemente lo pintó entre 1616 y 1618, y se lo llevó consigo a Madrid como parte de su presentación como pintor, lo que indica la alta estima en la que el pintor tenía el cuadro. Representa en primer término a un hombre de edad avanzada, un viejo aguador que tiende con la mano derecha una elegante copa de cristal a un niño. Una copa, cuya transparencia nos permite ver en el interior un higo, utilizado para perfumar y aromatizar el agua.

Entre ambos se interpone más al fondo un mozo que bebe de una jarrita de vidrio. Se trata de una escena desarrollada en un exterior, por las peculiaridades del oficio de aguador, pero de un exterior en penumbra. El aguador aparece dignamente representado, con un porte casi mayestático, avezado a la intemperie y psicológicamente caracterizado como hombre experimentado, fuerte, apacible, que viste una capa parda, con una manga descosida que deja asomar una blanca camisa, atuendo que refleja cierta dignidad, pese a ser sencillo. Éste, con la cabeza algo inclinada, es muy parecido al que aparece en *La vieja friendo huevos*, coge la copa y, por su atuendo de traje oscuro y cuello, parece gozar de cierta posición social acomodada (atuendo oscuro con cuello, la lechuguilla). Ambos personajes no mantienen comunicación entre sí, más

bien parecen estar ensimismados en sus pensamientos. Entre sus cabezas se ve una tercera figura, la de un joven bebiendo que, pese a verse en penumbra es una figura rematada, que se hace tenue solo por la degradación del foco de luz de la escena. Aparecen dos figuras en primer plano, un aguador y un niño, y al fondo un hombre bebiendo en un jarro, por lo que se ha sugerido que podría representar las tres edades del hombre. Velázquez sigue destacando por su vibrante realismo, como demuestra en la mancha de agua que aparece en el cántaro de primer plano, la copa de cristal, en la que vemos un higo para dar sabor al agua, o los golpes del jarro de la izquierda, realismo que también se observa en las dos figuras principales que se recortan sobre un fondo neutro, interesándose el pintor por los efectos de luz y sombra. El colorido que utiliza sigue una gama oscura de colores ocres, terrosos, y marrones. La influencia de Caravaggio en este tipo de obras se hace notar, posiblemente por grabados y copias que llegaban a Sevilla procedentes de Italia. Respecto a la simbología de la escena, se piensa como hemos dicho que puede representar «las tres edades del hombre» (niño, joven y adulto) en la que el anciano tiende la copa del conocimiento al niño, como un maestro que guía a su alumno, quién lo recoge con majestuosidad, por lo que esto significa, mientras que el hombre del fondo bebe con avidez de una jarra de cerámica observando las acciones que pueden ocurrir a su alrededor y haciéndose tenue por la degradación del foco de luz de la escena.

Otros autores creen que la tela supondría la alegoría de tres edades importantes en la vida de Velázquez, once, veintiuno y cincuenta y seis años. A los once años, entra en el taller para aprender a pintar, a los veintiuno pinta la obra, ya convertido en maestro, defendido y apoyado por su maestro Pacheco, que en aquel entonces contaba con cincuenta y seis años.

Es un tema recurrente en el Barroco, una época caracterizada por la crisis, en la que la reflexión sobre el paso del tiempo se convierte en un tema bastante habitual.

Introducción al siglo XVII

En 1618 Velázquez se casa con la hija de Pacheco y posteriormente nacen en Sevilla las dos hijas del pintor, Francisca e Ignacia. Gracias al apoyo del suegro logra trasladarse a la Corte de Felipe IV, donde goza del favor del Conde Duque de Olivares y es nombrado en 1623 pintor de cámara regio. Permanecerá al servicio del rey hasta 1660, fecha en la que Velázquez murió, lo que significó treinta y siete años de servicio continuado, a través de los cuales fue ocupando toda una serie de importantes cargos cortesanos culminando con la concesión del título de nobleza de caballero de la Orden de Santiago. En el nuevo ambiente de la corte, famosa por su extravagancia ceremonial y su rígida etiqueta, pudo contemplar y estudiar las obras maestras de las colecciones reales y, sobre todo, los Tizianos.

En la corte Velázquez estudia las colecciones de Veronés y Rubens tomando contacto con uno de ellos, con Rubens, y se decide a pintar lienzos como *El triunfo de Baco* donde los colores son más claros y el cromatismo más vivo y luminoso.

A partir de estos momentos empieza sus viajes fuera de España (Italia) buscando nuevas técnicas (cromatismo italiano, búsqueda del perfeccionismo italiano, clasicismo, gusto por lo feo, realismo y perspectiva aérea). A pesar de sus muchos problemas militares, económicos y familiares, Felipe IV no perdió su pasión por el arte ni sus deseos de seguir enriqueciendo su colección. Por este motivo encargó a Velázquez que fuera de nuevo a Italia a buscarle pinturas y esculturas antiguas. Partió Velázquez en enero de 1649, recién nombrado ayuda de cámara del rey, y llevó consigo pinturas para el papa Inocencio X en su Jubileo. Este segundo viaje a Italia de Velázquez tuvo consecuencias importantes para su vida personal, lo mismo que para su carrera profesional. En Roma tuvo un hijo natural, llamado Antonio, y dio la libertad a su modelo de muchos años, Juan de Pareja. Su mayor triunfo por entonces fue propiciarse el favor del papa para que le dejara retratarle, favor concedido a pocos extranjeros, retrato (que se encuentra en la Galleria Doria Pamphilj, en

Roma) que le valió más adelante el apoyo del pontífice a la hora de solicitar permiso para entrar en una de las órdenes militares.



XII: *Inocencio X* (1650). Óleo sobre lienzo 140 x 120 cm.

Ya en sus últimos momentos, habiendo aprendido a lo largo de su trabajo y obras, en su tercera y última estancia en Madrid, recibe el título de Aposentador Real y muestra un estilo plenamente consolidado uniendo todas las características aprendidas durante su vida. Es la etapa de grandes obras como: *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656) y *Las Hilanderas* o *La fábula de Aracne* (1657). En ellas vemos cómo el naturalismo «moderno» en su tiempo, el realismo detallado del pintor sevillano, se había ido transformando a lo largo de su carrera en una visión fugaz del personaje o de la escena. Los pinta con toques audaces que parecen incoherentes desde cerca, aunque muy justos y exactos a su debida distancia, y se anticipa en cierto modo al arte de Manet y al de otros pintores del siglo XIX en los que tanto afectó su estilo.

Introducción al siglo XVII

Las meninas es una de las obras de mayor tamaño de Velázquez y en la que puso un mayor empeño para crear una composición a la vez compleja y creíble, que transmitiera la sensación de vida y realidad, y al mismo tiempo encerrara una densa red de significados. El pintor alcanzó su objetivo y el cuadro se convirtió en la única pintura a la que el tratadista Antonio Palomino dedicó un epígrafe en su historia de los pintores españoles (1724). El tratadista cordobés también identificó a la mayor parte de los personajes: son servidores cortesanos que se disponen alrededor de la infanta Margarita. La estancia en la que se desarrolla la escena sería el llamado Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid, cuarto que tenía una escalera al fondo y que se iluminaba por siete ventanas, aunque Velázquez sólo pinta cinco de ellas al acortar la sala.

El Cuarto del Príncipe estaba decorado con pinturas mitológicas, realizadas por Martínez del Mazo copiando originales de Rubens, lienzos que se pueden contemplar al fondo de la estancia.

En la composición, el maestro nos presenta a once personas, todas ellas documentadas, excepto una. La escena está presidida por la infanta Margarita y a su lado se sitúan las meninas: María Agustina Sarmiento que está ofreciendo agua a la infanta Margarita en un búcaro, pequeña vasija de arcilla porosa y perfumada que refrescaba el agua e Isabel de Velasco, la menina que está en pie a la derecha, vestida con la falda o basquiña de guardainfante, en actitud de hacer una reverencia, gesto propio del protocolo de palacio.

A la izquierda se encuentra Velázquez con sus pinceles, ante un enorme lienzo cuyo bastidor podemos observar. El autorretrato del pintor, se encuentra de pie, delante de un cuadro y con la paleta y el pincel en sus manos y la llave de ayuda de cámara a la cintura. El emblema que luce en el pecho fue pintado posteriormente cuando, en 1659, fue admitido como caballero de la Orden de Santiago porque cuando pintó Velázquez este cuadro, el Rey no le había hecho aún esta merced.

A la derecha se hallan los enanos Mari Bárbola y Nicolasillo Pertusato, este último azuza a un mastín, un perro de compañía. Velázquez llegó a pintar varios bufones y enanos pero por encargo real, pues eran criados al servicio y divertimento del rey, por lo que en ellos no hay pena ni reivindicación, solo la condición humana al natural pero eso sí, con una gran dignidad. La presencia de enanos y bufones era frecuente en la Corte porque desde tiempos remotos se les atribuía el don de la profecía y se les tenía por oráculos de la verdad.

Tras la infanta observamos a dos personajes más de su pequeña corte: doña Marcela Ulloa encargada de cuidar y vigilar a todas las doncellas que rodeaban a la infanta Margarita. Se encuentra en la pintura, representada con vestiduras de viuda y conversando con otro personaje, un desconocido guardadamas. Reflejadas en el espejo están las regias efigies de Felipe IV y su segunda esposa, Mariana de Austria, padres de la infanta y testigos de la escena. Son los reyes de España: la reina, tiene 21 años y es la segunda esposa del rey que cuenta ya con 51. Aparecen reflejados en un espejo, colocado en el centro y fondo del cuadro, pareciendo indicar que es precisamente el retrato de los monarcas lo que estaba pintando Velázquez.

La composición se cierra con la figura del aposentador de la reina José Nieto así como el propio pintor lo era del rey. Sirvió en palacio hasta su fallecimiento. En la pintura queda situado en el fondo, en una puerta abierta por donde entra la luz exterior. Se muestra a Nieto cuando hace una pausa, con la rodilla doblada y los pies sobre escalones diferentes. No se puede estar seguro de si su intención es entrar o salir de la sala.

Regresando a la cuestión de la representación clásica, una última revisión a los simbolismos del cuadro es necesaria, en particular el espejo. En el espejo se puede ver lo único presente en el cuadro que es invisible, la figura de los reyes.

Entonces, según cierta interpretación, el espejo simboliza

Introducción al siglo XVII

el tiempo pues devuelve imágenes como reflejo y anula las distancias con el espectador.

Los personajes habitan un espacio modelado no sólo mediante las leyes de la perspectiva científica sino también de la perspectiva aérea, en cuya definición representa un papel importante la multiplicación de las fuentes de luz.

La infanta, una niña en el momento de la realización de la pintura, es la figura principal. Tenía unos cinco años de edad y alrededor de ella gira toda la representación de *Las meninas*. Fue uno de los personajes de la familia real que más veces retrató Velázquez, ya que desde muy joven estaba comprometida en matrimonio con su tío materno y los retratos realizados por el pintor servían, una vez enviados, para informar a Leopoldo I sobre el aspecto de su prometida.

Esa niña de *Las meninas*, con su vestido blanco, está enterrada en la Cripta de los Capuchinos de Viena. Se hace raro imaginar muerta a esa chiquilla y más raro aún pensar que murió con 21 después de parir cuatro hijos. Era la emperatriz del omnipotente Sacro Imperio Romano Germánico, pero el último parto la mató.

Las meninas tienen un significado inmediato accesible a cualquier espectador. Es un retrato de grupo realizado en un espacio concreto y protagonizado por personajes identificables que llevan a cabo acciones comprensibles. Sus valores estéticos son también evidentes: su escenario es uno de los espacios más creíbles que nos ha dejado la pintura occidental; su composición armoniza la unidad con la variedad; los detalles de extraordinaria belleza se reparten por toda la superficie pictórica; y el pintor ha dado un paso decisivo en el camino hacia el ilusionismo, que fue una de las metas de la pintura europea de la Edad Moderna, pues ha ido más allá de la transmisión del parecido y ha buscado con éxito la representación de la vida o la animación. Pero, como es habitual en Velázquez, en esta escena en la que la infanta y los servidores interrumpen lo que hacen ante la aparición de los reyes, subyacen numerosos significados, que pertenecen a

campos de la experiencia diferentes y que la transforman en una de las obras maestras de la pintura occidental, que ha sido objeto de una mayor cantidad y variedad de interpretaciones. Existen varias referencias importantes de carácter histórico-artístico, que se personifican en el propio pintor o en los cuadros que cuelgan de la pared del fondo; y la presencia del espejo convierte el cuadro en una reflexión sobre el acto de ver y hace que el espectador se pregunte sobre las leyes de la representación.

Esa riqueza y variedad de contenidos, así como la complejidad de su composición y la variedad de las acciones que representa, hacen que *Las meninas* sea un retrato en el que su autor utiliza estrategias de representación y persigue unos objetivos que desbordan los habituales en ese género.



XIII: *Las meninas* (1656). Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm.

De regreso en Madrid a principios de 1631, Velázquez volvió a su principal oficio de pintor de retratos, entrando en un periodo de grande y variada producción.

Introducción al siglo XVII

Pronto adornarán el Salón de Reinos, sala principal del primero de estos palacios, sus cinco retratos ecuestres reales, más *Las lanzas o la rendición de Breda*, su contribución a la serie de triunfos militares. De manera genérica, puede fecharse entre 1634 y 1635, pues se sabe que la decoración del Salón de Reinos se inició en 1634 y estaba acabada en la primavera de 1635.



XIV: *Las lanzas o La rendición de Breda* (1634-1635).
Óleo sobre lienzo, 307 x 367 cm.

El 5 de junio de 1625 Justino de Nassau, gobernador holandés de Breda, entregó las llaves de la ciudad a Ambrosio Spínola, general genovés al mando de los tercios de Flandes. La ciudad tenía una extraordinaria importancia estratégica, y fue uno de los lugares más disputados en la larga pugna que mantuvo la monarquía hispánica con las Provincias Unidas del Norte. Su toma tras un largo asedio se consideró un acontecimiento militar de primer orden, y como tal ocasionó una abundante producción escrita y figurativa, que tuvo por objeto ensalzar a los vencedores. No es de extrañar que cuando se decidió la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro con una serie de pinturas de victorias obtenidas durante el reinado de Felipe IV se incluyera ésta que fue probablemente

la más célebre, y que para representarla se recurriera a Velázquez, para entonces el pintor más prestigioso de la corte.

El artista declara orgullosamente su paternidad mediante la hoja de papel en blanco que aparece en el extremo inferior derecho del cuadro. Las dimensiones del cuadro, la importancia del acontecimiento que describe y la significación del lugar al que estaba destinado invitan a que el pintor se perfeccionase y diera prueba de sus extraordinarias facultades.

También lo favorecía el contexto competitivo que se creó en el Salón de Reinos, donde concurrían los artistas más eminentes de la corte. Velázquez respondió al reto creando una obra maestra, en la que da prueba no sólo de sus extraordinarias dotes descriptivas o de su dominio de la perspectiva aérea sino también de su habilidad para la narración y de su capacidad para poner todos los elementos de un cuadro al servicio de un contenido concreto.

No estamos ante un cuadro bélico usual en el que se recrea la victoria y se impulsa una visión apologética. No hay generales triunfantes y ejércitos humillados. Los dos generales componen una imagen de extraordinaria eficacia comunicativa.

El pintor no ladea la realidad bélica, y nos presenta un fondo humeante que nos habla de destrucción y guerra. Pero concentra nuestra atención en un primer plano en el que el general vencedor recibe, casi cariñosamente, la llave del enemigo vencido, en un gesto que es casi más anuncio del principio de la paz que del final de una guerra. Toda la composición tiene como objetivo subrayar ese gesto, y tanto el grupo de soldados holandeses, a la izquierda, como el de los españoles no hace sino encuadrar, acompañar y cubrir ese motivo principal, dirigiendo nuestra atención hacia él. La interpretación que hace Velázquez del hecho de armas contaba con precedentes muy precisos. Pedro Calderón en una comedia afronta el tema desde perspectivas parecidas, insistiendo en la magnanimidad del general Spínola y de su ejército, que en vez de alterarse con los vencidos los trataron

como dignos rivales. De hecho en el drama *El sitio de Breda* de Calderón, de 1625, se describe el mismo acto que representa el cuadro, y en términos muy parecidos, como una circunstancia casi afable. Pero ese contenido no responde sólo a un capricho del pintor o de quien decidió la decoración pictórica del salón, pues está directamente relacionado con la imagen que la monarquía quería proyectar de sí misma como una institución justa, que respetaba las leyes de la guerra y que, en caso de necesidad, era capaz de tratar con clemencia al vencido. La genialidad de Velázquez consiste en haber encontrado la fórmula ideal para transmitir ese contenido; y lo ha hecho prescindiendo de cualquier retórica, y utilizando los medios más sencillos y, por tanto, más eficaces: el simple gesto de los dos generales encierra en sí mismo una teoría del Estado y una visión de la historia.

Su último acto público fue el de acompañar a la corte a la frontera francesa y decorar con tapices el pabellón español en la isla de los Faisanes para el matrimonio de la infanta María Teresa y Luis XIV (7 de junio de 1660). Pocos días después de su vuelta a Madrid, cayó enfermo y murió el 6 de agosto de 1660. Su cuerpo fue amortajado con el uniforme de la orden de Santiago, que se le había impuesto el año anterior. Fue enterrado en la bóveda de la cripta de Fuensalida de la Iglesia de San Juan Bautista. En el plazo de 8 días su esposa Juana fue sepultada junto a él. Esta iglesia fue destruida por los franceses en 1811, perdiéndose sus restos.

La primera biografía completa — la de Antonio Palomino — fue publicada en 1724, más de sesenta años después de la muerte de Velázquez, pero tiene el valor de haberse basado en unas notas biográficas redactadas por uno de los últimos discípulos del pintor, Juan de Alfaro. Palomino, por otra parte, como pintor de corte, conocía a fondo las obras de Velázquez que se encontraban en las colecciones reales, y había tratado, además, con personas que habían coincidido de joven con el pintor. Palomino añade mucho a la información fragmentaria dada por Pacheco y aporta importantes datos de su segundo

viaje a Italia, su actividad como pintor de cámara, como funcionario de Palacio y encargado de las obras de arte para el Rey.

Como conclusión final, esta es la obra de un genio inigualable, considerado hoy en día como uno de los pintores más originales y conmovedores de la historia española. Un artista que con su observación del natural nos adelantó en el tiempo y siempre nos hará palpar.

2§ *Lope de Vega y Carpio (1562-1635)*



XV: *Lope Félix de Vega Carpio (1637)*.
Obra atribuida al pintor Eugenio Cajés (1575-1644).

Lope de Vega y Carpio nació en Madrid en el seno de una familia humilde de artesanos. Lope fue un caso paradigmático de precocidad creadora puesto que con apenas trece años ya había escrito su primera obra de teatro. En 1575 entró al servicio de don Jerónimo de Alcalá, obispo de Ávila, y poco tiempo después comenzó sus estudios universitarios. Aunque

Introducción al siglo XVII

fue alumno de la Universidad de Alcalá durante algunos años, nunca logró obtener el título de bachiller. Desde muy pronto, Lope empezó a crearse cierta fama como poeta, trabando amistad con importantes artistas y escritores de su tiempo. Fue a través de estas amistades que Lope conoció a la actriz Elena Osorio, a quien llama Filis en los abundantes versos que le dedicó. Con ella mantuvo una apasionada relación amorosa hasta que ella lo rechazó. Lope, como venganza, escribió unos libelos difamatorios contra Elena y su familia que le costaron el destierro. En 1588 contrajo matrimonio con Isabel de Urbina, a quien había raptado con el consentimiento de ésta. Al igual que Miguel de Cervantes, Lope de Vega también se alistó en el ejército, formando parte de la Armada Invencible. A su regreso a España, el matrimonio se instaló en Valencia. Al poco tiempo Lope se trasladó a Toledo para trabajar como secretario del marqués de Malpica, y después a Alba de Tormes para prestar sus servicios al duque de Tormes. En 1594 Lope de Vega quedó viudo y en 1595 fue finalmente indultado de su destierro. De vuelta a Madrid contrajo matrimonio con Juana de Guardo, hija de un acaudalado comerciante. Sin embargo, Lope mantenía un idilio con otra mujer, la actriz Micaela de Luján, a quien llama Lucinda en sus poemas, y de quien estaba profundamente enamorado. En Madrid, Lope vivió del teatro y de la publicación de sus comedias hasta que sus representaciones y las de otros dramaturgos fueron prohibidas por el rey Felipe II en 1597 debido a cuestiones morales. La prohibición fue revocada por Felipe III en 1600, pero sin bailes ni canciones impúdicas. En 1605, Lope de Vega conoció al duque de Sessa, quien se convirtió en uno de sus protectores y mecenas. La última etapa en la vida de Lope de Vega estuvo marcada por la tragedia. Primero perdió a Lucinda, su gran amor, quien murió en 1608. Cinco años después quedó viudo de Juana, su esposa, y perdió a su hijo Carlos Félix. Estas tragedias personales produjeron en él una gran angustia existencial y decidió ordenarse sacerdote. Es entonces cuando escribió sus

profundas y apasionadas *Rimas sacras* (1614). A pesar de su gran fervor religioso, Lope conoció a Marta de Nevares, mucho más joven que él, con la que también mantuvo un apasionado idilio amoroso. Al igual que Miguel de Cervantes, Lope aspiró durante muchos años a un puesto oficial que nunca obtuvo. Sus últimos años están igualmente marcados por la tragedia: a la muerte de María Nevares (1632) le sucedió la de su hijo Lope Félix (1634) y ese mismo año su hija Antonia Clara se fugó. Lope de Vega murió en Madrid en 1635 a causa de la escarlatina.



XVI: *Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid* (1623). Obra del pintor Juan de la Corte (1585-1662). Museo de Historia de Madrid.

Lope está considerado como el primer escritor profesional de la literatura española. Este fecundo escritor cultivó todos los géneros literarios del momento. Dedicó toda su vida a la literatura y siempre intentó destacar en cualquier disciplina. Disfrutó de un innegable éxito en su tiempo y contó con numerosos admiradores. Aun así, jamás pudo lograr el reconocimiento oficial. Debido a su innata capacidad creadora y a su constante trabajo, Lope era conocido como el «Fénix de los ingenios» y el «Monstruo de la naturaleza». No fue solamente uno de los escritores más prolíficos de su tiempo, sino también de toda la historia de la literatura. Se conservan alrededor de cuatrocientas comedias y gran cantidad de volúmenes de obras no dramáticas como novelas, ensayos, tratados de historia, poemas, etc., muchas de ellas auténticas

obras maestras de la literatura universal. Su ingente producción dramática elevó el teatro del Siglo de Oro español a cotas nunca jamás logradas. Su vida personal y su obra literaria están indefectiblemente ligadas: su intensa vida amorosa, sus tribulaciones espirituales, sus polémicas literarias y sus envidias están presentes en su colosal producción literaria. Lope incluso creó escuela dramática, sentando sus bases en su ensayo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) y siendo sus epígonos más destacados los dramaturgos Tirso de Molina (1584-1648) y Juan Pérez de Montalbán (1601-1638).

Poesía lírica

La poesía lírica de Lope de Vega está compuesta principalmente por romances, letras para cantar y múltiples sonetos. Estos últimos, que fueron más de tres mil, se encuentran, por ejemplo, en *Rimas humanas* (1602), *Rimas sacras* (1614) y *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos* (1634). De manera general, las letras para cantar están caracterizadas por su tono altamente vitalista y alegre. Lope también cultivó romances moriscos y romances pastoriles, las dos modalidades más populares de la época. En los romances moriscos, muy en boga en el último tercio del siglo XVI, el comportamiento heroico de un musulmán es utilizado para enaltecer las virtudes de un caballero cristiano. En cuanto a los romances pastoriles, estos se caracterizan por poseer un tono íntimo y sentimental. En algunos romances pastoriles Lope evoca las diversas aventuras amorosas que él mismo vivió durante su juventud. En general, sus romances de juventud son enérgicos y apasionados, mientras que los que escribió durante su vejez se caracterizan por poseer un tono más melancólico y reflexivo. Lope también compuso romances de tono religioso, como *Romancero espiritual* (1619), compuesto por 32 romances devotos. No en vano, una buena parte de su poesía lírica está compuesta por poemas de cariz religioso, como, por ejemplo, *Triunfos divinos* (1625).

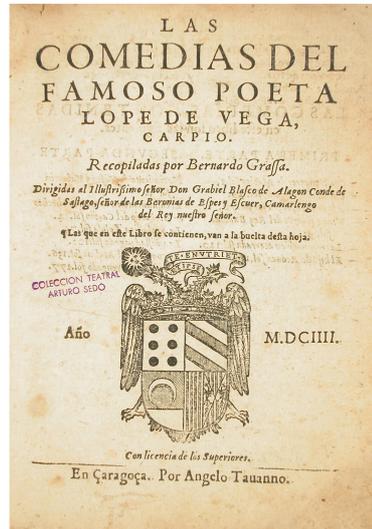
Por otra parte, en *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621) Lope combina la novela y la fábula mitológica en verso. A esta obra le sucedió *La Circe con otros poemas y prosas* (1624), igualmente de ambientación mitológica. Es preciso añadir que buena parte de su producción poética se encuentra diseminada en sus obras dramáticas.

Poesía épica

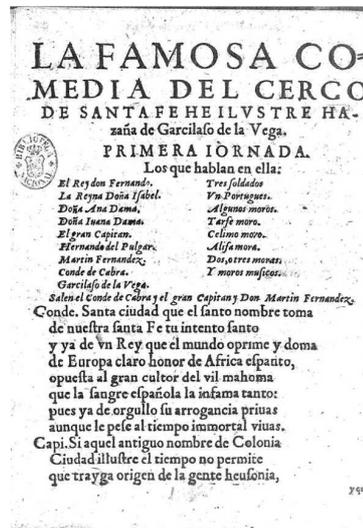
Su primer poema épico fue *La Dragontea* (1598), que trata sobre la muerte del famoso pirata inglés sir Francis Drake y las gestas de algunos marineros españoles que lucharon contra él. También compuso *La hermosa de Angélica* (1602), cuya fuente de inspiración es el episodio de Angélica y Medoro del *Orlando Furioso* (1532) del poeta italiano Ludovico Ariosto (1474-1533). Como poeta épico resulta igualmente necesario mencionar su *La Jerusalén conquistada* (1609), cuyo antecedente fue el poema *La Jerusalén liberada* (1579) del italiano Torquato Tasso (1544-1595), y que cuenta el asedio de Jerusalén durante la Primera Cruzada (1096-1099). Mención especial merece *La Gatomaquia* (1634), que es una parodia de tono épico en la que se describen los amores de los gatos Marramaquíz y Micifuz y la gata Zapaquilda. Dentro de su poesía épica también se encuentra *El Isidro* (1599), poema hagiográfico narrado en quintillas que cuenta la vida de san Isidro labrador, santo y patrono de Madrid. En este poema se observa la predilección de Lope por la vida sencilla de los campesinos y el mundo rural.

Introducción al siglo XVII

Teatro



XVII: Recopilación de las comedias de Lope de Vega por Bernardo Graffa en 1604.



XVIII: Primera edición de *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega* (1604).

Las comedias de Lope de Vega, como así eran llamadas las obras dramáticas de cualquier género, destacan por poseer un marcado acento poético. Lope es ante todo un poeta dramático. En la mayoría de sus obras aparecen villancicos, romances o sonetos, cuya función es renovar la representación teatral y conseguir la complicidad de los espectadores. Asimismo, en el teatro de Lope se muestran multitud de actividades cotidianas — labores de labranza, todo tipo de fiestas populares, ritos religiosos, bailes tradicionales — que resultan perfectamente reconocibles por el auditorio. Por otra parte, desde un punto de vista técnico, se aprecia una evolución en las más de cuatrocientas obras teatrales que se le atribuyen a Lope de Vega. Existen tres etapas diferenciadas dentro de la producción dramática de Lope.

La primera etapa representa un periodo de formación en la obra del autor. En las creaciones teatrales de sus primeros años es posible observar cierta influencia de los clásicos grecolatinos. Algunas de estas obras destacan por un lenguaje muchas veces burdo y están plagadas de alusiones sexuales y escatológicas. En este periodo se pueden ubicar, entre muchas otras obras, *El arrogante español y caballero del milagro* (1593) y *El rufián Castrucho* (1598). También a esta etapa pertenecen dos comedias de ambientación levantina: *Los locos de Valencia* (1590-1595) y *La viuda valenciana* (1600).

En su segunda etapa Lope adquiere madurez como dramaturgo y escribe algunas de sus obras más célebres. En algunos casos se trata de tragicomedias inspiradas en leyendas españolas. Se pueden destacar *Las almenas de Toro* (1620) o *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (1610), obra en que el rey de Castilla Alfonso VIII (1155-1214), casado con Leonor de Aquitania, se enamora de una judía toledana y se encierra con ella durante algunos años desatendiendo su reino.

Como consecuencia, los nobles de la corte deciden asesinar a la bella judía. En este periodo Lope de Vega escribe dos de sus comedias de temática histórica más conocidas: *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614) y *Fuenteovejuna* (1618), en

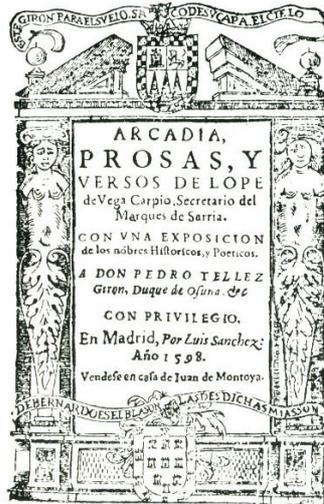
la que toda una aldea se convierte en protagonista de la obra al ajusticiar al comendador Fernán Gómez por las injurias y los abusos causados a una joven inocente. Otras comedias importantes de este periodo son *La discreta enamorada* (1604), que es una comedia de enredo en la que abundan los malentendidos, *La dama boba* (1613), que es un canto a la importancia del amor, y *El perro del hortelano* (1618), ambas pertenecientes al subgénero de las comedias palatinas, cuyos personajes pertenecen a la alta nobleza o la realeza.

La tercera etapa la componen obras como *La noche de san Juan* (1631), en la que abundan los equívocos y enredos, *Las bizarrías de Belisa* (1634), cuyo argumento gira entorno a la confusión de identidades y la suplantación de la personalidad, y *Amar sin saber a quién* (1635), otra comedia de enredos. En cuanto a las tragedias, a esta época pertenece su célebre *El caballero de Olmedo* (1620), una de sus obras teatrales más líricas, y *El castigo sin venganza* (1631). En estas dos tragedias el amor tiene como desencadenante la muerte.

También es posible dividir la vastísima producción teatral de Lope de Vega según su temática: por una parte las comedias de tema profano y por otra las de tema religioso. Este segundo grupo igualmente se puede subdividir en obras bíblicas, de santos y de leyendas piadosas. Dos ejemplos paradigmáticos son *Lo fingido verdadero* (1620), comedia de santos ambientada en la antigua Roma, y *La buena guardia* (1610), en la que una monja se enamora y huye del convento hasta que se arrepiente y vuelve a él. En la vertiente profana, mucho más prolífica, encontramos comedias de cariz mitológico o de tema pastoril en las que destaca el elemento lírico — tan abundante en toda la obra de Lope — como en *Adonis y venus* (1621) y lo autobiográfico como *La pastoral de Jacinto: comedia famosa* (1623). También existen obras de temática novelesca italianizante, de temas españoles y comedias de caballerías. Luego hay toda una extensa serie de comedias costumbristas, picarescas, de capa y espada, como

Santiago el verde (1620), y costumbristas de tipo rural como *El villano en su rincón* (1617).

Prosa



XIX: *La Arcadia* (1598).

Lope de Vega escribió una novela pastoril, *La Arcadia*, que narra las aventuras amorosas de diferentes pastores en un entorno bucólico. La acción novelesca resulta más bien escasa y en ella abundan excelentes versos. En 1604 publicó *El peregrino en su patria*, novela bizantina clásica plagada de aventuras. También continuó con el género pastoril con *Pastores de Belén* (1612), que contiene versos de carácter popular y narra episodios bíblicos contados por pastores. En 1618 Lope publicó un tratado histórico sobre el martirio padecido por los jesuitas en Japón: *El triunfo de la fe en los reinos de Japón por los años de 1614 y 1615*. Por otra parte, muy en la línea de las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes, Lope compuso sus *Novelas a Marcia Leonarda* (1621), una serie de novelas epistolares en las que el narrador entabla un diálogo con la destinataria, Marta de Nevares, uno de sus múltiples amores. Estas novelas son *Las fortunas de*

Introducción al siglo XVII

Diana, La desdicha por la honra, La prudente venganza y Guzmán el bravo. Hacia el final de su vida, Lope escribió *La Dorotea* (1632), novela de recuerdos y amores perdidos de gran carga nostálgica. *La Dorotea*, que se entronca con la comedia humanística y está dividida en cinco actos, narra las relaciones entre Dorotea y Fernando, dos jóvenes apasionados por la literatura y los mitos clásicos.



XX: *Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de su padre,* Lope de Vega (1862). Obra de Ignacio Suárez Llanos (1830-1881).

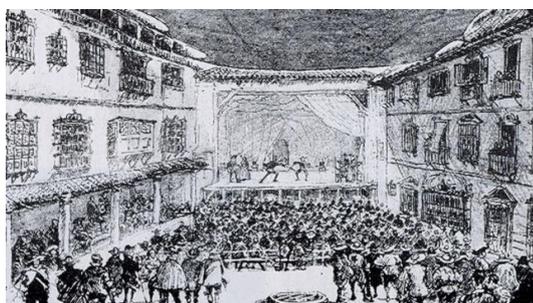
El teatro barroco español

El barroco fue un movimiento artístico y literario surgido en la Italia de finales del siglo XVI pero que se expandió por toda la Europa católica hasta las primeras décadas del siglo XVIII. Sus características principales fueron la profusión estilística y la complejidad formal y de contenido. En su vertiente literaria, los escritores del barroco suelen mostrar una visión negativa del mundo y del hombre. En muchas obras literarias queda patente cierto sentimiento de desencanto. Durante el periodo barroco abundaron las obras de cariz moralizante, ascético y satírico.

Es importante recalcar que a todo el teatro español del Siglo de Oro se le denomina genéricamente comedia y que Lope de Vega fue el creador y teórico de este nuevo estilo. En su ensayo en verso *Arte nuevo de hacer comedias en este*

tiempo (1609) Lope expone las características primordiales de la comedia. En sus planteamientos, Lope se aleja de las unidades aristotélicas, combina lo cómico con lo trágico, inserta elementos líricos y acorta la obra escénica de cinco a tres actos. Para Lope, la comedia cumple una función social, dado que contribuye a socializar todo un conjunto de creencias y normas que tienen por objetivo reafirmar un orden social y político establecido. En cuanto al marco cronológico del teatro español del Siglo de Oro, éste abarca los años comprendidos entre 1590 y 1700 por un gran número de escritores: Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), Tirso de Molina (1579-1648), Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), Guillén de Castro (1569-1631), Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) y Luis Vélez de Guevara (1579-1644), entre otros.

Los corrales de comedias en los siglos XVI y XVII



XXI: El Corral del Príncipe (Madrid) hacia mitad del siglo XVII.
Dibujo del ilustrador Juan Comba (1852-1924).

Los corrales de comedias eran patios al aire libre, cerrados con casas o viviendas en tres de sus lados, en los que se representaba todo tipo de obras teatrales. En el fondo estaba el escenario, sin apenas decorados. En el patio, el público masculino asistía de pie a las funciones. Había muy pocos bancos para sentarse. Los nobles y hombres acaudalados veían las obras teatrales desde los balcones y las ventanas que

Introducción al siglo XVII

rodeaban el escenario. Las mujeres tenían una zona reservada para ellas, llamada la cazuela, que estaba justo en la parte opuesta del escenario. Los músicos, si los había, se situaban a un lado u otro del escenario, a pocos metros de él. Lope de Vega y otros dramaturgos destacados del Siglo de Oro vieron representadas sus comedias en los principales corrales de comedias de Madrid y otras ciudades españolas importantes e incluso en México y Perú, donde también existían.

III

INTRODUCCIÓN AL SIGLO XVIII

Introducción al siglo XVIII

El siglo XVIII o «Siglo de las Luces» es el siglo de la razón. Los ilustrados y otros pensadores de la época, aplicaron la razón a la política, a la sociedad y al individuo y, con sus ideas, criticaron las condiciones del Antiguo Régimen. El siglo XVIII fue un siglo de crecimiento y de desarrollo económico en Europa, la población europea creció con rapidez y de manera constante. Este crecimiento se debió a las mejoras en agricultura, ganadería, medicina e higiene.

Sin embargo, los cambios económicos no fueron seguidos de transformaciones en el sistema político absolutista ni en la sociedad estamental del Antiguo Régimen.

El Antiguo Régimen era el modelo de sociedad heredado de la Edad Media, en el que la población se dividía en tres estamentos, representados en los parlamentos tradicionales: la nobleza, el clero y el tercer estado, compuesto por la burguesía urbana, los artesanos y los campesinos.

A lo largo del siglo XVIII se produjo el choque entre la sociedad estamental, caracterizada por el sistema de privilegios legales y políticos, y la nueva sociedad burguesa y capitalista, impulsada por los cambios económicos y las nuevas ideas de la Ilustración. El descontento de los intelectuales ilustrados y los burgueses hacia la rigidez del despotismo ilustrado fue una de las causas de las revoluciones de final de siglo. Los reyes europeos del siglo XVIII, con la excepción de los monarcas constitucionales ingleses, siguieron siendo absolutistas. Sin embargo, las transformaciones económicas y sociales y las nuevas ideas de la Ilustración obligaron a la mayoría de los monarcas a introducir reformas. En el siglo XVIII se va extendiendo, por amplias capas de la sociedad europea, un nuevo espíritu, nacido de la secularización, el racionalismo crítico y la ciencia moderna. Así como en la Edad Media «la luz» había sido sinónimo de la palabra divina, el siglo XVIII, el siglo de las luces será iluminado por la luz de la razón que caracteriza un movimiento que en Gran Bretaña se denominó *Enlightenment* e Ilustración en España.

La Ilustración fue adoptada inicialmente por intelectuales y burgueses, y pronto también por algunos nobles y clérigos, renovará la filosofía, la educación y la investigación científica. Surge un espíritu crítico y se admiten la razón y la experiencia como las dos únicas vías de conocimiento. Se incrementa el espíritu científico en ese siglo y aparecen científicos y filósofos ingleses importantes como Newton, Locke, Smith y Hobbes. En Francia surge una generación importante de intelectuales como Voltaire, Rousseau y Montesquieu. Las transformaciones que se viven en este siglo, prefiguran lo que luego ocurrirá en las revoluciones del siglo XIX. Y afectan a todos los aspectos de la vida: desde la agricultura y la artesanía, el crecimiento de la población, las ideas y la política.

En 1751 comenzó a publicarse, en Francia, la Enciclopedia, una obra que pretendía recoger todos los saberes de la época. Su importancia estriba en el afán de divulgar el saber, la intención de ilustrar: de ahí la denominación de Ilustración. Este movimiento chocó con las autoridades académicas y religiosas. Sus mejores vehículos de difusión fueron las tertulias, los clubes, los cafés y los salones.

El sistema político más característico del siglo XVIII fue el despotismo ilustrado, cuyo propósito era acelerar el progreso económico y cultural de los pueblos, fomentar la instrucción y aumentar el bienestar de los ciudadanos, al margen de su voluntad.

A lo largo del siglo XVIII eclosiona una nueva mentalidad que enlaza con la antropología renacentista y que en consecuencia viene a romper la cosmovisión del mundo Barroco. Dicho movimiento se cimienta, a grandes rasgos, en el espíritu crítico, que rompe abruptamente con el principio de autoridad, en el predominio de la razón y su fundamentación en la experiencia. Esta estructura del saber tiene como consecuencia que la filosofía y la ciencia sean las disciplinas más valoradas. Su característica más relevante es la búsqueda de la felicidad humana a través de la cultura y el progreso. Las

Introducción al siglo XVIII

nuevas ideas asociadas al pensamiento ilustrado hicieron que el arte y la literatura se orientaran hacia un nuevo clasicismo (Neoclasicismo), del que se deriva el adjetivo «neoclásico». Tradicionalmente se ha tendido a afirmar que contra tanta rigidez se reaccionó a finales de siglo, produciéndose una vuelta al mundo de los sentimientos, otorgándole el nombre de «Prerromanticismo».

La Ilustración en España se inscribe en el marco general de la Ilustración europea (espíritu crítico, fe en la razón, confianza en la ciencia, afán didáctico) y las influencias son esencialmente francesas e italianas. Los ilustrados se basaban en la búsqueda del progreso a través de la educación de toda la población, que debía alcanzar la racionalidad. Rousseau generalizó la idea de que el hombre es bueno por naturaleza, pero la sociedad lo corrompe.

La Ilustración se mostraba anticlerical, pues consideraba que la Iglesia apoyaba a los poderosos, y al principio defendía el poder absoluto de los reyes para que fuera posible la reforma. En esto consistía el despotismo ilustrado («Todo para el pueblo, pero sin el pueblo»). Las pretensiones reformistas de los ilustrados chocaron con la resistencia de las clases privilegiadas y algunos ilustrados defendieron la revolución en contra de la monarquía. Esto último se llevó a cabo en Francia a través de la Revolución francesa, que, de forma sangrienta, abolió la monarquía e instauró la república con su lema de «libertad, igualdad y fraternidad».

En España la Ilustración fue percibida con desconfianza y fue rechazada por la Iglesia y por buena parte de la población como un movimiento afrancesado. Fue perseguida por la Inquisición. No obstante, tuvo su influencia en numerosos autores.

El rasgo más llamativo de la Ilustración española es el intento de conciliar el racionalismo con la fe católica. Se crearon instituciones colectivas que trabajaban para el progreso. En España se crearon la Real Academia Española (1731), la Real Academia de la Historia (1736) e

instituciones que facilitaran el acceso de la población al conocimiento: la Biblioteca Nacional (1712) y el Museo del Prado (1785). El género literario más importante de la prosa del siglo XVIII es el ensayo, ya que, como hemos visto, los rasgos que predominan en esta época se desarrollan mejor con la exposición teórica de ideas, pensamientos y críticas. Entre los ensayistas más conocidos de la época hay que resaltar a Fray Benito Jerónimo Feijoo y a Gaspar Melchor de Jovellanos. El ensayo ilustrado tuvo un cauce de difusión muy importante en los periódicos. Aunque habían aparecido esporádicamente en siglos anteriores, es durante el XVIII cuando se produce un desarrollo pleno del periodismo. La finalidad de los periódicos del siglo XVIII no pudo ser informativa dadas las dificultades de comunicación sino que fue educativa y divulgativa. Las obras que adoptan forma de carta, bien sea dirigidas a personas reales, bien a personajes ficticios, se convirtió en un género muy abundante durante el siglo XVIII, ya que servía perfectamente para ejercer la crítica de costumbres, comportamientos e ideas. De entre todos los autores de literatura epistolar hay que destacar al gaditano José Cadalso.

El cambio de siglo coincidió en España con el cambio de dinastía reinante. Al morir sin descendencia Carlos II (de los Austrias), subió al trono Felipe V de Borbón, pero el apoyo de Inglaterra al archiduque Carlos de Austria dio lugar a la guerra de Sucesión. Las consecuencias del cambio fueron enormes: España perdió sus posesiones en Europa, Gibraltar y Menorca, a favor de Inglaterra. A lo largo del siglo XVIII se suceden cuatro reinados: el de Felipe V (1700-1746), monarca absolutista, que sin embargo facilita la entrada en nuestro país del pensamiento ilustrado y las ideas inglesas y francesas y dirige una etapa de reactivación económica y cultural; el de Fernando VI (1746-1759), en el que se implantaron los ideales ilustrados; el de Carlos III (1759-1788), caracterizado por las reformas y por las tensiones sociales que provocaron; y el de Carlos IV (1788-1808), marcado por el intento de

Introducción al siglo XVIII

impedir que se difundiesen los ideales revolucionarios franceses. Carlos IV, aunque comenzó con un monarca reformista, dio un giro a su política tras la Revolución Francesa (1789) y terminó entregando el trono a su hijo Fernando que a su vez abdicó en Napoleón Bonaparte.



XXII: *Retrato del conde de Floridablanca (1783)*, ministro de Carlos III y reformador que buscaba modernizar España, por Francisco de Goya.

La llegada a España de la dinastía francesa de Borbón supuso un cambio radical en la política artística de los nuevos reyes, muy distinta a la de la casa de Austria. Felipe V invitó en primer lugar a artistas franceses, fundamentalmente como retratistas. El segundo matrimonio del rey con Isabel de Farnesio determinó la llegada de los primeros artistas italianos, como Andrea Procaccini y sus ayudantes, que sirvieron en la decoración del palacio de La Granja, así como en el diseño de tapices. Carlos III fue, sin embargo, el monarca decisivo en el cambio artístico que se produjo en la segunda mitad del siglo XVIII al hacer venir a dos artistas del máximo renombre en Europa, Giambattista Tiepolo y Anton Raphael Mengs. Goya es el más importante grabador del siglo

y este medio le permite manifestar sus más íntimos sentimientos con enorme libertad. El dibujo para Goya es también esencial en el proceso de creación, no solo le sirve para expresarse con gran inmediatez, captando escenas que llaman su atención o sobre las que quiere reflexionar, sino que también lo utiliza como medio de estudio o preparación de obras que traspasará después al fresco, al óleo o al grabado. Goya aprovecha fuentes de la cultura tradicional a las que da un nuevo significado enriqueciéndolas con su portentosa imaginación. Su espíritu crítico le aboca a crear un nuevo lenguaje para exponer sus ideas y a través de su ingente producción desarrolla su visión del mundo. Opone la razón a la locura, la superstición y la beatería, la miseria y el hambre. En la guerra, ve el origen de la deshumanización del hombre y su pérdida de individualidad.



XXIII: El aguafuerte *Francisco Goya y Lucientes, Pintor*, grabado de la serie *Los Caprichos*, realizado por Goya en 1799.

Como preludio de sus *Caprichos*, Goya se retrató mostrándonos al autor de esta serie de sátiras sobre la

Introducción al siglo XVIII

sociedad española de su tiempo. Se representó en actitud satírica y como un personaje importante.

El Siglo de las Luces concluyó con la Revolución Francesa de 1789, aunque es incuestionable que la Ilustración dejó una herencia perdurable en los siglos XIX y XX. Marcó un paso clave en el declinar de la Iglesia y en el crecimiento del secularismo actual. Sirvió como modelo para el liberalismo político y económico y para la reforma humanitaria a través del mundo occidental del siglo XIX. Fue el momento decisivo para la creencia en la posibilidad y la necesidad de progreso que pervivió, de una forma moderada, en el siglo XX.

1§ *Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)*



XXIV: *Autorretrato* (1773-1775).

Óleo sobre lienzo, 59,6 x 44,6 cm.

Museo Goya, de la Fundación Ibercaja, Zaragoza.

Goya nació accidentalmente en Fuendetodos, pueblo de su familia materna. Braulio José Goya, dorador, de ascendencia vizcaína, y Gracia Lucientes, de familia campesina acomodada, residían en Zaragoza, donde contrajeron

matrimonio en 1736. Francisco fue el cuarto de seis hermanos.

Tras la escuela, que la tradición acepta con reservas como la de los padres escolapios de Zaragoza, entró en el taller de José Luzán (1710-1785), hijo también de un dorador vecino de los Goya, de formación napolitana y vinculado a la Academia de Dibujo.

Javier Goya, en las notas biográficas sobre su padre para la Academia de San Fernando (1832), aseguraba que «estudió el dibujo desde los trece años en la Academia de Zaragoza bajo la dirección de José Luzán», y Goya, en la autobiografía del catálogo del Museo del Prado (1828), decía que le «había dado a copiar las más bellas estampas que tenía», aunque en sus primeras obras conocidas apenas hay huellas del estilo tardo-barroco de aquél. Más adelante siguió su formación con Francisco Bayeu Subías (1734-1795), relacionado por lejano parentesco con los Goya, y que, años después, sería su cuñado por esa unión tradicional entre familias de artistas. En 1771, la Academia de Parma citaba a Goya como «scolaro del Signor Francesco Vajeu» y lo confirmaba él mismo en 1783, con motivo del matrimonio de su cuñada María Bayeu, a la que conocía desde hacía veinte años por haber estudiado “en casa” de Bayeu.

Después de los modestos inicios en Aragón, se trasladó a Madrid en 1763, siguiendo a Bayeu, que trabajaba en la decoración del Palacio Real. En diciembre de 1763 Goya quiso obtener una pensión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1766 se presentó al premio de primera clase de pintura, aunque fracasó en ambos.

En un arranque de independencia Goya viajó a Italia por sus propios medios, según decía más tarde en un memorial a Carlos III (24 de julio de 1779), y está documentado en Roma en la primavera de 1771, aunque viajó a Italia en junio de 1769, como ha revelado la última documentación localizada de sus capitulaciones de boda. La tradición le situó en Roma en el n. 48 de la Strada Felice (Via Sistina), barrio de los

Introducción al siglo XVIII

artistas, en casa del pintor polaco Taddeus Kuntz, amigo de Mengs, como la familia de éste aseguraría años más tarde, aunque no hay noticias documentales de ello. *El Cuaderno italiano* (Madrid, Museo del Prado), álbum de apuntes comprado en Italia, recogía anotaciones de las ciudades que visitó, todas del norte, entre ellas Bolonia, Venecia, Parma y Milán, viajando de regreso a través de Génova y Marsella.

Varios dibujos de *El Cuaderno italiano* copian esculturas clásicas de Roma, un fresco de Giaquinto, así como presentan composiciones propias y las primeras ideas documentadas de cuadros tempranos, algunos pintados ya en España, donde regresó entre mayo y julio de 1771. Se casó, sin embargo, en Madrid, en la iglesia de San Martín (25 de julio 1773) con Josefa Bayeu (nacida el 19 de marzo de 1747), hermana de Francisco, que fue padrino de la boda con su mujer, Sebastiana Merklein, aunque el primer hijo de Goya, documentado en *El Cuaderno italiano*, Antonio Juan Ramón Carlos, nació en Zaragoza (29 de agosto de 1774), donde el artista trabajaba en los frescos de la cartuja de Aula Dei.

Goya dejó nuevamente Zaragoza el 3 de enero de 1775, llegando a Madrid el día 10 para iniciar su trabajo como pintor de cartones de tapices para la Real Fábrica de Santa Bárbara con el sueldo de 8.000 reales de vellón al año. Los temas representados, elegidos por el rey, eran de caza, que fue la afición más importante del artista a lo largo de su vida. Perros, escopetas y lugares de caza favoritos, a veces en compañía de sus egregios mecenas, aparecerán en la importante correspondencia con su amigo de infancia, el comerciante zaragozano Martín Zapater (Madrid, Museo del Prado), como los alrededores de Madrid, la sierra de Guadarrama y El Escorial, Arenas de San Pedro, Chinchón, la Albufera de Valencia y el Coto de Doñana en las tierras de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). En Madrid el joven Goya fue asiduo de la tertulia de los neoclásicos presidida por Leandro Fernández de Moratín, en la que concurrían los más grandes y afrancesados ingenios de su generación. El segundo

hijo, Eusebio Ramón, nació en la capital (15 de diciembre de 1775); vivía Goya entonces en la calle del Reloj, tal vez en casa de Bayeu, y entre 1776 y 1778 pintó los cartones para el comedor de los príncipes de Asturias en el palacio de El Pardo con escenas de la vida popular en Madrid, como el *Baile a orillas del Manzanares* y *El quitasol*, ya de su propia invención, con tipos populares caracterizados con perfección magistral, y divertidas historias cargadas de contenido satírico y moralizante, enlazando con la corriente popular favorecida por la Ilustración. *El Cuaderno italiano* revela que Goya intentó regresar a Italia con Mengs, en 1777, pero enfermó gravemente a fines de ese año, asegurando a Zapater que había «escapado de buena», y había recibido el encargo de dos series más para la Fábrica de Tapices.

Nacieron en Madrid otros dos hijos, Vicente Anastasio (21 de enero de 1777) y María del Pilar Dionisia (9 de octubre de 1779), cuando Goya vivía en la carrera de San Jerónimo, en la casa de la marquesa de Campollano, aunque poco después habitaba ya en casa propia, en el n. 1 de la calle del Desengaño, donde vivió hasta junio de 1800. Entre 1778 y 1780 pintó las series de cartones de tapices del dormitorio de los príncipes de Asturias, en El Pardo, con escenas como *El cacharrero* y *El ciego de la guitarra*. El 7 de julio de 1780, con el clasicista *Cristo en la cruz*, ingresó como miembro de mérito, por unanimidad, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Nació su quinto hijo (22 de agosto de 1780), Francisco de Paula Hipólito Antonio Benito, y en el otoño Goya se trasladó con su familia a Zaragoza para pintar el fresco de la cúpula de Regina Martyrum en el Pilar. La obra fue rechazada en 1781 por la Junta de la basílica a causa de la incorrección de la figura de la Caridad y la oscuridad general del colorido, imponiéndosele la supervisión de Bayeu, a lo que se negó. Se produjo la ruptura entre los cuñados que duró varios años y afectó a la actividad de Goya, que perdió encargos proporcionados por su cuñado. Su honor de artista, que tan profundamente sintió toda su vida, quedó restaurado

Introducción al siglo XVIII

al encargársele por orden del ministro de Estado, el conde de Floridablanca, uno de los cuadros para la basílica de San Francisco el Grande, la *Predicación de San Bernardino de Siena*, concluido en enero de 1783. El 13 de abril de 1782, le había nacido una niña, Hermenegilda Francisca de Paula, aunque todos sus hijos, salvo el último, Javier (2 de octubre de 1784), murieron en la infancia. En el decenio de 1780 comenzó de lleno la actividad de Goya como retratista, de la que no se conoce hasta entonces más que un Autorretrato, de hacia 1772-1775 (Zaragoza, Museo de Bellas Artes). Destaca el *Retrato del conde de Floridablanca* como protector del Canal de Aragón (1783, Madrid, Banco de España), y los que pintó para su nuevo mecenas, el infante don Luis de Borbón, en el exilio de su palacio de Arenas de San Pedro (Ávila). Para entonces Goya era ya reconocido por importantes figuras de la cultura de su tiempo, como Gaspar Melchor de Jovellanos, a quien retrató hacia 1783, y el erudito y coleccionista Juan Agustín Ceán Bermúdez y más tarde Leandro Fernández de Moratín.

Goya fue nombrado teniente director de Pintura de la Academia de San Fernando (1 de mayo de 1785) con el sueldo de 25 doblones anuales (2.000 reales), y al año siguiente, en julio de 1786, limadas sus diferencias con Bayeu y a propuesta de Maella, se le nombró pintor del Rey con el sueldo de 15.000 reales.

Se reanudaron sus trabajos para la Fábrica de Tapices tras seis años de inactividad, en 1786-1787 realizó la serie de las *Cuatro Estaciones* para el comedor del príncipe en El Pardo y en 1788 los bocetos para los cartones de tapices del dormitorio de las infantas, entre los que destacan *La pradera de San Isidro* y *La gallina ciega*, único del que ejecutó el cartón porque se suspendieron los trabajos por la muerte de Carlos III. En ese período había comenzado, además, su larga relación con la casa ducal de Osuna, mantenida hasta después de la guerra de la Independencia.

Goya había alcanzado una excelente situación en la Corte, que le halagaba profundamente, pintando ya entonces, como le contaba a Zapater, sólo para la más alta aristocracia, y desde luego para el Rey, de quien realizó el retrato como cazador hacia 1787. Según le refería a Zapater en noviembre de 1787, estaba aprendiendo el francés, el italiano ya lo hablaba y se había vuelto viejo con muchas arrugas, notando mucho los 41 años. La correspondencia con su íntimo amigo revela las aficiones de Goya, además de demostrar lo buen hijo, hermano y padre que era y la cálida relación con sus amigos. Le gustaban las corridas de toros, incluso Moratín decía, ya en los años de Burdeos, que Goya se jactaba de haber toreado en su juventud, pero también asistía al teatro, a la ópera y a los conciertos de música en la Corte. Su carácter alegre se revela en su gusto por las «tiranas», las fiestas con sus amigos y familiares, los viajes a Valencia, por ejemplo, para «tomar los aires marítimos», o a Zaragoza para asistir a las fiestas del Pilar. Desde 1783 se firmaba como “Francisco de Goya”, señalando así orígenes hidalgos por su ascendencia vizcaína, pero todos los esfuerzos que hizo para obtener una infanzonía resultaron fallidos, ya que nada encontró en los archivos zaragozanos que probara su pretendida nobleza.

Hacia fines del año 1790 aparecieron los primeros síntomas de la grave enfermedad que le sobrevino a principios de 1793, temblores y mareos a los que se refiere en cartas de ese período a Zapater. En 1791 Goya puso dificultades para seguir pintando cartones de tapices a las órdenes de Maella y fue acusado de ello al Rey por Livinio Stuyck, director de la Real Fábrica, aunque la intervención de Bayeu y la amenaza de que se reduciría su salario le hicieron reconsiderar su postura; tras ello el artista comenzó la preparación de su última serie, trece cartones para el despacho del rey Carlos IV en El Escorial, con escenas «campestres y jocosas», de las que sólo pintó seis, entre las que destacan *La boda* o *El pelele*. El 14 de octubre de 1792 Goya firmaba el informe solicitado por la Academia de San Fernando sobre las enseñanzas de las

Introducción al siglo XVIII

Bellas Artes, en el que expresaba la necesidad de libertad en el estudio de la pintura, que definió como «Sagrada ciencia».

Con licencia real viajó entonces a Sevilla, donde cayó enfermo en febrero, según se deduce de la correspondencia entre sus amigos Zapater y el comerciante gaditano Sebastián Martínez, a cuya casa en Cádiz fue trasladado Goya, ya enfermo, por su amigo Ceán Bermúdez. A principios de marzo Martínez aseguraba que «la naturaleza del mal es de las más terribles» y a fines del mismo mes que «el ruido en la cabeza y la sordera nada han cedido, pero está mucho mejor de la vista y no tiene la turbación que tenía que le hacía perder el equilibrio». Regresó a Madrid a principios de mayo de 1793 y en enero del año siguiente presentó a la Academia de san Fernando la decisiva serie de cuadros de gabinete sobre hojalata, con escenas de toros y otras «diversiones nacionales», como *El naufragio*, *Corral de locos*, pintadas con independencia y sin estar sometido a las imposiciones de la clientela. Es posible que fuera en los meses que siguieron cuando Goya terminó los últimos cartones para los tapices del comedor del rey, comenzados antes de su enfermedad.

Aunque sin éxito, se sometió a una electroterapia contra la sordera, procedimiento que se documenta en una carta fechada en septiembre de 1794, según la cual el artista solicitó que se arreglara el disco de vidrio de una «máquina eléctrica» que le había proporcionado el director del Real Laboratorio de Química, Pierre François Chavaneau. Reanudó plenamente su actividad en otoño de aquel año y en 1795, con retratos y cuadros de encargo, como los de la Santa Cueva de Cádiz. Se fecha entonces su acercamiento a Godoy, así como el mecenazgo de los duques de Alba, que dio pie incluso a la moderna leyenda, basada en débiles indicios, de los amores del artista con la duquesa. A la muerte de Bayeu, en agosto de 1795, Goya fue nombrado director de Pintura de la Academia e inició en ese brillante período sus álbumes de dibujos, los llamados Álbum de Sanlúcar y Álbum de Madrid, fechados ahora hacia 1794-1795, sin que se advierta en su técnica

segura y delicada rastro alguno de los temblores de su enfermedad. Planteó en ellos las primeras ideas para esas obras maestras de la sátira contra vicios y costumbres de la sociedad que fueron *Los Caprichos*, publicados en enero de 1799, y, gestados en el entorno de las duquesas de Alba y de Osuna.

Gran parte del año 1796 lo pasó en Andalucía, en Cádiz, donde tuvo casa propia, según Moratín, y en Sevilla, de donde las noticias que llegaban sobre su salud no eran muy favorables. Visitó a la duquesa de Alba en Sanlúcar y pintó el célebre retrato de la dama vestida de negro, en 1797. A principios de 1797 se encontraba de regreso en Madrid para renunciar por su enfermedad, a su cargo de director de Pintura de la Academia. La liberación de las responsabilidades de la Academia determinó los años más prolíficos de la vida de Goya con retratos excepcionales entre los que destacan el de *Jovellanos* (1798) (Madrid, Museo del Prado) y obras como la *Maja desnuda*, documentada en el palacio del favorito Godoy en 1800, y la *Maja vestida*, más tardía, documentada en enero de 1808.



XXV: *Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos* por Francisco de Goya. Hacia 1798. Oleo sobre lienzo, 204 x 133 cm, Museo del Prado, Madrid.

Introducción al siglo XVIII

Jovellanos, considerado uno de los más emblemáticos personajes de la Ilustración española, accedió al cargo de ministro y emprendió reformas que no llegaron a consolidarse. La vida de Jovellanos refleja las contradicciones en que se debatía la Ilustración española, de la que fue su mayor representante. Su honradez personal y sus ideas reformistas chocaron continuamente con la incomprensión y la intolerancia de los sectores más tradicionalistas. En el fondo del cuadro se aprecia una estatua de Minerva, diosa de la sabiduría, que parece estar «bendiciéndole».

El 9 de junio de 1796 muere el duque de Alba, y en esa misma primavera Goya se traslada a Sanlúcar de Barrameda con la duquesa de Alba, con quien pasa el verano, y allí regresa de nuevo en febrero de 1797. Durante este tiempo realiza el llamado Álbum A, con dibujos de la vida cotidiana, donde se identifican a menudo retratos de la graciosa doña Cayetana. La magnánima duquesa firma un testamento por el cual Javier, el hijo del artista, recibirá de por vida un total de diez reales al día.

De estos hechos arranca la leyenda que quiere que las famosísimas majas de Goya, *La maja vestida* y *La maja desnuda*, condenadas por la Inquisición como obscenas tras reclamar amenazadoramente la comparecencia del pintor ante el Tribunal, fueran retratos de la descocada y maliciosa doña Cayetana de Alba; en cualquier caso, es casi seguro que los lienzos fueron pintados por aquellos años. Pedro de Madrazo pareció identificarla, también sin fundamento, con Pepita Tudó, quien era la amante de Godoy en los años en que *La maja desnuda* fue pintada.



XXVI: *La maja desnuda* (c. 1800).
Óleo sobre lienzo, 98 x 191 cm. Museo del Prado, Madrid.

La primera mención de esta obra data de noviembre de 1800, en la descripción del palacio de Godoy del grabador Pedro González de Sepúlveda. Sigue la tipología tradicional de la diosa Venus tendida sobre el lecho.

Goya dispuso a *La maja desnuda* con los brazos entrecruzados por debajo de la cabeza, composición que recuerda a la famosa escultura clásica de la «Ariadna dormida» de las colecciones reales. Descartó cualquier referencia a Cupido, tradicional acompañante de la diosa, y la situó provocadoramente en un canapé moderno y no en el lecho clásico de la pintura anterior, mirando al espectador con leve y sugestiva sonrisa. *La maja desnuda* es todavía ejemplo del estilo más dieciochesco de Goya, anterior al cambio profundo que se produce en sus obras hacia 1797-98, por lo que habría que pensar en una datación relativamente temprana, en torno a 1795-96, en el momento de sus primeros contactos artísticos con Godoy. Varios de los dibujos del Álbum A, que se fechan en esos años, con jóvenes tendidas en el lecho, podrían haber sido hechos como preparación para este importante encargo de Godoy, que daba pie al artista para tratar de forma moderna, sin el aditamento clásico de Cupido y otros símbolos de la diosa, uno de los temas cruciales de la pintura desde el Renacimiento.

De hecho, *La maja vestida* da pábulo a una mayor morbosidad por parte del espectador, tanto por la provocativa pose de la mujer como por los ceñidos y leves ropajes que

Introducción al siglo XVIII

recortan su silueta sinuosa, explosiva en senos y caderas y reticente en la cintura, mientras que, por el contrario, la piel nacarada de *La maja desnuda* se revela fría, académica y sin esa chispa de deliciosa vivacidad que la otra derrocha.



XXVII: *La maja vestida* (1808).
Óleo sobre lienzo, 95 x 190 cm. Museo del Prado, Madrid.

También se ha supuesto, con grandes probabilidades de que sea cierto, que ambos cuadros estuvieran dispuestos como anverso y reverso del mismo bastidor, de modo que podía mostrarse, en ocasiones, la pintura más decente, y en otras, como volviendo la página, enseñar la desnudez deslumbrante de la misma modelo, picardía que por aquel tiempo era muy común en los ambientes ilustrados y libertinos de Francia.

Culminó la década de 1790 con el nombramiento de Goya como primer pintor de Cámara, escalón supremo de su carrera cortesana, firmado el 31 de octubre de 1799 por el Primer Ministro, Mariano de Urquijo, y con el sueldo de 50.000 reales de vellón. Goya escribía ese día su última carta a Zapater, fallecido en 1803: «Los Reyes están locos con tu amigo». Ese patrocinio real, y de Godoy, siguió durante los primeros años del siglo XIX, iniciándose en junio de 1800 con la espectacular *Familia de Carlos IV*.

La familia de Carlos IV perteneció a la magnífica serie de retratos reales iniciada por Goya en septiembre de 1799 en las

vísperas del Consulado de Napoleón que, en un principio, prometía una pacificación de la tumultuosa década pasada.

Como Velázquez en *Las Meninas*, cuya pintura estudió, admiró y copió al aguafuerte, Goya incluye su figura de pintor en el retrato de la familia real. Goya colocó a los catorce personajes que aparecen en el cuadro en un austero interior sin alfombras, decorado en su pared del fondo, la única visible, con dos monumentales pinturas cortadas en sus bordes laterales y superior y sometidas por Goya a un fuerte contraste entre sombra y luz, en que rivalizan tres figuras mitológicas apenas visibles y un tempestuoso paisaje de mar.

El cuadro de la izquierda, en la penumbra del fondo, ha sido identificado recientemente como la escena de Hércules y Onfale, cuando el precursor mítico de la Monarquía española, que expiaba el asesinato de Ífito en la corte de la reina de Lidia, era obligado por Onfale a dedicarse a tareas femeninas, como hilar. Sería reconocible en su tiempo por la postura de Onfale, vista de espaldas, que recuerda a la hilandera de la derecha del célebre cuadro de *La fábula de Aracne* de Velázquez, entonces expuesto en las mismas salas de palacio.

Los amores de Hércules con Onfale, descritos en los *Fasti* de Ovidio, se reflejan aquí en las flechas de los tocados y en la fecundidad, aunque ya pasada, de la reina. El don de los reyes de tener una naturaleza superior, divina, subrayado por la presencia de Hércules inmortal en el oscuro cuadro, que ya está saliendo de la vista, es ahora sustituido por el paisaje tormentoso, que va apareciendo luminoso por la derecha, imagen que en el pensamiento prerromántico simbolizaba la naturaleza, como el origen y el destino de toda existencia, y en la literatura de aquel tiempo, el terreno inestable del interior del individuo.

Introducción al siglo XVIII



XXVIII: *La familia de Carlos IV* (1800).
Óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm.

Destaca en el centro del cuadro la figura de la reina, vestida, como las demás infantas, con un brillante traje a la moda francesa posterior a la Revolución, sobre el que ostenta la banda de la real orden de Damas Nobles fundada por ella en 1794, y peinada a la griega con un tocado de flechas de diamantes, que aluden al amor. Imita literalmente la postura de la pequeña infanta Margarita velazqueña, lo que varios historiadores consideraron como una sátira a la reina de edad ya avanzada, opinión basada, como también los rumores de sus amores con Godoy, en las críticas contemporáneas de los embajadores franceses. Más bien se representa aquí el triunfo de la fecunda reina frente a su modelo, la pequeña Margarita, la posible heredera, que recordaba los graves problemas respecto a la sucesión de Felipe IV. La estabilidad de la Monarquía borbónica, en cambio, se veía ahora garantizada por los tres hijos varones, mientras que las infantas y los hermanos del rey, aunque éstos ya mayores, prometían una poderosa política de alianzas. En ese momento se estaba especulando con enlazar a la infanta doña María Isabel, que aparece abrazada amorosamente por la reina, con Napoleón, aunque fue finalmente destinada, en 1802, al príncipe

heredero de Nápoles. El pequeño don Francisco de Paula, seduce todavía hoy con su trajecito rojo y su atrevida mirada.

A la izquierda, surgido desde una inquietante penumbra, posa en primer término el joven rebelde Fernando, que empezaba a intrigar contra sus padres y Godoy, vestido con el color azul del principado de Asturias. Cogido por la cintura por don Carlos María Isidro, éste afirma así estar preparado, dado el caso, para suceder a su hermano, curiosa actitud que parecía anunciar su vana reclamación, en 1833, del trono destinado ya a su sobrina la princesa Isabel, que llevaría a las interminables guerras carlistas, lo que explicaría la ubicación del cuadro, oculto en una sala reservada desde su entrada en el Museo del Prado hasta 1868. La dama de perfil perdido, mirando a la reina y recordando la devoción de la menina que ofrece a la princesa Margarita un búcaro con agua, representa seguramente a la futura esposa de don Fernando, no elegida todavía. Se pensaba en ese año en la princesa Carolina de Sajonia-Weimar, hasta que en 1802, se decidieron por la infanta María Antonia de Nápoles. Enfrente del príncipe, en la misma posición avanzada, está el rey, vestido con un sencillo traje de gala en que lucen, como también en la casaca de su sucesor, el Toisón de Oro y las bandas y placas de la real orden de Carlos III, de la napolitana de San Genaro, de las cuatro órdenes españolas de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa y del Espíritu Santo. Desde el fondo, asoman los rostros de sus hermanos: a la izquierda, la infanta doña María Josefa con un lunar sobre la sien, a la derecha, el intrigante infante don Antonio Pascual con su esposa y sobrina, la infanta doña María Amalia, ya fallecida en 1798, y representada por ello de perfil, como en las estelas funerarias romanas. A la derecha, se acercan la infanta doña María Luisa y su esposo, el príncipe Luis de Parma, futuros reyes de Etruria, el reino que en ese año les había prometido Napoleón.

Su hijo Carlos Luis reposa en los brazos, no de una ama, sino de su propia madre, siguiendo las ideas de la medicina moderna, según la cual las madres aristocráticas, a través de

Introducción al siglo XVIII

su leche, transferían a los hijos sus propias cualidades.

Finalmente destaca, aunque en la penumbra de un gran caballete, el retrato del pintor, cuyos ojos están exactamente a la misma altura de la de los reyes, superada sólo por la del príncipe de Parma, que anunciaba la gloriosa extensión territorial del reino por Italia. Para este cuadro dinástico, Goya pintó en Aranjuez, entre mediados de mayo y finales de junio de 1800, diez estudios al óleo de los retratados, tomados del natural y ya en la posición prevista en el lienzo final.

En junio de 1800 Goya se había trasladado a su nueva casa de la calle de Valverde n. 35 y había vendido su anterior vivienda a Godoy, cuyo servicio se hace patente en el *Retrato de la condesa de Chinchón*, abril de 1800.

En junio de 1803 Goya compró una nueva casa en el n. 7 de la calle de los Reyes, que no llegó a habitar, y el 7 de julio, en carta a Miguel Cayetano Soler, regaló al Rey las planchas de cobre de los Caprichos y doscientos ejemplares a cambio de una pensión de 12.000 reales para su hijo Javier, que deseaba estudiar Pintura. Goya preparaba el futuro de su hijo, de quien no hay noticias fidedignas sobre su actividad como pintor, y que casó el 8 de julio de 1805 con Gumersinda Goicoechea, hija del comerciante madrileño Martín Miguel de Goicoechea, a los que también retrató el artista en dos espléndidos retratos de cuerpo entero. En 1806 nació el único nieto del artista, Mariano, retratado por su abuelo en 1810 vestido con elegancia y tirando de un carretón de juguete (Madrid, col. Larios).

Goya permaneció en Madrid durante la Guerra contra Napoleón (1808-1814) y juró fidelidad a José Bonaparte como oficial de palacio, recibió también la orden de España, que no recogió, y retrató a alguno de los ministros y autoridades del nuevo gobierno francés. Por otra parte, como pintor de cámara del nuevo rey proporcionó listas de cuadros de la colección real con destino al museo creado por Napoleón en París, aunque se tienen escasas noticias documentales de su actividad en esas fechas, con largos

períodos de silencio. El inventario de sus bienes y de Josefa Bayeu, fallecida al final de la guerra (20 de junio de 1812), registra numerosas obras que revelan su actividad incesante.

Trabajó también en los aguafuertes de los Desastres de la guerra, denuncia de la violencia sobre el pueblo indefenso, y en la Tauromaquia, publicada en 1816. En febrero y marzo de 1814 se gestó, por la Regencia, el encargo de los dos grandes lienzos del *Dos y Tres de mayo* en Madrid (Madrid, Museo del Prado), con el brutal ataque de los patriotas víctimas de la invasión y de la despiadada respuesta de los franceses.



XXIX: *El 3 de mayo de 1808 en Madrid o Los fusilamientos* (1808). Museo del Prado Madrid.

El 2 de mayo de 1808 en Madrid o La lucha con los mamelucos, y su compañero, *El 3 de mayo de 1808 en Madrid o Los fusilamientos*, fueron financiados por Fernando VII y por lo tanto pintados para las salas de Palacio, casi con seguridad, después de mayo de 1814, cuando el rey regresó a Madrid. El 11 de mayo, dos días antes de su entrada en Madrid, Fernando VII detuvo a los ministros del gobierno de la Regencia y desterró en Toledo al infante, aboliendo, además, la Constitución, lo que pudo detener el encargo de estas obras durante algún tiempo.

Introducción al siglo XVIII

Se trató de un encargo de la Regencia, continuado por el rey Fernando VII y se siguió el trámite reglamentario en los encargos de la corte. Goya planteó dos temas cruciales, que se complementan visualmente y tienen un significado conjunto: el violento ataque del pueblo de Madrid a las tropas de Murat en la mañana del 2 de mayo y la consiguiente represalia del ejército francés. Escogió para este último asunto, iniciado ya por las tropas francesas en la misma tarde del 2 de mayo en el paseo del Prado y a la luz del día, las ejecuciones de la noche y la lluviosa madrugada del 3 de mayo a las afueras de Madrid, lo que confería a la escena un mayor dramatismo.

El escenario planteado por el artista, perfiles de las torres de las iglesias, así como la puerta monumental, y la disposición de las casas al fondo, corresponde con la zona situada a la salida de la Puerta de la Vega, derribada en 1820, y situada al final de la calle Mayor. La torre más alta podía ser así, la de la iglesia de Santa Cruz, conocida entonces como la «atalaya de Madrid», por ser la más alta de la ciudad y visible en la distancia. La otra, de menor altura, sería la de Santa María la Real, la iglesia de Palacio, y el desmonte contra el que están siendo fusilados, los terrenos cercanos al Palacio, emplazado a la izquierda, fuera de la escena, por lo que Goya pudo haber insinuado así, aquí también, que la muerte de los rebeldes había sido en defensa de la Corona, como en el ataque del 2 de mayo de 1808 en Madrid, o *La lucha con los mamelucos*. Los violentos patriotas de la mañana se enfrentan ahora aquí, sin salvación ni ayuda, al pelotón de ejecución, formado por granaderos de línea y marineros de la guardia con uniforme de campaña y capote gris, reflejándose el miedo de distintas formas en cada uno de los que van a ser fusilados. Legan en oleadas desde la ciudad, en una fila interminable que termina con su muerte, representada con crudeza en el primer término.

Los soldados encargados de la ejecución aparecen como una máquina despersonalizada, inexorable, de espaldas, sin rostros, en perfecta formación, mientras que las víctimas

constituyen un grupo desgarrador, con rostros dislocados, con ojos de espanto o cuerpos yertos en retorcido escorzo sobre la arena encharcada de sangre. Un enorme farol ilumina violentamente una figura blanca y amarilla, arrodillada y con los brazos formando un amplio gesto de desafiante resignación: es la figura de un hombre que está a punto de morir.

En mayo 1814, Goya pasó favorablemente la depuración de los funcionarios de palacio al servicio del gobierno francés, recuperó su salario y sus derechos y pintó de nuevo para la Corona y sus altos dignatarios. A partir de 1815 el artista se fue alejando de la Corte, sustituido en el gusto del monarca Fernando VII por Vicente López, y se centró entonces en su actividad privada: retratos, cuadros para la Iglesia, que había sido fiel mecenas desde su juventud, en los dibujos de los álbumes de ese período, C, D y E, en las últimas láminas de los Desastres, los llamados Caprichos enfáticos, y en la serie de los Disparates. Desde 1815 vivían con el pintor Leocadia Zorrilla y sus dos hijos; la joven, que hacía las veces de gobernanta, era prima de la mujer de su hijo y ha sido considerada por indicios y por algunas referencias de Moratín, ya en Burdeos, como la compañera de sus últimos años, aunque no existen noticias fidedignas al respecto.

Este autorretrato es un regalo que le hizo Goya a su médico, el doctor Arrieta, en agradecimiento por haberle salvado la vida en 1819, cuando unas fiebres tifoideas (o algo parecido, el diagnóstico no se sabe con certeza; se habló también de sífilis, saturnismo, «cólico de Madrid» — envenenamiento por metales en los utensilios de preparar la comida —, y «perlesía» — hemiplejía —) casi acabaron con su vida. El artista, que siempre había criticado a los médicos, a los que consideraba una panda de matasanos, tuvo que reconocer que en este caso se había equivocado. La inscripción de la parte inferior convierte la obra en una especie de exvoto: «Goya agradecido, a su amigo Arrieta: por el esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa

Introducción al siglo XVIII

enfermedad, padecida a fines del año 1819, a los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820».



XXX: *Goya atendido por el doctor Arrieta* (1820).
Óleo sobre lienzo, 117 x 79 cm.
Institute of Arts, Mineápolis.

Goya se retrata a sí mismo mostrando la crudeza de la enfermedad: el rostro pálido y el cabello gris, la boca entreabierta y la mirada perdida. La imagen del pintor moribundo, agarrando las sábanas para intentar cubrirse el cuerpo, es realmente desgarradora. La piel cenicienta, los ojos medio cerrados, el cuerpo desfallecido. No le quedan fuerzas para seguir luchando por la vida. El doctor lo hará por él. A su lado, parece lleno de vida y determinación. Sostiene al artista contra su cuerpo y le acerca un vaso de medicina a los labios.

Vemos la preocupación en su rostro, pero sabemos que no va a darse por vencido.

Él, que como tantos otros literatos y pintores del Antiguo Régimen había satirizado a los profesionales de la medicina en algunas obras anteriores, se muestra ahora apoyado en su médico amigo, el doctor Arrieta, a quien pinta tratándole con

humanidad pero no exento de firmeza en su oficio, sosteniéndole mientras le ofrece un vaso con la medicina que ha de tomar. Tras ellos, en el fondo oscuro, se vislumbran tres rostros, figuras siniestras, que han sido objeto de las más diversas interpretaciones: desde que podían ser familiares y sirvientes hasta — y ésta es la más frecuente — que se trataba de las mismísimas Parcas. Las tres Parcas, decidiendo si cortar o no el hilo de la vida del pintor.

Sobre Eugenio García Arrieta no es mucho lo que podemos decir. Se sabe que nació en Cuéllar (Segovia), el 15 de noviembre de 1770; que ejerció la medicina en Madrid, donde llegó a atender a una distinguida clientela; que era hermano del escritor Agustín García Arrieta, primer director de la Biblioteca de la Universidad de Madrid; y que, en 1820, poco después de haber atendido a Goya, fue comisionado por el gobierno español para estudiar «la peste de Levante» en las costas de África, donde seguramente falleció. Todo indica que el anciano paciente sobrevivió ocho años a su amigo médico, a pesar de sus enfermedades y de ser veintitrés años mayor que él.

Vivía Goya aún en la calle de Valverde cuando en 1819 adquirió una casa de campo a las afueras de Madrid, junto al río Manzanares, conocida como la «Quinta del Sordo», que guardaría sus «Pinturas negras». La casa que el pintor legó a su nieto Mariano en 1823, antes de marchar a Francia, fue derribada hacia 1909. Las «Pinturas Negras» se pintaron directamente sobre la pared seca, no al fresco, y en la mezcla de los pigmentos se utilizó el óleo.

Fueron trasladadas a lienzo por Salvador Martínez — Cubells, restaurador del Museo del Prado, en 1874 y donadas por su propietario el barón Frédéric Émile d'Erlanger, en 1881, al Estado, que las asignó al Museo del Prado, donde se conservan. La disposición original de las pinturas se ha reconstruido gracias a la información suministrada por diferentes documentos, entre ellos el inventario realizado por Antonio de Brugada a la muerte de Goya y las fotografías de

Introducción al siglo XVIII

Laurent, hacia 1864. Los estudios radiográficos de las pinturas han permitido conocer que debajo de éstas había otras, de distintos motivos y estilo diverso, parcialmente reutilizadas por Goya y parcialmente tapadas.



XXXI: *El aquelarre* o *El gran cabrón* (1820-1823).
Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo,
140,5 x 435,7 cm. Museo del Prado, Madrid.

El gran cabrón representa un aquelarre de iniciación en el que un personaje demoníaco, con su «ayudante», preside la reunión de brujos y brujas — con algunas fisonomías de frailes y beatas —, mientras que a la derecha espera una muchacha muy joven. Se han trastocado las edades y los sexos, y los personajes adquieren una fisonomía bestial.

Esta escena se tituló como *El gran cabrón* en el inventario de las obras en propiedad del hijo de Goya, redactado en fecha indeterminada, a mediados del siglo XIX, por el pintor Antonio Brugada (1804-1863), que regresó a Madrid en 1832 del exilio en Burdeos. También recibió, a partir del catálogo del Prado de 1900, en que se incluyó por primera vez, el título más moderno de *El aquelarre*, al presentar la reunión nocturna de las brujas en presencia del demonio, que aparece como la figura tradicional de un gran macho cabrío.



XXXII: *Perro semihundido* (1820-1823).
Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo,
131,5 cm × 79,3 cm. Museo del Prado, Madrid.

Esta escena se tituló *Perro semihundido* o simplemente *El perro*, en el inventario de las obras en propiedad del hijo de Goya, redactado en fecha indeterminada, a mediados del siglo XIX, por el pintor Antonio Brugada (1804-1863), que regresó a Madrid en 1832 del exilio en Burdeos. Se describió, y en este caso se ilustró, por primera vez, junto con el resto de las escenas, en la monografía de Charles Yriarte sobre el artista, de 1867, con el título de «Un perro luchando contra la corriente». Decoraba una de las paredes laterales en la sala de la planta alta de la Quinta del Sordo, junto con una escena titulada «Dos brujas», atribuida por Yriarte a Javier Goya, adquirida más adelante por el marqués de Salamanca y en la actualidad, no localizada. El reciente descubrimiento (1996) de un negativo fotográfico de Laurent ha hecho pensar que el perro mira al vuelo de unos pájaros, pero la imagen no parece del todo concluyente. La que ahora vemos — si es que difiere en ese punto de la que Goya pintó — se ha convertido en verdadero emblema del mundo contemporáneo.

Introducción al siglo XVIII

La angustiosa inseguridad que en el perro se expresa, la parquedad de los motivos, el talud por el que asoma la cabeza del perro y el espacio indefinido, que ocupa la mayor parte de la pintura, son algunos de los rasgos que fundan esa condición emblemática. El 23 de septiembre de 1823 Goya hizo donación de la Quinta a su nieto Mariano. El 2 de mayo de 1824 Goya solicitó del Rey permiso para marchar a Francia a tomar las aguas minerales de Plombières. En febrero de 1824 Goya otorgó un poder general a Gabriel Ramiro para administrar su sueldo como funcionario de palacio y en junio, tras obtener la licencia del rey, marchó a Burdeos. En junio de 1824, Moratín narraba al abate Melón, amigo común, la llegada del artista, «sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés [...] y tan contento y deseoso de ver mundo». De inmediato siguió viaje a París, donde los documentos de la policía, que espiaba a los exiliados políticos españoles, revelan que vivía solo, paseaba por los lugares públicos y visitaba los monumentos.

Goya pintó en París dos sobrios retratos de sorprendente modernidad, los del político exiliado Joaquín María Ferrer y su mujer, y regresó a Burdeos en septiembre, donde se reunió con Leocadia Zorrilla y sus hijos. Tuvo algunos achaques y enfermedades en esos años que, sin embargo, no le impidieron hacer cuatro viajes a Madrid para solucionar sus asuntos y, seguramente, visitar a su hijo y a su nieto. Moratín dio cuenta regularmente a sus conocidos madrileños de la vida y la salud de Goya. Pintó sólo retratos de algunos de sus amigos, como el del propio Moratín (Bilbao, Museo de Bellas Artes), el de Jacques Galos (Filadelfia, Barnes Foundation) y los últimos, pocos meses antes de morir, de su nieto Mariano (Dallas — Texas —, Meadows Museum). Su actividad se centró en obras íntimas, de pequeño formato, como una serie de miniaturas sobre marfil, de las que se conocen algunos ejemplos, con figuras singulares, expresivas y mordaces. El período de Burdeos se define, sin duda, por las obras sobre papel, como los dibujos a lápiz negro de los Álbumes G y H, con escenas

inspiradas en la realidad y otras en las que recurrió a recuerdos y temas que le habían interesado siempre, como las sátiras contra el clero o sobre el engaño y la locura, y figuras distorsionadas con una estética que precede al expresionismo del siglo XX. Se apasionó entonces por una técnica nueva, la litografía, y se sirvió del establecimiento de Cyprien Gaulon para imprimir la serie de los Toros de Burdeos, impresionantes visiones de la «fiesta nacional» que sobrecogen por su gran tamaño y su brutal denuncia de la violencia del ser humano, idea que le había preocupado toda su vida. Cuando murió era apreciado solamente por el pequeño grupo de amigos y familiares que le acompañaron fielmente hasta el final, pues su arte, profundamente individual, estaba lejos de las modas del momento. Murió en la noche del 15 al 16 de abril de 1828, descrita con realismo estremecedor por Leocadia Zorrilla, y fue enterrado en el cementerio de la Chartreuse en la misma tumba que su consuegro, Martín Miguel de Goicoechea. Años después, los que se creyeron sus restos mortales se trasladaron a Madrid, donde reposan en la ermita de San Antonio de la Florida, bajos los frescos que había pintado en 1798.

2 § Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811)



XXXIII: *Gaspar Melchor de Jovellanos* por Goya (1798).

Gaspar Melchor de Jovellanos nació en Gijón (Asturias) en el seno de una familia de origen noble pero sin grandes bienes materiales. Jovellanos es el prototipo de hombre ilustrado y sin duda uno de los escritores españoles más trascendentales de todo el siglo XVIII. La característica fundamental de Jovellanos es que pudo conectar las ideas y el progresismo de la Ilustración con un catolicismo de cariz moderado. Siempre se interesó por un tipo de progresismo no revolucionario, al contrario de lo que sucedía en Francia, y por la participación del pueblo en los procesos legislativos. Poseía una inmensa cultura y ansia de saber. Cursó estudios de filosofía, teología y leyes en distintas ciudades españolas, y se convirtió en un relevante pensador político, filósofo y magistrado de tu tiempo. Como escritor destacó por su carácter polifacético. Es en la prosa, concretamente en el ensayo, donde Jovellanos destaca de manera evidente. Sus escritos se caracterizan por tener una intención didáctica pero también política, y en ellos queda patente la preocupación del autor por el progreso del

pueblo español, entonces muy atrasado con respecto a otros países europeos como Francia, el Reino Unido, Holanda o Alemania.

Como estadista, bajo el reinado de Carlos III (1716-1788) Jovellanos llevó a cabo algunas reformas administrativas importantes. En 1767 fue nombrado Alcalde del Crimen de la Real Audiencia de Sevilla. En esta ciudad andaluza trabó amistad con Pablo de Olavide (1725-1803), importante jurista y político español admirador de las corrientes de pensamiento francesas. Durante sus años sevillanos Jovellanos se interesó por las obras de Voltaire (1694-1778), Montesquieu (1689-1755), Rousseau (1712-1778) y otros pensadores ilustrados, y se relacionó con las élites culturales de esa ciudad. En 1778 Jovellanos se trasladó a Madrid. En la capital de España ingresó en la Sociedad Económica Madrileña, la Academia Española y la Academia de la Historia. Dos años más tarde la Sociedad Económica de Asturias le nombró persona honoraria y también fue promovido al Consejo de las Órdenes Militares.

En la capital de España Jovellanos también participó en diversas juntas económicas, presidió juntas de sociedades mercantiles en nombre del rey Carlos III y escribió por encargo numerosos elogios y alocuciones para diferentes instituciones. Sin embargo, con la llegada al trono de Carlos IV Jovellanos perdió gradualmente el favor real y fue trasladado a Gijón, su ciudad natal, donde fundó el Instituto Asturiano, institución oficial encargada de velar por el progreso y la prosperidad de esta región del norte de España.

En esa ciudad, Jovellanos impulsó importantes mejoras a nivel de infraestructuras como por ejemplo la carretera que une Gijón con León. También fundó el Real Instituto de Náutica y Mineralogía, institución que tenía como objetivo la formación de ingenieros en los modernos métodos científicos.

En 1797 fue nombrado ministro de Gracia y Justicia, zanjándose así sus desavenencias con el nuevo monarca.

Durante sus nueve meses como ministro Jovellanos intentó limitar la influencia de la Inquisición y realizar algunas

Introducción al siglo XVIII

reformas judiciales. Sin embargo, su defensa acérrima de las ideas ilustradas sobre la modernización del Estado y su ideología de corte liberal le crearon muchos enemigos poderosos como la iglesia y los sectores más reaccionarios.

Como consecuencia de estos enfrentamientos y haber introducido en España una copia de *El contrato social: o los principios del derecho político* (1762) del pensador francés Rousseau, libro prohibido en aquel tiempo, Jovellanos fue desterrado al castillo de Bellver (Mallorca) en 1802. Seis años después, ya en 1808, se le concedió la libertad pero Jovellanos se negó a apoyar a José Bonaparte, hermano mayor de Napoleón y rey de España entre 1808 y 1813, y luchó contra el invasor francés. Jovellanos Murió de pulmonía en 1811 cuando intentaba escapar de las tropas francesas. Sus restos se encuentran en la capilla de su casa natalicia en Gijón.



XXXIV: Castillo de Bellver, donde Jovellanos permaneció seis años.

Obra como escritor

A Jovellanos se le conoce principalmente por su clara y precisa prosa ensayística, heredada del enciclopedismo francés, que utiliza como eficaz instrumento para divulgar sus ideas ilustradas. En su estilo, que resulta sumamente expositivo, se elimina todo elemento superfluo para de este modo dotar sus escritos de una mayor claridad y coherencia.

Por medio de su abundante producción ensayística Jovellanos intentó sacar al pueblo de su ignorancia secular.

No obstante, a diferencia de algunos escritores como el poeta Juan Meléndez Valdés (1754-1817), José Marchena

(1768-1821) o el gran dramaturgo Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), quienes claramente tomaron partido por los franceses o incluso se exiliaron en Francia, Jovellanos supo conjugar el afrancesamiento con el españolismo. Jovellanos era un convencido liberal y consideraba Francia como el modelo a seguir. Sin embargo, Jovellanos era también era un gran patriota, prueba de ello fue su lucha contra la tropas francesas. El liberalismo que quería para España no era el impuesto a la fuerza por la ocupación napoleónica, sino el que ambicionaban y defendían los propios españoles.

Como ensayista Jovellanos alcanzó cotas muy elevadas. En 1781 compuso su *Elogio de las Bellas Artes*, obra que inaugura la historiografía de la pintura española. Algunos años después, en *El elogio de Carlos III* (1788) Jovellanos defiende la política ilustrada de este rey, a quien tenía en gran estima, al tiempo que analiza la decadencia del monarca posterior, Carlos IV, bajo cuyo reinado el escritor cayó en desgracia. En esta misma línea encomiástica Jovellanos compuso su *Elogio fúnebre de Francisco de Olmeda y León, marqués de los Llanos de Alguazas, leído en la Sociedad Económica de Madrid* (1780), en el que se destaca la importancia de este influyente noble español. El *Informe en el Expediente de la Ley Agraria* (1794) es una notable obra de carácter económico en la que el autor analiza los males y el retraso histórico de la agricultura española, en tanto que sugiere posibles remedios para paliar estos problemas como por ejemplo la supresión de los privilegios y prerrogativas de la Mesta, la desamortización eclesiástica o una profunda reforma tributaria. Sin embargo, en esta obra económica también desarrolla ideas sobre la educación, uno de los temas centrales en toda su producción literaria, no en vano, sus obras de carácter pedagógico son muy numerosas. En *Memoria sobre la educación pública o sea tratado teórico-práctico de enseñanza con aplicación a las escuelas y colegios de niños* (1802) el autor señala como condición

indispensable para el progreso la formación cultural, y esta solamente puede conseguirse con una educación enteramente racionalista, alejándose con ello de los postulados de la iglesia católica, lo que le valió innumerables críticas y enemistades.

En este ensayo, Jovellanos también reclama que las materias científicas adquieran un papel preponderante en la educación, y solicita que el Estado se comprometa a invertir en obras públicas. En esta misma línea, durante sus años al frente del Real Instituto de Náutica y Mineralogía, Jovellanos compuso los ensayos *La necesidad de unir el estudio de la literatura y las ciencias* (1797) y *Sobre el estudio de las ciencias naturales* (1799). Otras obras destacables de carácter pedagógico fueron *Plan de educación de la nobleza y de las clases pudientes* (1798), *Plan para arreglar los estudios de la Universidad* (1798) y *Bases para la formación de un plan general de Instrucción Pública* (1809). En todos estos ensayos de carácter pedagógico se puede advertir un claro interés por mejorar la entonces obsoleta educación pública en España.

En *Memoria sobre el arreglo de la política de espectáculos y diversiones públicas* (1812) el autor defiende las diversiones públicas, siempre y cuando estas aumenten la cultura del pueblo. Se trata de un informe que solicitó la Academia de la Historia para reformar la legislación vigente. Jovellanos está en contra del excesivo número de prohibiciones y reglamentos, critica las corridas de toros, la fiesta nacional, y es partidario de una reforma del teatro. También critica la dramaturgia barroca y defiende el teatro neoclásico por su intención didáctica. Por otro lado, uno de sus ensayos políticos más relevantes es *Memoria en defensa de la Junta Central* (1811), en el que tras producirse la caída de la junta central, Jovellanos demuestra su patriotismo y su ideario liberal.

Memoria del castillo de Bellver (1805), que se trata de una descripción histórico-artística, y cuya redacción inicia en 1802 cuando es recluido en esa fortaleza, contiene interesante información sobre aspectos históricos, artísticos, faunísticos,

paisajísticos y geográficos de la zona. Estas descripciones van dedicadas a su gran amigo Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), historiador y crítico de arte ilustrado español, quien también fue secretario personal de Jovellanos durante algunos años. Jovellanos también escribió un interesante tratado de botánica titulado *Tratado de botánica mallorquina o Flora medicinal de Valldemosa* (1801), que recoge exhaustivas descripciones botánicas de flores y arbustos de la isla de Mallorca.

En cuanto a sus trabajos literarios, no tan prolíficos como sus ensayos, Jovellanos compuso dos obras de teatro y algunos poemas. Primero escribió la tragedia en cinco actos *El Pelayo o La muerte de Munuza* (1769), que se inserta dentro de un grupo de tragedias neoclásicas que los escritores españoles de la ilustración escribieron a imitación de obras de algunos dramaturgos franceses del siglo XVII como Jean Racine (1639-1699) o Pierre Corneille (1606-1684). El protagonista de *El Pelayo* es Munuza, gobernador musulmán del norte de Hispania a principios del siglo VIII durante la invasión norteafricana de la península ibérica, quien resulta víctima de la fatalidad. Esta tragedia despliega cierto patriotismo, puesto que a los personajes que luchan contra los invasores musulmanes les espera un final feliz. *El Pelayo* está basada en una antigua leyenda que cuenta los amores de Munuza con Desinda, hermana de Pelayo, fundador del reino cristiano de Asturias. Sobre esta leyenda, que era muy popular en el siglo XVIII, Jovellanos compuso esta tragedia.

Jovellanos también escribió la comedia *El delincuente honrado* (1773), que no pudo ser estrenada hasta 1792. *El delincuente honrado* es una comedia lacrimosa escrita en prosa que se centra en el personaje de Torcuato, quien es condenado a la pena capital por dar muerte en un duelo al primer marido de su mujer. Lo curioso de esta situación es que el juez que lo condena a muerte es su propio padre. Esta historia acaba en final feliz porque es el propio rey quien interviene para conmutar la pena. Esta obra, en la que

abundan las escenas sentimentales y lacrimosas en una atmósfera regida por el fatalismo, está considerada como una de las piezas fundacionales del Romanticismo español.

Resulta preciso añadir que uno de los impulsores de la comedia sentimental o lacrimógena — *comédie larmoyante* en francés — fue el dramaturgo parisino Pierre-Claude Nivelles de la Chaussée (1692-1754), cuya producción dramática era de sobra conocida por Jovellanos.

Por otra parte, a lo largo de su vida Jovellanos escribió diversas composiciones poéticas y algunos romances de interés. Se pueden destacar poesías de tipo amoroso, como *Epístola del Paular* (1779), que escribe estando en el monasterio cartujo de Santa María del Paular, y poesías satíricas, como *Contra la mala educación de la nobleza* (1787), en la que critica las malas costumbres de algunos nobles y sus tendencias afrancesadas. También cabría añadir aquí otras poesías como su célebre *Epístola de Jovino a sus amigos de Salamanca* (1776), típicamente neoclásica y de estilo moralizante, o su sentimental *Epístola heroica de Jovino a sus amigos de Sevilla* (1778). Como traductor, Jovellanos tradujo el primer libro de *El paraíso perdido*, del poeta inglés John Milton (1608-1674), y *Voyage dans l’Égypte pour découvrir les sources du Nil*, del aventurero escocés James Bruce (1730-1794). También se interesó por la lengua y las tradiciones asturianas en su ensayo *Instrucción para la formación de un diccionario del dialecto asturiano* (1801), mediante el cual pretendía desarrollar un registro de asturianismos. Además, con su *Instrucción para la formación de un Diccionario geográfico de Asturias* (1804) colaboró en un ambicioso proyecto que llevaría a cabo la Academia de la Historia.

En toda la obra de Jovellanos se observa un intento de mejora de la sociedad española del momento. Su interés por la educación pública y por sacar al pueblo llano del analfabetismo están presentes en gran parte de su vasta obra. Sus ensayos manifiestan una creciente preocupación por el

bienestar de los españoles y el progreso. Consiguientemente, la inquietud por los problemas de España es uno de los temas recurrentes de toda su producción ensayística. Otro aspecto fundamental en su obra es la lucha contra el reaccionarismo y la voluntad de acercar España a la Europa ilustrada, su mayor anhelo. A diferencia de otros escritores coetáneos, la prosa de Jovellanos destaca por su gran elegancia, quizás la mejor de todo el siglo XVIII español, y su sobriedad. Jovellanos apenas recurre a galicismos, tan en boga en aquellos años de influencia francesa y escritores afrancesados. Es importante destacar que Jovellanos convierte en interesantes temas y aspectos sobrios y de escasa amenidad como distintas reformas jurídicas, leyes agrarias, algunas cuestiones políticas, informes económicos, documentos biográficos e incluso tratados científicos sobre botánica. En general su prosa resulta concisa y sumamente precisa, y su capacidad de argumentación es excelente. Es por todas estas razones que Jovellanos está considerado como uno de los mejores escritores españoles de todo el siglo XVIII.



XXXV: *Jovellanos*, por Ignacio Suárez Llanos (1864).

La Ilustración española



XXXVI: *Velada literaria en la biblioteca de Denis Diderot* (1879),
por Ernest Meissonier (1815-1891).

La Ilustración fue un movimiento cultural europeo que tuvo lugar a lo largo del siglo XVIII, también llamado «el Siglo de las Luces». Los pensadores de la Ilustración sostenían que el conocimiento humano podía combatir la ignorancia, la superstición y la tiranía para construir un mundo mejor. Es por ello que la Ilustración puso mucho énfasis en la importancia de la educación y la pedagogía. La Ilustración tuvo una gran influencia en aspectos científicos, económicos, políticos y sociales de la época. La Ilustración arraigó en España con cierto desfase con respecto a otros países europeos. A diferencia de Francia, Reino Unido o Alemania, la Ilustración española fue más bien moderada y de cierto cariz cristiano, estableciéndose límites al debate intelectual.

Las razones de este retraso fueron el tribunal de la Inquisición, siempre contrario a cualquier novedad en cuestiones relacionadas con la fe o la iglesia, el anquilosamiento de la universidad española, que entonces estaba en manos de las órdenes religiosas, y una sociedad que añoraba un pasado reciente. Estas trabas dificultaron la

Santa Ferretti

Pablo Rubio Gijón

entrada en España de ideas de corte liberal y avances científicos y filosóficos.

IV

INTRODUCCIÓN AL SIGLO XIX

Introducción al siglo XIX

El siglo XIX fue un periodo de continuos y profundos cambios en el continente europeo. Mientras que a nivel económico este siglo estuvo marcado por las revoluciones industriales, en el plano político las distintas revoluciones burguesas, impulsadas por el imperialismo y la colonización, alcanzaron los lugares más recónditos del planeta. Las consecuencias de la Revolución francesa, primero, y la expansión napoleónica, después, contribuyeron a difundir por toda Europa la doctrina liberal y la idea de república como contraposición al absolutismo monárquico. Por otra parte, a medida que avanzaba el siglo, las ideas revolucionarias se radicalizaron hasta desembocar en las célebres revueltas de 1848, sobre todo en Francia y Alemania, que no solamente abogaban por un cambio de régimen político, sino que también se veían arropadas por el desarrollo de las ideologías sociales y el surgimiento del movimiento obrero. Estos cambios sociales desembocaron en Rusia, ya en el siglo XX, en la revolución bolchevique de 1917.

El siglo XIX español, que fue sumamente convulso, se caracterizó por la inestabilidad política y social. Se puede decir que este siglo comenzó y concluyó con dos conflictos a gran escala: las guerras napoleónicas (1808-1814) y la Guerra hispano-estadounidense de 1898, por la que España perdió Cuba, Puerto Rico y las islas Filipinas tras la firma del Tratado de París.

En 1808, Fernando VII, quien había sido proclamado rey apenas unos meses antes, cedió el trono a José Bonaparte, hermano de Napoleón, pero posteriormente lo retomó al ser expulsado el ejército francés en 1814. En suelo peninsular se enfrentaron el ejército británico y las tropas napoleónicas, dejando un reguero de muerte y desolación de infausto recuerdo. Esta triste realidad quedó reflejada en algunos óleos del pintor Francisco de Goya (1746-1828), como por ejemplo su desgarrador *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814). En España, muchos fueron los que se unieron al ejército británico en su lucha contra el invasor francés, olvidando

momentáneamente sus diferencias políticas y sociales. Otros, los llamados afrancesados, apoyaron la causa francesa desde un principio, pero hubieron de exiliarse posteriormente para evitar represalias.

En 1812 se redactó en las cortes de Cádiz una constitución de talante liberal que legitimaba algunas de las aspiraciones de la burguesía revolucionaria como la igualdad ante la ley, la libertad de comercio o la separación de poderes. Al mismo tiempo, aprovechando la inestabilidad que reinaba en España y el dinámico ascenso del liberalismo ilustrado, las colonias americanas comenzaron a organizarse y a declarar la guerra a la metrópoli. América quedó entonces dividida entre aquellos que abogaban por la independencia total de la península, como era el caso de los virreinos del Río de la Plata y Nueva Granada, y aquellos otros que deseaban seguir siendo parte del régimen colonial, si bien con cierta autonomía, como sucedía con los virreinos de México y Perú. No obstante, las diferentes colonias españolas fueron paulatinamente obteniendo la independencia de la metrópoli, y hacia 1825 la mayoría de los territorios americanos ya se había independizado de España.

El regreso al trono de Fernando VII, también llamado «el deseado» o «el Rey Felón» (según se tratase de sus partidarios u opositores), acabó con los deseos de los liberales revolucionarios, quienes habían redactado la constitución de 1812, una de las más avanzadas de aquella época. Fernando VII fue un monarca absolutista y autocrático, puesto que acaparó todos los poderes en su persona. Bajo el reinado de este soberano de la casa de Borbón, España quedó aislada de las ideas liberales y progresistas que se extendían por otros países europeos. Un caso ilustrativo de este atraso fue la Inquisición española, anacrónica institución que velaba celosamente por el cumplimiento de la ortodoxia cristiana, pero que no fue abolida hasta 1834. El paso del reinado de Fernando VII (1814-1833) al de su hija, la reina Isabel II (1833-1868), estuvo marcado por una tremenda inestabilidad

Introducción al siglo XIX

política: en primer lugar, por las dos primeras guerras carlistas de 1833-1840 y 1846-1849, en las que los seguidores de Carlos María Isidro de Borbón, hermano de Fernando VII, se negaban a que una mujer, Isabel II, heredara el trono de España, al tiempo que consideraban al infante Carlos como legítimo heredero. En segundo lugar, por las guerras políticas entre liberales progresistas, que buscaban limitar el poder de la corona, y moderados, que abogaban por una soberanía simultánea entre la monarquía y las cortes.

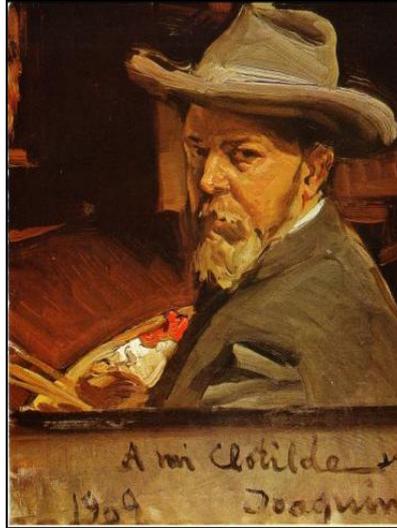
La burguesía conservadora ostentó el poder político durante largos años hasta el final del reinado de Isabel II, coincidiendo también con una importante crisis económica que desembocaría en la Revolución de 1868 y el Sexenio Democrático. A partir de entonces, los progresistas tuvieron el poder político. Incluso se proclamó una efímera república (1873-1874), la primera en la historia moderna de España. En 1874, con la restauración borbónica, comenzó otro periodo de relativa estabilidad política en España. Con el rey Alfonso XII y su apoyo a los conservadores se inició el periodo denominado la restauración, que finalizó en 1931 con la proclamación de la segunda república española (1931-1939), que llegó a su fin con el final de la Guerra Civil y el inicio de la dictadura de Francisco Franco. La restauración borbónica, que duró casi seis décadas, se caracterizó por un importante desarrollo tanto a nivel económico como en el plano social. En cuanto a la cultura, este extenso y fecundo periodo es conocido como la Edad de Plata del arte y la literatura española.

En literatura, tres grandes movimientos constituyeron el siglo XIX: el romanticismo, al que se adscribe el escritor Mariano José de Larra (1809-1837), el realismo y sus diferentes variantes (como el naturalismo), que surgió en las últimas décadas del siglo y que en España tuvo sus mejores representantes en Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901), y el simbolismo, con el poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867) como su

precursor. A estos tres grandes movimientos también habría que añadir el parnasianismo, el decadentismo y el modernismo, con Rubén Darío (1867-1916) como su máximo exponente dentro del panorama de las letras en español.

Algunas de estas corrientes literarias también tuvieron su correspondencia en la pintura. Ese fue el caso del romanticismo pictórico, al que parcialmente se adscribe Francisco de Goya, que nació en Alemania a finales del siglo XVIII y se esparció al resto de Europa pocos años después. Por otra parte, durante finales del siglo XIX y principios del XX surgieron diversas vanguardias pictóricas como el impresionismo, movimiento que floreció en Francia a partir de 1873 y cuyos representantes más importantes fueron los franceses Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) y Paul Cézanne (1839-1906), el postimpresionismo, al que se adscribe el holandés Vincent Van Gogh (1852-1890) o el cubismo, cuya figura más destacada fue el pintor español Pablo Picasso (1881-1973). El pintor valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923) comenzó como pintor impresionista para después acercarse al postimpresionismo y finalmente al luminismo, estilo pictórico en el que los efectos de la luz tienen una importancia esencial.

1§ Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)



XXXV: *Autorretrato de Joaquín Sorolla y Bastida (1909).*

España ha sido la cuna de grandes pintores que han dejado obras para la posteridad. Es difícil decidir quién ha sido el mejor de todos los tiempos, pero está claro que Joaquín Sorolla está entre ellos. A lo largo de su vida realizó más de 2.200 obras catalogadas. Su etapa se encuadra dentro del estilo impresionista, postimpresionista y luminista. El más importante aporte de Sorolla fue la pincelada fluida y el colorido con el que desarrolló un auténtico estilo vanguardista, tintado de las inquietudes culturales y filosóficas de la época.

Nació en Valencia el 27 de febrero de 1863, en la calle Mantas número 4, calle que entonces se llamaba Nueva, en el seno de una familia modesta. Fue bautizado el 28 de febrero en la Iglesia de Santa Catalina. Hijo de Joaquín Sorolla Gascón y de María Concepción Bastida Prat que regentaban una tienda de tejidos llamada «Sis Dits». El 4 de diciembre de 1864 nace su única hermana Concha Sorolla. Se trasladan a

vivir a la calle Barcelona número 6 pero en 1865 se quedan huérfanos (sus padres mueren en una epidemia de cólera) y son acogidos por sus tíos maternos. Se trasladan con sus tíos José Piqueres e Isabel Bastida a la calle don Juan de Austria, 20 (entonces llamada Llarga de la Sequiola). Los estudios no le llaman la atención, sintiendo gran inclinación por el arte.

En la Escuela Normal Superior de la Provincia de Valencia demostró muy pronto su afición por el dibujo y la pintura, asistiendo por las tardes, entre 1876 y 1877 a las clases de dibujo del escultor Cayetano Capuz en la Escuela de Artesanos. Premiado al terminar esos estudios preliminares, ingresó en 1879, en la prestigiosa Escuela de Bellas Artes de San Carlos situada entonces en la calle Barcas, 8 (hoy llamada de Pintor Sorolla). Estudió con Salustiano Asenjo, y empezó a conocer la obra de los artistas más famosos de la época, Francisco Domingo, Ignacio Pinazo, y Emilio Sala.

Además, aprendió cerrajería con su tío, José Piqueras Guillén, con quien vivió después de perder a sus padres en 1865. En 1881 instala su primer estudio de pintura en la calle San Martín, 9 y en 1883 se cambia a otro estudio en la calle de la Corona.

Relevante fue su trabajo de ayudante en el estudio del famoso fotógrafo Antonio García Pérez, con cuya hija, Clotilde, se casó 8 de septiembre de 1888, en la Iglesia de San Martín, instalándose en la ciudad italiana de Asís durante un año.

Clotilde García Castillo se casó con Joaquín Sorolla a los 23 años y juntos acabaron sus días. El pintor murió seis años antes que ella, en 1923. Clotilde donó todos sus bienes al Estado para la fundación de un museo en homenaje de la obra de su marido (la casa familiar en la que se levanta hoy el Museo Sorolla).

Se conocieron cuando él todavía era un estudiante — desde los 15 años asistía a la Escuela de Bellas Artes — y empezó a trabajar en el estudio de fotografía de Antonio García, en Valencia. Allí iluminaba las fotos en blanco y negro, las

Introducción al siglo XIX

coloreaba. Siempre se ha visto esto como determinante para su mirada plástica, pero también lo fue para su intimidad: allí encontró a la hija del fotógrafo y ya no se separaron más. Fue la albacea de la memoria del trabajo del pintor, guardó todos los testimonios de su vida en común. Las cartas y las fotos, las cuentas y las ventas. La archivera de una vida doble protagonizada por el éxito de él. Sin Clotilde, a la que su esposo llama «mi ministro de Hacienda», hoy no sabríamos quién fue Joaquín. Clotilde lo fue todo para Sorolla, que cuele a su mujer en sus pinturas, como modelo favorita. Mirando por la ventana, paseando, cosiendo, con algunos de sus hijos, es la musa que evita al pintor tropezarse con las musarañas.



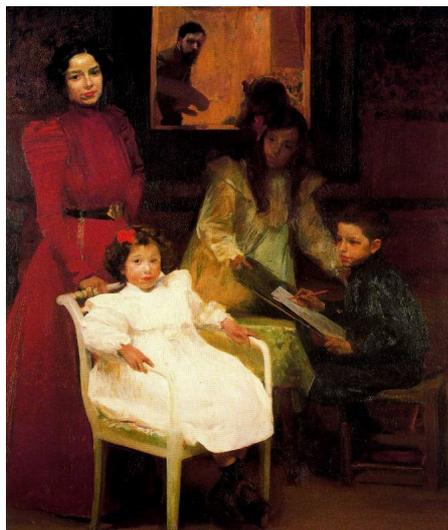
XXXVI: *Clotilde paseando en los Jardines de la Granja* (1907).

Santa Ferretti

Pablo Rubio Gijón



XXXVII: *Clotilde sentada en el sofá* (1910).



XXXVIII: *Mi familia* (1901),
185 x 159 cm. Ayuntamiento de Valencia.

Sus visitas a Madrid, en 1881 y 1882, le permitieron a Sorolla copiar cuadros de Velázquez, Ribera y El Greco en el Museo

Introducción al siglo XIX

del Prado. Participa en concursos nacionales que comienzan a darle un nombre. En la Exposición Nacional de 1884 en Madrid, el éxito de su interpretación realista y dramática del tema histórico de *El dos de Mayo* (Museo del Prado), le estimuló a solicitar una beca para estudiar en la Academia Española de Bellas Artes en Roma.



XXXIX: *Defensa del Parque de Artillería de Monteleón*, donde Sorolla muestra los últimos momentos de Pedro Velarde, uno de los héroes del 2 de Mayo de 1808.

En enero de 1885, Sorolla salió para Roma. En esta época de dedicó sobre todo a cuadros de temática histórica, que no ofrecen demasiado interés. Desde la primavera 1885 hasta el otoño estuvo en París, donde le impresionaron las pinturas de los realistas y de los pintores al aire libre, entre ellas, las del alemán Adolph Menzel. Tenía 23 años el pintor valenciano la primera vez que viajó a la capital francesa para codearse con los grandes artistas de la Europa de finales del siglo XIX. En aquel ambiente cosmopolita, se dejó cautivar por el naturalismo de Jules Bastien-Lepage, el impresionismo de Edgar Degas, las estampas de Kanagawa y la fotografía de Nadar.

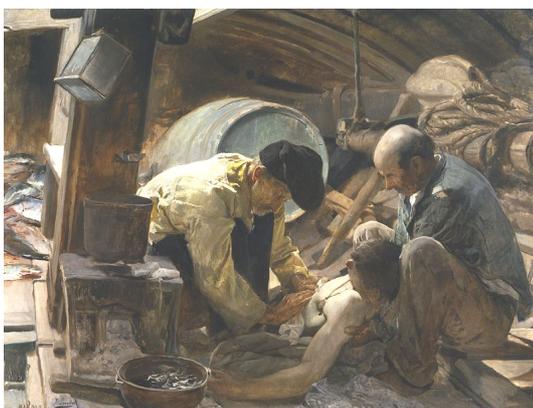
El viaje a París lo puso en contacto con la pintura impresionista, lo que supuso una verdadera revolución en su estilo. Abandonó los temas anteriores y comenzó a pintar al

aire libre, dejándose invadir por la luz y el color del Mediterráneo. Sorolla en su juventud ya se había interesado por la pintura al aire libre, con la que trataba de captar la luminosidad mediterránea, tanto en la huerta valenciana como en la playa, al igual que hicieron los impresionistas franceses.

Son precisamente las obras de colores claros y pincelada vigorosa que reproducen escenas a orillas del mar las que más se identifican con el arte de Sorolla. Como la arena escondida bajo los adoquines, hay también un París oculto en las playas mediterráneas de Sorolla.

En 1889 finalizada la beca, regresa a Valencia y se relaciona con el Partido Republicano y con Vicente Blasco Ibáñez, instalándose seguidamente en Madrid donde empezó una trayectoria jalonada de éxitos, premios e importantes encargos. En 1889 nace su hija María, que también se dedicaría a la pintura, en 1892 su hijo Joaquín y en 1895 su hija Elena.

En 1892 mostró una nueva preocupación en su arte, se interesó en problemas sociales: de esta época son las pinturas con cierta carga social *Trata de Blancas* y *Triste herencia*, y algunas obras de denuncia social (*¡Y aún dicen que el pescado es caro!*) bajo la influencia de su amigo Blasco Ibáñez.



XL: *¡Y aún dicen que el pescado es caro!* (1894).
Museo del Prado, Madrid.

Introducción al siglo XIX

Es una obra que se encuadra dentro de la primera etapa de la producción del pintor y puede incluirse en el género denominado realismo social. Obtuvo una Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes (España) celebrada en el año 1895. Ese mismo año fue adquirida por el estado español. El título del cuadro procede de la novela *Flor de Mayo* escrita por Vicente Blasco Ibáñez que se desarrolla en las playas del barrio del Cabañal en Valencia. En uno de los pasajes, muere en el mar un pescador llamado Pascualet, y su tía se lamenta de lo sucedido mientras exclama: «¡Qué viniesen allí todas las zorras que regateaban al comprar en la pescadería! ¿Aún les parecía caro el pescado? ¡A duro debía costar la libra...!».

La escena que se representa muestra a dos pescadores mientras atienden a un tercero que ha sufrido un accidente, este se encuentra con el torso desnudo y de su cuello pende una medalla que probablemente corresponde a la Virgen del Carmen, protectora de los hombres del mar. Alrededor de los personajes pueden observarse diversos objetos habituales en el interior de las embarcaciones, un candil, un tonel para el agua dulce, cuerdas y varios peces.



XLI: *Triste herencia* (1899).
Lienzo, 212 × 288 cm. Colección privada.

Este cuadro se presentó a la Exposición Universal de París del año 1900, y fue premiado con el Grand Prix. En 1901 obtuvo la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Fue adquirido en 1981 por Bancaja (Valencia) a la Iglesia de la Asunción de Nueva York.

La obra pertenece a la primera época del pintor en la que trató varios temas de interés social. Se trata de una obra de grandes dimensiones en la que se representa una escena tomada al natural de la playa del Cabañal de la ciudad de Valencia, en la que se ven diferentes niños afectados de varios tipos de incapacidad que se disponen a tomar un baño en el mar como medida terapéutica para combatir sus problemas de salud.

Destaca la figura central de uno de los niños que se mueve con dificultad apoyado en unas muletas en el que pueden apreciarse las secuelas de poliomielitis, enfermedad por entonces muy frecuente y que producía graves afectaciones del aparato locomotor. Un religioso de la orden de San Juan de Dios vigila atentamente a los pequeños.

En 1900 es nombrado por el Ayuntamiento de Valencia, hijo predilecto de la ciudad.

Poco a poco, Sorolla abandona los temas de niños desdichados de *Triste herencia*. Animado por el éxito conseguido con sus resplandecientes imágenes del Mediterráneo y estimulado por su amor a la luz y a la vida de sus soleadas playas se dedicó a pintar dichas escenas, más alegres y agradables, que le proporcionarían fama mundial.

A partir de ese momento pone en marcha un activo plan de promoción profesional participando en gran número de exposiciones nacionales e internacionales, avaladas por importantes marchantes y galerías. Entre sus temas preferidos destaca su dedicación al paisaje levantino, de ambiente costero, siempre con presencia humana, que plasma con un protagonismo absoluto de la luz.

Introducción al siglo XIX



XLII: *Cosiendo la vela* (1896).
Óleo sobre lienzo 220 x 302 cm. Museo de'Art Moderna,
Ca'Pesaro, Venecia.

Después de *Pescadores Valencianos*, comenzó a pintar escenas luminosas que abordan los trabajos de la clase obrera. Realizó *Cosiendo la vela* durante una estancia estival en la playa del Cabañal. Esta composición, que parece inspirada en una estampa popular, muestra a unas mujeres en un patio ajardinado que cosen bajo un emparrado una vela blanca, en la que se despliegan las dimensiones de la luz. La inmensa tela se extiende en diagonal y se pierde en perspectiva en el fondo del cuadro, a través de una puerta abierta que muestra un paisaje luminoso, una amplia playa de arena blanca. En primer plano aparece una gran tela blanca, gran parte de ella está tendida en el suelo y por otra parte está agarrada de lo que parece ser una cuerda. Lo que realmente llama la atención del espectador son los dobleces y la enorme cantidad de luz que recibe desde un lateral, el derecho, haciendo deslumbrar más la tela blanquecina ganándose así todas las miradas del público.

Sorolla con su uso del blanco, como uno de los colores protagonistas, ha logrado hacer que sus obras tengan una luminosidad inigualable y una marca propia que lo distingue fácilmente de sus pares. Siete personas se encuentran

remendando la vela. Todas las personas indican movimiento y todos están vestidos con ropas de colores llamativos. Los rayos del sol chocan contra sus cuerpos repletos de luz. Dos mujeres, de las cinco que hay en la obra, parecen estar hablando, la más próxima a nosotros, vestida con una falda blanca y una camisa rosa, que trabaja entretenida al igual que la mujer del fondo vestida con tonos más oscuros que los otros pero igualmente agradables. Al fondo, hay una mujer y un hombre, que parece haberse levantado de la silla que hay detrás de él para ayudar a la mujer y, por último, un hombre vestido de naranja, unos pantalones marrones, un fajín rojo en la cintura y un sombrero de paja, se encuentra agarrando un trozo de la tela y es él quien recibe más luz, especialmente en su cuello. El escenario en el que se ha representado el cuadro es, lo que parece ser, un jardín cubierto de plantas de un vivo color verde que están echando capullos. Mientras que en la derecha del cuadro hay varias columnas de color azul cielo, a la izquierda hay unas vallas con picos de distinto tamaño acorde con el color de las plantas y a la derecha, de las azuladas columnas, se encuentran unas macetas, ambas de colores cálidos, que contienen plantas del mismo color vivo que las otras. Y, por último, si nos fijamos en el la pared podemos apreciar la sombra de las plantas debido a los rayos del sol de la mañana. Sorolla fue el artista español que mejor entendió el jardín como tema pictórico. En esta naturaleza transformada, encuentra una fuente inagotable de inspiración.

Introducción al siglo XIX



XLIII: *Sol de la tarde* (1903). Óleo sobre lienzo, 299 x 441 cm.
Nueva York, the Hispanic Society of America.

Sol de la tarde fue el punto culminante de la madurez del arte de Joaquín Sorolla. Todo su interés por captar los efectos de la luz natural, ambientado aquí en el atardecer en la playa de Valencia, mientras los pescadores recogen su barca, tal y como lo había adelantado ya en *La vuelta de la pesca*, adquiere en este cuadro su máximo desarrollo artístico. La absoluta libertad pictórica con que se enfrenta a esta obra, la rotunda monumentalidad de las figuras que la componen y la imponente presencia de la vela, así como el enérgico frenesí con que refleja el movimiento del mar son los alicientes figurativos de los que extrae las máximas posibilidades plásticas.

Desde que Sorolla descubrió la costa de Jávea, intensa y abrupta, y el azul intenso de sus aguas transparentes, encontró en ella el escenario perfecto para desarrollar algunas de las escenas que le permiten afrontar composiciones mucho más atrevidas que las pintadas hasta entonces, imprimiendo ya en ellas su sello personal y único, que las hace ya inconfundibles.

El pintor visita por primera vez Jávea en 1896 y su sorpresa por lo bello del lugar y por lo diferente que es su costa respecto a la de Valencia queda patente en el telegrama que envía a su mujer al llegar: «sublime, inmensa, lo mejor

que conozco para pintar... estaré algunos días. Si estuvieras tú, dos meses». Regresa para pintar en 1898, 1900 y 1905.

Este hermoso cuadro, *Rocas de Jávea y el bote blanco*, procede del último año que pinta en Jávea; verano que añora el resto de sus días y al que tan a menudo hace referencia en las cartas a su mujer, pues fueron días felices y de grandes logros artísticos.



XLIV: *Rocas de Jávea y el bote blanco* (1905).

Óleo sobre lienzo, 62,5 x 84,7 cm.

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

En el estilo más característico de Sorolla, el de técnica y concepción impresionista, destaca la representación de la figura humana (niños desnudos, mujeres con vestidos vaporosos) sobre un fondo de playa o de paisaje, donde los reflejos, las sombras, las transparencias, la intensidad de la luz y el color transfiguran la imagen y dan valor a temas en sí mismo intrascendentes.

Introducción al siglo XIX



XLV: *El Balandrito* (1909). Óleo sobre lienzo, 100 x 110 cm.
Museo Sorolla, Madrid.

Pintado en 1909 en la playa valenciana de El Cabañal, *El Balandrito* es una de los cuadros más conocidos y populares de Sorolla. Tras su regreso de Estados Unidos, Sorolla desarrolla una productiva campaña estival en la que da rienda suelta a sus intereses pictóricos y a sus gustos temáticos, lo que se traduce en la calidad y madurez que transmiten las obras realizadas en este momento. Un niño desnudo, dentro del agua, azul intenso, intenta hacer flotar su barquito blanco sobre el mar.

Los niños jugando en el agua o en la orilla de la playa son frecuente pretexto de estos cuadros, en los que el punto de vista se eleva hasta hacer desaparecer el horizonte, dejando que el agua llene la totalidad de la composición. Tanto el cuerpo del niño tostado por el sol, como el barquito se reflejan en el agua, en manchas muy acusadas. El resultado del niño embebido en su juego es una imagen de intensa sensualidad, capaz de contagiar el placer de su total inmersión en el agua y el sol.

En este cuadro, como en ningún otro de Sorolla, se produce la desaparición de la profundidad, la identificación del espacio pictórico con la superficie del lienzo, y la disolución de la figura en su fondo, ambos deshechos, atomizados por la acción de la luz reflejada y refractada en la superficie movediza del agua. Las escenas de playas levantinas y los

efectos impresionistas de luz reverberante, son características del arte de Sorolla.



XLVI: *Niños en la playa* (1910).
Óleo sobre lienzo, 118 × 185 cm. Museo del Prado, Madrid.

Niños en la playa permite apreciar un tema estudiado y pintado por Sorolla en la costa valenciana durante unos veinte años. Sorolla conservó este *Niños en la playa* hasta que lo donó al Museo de Arte Moderno el 28 de febrero de 1919.

Hoy el cuadro pertenece al Museo del Prado de Madrid, a donde llegó procedente del extinto Museo de Arte Moderno.

Tan alegres imágenes de niños inocentes disfrutando en la playa mediterránea, en el calor del pleno sol, encantaron al público americano que adquirió muchos cuadros de esta temporada contribuyendo en gran medida al triunfo de Sorolla en el lado oeste del Atlántico.

Al representar la vida en las soleadas playas que tanto le gustaban, Sorolla se esforzó en captar las fugitivas impresiones producidas por el sol, que estudió en una profusión de dibujos, apuntes y bocetos, así como en sus cuadros de mayor formato.

Con pinceladas amplias cargadas de colores brillantes, y una espontaneidad imposible de imitar, Sorolla parece trasladar al lienzo el efecto de los rayos del sol en contacto con la piel mojada de los niños. El cuadro representa una playa de aguas cristalinas, con tres niños sobre ella. Los niños

Introducción al siglo XIX

se hallan, completamente desnudos y tendidos boca abajo, sobre el bajío mientras el agua les lame la piel, teniendo distintas posiciones: uno de ellos, rubio y de piel clara, así como aparentemente de menor edad, se apoya sobre un codo mirando hacia otros dos niños, morenos y de piel más oscura, cuyos cuerpos yacen en otra dirección. Uno de ellos mira hacia el primero con una sonrisa en la cara, mientras que el otro está ajeno a la escena. El niño rubio está menos hundido en la arena que los otros dos, así como perfilado con mayor detalle; las plantas y los dedos de los pies, así como los músculos de las piernas, los glúteos y la espalda, poseen mayor definición que los morenos. Estos se encuentran semienterrados en la húmeda arena, siendo mucho más difusos sus cuerpos.



XLVII: *Paseo a orillas del mar* (1909).
Óleo sobre lienzo, 205 × 200 cm. Museo Sorolla, Madrid.

Paseo a orillas del mar, también llamado en ocasiones *Paseo por la playa*, pintado en 1909, es uno de los cuadros más famosos realizados por Joaquín Sorolla. El lienzo ha

permanecido en el estudio del pintor en Madrid desde el año 1911, convertido en Museo Sorolla desde 1932.

En él aparecen representadas su mujer, Clotilde García, la cual sostiene una sombrilla, junto a su hija mayor, María caminando al atardecer por la playa de Valencia mientras la brisa marina hace ondear sus ropas. Con Sorolla sentimos la brisa en el ondular de los vestidos y gasas, el sol levantino en los rostros, el sonido de las olas, el aroma del Mediterráneo...

Este tranquilo paseo por la orilla del mar es un espectáculo de elegancia en la postura, la actitud y la indumentaria de las dos mujeres. La sugestión de la brisa en el ondular de los vestidos y de sus adornos de gasas ligeras intensifica la impresión de fugacidad momentánea en la toma. La escena desprende elegancia y atractivo.

A esto contribuye el encuadre de sabor fotográfico, con el marco cortando la pámela de Clotilde y dejando una franja vacía de arena en la parte inferior. Aunque el escenario es el mismo, el tono es muy diferente al de las escenas de playa valencianas en las que, tantas veces, ha descrito Sorolla la actividad de los pescadores trabajando y la de sus hijos disfrutando del mar en una actitud espontánea y hedonista que transmite cierta comunión con la naturaleza. Lo que aquí vemos, en cambio, responde plenamente al género iconográfico conocido como el “paseo elegante”, protagonizado por personas acomodadas, elegantemente vestidas que se acercan a la orilla del mar.

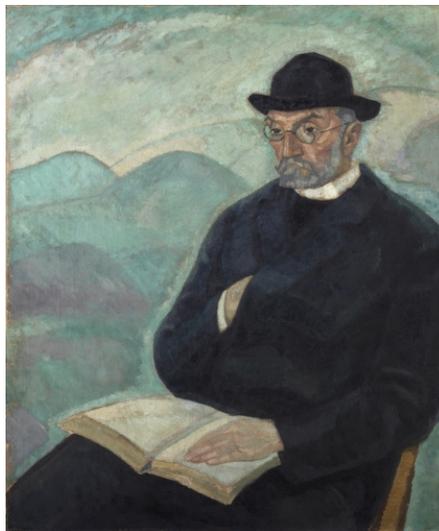
En los albores del turismo en España, la burguesía disfrutaba de la playa en otro sentido, convertida por ella en nuevo ámbito de representación y relación social, en nuevo escenario urbano.

Este cuadro fue realizado en el verano de 1909 a la vuelta de la cuarta exposición internacional de Sorolla, después de haber cosechado grandes triunfos en Estados Unidos. En general el aspecto de su arte que más interesó al público norteamericano fue su peculiar manera de interpretar los efectos lumínicos en plena luz del sol, y el uso de esta técnica

Introducción al siglo XIX

para transmitir a sus temas un sentido de optimismo, confianza y vitalidad, característico de su arte. Es difícil su clasificación estilística, aunque la mayoría de críticos la sitúa en el postimpresionismo español, debido al tipo de pincelada suelta, la luz, el color y el movimiento que transmite la obra.

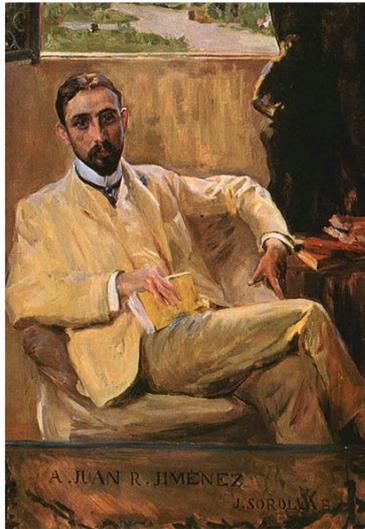
La etapa final de Sorolla fue como retratista. Para él posaron personajes como Benito Pérez Galdós y Antonio Machado. Incluso el rey Alfonso XIII. También realizó algunos autorretratos, que han sido reconocidos como algunos de los mejores de sus obras. A los retratos de Sorolla se les atribuye grandes cualidades de penetración psicológica, en gran parte gracias a la rapidez con que los ejecutaba. Esa viveza de visión y de interpretación “le permitía captar el sentido de las almas sin dar tiempo a sus modelos para convenir y componer un aire con el que se quiere ser no con el que se es”. Pintaba sus retratos como pintaba la playa de Valencia, rápidamente, recogiendo lo más expresivo y lo más sincero, pero sin dejar de subrayar por ello, los rasgos psicológicos del modelo.



XLVIII: *Retrato de Don Miguel de Unamuno* (1920).
Óleo sobre lienzo, 143 x 105 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Santa Ferretti

Pablo Rubio Gijón



Tav. XLIX: *Retrato de Juan Ramón Jiménez* (1903).



L: *Retrato del Rey Don Alfonso XIII con el uniforme de húsares* (1907). Palacio Real de Madrid.

Su pintura hizo que recibiera innumerables encargos, que le permitieron gozar de una desahogada posición social. Su fama

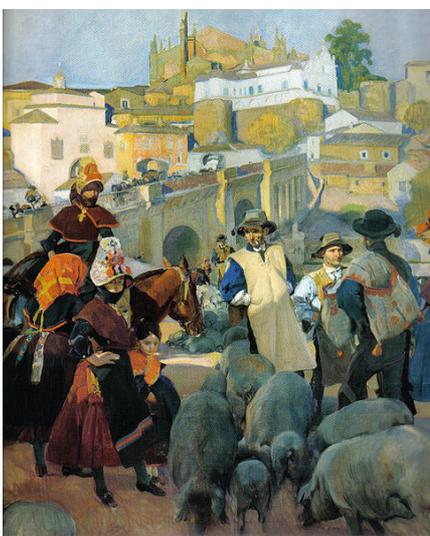
Introducción al siglo XIX

rebasó las fronteras españolas para extenderse por toda Europa y Estados Unidos, donde expuso en varias ocasiones.

De 1910 a 1920 pintó una serie de murales con temas regionales para la Hispanic Society of América de Nueva York.

La Hispanic Society de Nueva York le propuso la realización de una serie de paneles que reflejaran diversos aspectos de las distintas regiones españolas.

La obra la realizaría Joaquín Sorolla entre 1912 y 1919 con gran esfuerzo y tesón, viajando por toda la península española. Poco después de terminar la obra para la Hispanic Society sufre un ataque de hemiplejía que le apartaría de la pintura, para finalmente fallecer el 10 de agosto de 1923 en Cercedilla (Madrid). Sus restos mortales son trasladados a Valencia donde descansan en un panteón en el Cementerio General que se encuentra cerca de la puerta principal, en la sección tercera izquierda, cuadro 1, número 438.



LI: *El Mercado* (1917).
Óleo sobre lienzo, 351 x 302 cm.

Sorolla fue a Extremadura, por vez primera, con idea de pintar su visión de la región, en enero de 1917. Pasó por Mérida y se admiró de sus ruinas. Después siguió hasta Cáceres. La Ciudad Monumental le impresionó. A Plasencia llegó en tren.

Y los tipos montehermoseños que acudían cada martes al mercado local le dieron la idea para representar a Extremadura. El mal tiempo de aquel invierno le llevó a aplazar la visita de trabajo. Fue, finalmente, el 20 octubre cuando recaló de nuevo en la ciudad del Jerte. Vino acompañado de su discípulo Santiago Martínez y trabajó en *El Mercado* hasta el 4 de noviembre. Rechazó el hospedaje en el antiguo Hospicio de la Diputación, quizás ante la terrible visión de los desastres de la infancia desvalida y abandonada. El alcalde Fernando Sánchez-Ocaña Silva le ofreció su casa. Y allí se quedó.

Pintaba cada mañana en el jardín de la casa de la casa de la madre del entonces alcalde, y cuando se nublaba o llovía, paraba porque cambiaba la luz. Allí posaron tipos de Montehermoso ataviados a la usanza tradicional, inmortalizados en la conocida obra: una espléndida visión de la mole monumental de la ciudad y el río enmarcan la escena central, en el que la que tartanas, tipos y ganado le dieron el tipismo requerido. Con su sombrero característico y siempre trajeado, la paleta en la izquierda y el panel sobre un caballete ante él, el artista pasó horas de disfrute con la sencilla charla de sus modelos, con la riqueza de su indumentaria, con lo singular de su habla.

La radiante claridad de los luminosos días de otoño, ya tamizada por el avance de la estación, quedó plasmada en su personal visión de esta tierra. Sorolla había ido a Plasencia para llevarse la imagen de Extremadura, sus tipos y su luz y le fascinó el hermoso conjunto de la ciudad iluminada por el sol de la tarde.

Pero en Plasencia, Sorolla no solo trabajó en el jardín de las Algeciras, junto a la fuente, sino también en los Cachones del Jerte o en el Puente Trujillo donde enmarcó finalmente *El*

Introducción al siglo XIX

Mercado. Si algo tuvo claro desde el principio fue el encaje urbano de la escena. El resultado es una obra que se nota compuesta por diferentes elementos — visión urbana, tipos y ganado —. En este lienzo de grandes dimensiones que ocupa un lugar preferente en salón principal de la Hispanic Society, se ve una bella panorámica de Plasencia a su entrada por el Puente de Trujillo y como telón de fondo tiene la Catedral y el Palacio del Obispo. Este panel es tenido por uno de los menos trabajados de la serie *Visiones de España*. Tenía el encargo del multimillonario americano, Archer Huntington, hecho en 1911, de realizar una serie de 14 grandiosos lienzos, titulada *Visiones de España*, para decorar la grandiosa sala de la Hispanic Society, de Nueva York. Los catorce lienzos que componen la colección *Visiones de España* son los siguientes: Andalucía *El encierro*, Ayamonte *La pesca del atún*, Sevilla *Los Nazarenos*, Sevilla *El baile*, Sevilla *Los toreros*, Aragón *La Jota*, Castilla *La fiesta del pan*, Navarra *El Concejo del Roncal*, Guipúzcoa *Los bolos*, Galicia *La Romería*, Cataluña *El pescado*, Valencia *Las grupas*, Extremadura *El mercado*, Elche *El palmeral*.

La Hispanic Society of America fue Fundada por Archer Milton Huntington el 18 de mayo de 1904. Abrió sus puertas por primera vez al público en 1908, está ubicada en la llamada Audubon Terrace, situada en la avenida Broadway entre las calles 155 y 156 de Nueva York.



LII: Fachada principal de la Hispanic Society of America en Nueva York.

A Huntington le escribe desde Plasencia una postal del santuario de la Virgen de la Salud, el 3 de noviembre, para anunciarle su marcha: «Estoy en Plasencia pintando el panel Extremadura algo cansado y triste, por tanta pena que pesa en mi amarga España», relata el pintor al mecenas. Al día siguiente, aún sin acabar el lienzo, lo enrolla y vuelve a Madrid con su ayudante Santiago.

El artista sentía el rigor de los achaques después de años de vagabundeo por España y la edad empezaba a pasarle factura. Fueron ocho años entregados al capricho del mecenas, mascando polvo y calor, padeciendo humedad y fríos por recónditos caminos de España por los que estuvo, algo que afectó seriamente a su salud.

La historia del cuadro de Joaquín Sorolla dedicado a Extremadura *El Mercado* no se entendería sin la presencia de Archer Milton Huntington, esta persona que gozaba de gran influencia en aquella época era hijo único de Collis P. Huntington, fundador de la compañía de ferrocarriles Central Pacific Railroad y de los astilleros Newport News Shipbuilding and Drydock Companies y una de las mayores fortunas de América al principio del siglo XX. De su padre, este rico industrial norteamericano recibió una de las mayores fortunas de Estados Unidos.

Introducción al siglo XIX

Fue llevado a estudiar a los mejores colegios de Europa y estando en Londres compra un libro que despierta la curiosidad por España y se apasiona en los aspectos de su cultura. Enamorado por tanto de la cultura española, viajó por nuestro país para descubrir los valores históricos, sociales y artísticos de nuestra tierra.



LIII: Archer Milton Huntington,
fundador de la Hispanic Society of América.

Le vino la idea de impulsar un museo con lo mejor de las obras de España, con ello pretendía lograr a la vez un amplio archivo fotográfico con lo mejor de la cultura española y con ese objetivo fundó en 1904 la Hispanic Society of América de New York de la que fue presidente. Huntington fue amigo de Juan Ramón Jiménez y de su esposa Zenobia Camprubí y publicó una edición de los poemas del moguereno al cual Sorolla había hecho un retrato.

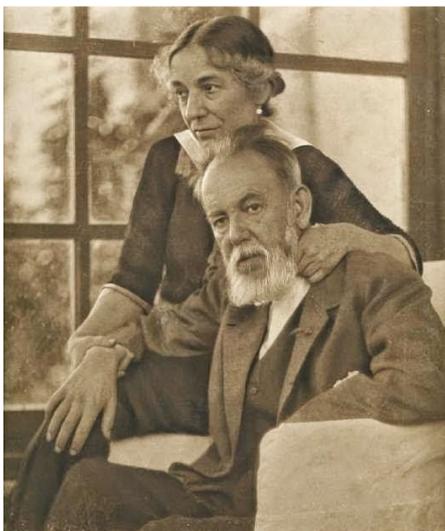
Fue a través de una exposición que Joaquín Sorolla realizó en los salones de Grafton en Londres en 1908 lo que despertó la admiración de Archer Milton Huntington hacia el pintor y

entonces decidió hablar con él para convencerle de la posibilidad de realizar una exposición en su país, algo que el pintor aceptó encantado. El éxito que alcanza la exposición en Norteamérica el 4 de febrero de 1909, hace que nazca una gran amistad entre Sorolla y Huntington y es entonces cuando la Hispanic Society adquiere varios de sus cuadros. En París en el año 1911, donde coinciden en el mismo hotel Huntington hace a Sorolla un encargo muy especial y ambicioso, que por aquel entonces se convertiría en la obra más importante de la pintura contemporánea. El trabajo consistía en la decoración de una gran estancia rectangular que con el tiempo se convirtió en el salón principal de la Hispanic Society y que hoy se conoce como Sala Sorolla. Para ello tenía que realizar una serie de 14 impresionantes lienzos de gran tamaño dedicados a representar las regiones de España, la obra se titularía *Visiones de España*.

Las *Visiones de España* son un conjunto de 14 piezas que suman 200 metros cuadrados, 14 murales pintados al natural entre 1912 y 1919. Es la obra más importante de Sorolla y también uno de los más importantes conjuntos pictóricos de todo el siglo XX.

Sorolla volcó en ese proyecto toda su energía y creatividad y trabajó sin descanso entre 1912 y 1919 para poder completar la obra encargada *Visiones de España* compuesta por catorce paneles que reflejaban estampas y tipos de España. Por este trabajo recibió 150.000 dólares. No obstante, continuó participando en exposiciones en España y otros países, y en las estaciones en que el sol escaseaba, pintó en su casa-estudio en Madrid, realizando más retratos, algunos de los cuales también habían sido encargados por Huntington para la Society. En 1920, mientras pintaba un retrato en su jardín, sufrió su primer ataque de hemiplejía y murió tres años después, por lo que el pintor no pudo ver su exposición en la Hispanic Society of America, ya que murió en el año 1923 y la obra completa finalmente se montó con motivo de la inauguración de la sala Sorolla en 1926.

Introducción al siglo XIX



LIV: Clotilde y Sorolla (1923), fotografía de José María Demaría López «Campúa». Museo Sorolla, Madrid.

Quizá esta foto sea el posado más tierno — si eso es posible — de todas las fotos de familia que se encuentran en el Museo Sorolla de Madrid. Son los días en que Clotilde está siempre juntos al marido que ha perdido el habla después del ataque de hemiplejía. Sobrecoge el cariño con que «Clota», como Sorolla la llamaba, sujeta la mano paralizada del pintor y la escena es testimonio de su abnegada devoción por él. Siempre su musa, su compañera en los momentos felices y amargos, amadísima y amantísima esposa.

Clotilde García del Castillo dictó testamento en 1925 donando al Estado fondos para la fundación de un museo en memoria de su marido; el 28 de marzo de 1931 se aceptó mediante Real Orden el legado de la viuda del pintor, y se clasificó como una Fundación benéfico-docente de carácter particular. El Museo fue inaugurado en 1932, y quedó al cuidado de un patronato. Se encuentra en el palacete del número 37 del paseo del General Martínez Campos donde el pintor tuvo su última casa y su taller, construido en 1910-1911 según proyecto del arquitecto Enrique María Repullés.

Joaquín Sorolla García, único hijo varón del matrimonio, fue el primer director del Museo hasta su fallecimiento en 1948, y legó nuevos fondos al Estado, que fueron aceptados en 1951.



LV: Desde 1973 el Museo Sorolla es estatal y depende del Ministerio de Cultura.

2§ *Mariano José de Larra (1809-1837)*



LVI: Mariano José de Larra

Introducción al siglo XIX

Mariano José de Larra nació en el Madrid ocupado por las tropas francesas. Su padre, cirujano militar en el ejército francés durante la Guerra de la Independencia española, tuvo que exiliarse después de la expulsión del ejército galo por temor a posibles represalias. De su madre, doña María Dolores Sánchez de Castro, se conocen pocos datos, pero parece ser que nunca mostró gran afecto por su hijo. Larra tuvo su primera educación en Francia, donde aprendió la lengua francesa desde muy temprana edad. La amnistía de 1818 facilitó el regreso de la familia Larra a España en una atmósfera de rechazo e intransigencia hacia todo lo francés. Durante aquel tiempo su padre ejerció como médico personal del infante don Francisco de Paula, hermano del rey Fernando VII (1784-1833) de España, por lo que el joven Larra residió transitoriamente en diferentes ciudades españolas. Larra asistió al Colegio de los Escolapios de Madrid (1818-1822) y después al Colegio Imperial de los Jesuitas (1823-1824), prestigiosa institución educativa en la que también había cursado estudios el dramaturgo Lope de Vega.

Larra fue un niño intelectualmente precoz, y desde muy joven destacó tanto por una asombrosa facilidad para el aprendizaje como por una gran voracidad lectora. Siendo todavía un niño tradujo *La Ilíada* del francés al español, redactó una gramática castellana e incluso compuso una geografía de España. Larra empezó los estudios de medicina en Madrid, pero a los pocos meses los abandonó. En 1824, con apenas quince años, se marchó a Valladolid para comenzar la carrera de derecho, y poco después se trasladó a Valencia para continuar los estudios de jurisprudencia en esa ciudad levantina. A los dieciséis años Larra se enamoró perdidamente de una mujer mucho más mayor que él pero ésta resultó ser la amante de su padre, que entonces contaba cincuenta y dos años. Este revés sentimental significó una experiencia sumamente traumática para el joven escritor.

En 1825 Larra dejó la carrera de derecho por completo para dedicarse íntegramente al periodismo, su verdadera

vocación, principalmente a modo de esporádicas colaboraciones en diferentes periódicos y gacetas. En 1827 se trasladó a Madrid, ciudad donde se convirtió en un asiduo de diferentes círculos intelectuales. En la capital de España asistió a *El Parnasillo*, que fue una tertulia romántica celebrada en el Café del Príncipe, y que estaba frecuentada por escritores como Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), José de Espronceda (1808-1842), Bretón de los Herreros (1796-1873), Ventura de la Vega (1807-1865), o empresarios teatrales como el francés Juan Grimaldi (1796-1872), para quien Larra tradujo algunas piezas teatrales francesas. También, ese mismo año, Larra ingresó en el Cuerpo de Voluntarios Realistas para trabajar de escribiente.

Este cuerpo era una especie de milicia organizada por el propio rey Fernando VII y formada por simpatizantes del Absolutismo — abogaban por que el rey de España tuviera poderes sin limitaciones — y personas contrarias a la ideología liberal. Las ideas políticas de Larra eran afines al pensamiento liberal, por lo que su ingreso en este cuerpo resulta ciertamente contradictorio y posiblemente responda a la imperiosa necesidad de obtener ingresos económicos. Durante este tiempo, Larra también compaginó su trabajo como articulista con la composición de un buen número de poemas satíricos y diversas odas. Para lograr sus primeras composiciones poéticas, Larra tomó como modelos a los poetas Tomás de Iriarte (1750-1791), Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) y Manuel José Quintana (1772-1857).

En 1828, con apenas diecinueve años, Larra publicó *El duende satírico del día*, su primer proyecto periodístico. Se trataba de un folleto mensual de tipo humorístico en el que también se incluían artículos de costumbres, que eran su auténtica especialidad, críticas teatrales y reseñas literarias. Si bien se trataba de una publicación en la que abundaba el tono cáustico, la crítica política brillaba por su ausencia. Poco a poco Larra se fue convirtiendo en un sagaz observador de las costumbres de los españoles, así como de la realidad política,

Introducción al siglo XIX

cultural y social de la época en que vivió. Todos estos rasgos tan característicos de la obra de Larra quedaron patentes en otra publicación de cariz satírico, *El Pobrecito Hablador*.

Revista satírica de costumbres, en la que firmaba sus artículos, críticas y comentarios bajo el alias de Juan Pérez de Munguía. Sin embargo, tanto *El duende satírico del día* como *El Pobrecito Hablador* sufrieron los continuos y furibundos ataques de la censura, hasta que finalmente fueron clausurados en 1833. Poco tiempo antes, en 1832, Larra había comenzado sus habituales colaboraciones en *La Revista Española*, periódico de tendencia liberal, donde permanecería hasta finales de 1834. Al mismo tiempo que trabajaba como articulista para esta importante revista, Larra se convirtió en redactor de *El correo de las damas*, que era una publicación hebdomadaria dirigida a las mujeres.

La vida personal de Larra estuvo marcada por la desilusión y la desdicha. Oponiéndose a sus padres, en 1829 Larra contrajo matrimonio con Josefa Wetoret Velasco, joven mujer perteneciente a la burguesía madrileña. Con Josefa tuvo tres hijos: Luis Mariano de Larra (1830-1901), conocido libretista de zarzuelas, entre ellas la celeberrima *El barberillo de Lavapiés*, Adela y Baldomera (1833-1915), esta última tristemente conocida por su implicación en la primera estafa piramidal de la historia. El matrimonio de Larra con Josefa Wetoret fracasó a los pocos años, y en 1834 Mariano José y Josefa se separaron. Antes de su separación, Larra había comenzado un idilio amoroso con la esposa de un oficial de caballería, Dolores Armijo, a quien dedicó numerosos versos que nunca publicó y quien acabó rechazándolo. En 1835 Larra viajó a Portugal, Londres, Bruselas y finalmente París. En la capital francesa conoció a los escritores franceses Víctor Hugo (1802-1885) y Alexandre Dumas (1802-1870), autores a quienes admiraba profundamente.

Al igual que otros escritores del romanticismo español de la primera mitad del XIX como el poeta José de Espronceda (1808-1842) o el Duque de Rivas (1791-1865), Larra alternó

sus artículos periodísticos y creaciones literarias con la política, donde también encontró numerosas decepciones. En 1836 Larra se presentó como diputado por la provincia de Ávila y obtuvo ese nombramiento. Sin embargo, las elecciones hubieron de ser revocadas a causa del Motín de La Granja de San Ildefonso, una sublevación militar que reclamaba la designación de un gobierno liberal progresista, de manera que su incipiente y prometedor carrera política se vio truncada. Desde principios de ese mismo año y hasta enero 1837, Larra, que entonces firmaba bajo el seudónimo de Fígaro, escribió numerosos artículos para *El Español*, subtulado *Diario de las doctrinas y de los intereses sociales*, que había sido fundado en 1835.

Larra tuvo una vida breve y plagada de decepciones tanto personales como políticas. El 13 de febrero de 1837 Larra se suicidó de un disparo en la sien a la temprana edad de 27 años al verse rechazado por su amante, Dolores Armijo, pero posiblemente también a causa de la tremenda desilusión que le causaba el panorama político español de aquel tiempo. Su muerte por suicidio causó tal consternación en España que a su funeral asistieron miles de personas de toda índole y condición social. Su popularidad debió de ser inmensa para congregarse a tanta gente el día de su entierro. Sus restos reposan en el cementerio madrileño de San Justo, en la misma tumba donde se encuentra el también escritor Ramón Gómez de la Serna (1888-1963).

Mariano José de Larra no solamente fue el periodista más conocido de su época, sino que también fue uno de los escritores más significativos de todo el romanticismo español. Fue un escritor profundamente comprometido, para quien la literatura podía ser utilizada como un instrumento del progreso humano. Larra fue el iniciador del costumbrismo crítico, y muchos de sus artículos censuran el anquilosamiento institucional y las costumbres de una sociedad anticuada y sin apenas interés en el progreso. La prosa periodística de Larra critica a una sociedad impasible que antepone las apariencias

y el servilismo a cualquier intento de renovación. De manifiesta ideología liberal, Larra atribuía los males de España al atraso secular con respecto a Europa, la ignorancia y la falta de educación.

Tanto Larra, en literatura, como Francisco de Goya (1746-1828), a nivel pictórico, establecen el cambio del neoclasicismo al romanticismo, y son considerados como los iniciadores del arte moderno en España.

Obra

Como era habitual en muchos escritores del Romanticismo español, Larra comenzó su carrera literaria como poeta. Sus primeros poemas, que solían aparecer intercalados con su certera prosa periodística, giraban en torno a los temas del amor, la gloria o la patria. Algunos de estos poemas eran de tipo particularmente laudatorio, como su *Oda a la exposición primera de las artes españolas* (1827) o su conocida *Oda a la libertad inspirada por la intervención europea en Grecia* (1827), dedicada a la tenaz lucha del pueblo heleno por su independencia del imperio Otomano. A estos primeros años como escritor pertenecen sus poemas *A los terremotos de España, ocurridos en el presente año de 1829*, catástrofe que había asolado algunas localidades de la región de Alicante, y el soneto *A un mal artista que se atrevió a hacer el busto de doña Mariquita Zavala de Ortiz después de su fallecimiento* (1829). También a este periodo pertenecen poemas de manifiesta resonancia quevedesca como *A una ramera que tomaba abortivos*, que reprende a las mujeres de vida disoluta, su epigrama *A Pancracio*, que arremete contra los malos médicos, y el punzante epigrama *A un mal artista*. Justo un año después, Larra compuso un soneto de aire eminentemente elogioso: *Con motivo de hallarse encinta nuestra muy amada doña María Cristina de Borbón* (1830), dedicado a la reina regente y esposa de Fernando VII de España por su embarazo de la futura reina Isabel II (1830-1904). Para intelectuales liberales como Mariano José de Larra, la reina consorte doña

María Cristina dos Sicilias (1806-1878) representaba la gran esperanza para acabar con el absolutismo de Fernando VII. A Larra también se le conoce por sus poemas costumbristas de cariz crítico. Un buen ejemplo es la *Sátira contra los vicios de la Corte*, que apareció en *El pobrecito hablador* en 1832. En este poema satírico, que Larra firma como el bachiller don Juan Pérez de Munguía, se caricaturizan los vicios, excesos y pretensiones de las clases adineradas.

Larra también probó fortuna como dramaturgo y novelista. Fue el autor de una comedia de costumbres en cinco actos, *No más mostrador* (1831), que estaba inspirada en *Adieux au comptoir*, un vodevil del escritor galo Eugène Scribe (1791-1861), pero que le acarrió ciertas críticas y algunas acusaciones de plagio. Esta divertida comedia trata sobre una mujer burguesa que, después de pasarse la mayor parte de su vida detrás del mostrador de una tienda, lo único que desea es que su hija ascienda en el escalafón social casándose con un aristócrata y no con el hijo de un tapicero, quien verdaderamente la pretende. Su marido, cansado de las ínfulas de su esposa, acaba urdiendo un divertido plan para que finalmente su hija contraiga nupcias con el hijo del tapicero. Este vodevil fue representado por primera vez en el teatro de la Cruz de Madrid, un antiguo corral de comedias donde tiempo atrás habían estrenado sus obras autores de la talla de Tirso de Molina, Calderón de la Barca o el mismo Lope de Vega.

Dos años después Larra volvió a cultivar el teatro con *Macías* (1833), drama romántico en cuatro actos que más adelante acabaría transformando en una novela histórica. Esta obra teatral gira en torno al tema del amor trágico y adúltero entre el trovador Macías y Elvira, joven prometida del hidalgo Fernán Pérez. Después de haber sido prohibida por la censura en repetidas ocasiones, *Macías* finalmente se estrenó en 1834, aunque sin cosechar el éxito que su autor esperaba. *Macías* anduvo lejos de las grandes representaciones teatrales del momento, como la célebre *Don Álvaro o la fuerza del sino*,

del multifacético duque de Rivas (1791-1865) o *Los amantes de Teruel* (1837), del dramaturgo y poeta Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880).

En cuanto a su incursión en la novela, esta fue más bien efímera puesto que tan solo escribió una, *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834). Se trata de una novela histórica en cuarenta capítulos de contenido trágico que intenta emular algunos patrones tanto narrativos como temáticos de los novelones del escritor escocés Walter Scott (1771-1832). El argumento de *El doncel de don Enrique el Doliente*, que es una adaptación de *Macías*, se desarrolla en el siglo XV, bajo el reinado de Enrique III de Castilla (1379-1406). En líneas generales la novela trata sobre el adulterio de Elvira, noble dama de alta alcurnia castellana, con el trovador gallego Macías, y el asesinato de este a manos del marido de aquella, el cortesano Fernán Pérez de Vadillo. Como consecuencia de este trágico final, la hermosa Elvira acaba enloqueciendo. No resulta difícil ver en el trovador Macías una suerte de *alter ego* del propio Larra, cuya breve existencia estuvo marcada por el desamor y la desdicha. El trágico final de *El doncel de don Enrique el Doliente* parece anticipar de manera macabra la tragedia sufrida por el propio Mariano José de Larra.

Artículos periodísticos

Ni su más que aceptable producción poética ni su efímera incursión en el teatro y la novela resultan comparables al indiscutible genio de Larra como escritor de artículos de prensa. Se puede afirmar sin temor a equivocarse que ninguna faceta de Larra tiene parangón con su gran talento como articulista.

Tanto su extensa formación intelectual como su espíritu crítico convirtieron a Larra en uno de los mejores periodistas españoles de todos los tiempos. A lo largo de su efímera carrera como escritor Larra llegó a escribir más de 300 artículos de prensa. Sus numerosos artículos y ensayos periodísticos son un fiel espejo de la sociedad de aquel momento. En ellos prevalece un sentimiento manifiestamente

pesimista, crítico y disconforme con algunos aspectos del mundo en que vivió. Sus artículos suelen criticar el enorme y desfasado aparato burocrático estatal, el anquilosamiento institucional, la falta de educación de los españoles, las pretensiones de aquellos que buscan ascender en el escalafón social o la crisis política e institucional de aquellos años. Por otro lado, Larra también escribió un gran número de crónicas teatrales y reseñas literarias, convirtiéndose pues en un referente en cuanto a opinión cultural se refiere. Sus artículos, que firmaba bajo diferentes seudónimos — Fígaro, Duende, El pobrecito hablador o El Bachiller don Juan Pérez de Munguía —, aparecieron en diversos periódicos, gacetas y semanarios. Larra escribió artículos para medios tan heterogéneos como *El observador*, *La revista española*, *El español*, *El duende satírico del día*, *El correo de las damas*, *El semanario teatral*, etc.

Su vasta producción periodística puede dividirse en tres grandes grupos o apartados según la temática. En primer lugar están sus célebres artículos de costumbres. En ellos, Larra se transforma en un hábil observador de la sociedad española de aquella época, al tiempo que censura algunos vicios y defectos de los españoles como la hipocresía, la vanidad o la falta de educación. Se trata de artículos que poseen una clara intención reprobatoria. Dentro de este extenso grupo pueden destacarse *El casarse pronto y mal*, publicado en 1832 en *El pobrecito hablador*, que reprocha los matrimonios precipitados o con escasa planificación, al tiempo que señala la educación tradicional católica como principal causante de los fracasos conyugales. En este artículo, Larra compara la educación liberal francesa, que admira profundamente y desea para España, con la educación tradicional católica española. Otro artículo significativo es su célebre *Vuelva usted mañana* (1833), que critica la lacra de la incompetencia del estamento funcional español. Concretamente, este escrito narra las vicisitudes de un ciudadano francés a su paso por Madrid con la esperanza de hacer negocios y solventar cuestiones

burocráticas en un plazo límite, «sin dilación», de diez días. Con la frase de «vuelva usted mañana», y basándose en excusas como el extravío del expediente, datos equivocados, la necesidad de obtener una nueva póliza o simplemente que el funcionario de turno se encuentra tomando un café, las gestiones burocráticas del francés se demoran durante largos meses. También a este conjunto de artículos pertenece *El castellano viejo* (1832), que versa sobre la falta de buenos modales de los españoles, hecho que tanto disgustaba a Larra. Este artículo caricaturiza a aquellos que se hacen llamar «castellanos viejos». El escrito gira entorno a una comida a la que asiste el autor y su sorpresa al observar el grosero comportamiento de los comensales. Este artículo de costumbres posee un fin eminentemente reprobatorio del comportamiento de la clase media y las clases adineradas que hacen ostentación de su estatus. Su visión es ciertamente exagerada, puesto que su propósito no es otro que ironizar y satirizar de una manera llamativa.

Su segunda veta temática está compuesta por sus abundantes artículos políticos. Estos artículos poseen una clara función condenatoria hacia el absolutismo del rey Fernando VII, el carlismo, el conservadurismo y el inmovilismo de la España de la primera mitad del siglo XIX.

Se trata de artículos de gran interés histórico, puesto que nos ayudan a comprender los convulsos acontecimientos políticos de las primeras décadas del siglo XIX en España. En este grupo podemos incluir *La planta nueva o el faccioso*, en el que Larra critica algunas costumbres españolas que él considera desfasadas y atrasadas. También a este apartado pertenecen *La junta de Castel-o-Branco*, *Lo que no se puede decir no se debe decir*, artículo en el que arremete contra la censura, o *Los barateros, o el desafío y la pena de muerte*, que no solamente critica la pena capital, sino también las desigualdades entre las clases pudientes y el pueblo llano ante la ley. Para Larra, las condenas por cualquier tipo de delito son mayores e incluso más crueles en los desfavorecidos y

personas de extracción social baja. En este artículo se critica la falta de libertad del pueblo y el hecho de que a los ricos se les consienta cosas que serían impensables en personas pertenecientes a estratos sociales más bajos.

El tercer grupo lo componen sus reseñas literarias. En ellas, que se caracterizan por ser menos mordaces que sus artículos de costumbres, Larra da su opinión sobre toda suerte de obras teatrales, agregando también sus propias ideas con respecto al panorama literario español del momento. Quizás su más destacable artículo literario sea *Yo quiero ser cómico* (1833), publicado en *La Revista Española*. Se trata de ensayo que critica la escasa formación de los actores españoles de aquellos años y arremete contra aquellos que destacan por su falta de profesionalidad. Una de las soluciones que sugiere Larra es la total renovación del teatro español, para ello conmina a los jóvenes actores a que se versen en literatura clásica e historia, que potencien su memoria, que también comprendan la intencionalidad de las obras que representan y mejoren su oratoria y capacidad de expresión. Para Larra lo fundamental es que los actores jóvenes pongan empeño en lo que hacen. También dentro de este tercer grupo podemos destacar múltiples representaciones teatrales que él se encargó de reseñar, como por ejemplo *Representación de la comedia original en tres actos y en verso titulada «Un tercero en discordia», de don Manuel Bretón de los Herreros*, *Representación de «El sí de las niñas», comedia de don Leandro Fernández de Moratín* o *Representación de la comedia nueva de don Manuel Eduardo Gorostiza titulada «Contigo pan y cebolla», todas ellas obras representativas de la primera mitad del siglo XIX.*

A medida que Larra se hacía mayor, crecía su desilusión e inconformidad ante los males que acuciaban al conjunto de la sociedad española del momento. A sus continuas decepciones políticas se sumaron los desengaños amorosos y su separación de Dolores Armijo. Su profundo pesimismo quedó reflejado en sus últimos artículos de prensa, particularmente en *El día*

de difuntos de 1836. Su crítica a las costumbres del pueblo español es particularmente virulenta en este artículo. En él, Larra critica a la sociedad en el día de difuntos, pero no propone ninguna solución, tal y como lo hacía en otros artículos de costumbres. Su pesimismo es tal que no busca solucionar el comportamiento de los españoles. Es muy probable que desistiera al darse cuenta de que todo el empeño que puso en cambiar las anquilosadas costumbres de los españoles había sido en vano. En este ensayo Larra contempla una larga procesión que se dirige al cementerio. Para Larra la misma ciudad de Madrid es un gran camposanto y sus viviendas se transforman en nichos o sepulcros. Es más, para Larra los vivos son muertos y los muertos son los únicos vivos, puesto que según él, son libres. En el artículo predomina un amargo sentimiento de desesperanza. Su pesimismo llega hasta tal punto que Larra ve su propia muerte mientras pasea por el cementerio. *El día de difuntos de 1836* es un ensayo de carácter autorreflexivo, en el que se percibe la desilusión de su efímera aventura política y el fracaso de todo un país. En esta misma línea sombría Larra escribió *La Nochebuena de 1836*, artículo que rezuma escepticismo y nos da una visión enormemente sarcástica de la sociedad española de aquel momento. En aquel año Larra se encontraba sumido en un hondo pesimismo del que no logrará salir. Tanto *El día de difuntos de 1836* como *La Nochebuena de 1836* son escritos introspectivos y anticipan el triste final de Mariano José de Larra.

El romanticismo español



LVII: *El quitasol* (1777), por Goya.
Museo del Prado, Madrid.

Durante las últimas décadas del «Siglo de las Luces» (La ilustración) las ideas románticas de lo irracional, fantástico, novelesco, irreal o pintoresco van adquiriendo connotaciones más positivas. Para el romanticismo la inspiración individual prima sobre cualquier tipo de reglas o postulados. El sentimiento nacionalista surge como contestación a las guerras napoleónicas y la invasión turca de Grecia. El romanticismo trae la sensibilidad del hombre moderno. Como sucede con la ilustración, el romanticismo llega a España tardíamente.

V

INTRODUCCIÓN AL SIGLO XX

Introducción al siglo XX

El siglo XX es sin duda el siglo de los avances. En cien años el mundo fue testigo de innumerables logros en todos los campos: biología, medicina, química, mecánica, aeronáutica, telecomunicaciones, etc. También fue un siglo marcado por las guerras y las revoluciones. Fue el siglo del auge y la caída del comunismo, especialmente la Unión Soviética (1922-1991) y el llamado Bloque del este en Europa, de las dos guerras mundiales: la primera (1914-1918) y la segunda (1939-1945), que dejaron casi cien millones de víctimas, del proceso de descolonización de Asia y África, de la llegada del hombre a la luna en 1969, del nacimiento de la electrónica, la robótica y el internet.

En España, el siglo XX comenzó en medio del estupor causado por la reciente pérdida de sus últimas colonias: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. No obstante, las primeras dos décadas del siglo trajeron consigo el despegue de la industria y el enriquecimiento de las oligarquías urbanas. Una de las razones de esta rápida recuperación económica fue la neutralidad que mantuvo España durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), también llamada la Gran Guerra, valiéndose de ella para suministrar todo tipo de mercancías a las potencias beligerantes. Fueron sobre todo Bilbao, debido a sus altos hornos y su floreciente metalurgia, y Barcelona, por su próspera industria textil, las regiones que más progresaron durante este periodo. Por otra parte, la España rural permanecía todavía atrasada y el campesinado se encontraba en una situación misérrima. El caciquismo y las oligarquías terratenientes controlaban extensas haciendas y prácticamente eran dueños de los peones que en ellas trabajaban. La situación de los trabajadores urbanos, si bien algo mejor, también seguía siendo precaria. Esto favoreció la entrada en España de diferentes ideales sindicales y anarquistas, lo cual repercutió en acontecimientos de gran repercusión en el desarrollo del primer tercio del siglo XX español como la «Semana trágica de Barcelona» de 1909, la huelga general revolucionaria de 1917, así como diferentes atentados

perpetrados por anarquistas entre los años 1919 y 1922. Este clima de crispación e inestabilidad social resultó, con el asentimiento de la monarquía borbónica, en el golpe de estado del general Primo de Rivera (1923). La crisis económica de 1929, el aumento de las voces disconformes con el régimen, la disidencia de un importante sector del ejército y la mala salud del dictador contribuyeron al derrumbe de la dictadura.

Pocos meses después, el rey Alfonso XIII abandonó España para instalarse en Roma, naciendo así la Segunda República española. Con la proclamación de la Segunda República y el final de la monarquía borbónica también se acabó momentáneamente con uno de los males endémicos de España: el poder y la influencia desmesurada de las oligarquías tanto terratenientes como industriales.

La Segunda República española no transcurrió de la manera pacífica que se suponía. A los logros y avances en cuestiones sociales como el sufragio universal, la educación laica o la reforma sanitaria, los diferentes proyectos y reformas agrarias terminaron por encrespar a los diversos grupos conservadores (el clero, la aristocracia terrateniente y el ejército), que se negaban en rotundidad a ceder sus privilegios. Desde un primer momento, la iglesia se mostró contraria a que la educación pasara a manos de un gobierno laico que amenazaba con cercenar su poder secular. Los grandes terratenientes andaluces también mostraron su repulsa ante las reformas agrarias que se les venían encima, concretamente ante la parcelación de sus latifundios y las mejores condiciones laborales que los jornaleros reclamaban. Al poco tiempo de nacer la República los ánimos se fueron crispando y los enfrentamientos dialécticos, primero, y armados, después, no tardaron en producirse. A los asesinatos de algunos religiosos por grupos agitadores y las hostilidades en el campo se sumaron diferentes represalias por uno y otro bando. Las elecciones del 36, ganadas por una coalición de grupos de izquierdas que también incluía a grupos anarquistas, el llamado Frente Popular, no fueron reconocidas

Introducción al siglo XX

por la derecha y la conflagración bélica no tardó en producirse. La Guerra Civil comenzó el 17 de julio de 1936 cuando parte del ejército se alzó contra el gobierno republicano.

Después de casi tres años de lucha, los sublevados, dirigidos por el general Francisco Franco, ganaron una guerra que sumió a España en una profunda crisis económica y humanitaria. Los primeros años de la posguerra fueron extremadamente duros para la inmensa mayoría de los españoles. A la represión política de los vencedores sobre los vencidos se unió la carencia de materias primas y productos básicos. El hambre y la enfermedad se expandieron por todo el país. Muchos huyeron y acabaron exiliándose en Francia o México para nunca regresar. Aunque la España franquista se mantuvo neutral durante la segunda guerra mundial, los países aliados dejaron de apoyar a España por sus simpatías con la Alemania nazi y la Italia mussoliniana. En cuanto a la economía se refiere, los años de la posguerra se caracterizaron por un férreo intervencionismo estatal que daba prioridad al autoabastecimiento, el aumento de la producción del carbón y el acero, la ejecución de grandes infraestructuras y la reconstrucción de las áreas devastadas durante la Guerra Civil. Los años cincuenta supusieron la apertura internacional del franquismo y la implementación de políticas económicas de corte neoliberal capitalista. Primero fue el Vaticano y luego los Estados Unidos, quienes vieron en Franco un baluarte ante la expansión del comunismo por Europa. Los sesenta estuvieron marcados por sucesivos gobiernos tecnócratas y por un desarrollismo que tuvo en el turismo y la entrada de moneda extranjera a su gran aliado. Asimismo, la industria española se fortaleció y el nivel adquisitivo de los españoles siguió creciendo. Muchos trabajadores cualificados optaron por marcharse a Alemania, Suiza o Francia, desde donde enviaban sus remesas. El primer lustro de la década de los setenta vio como poco a poco se resquebrajaba el franquismo. Había sido Manuel Fraga Iribarne, ministro de

información y turismo, el impulsor de un cierto aperturismo y un ablandamiento de la censura de prensa y cine. Las jóvenes generaciones, influidas por el mayo del 68 francés comenzaban a organizarse y a formar parte del clandestino Partido Comunista. Con la muerte del dictador en 1975 se celebraron las primeras elecciones democráticas en cuatro décadas. La monarquía borbónica fue reinstaurada, siendo coronado Juan Carlos I como rey de todos los españoles, convirtiéndose así en el jefe de Estado.

En las elecciones generales del año 1982, concluida la transición a la democracia, vencieron los socialistas del PSOE liderados por Felipe González Márquez (1942). González volvió a ganar las elecciones y se mantuvo como presidente del gobierno durante cuatro legislaturas hasta el año 1996.

Fue el presidente que más años estuvo en la presidencia.

Con él España paso a ser miembro de la OTAN en 1986 y miembro pleno de la Comunidad Económica Europea 1985.

José María Aznar (1953), del Partido Popular, de tendencia liberal conservadora, ganó las elecciones de 1996, acabando así con la preponderancia del PSOE durante casi tres lustros.

Durante la primera legislatura de Aznar (1996-2000), este buscó el apoyo de CIU, partido nacionalista catalán, para facilitar la gobernabilidad. Mediante ese pacto se ponía fin al servicio militar obligatorio, al tiempo que el gobierno central traspasaba competencias a las distintas comunidades autónomas.

En el panorama pictórico y literario, la primera mitad del Siglo XX fue un periodo de ferviente actividad creativa.

Tanto en las artes plásticas como en literatura, los primeros años del siglo pueden definirse como continuistas, puesto que tienden a prolongar los movimientos surgidos a finales del siglo anterior. El decadentismo, el simbolismo, el impresionismo y el modernismo, movimiento que se aleja del arte realista en su fascinación por el subconsciente, habían nacido en el siglo XIX. No obstante, algunos de estos movimientos resultaron en otros. Este fue el caso del

Introducción al siglo XX

modernismo, en el que destacó el pintor Joaquín Sorolla (1863-1923), que creó un tipo de estética impresionista que más tarde derivó en el expresionismo tanto es su versión literaria como en la pictórica.

En España, la generación del 98, que surgió a raíz del desastre colonial de ese mismo año, se caracterizó por una preocupación política denominada regeneracionismo y por cierto existencialismo. A ella pertenecieron, entre otros, el escritor Pío Baroja (1872-1956), el ensayista Ramiro de Maeztu (1874-1936) o el filósofo Miguel de Unamuno (1864-1936). En las décadas de los diez y los veinte, determinados hechos históricos y socioeconómicos como la Gran Guerra, el auge del fascismo o la crisis bursátil del 29 tuvieron repercusiones en el ámbito cultural. Numerosas vanguardias nacieron durante este periodo, sucediéndose así multitud de *ismos* en literatura, pintura e incluso cine como el dadaísmo, el expresionismo, el surrealismo, en el que destacaron los pintores Salvador Dalí (1904-1989) y Joan Miró (1893-1983), el futurismo y el cubismo, con Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) como máximo exponente. Este fue también el caso del novecentismo, también conocido como la generación del 14, movimiento vanguardista cuyos miembros más destacables fueron el ensayista Eugenio d'Ors (1881-1954), el filósofo José Ortega y Gasset (1883-1953) y el erudito Rafael Cansinos Assens (1882-1964). En su versión pictórica destacaron Ramón Casas (1866-1932) y Hermenegildo Anglada (1871-1959). Por otra parte, la generación del 27, a la que se adscribe Federico García Lorca (1898-1936), modernizó el panorama poético español del momento. Esta generación de grandes poetas rechazaba del realismo de la generación del 98 y optaba por un lenguaje sumamente fecundo en metáforas y salpicado de simbología.

Se dejaron influenciar por el surrealismo y veneraban a Luis de Góngora (1561-1627), gran poeta del Siglo de Oro español.

En los años cuarenta, escritores como Camilo José Cela (1915-2002) practicaron el tremendismo, técnica narrativa que se caracterizó por la cruda plasmación de la realidad. A este periodo de inmediata posguerra también pertenece Carmen Laforet (1921-2004), autora de *Nada* (1945), novela existencialista que reflejó fidedignamente las privaciones en que se encontraban los españoles durante la posguerra. A medida que la censura franquista se iba haciendo algo más permisiva la novela española ganó en atrevimiento. Así, durante los años cincuenta y sesenta el panorama literario español asistió al surgimiento de un tipo de novela de cariz social con los escritores Miguel Delibes (1920-2010) y Rafael Sánchez Ferlosio (1927) como figuras más destacadas. Los años 60 están marcados por el desarrollo de la novela experimental. Luis Martín-Santos (1924-1964), que escribió *Tiempo de silencio* (1962), Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), Juan Benet (1925-1993) y Ana María Matute (1925-2014) son considerados como auténticos renovadores de la técnica narrativa y en sus creaciones optan por el multiperspectivismo y el lenguaje novedoso. Con la llegada de la democracia y la derogación de la censura la producción literaria española experimenta una gran eclosión. En los ochenta destacan Eduardo Mendoza (1943), cuya madurez literaria ya se aprecia en *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), su primera novela, y Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003). A caballo entre los ochenta y los noventa se consagran el traductor y novelista Javier Marías (1951), que destaca por su inequívoco estilo renovador, y el periodista y escritor Arturo Pérez Reverte (1951), corresponsal de guerra en diferentes conflictos internacionales.

En pintura, la década del 60 fue testigo de la aparición del equipo crónica, que estaba formado por los artistas Manolo Valdés (1942) y Rafael Solbes (1940-1981). Estos artistas se especializaron en arte pop, creando obras de gran eclecticismo e inspiradas en pintores como Diego Velázquez, el Greco o el mismo Picasso. A mediados de los sesenta surge el

Introducción al siglo XX

hiperrealismo, corriente pictórica que por su veracidad y fidelidad a la imagen se asemeja a la fotografía. En España el máximo exponente de este movimiento es Antonio López (1936), cuya obra *Gran Vía* (1974-1981) destaca por su asombroso realismo. En cuanto al posmodernismo pictórico español, este encuentra en Miquel Barceló (1957), quien estuvo influenciado por Jackson Pollock (1912-1956) y Antoni Tàpies (1923-2012), a su más celebre exponente.

1§ *Salvador Dalí (1904-1989)*



LVIII: Salvador Dalí i Domènech.

Salvador Dalí nació en el pueblo de Figueras (Gerona), en una madrugada de la primavera de 1904 (11 de mayo), en el seno de una familia burguesa, hijo de Salvador Dalí Cusí, un notario librepensador y republicano y de una sensible dama aficionada a los pájaros, Felipa Domènech Ferrés. Muchos años más tarde escribiría en su autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942): «A los tres años quería ser cocinero.

A los cinco quería ser Napoleón. Mi ambición no ha hecho más que crecer y ahora es la de llegar a ser Salvador Dalí y nada más. Por otra parte, esto es muy difícil, ya que, a medida que me acerco a Salvador Dalí, él se aleja de mí».

Fue bautizado como Salvador, Domingo, Felipe, Jacinto Dalí y nació nueve meses y diez días exactos después de la muerte de su hermano, de quien escribió que se parecían «como dos gotas de agua». Su hermano primogénito murió por una meningitis cuando solo contaba siete años. El nombre que le pusieron, Salvador, es el mismo que tenía su hermano muerto.

Fue un niño caprichoso, mimado y consentido en quien sus padres volcaron afecto y atenciones de una forma un tanto compulsiva debido a la temprana muerte de su hermano. Su infancia se caracteriza por ataques de ira contra sus padres y actos crueles contra sus compañeros de escuela. En 1908 nace su única hermana, Anna María. Su padre lo matricula en la Escuela Pública de Párvulos de Figueras, con el maestro Esteban Trayter. Dos años más tarde, y debido al fracaso de esta opción, el padre decide inscribirlo en el colegio Hispano-Francés de la Inmaculada Concepción de Figueras, donde aprende francés, su futura lengua de cultura.

Dalí pasó su infancia entre Figueras y la casa de veraneo de la familia en el pueblo pescador de Cadaqués, donde sus padres le construyeron su primer estudio de arte. Dalí decidió ser excesivo en todo, interpretar numerosos personajes y sublimar su angustia en una pluralidad de delirios humorísticos y sórdidos. Se definió a sí mismo como «perverso polimorfo, rezagado y anarquizante», o «blando, débil y repulsivo», aunque para conquistar esta laboriosa imagen publicitaria antes hubo de salvar algunas pruebas iniciáticas, y si el juego favorito de su primera infancia era vestir el traje de rey, ya a los diez años, cuando se autorretrata como *El niño enfermo*, explora las ventajas de aparentar una constitución frágil y nerviosa.

Durante una larga convalecencia pasada, en las afueras de Figueras, en El Molí de la Torre, una finca de propiedad de la notable familia Pichot, familia de intelectuales y artistas, Dalí descubrió la pintura. Allí realizó, con un absoluto desconocimiento técnico, sus primeros cuadros (óleos y

Introducción al siglo XX

acuarelas) de los que no queda rastro alguno, pero que impresionaron a quienes tuvieron ocasión de verlos. Fueron los Pichot, amigos de Santiago Rusiñol, Apollinaire y Picasso, quienes aconsejaron a Dalí que siguiera cursos de aprendizaje. *El niño enfermo* es el título de su primer autorretrato, realizado a la edad de diez años. Poco después comenzó su primer curso de dibujo con Juan Núñez de quien aprendió el uso del claroscuro y le introdujo también en las técnicas del grabado en la Escuela Municipal de Dibujo de Figueras. La mayor parte de los primeros trabajos de Dalí son paisajes y escenas de género de campesinos y pescadores.

En 1919, participa en una exposición colectiva en los salones de la Societat de Concerts, en el Teatro Municipal de Figueras (futuro Teatro-Museo Dalí). Su precocidad es sorprendente: a los doce años descubre el estilo de los impresionistas franceses y se hace impresionista; a los catorce ya ha trabado conocimiento con el arte de Picasso y se ha hecho cubista, y a los quince, con un grupo de amigos de instituto, funda la revista *Stadium*, en la que publica sus primeros escritos y donde dibuja brillantes pastiches para la sección titulada «Los grandes maestros de la Pintura».

Inicia un diario personal con el título *Les meves impressions i records íntims* (publicado en castellano como *Un diario: 1919-1920. Mis impresiones y recuerdos íntimos*), que continúa durante el año siguiente. El padre le impone, como condición para ser pintor, ir a estudiar a Madrid, a la escuela de Bellas Artes, para obtener un título de profesor. En febrero del 1921 muere su madre de cáncer de mama. Dalí tenía solo 16 años y se vio gravemente afectado por la muerte de su madre. Al año siguiente su padre se casa con Catalina Domènech Ferrés, hermana de la fallecida. Esa muerte supondría la clausura de su primera adolescencia, el «destete» de un pequeño mundo recogido e íntimo que pronto se ampliará con su traslado a Madrid.

En 1921 abandona su Cataluña natal e ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid.

Instalado en la Residencia de Estudiantes, uno de los focos culturales más importantes de la Europa de entreguerras, se hace amigo del gran poeta granadino Federico García Lorca y del futuro cineasta surrealista Luis Buñuel, de quien sin embargo se distanciará irreversiblemente en 1930.

Entabla también amistad con un grupo de jóvenes que con el tiempo se convertirán en destacadas personalidades intelectuales y artísticas: Pedro Garfias, Eugenio Montes, Pepín Bello, entre otros. José Bello dijo hablando de cuando Dalí llegó a la Residencia de Estudiantes, a los 18 años, «era una persona enferma de timidez». En cambio, con García Lorca tuvo una amistad muy íntima, como lo prueba la apretada correspondencia mantenida entre 1925 y 1936.

En la capital, Dalí adopta un extraordinario atuendo: lleva los cabellos largos, una corbata desproporcionadamente grande, una capa que arrastra hasta los pies y una boina negra y peluda. A veces luce una camisa azul cielo adornada con gemelos de zafiro, se sujeta el pelo con una redecilla y lo lustra con barniz para óleo. Es difícil que su presencia pase desapercibida. La gente hacía corro en la calle para ver al joven alevín de pintor.

En 1922 participa en el «Concurs-exposició d'obres d'art originals d'estudiants» de la Associació Catalana d'Estudiants que se celebra en las Galeries Dalmau de Barcelona, donde su obra *Mercado* recibe el premio del Rector de la Universidad.

El 22 de octubre de 1923 es expulsado por un año de la Academia de San Fernando, acusado de subversión anarquista; arrestado, pasa un corto período en la cárcel, en Gerona. A la salida de prisión recibirá dos alegrías. La primera, una prensa para grabado que su padre le regala, y la segunda, la visita de su excelente compañero de la Residencia de Estudiantes de Madrid, Federico García Lorca, quien en las calurosas noches del verano de Cadaqués lee a toda la familia Dalí sus versos y dramas recién compuestos. Es allí, junto al Mediterráneo, donde García Lorca redacta la célebre *Oda a Salvador Dalí*, publicada unos años después, en 1929, en la

Revista de Occidente. Pronto será también Luis Buñuel quien llegue a Cadaqués para trabajar con su amigo Salvador en un guion cinematográfico absolutamente atípico y del que surgirá una película tan extraña como es *Un perro andaluz* (1929).

Su primera exposición individual en Barcelona se celebró en noviembre de 1925. Es su época de rechazo a la vanguardia y de búsqueda de una tradición pictórica, esencialmente italiana. Tras ser readmitido, fue definitivamente expulsado de la Academia de San Fernando, en 1926 por declarar incompetente al Tribunal que tiene que examinarlo. Se cuenta que cuando, en un examen, le pidieron que hablase sobre Rafael, Dalí respondió al tribunal: «Me es imposible hablar de ese sujeto delante de los tres profesores, porque yo sé mucho más sobre Rafael que todos ustedes reunidos».

En 1927 Dalí viaja por primera vez a París, pero es al año siguiente cuando se establece en la capital francesa. Se relaciona con Pablo Picasso y Joan Miró y, con la ayuda de este último, se une al grupo surrealista que lidera el poeta André Breton. En París, André Breton, junto con Picasso, Max Ernst y Man Ray, había formado el primer Grupo Surrealista y Dalí se une al grupo en el barrio parisino de Montparnasse.

En este año tiene lugar la cumbre de su amistad con García Lorca que pasa la mayor parte de la primavera entre Barcelona, Figueras y Cadaqués. La sintonía entre los dos se traduce en los decorados y figurines que pinta Dalí para *Mariana Pineda*, drama que se estrena el 24 de junio en Barcelona como preludeo a la exposición de dibujos lorquianos en la Galería Dalmau. Los críticos de Dalí dicen que Federico García Lorca y Dalí habían mantenido una relación de amistad muy estrecha, pero que Dalí nunca llegó a tener relaciones sexuales con él a pesar de la insistencia de Lorca, que estaba enamorado del pintor. Dalí se sentía satisfecho de ser asediado por un poeta famoso, pero temía el dolor de una relación física. Hay quien argumenta que tenía

auténtico pánico a la homosexualidad pero que en realidad sentía tendencias homosexuales y que, justamente por eso, construyó su peculiar relación con Gala. Pero como todo en la vida de Dalí es difícil saber dónde empieza la realidad y dónde acaba la fantasiosa imaginación del pintor, que no sólo usaba para sus cuadros, sino también para construirse como personaje. Además, Dalí tenía un gran terror a cualquier tipo de relación sexual, porque de pequeño le habían inculcado el miedo a las enfermedades venéreas: su padre acostumbraba mostrarle fotos de las graves lesiones que sufrían los sifilíticos. Pero, a pesar de todo, desde la infancia Dalí tuvo una auténtica obsesión sexual. Durante algún tiempo en sus cuadros presentó de forma muy sexual, casi incestuosa, a su hermana Anna María. Hay mucha polémica sobre la vida íntima de Dalí, porque mentía mucho, en las entrevistas y en sus textos. Continuamente se estaba reinventando y la sexualidad formaba una parte esencial de su universo imaginario. Por eso a veces es muy difícil verificar la certeza de lo que afirma. Además, Dalí desde muy joven era lector de Freud, y continuamente se reinterpretaba desde las teorías freudianas, de una forma que muchos estudiosos de Freud consideran completamente incorrecta. Es difícil saber si el Dalí impotente es real, o es una invención del propio Dalí para la prensa.

Un día, el pintor visitó un centro para enfermos mentales en París. Mientras el director le enseñaba cada uno de los cuartos, Dalí se asomaba, examinaba al paciente y exclamaba «poco interesante». En el último cuarto miró la imagen de un hombre despeinado, con ojos desorbitados. Le llamó la atención y ante la mirada de aquel hombre loco exclamó «Éste, éste, éste es un loco genial, se le nota enseguida». El director del psiquiátrico le contestó: «Pero señor Dalí, aquí no hay nadie. Está frente al espejo de un armario». Con esa anécdota, la personalidad irónica e irreverente del pintor español Salvador Dalí queda al descubierto. Uno de los pintores más reconocidos y polémicos del siglo XX, al centro

de la discusión mientras estuvo vivo y con una popularidad aún mayor después de muerto. Las historias, los mitos y anécdotas continúan multiplicándose en torno a la figura de quien es uno de los máximos representantes del surrealismo.

En 1929 el pintor pasa el verano en Cadaqués, donde recibe la visita del galerista Camille Goemans y su compañera, René Magritte y su esposa, Luis Buñuel, Paul Éluard y Gala, con la hija de ambos, Cécile.

Dalí vio por primera vez a la esposa del poeta surrealista Paul Éluard en la terraza del hotel Miramar, en Cadaqués, junto a su marido. Quedaron en encontrarse a la mañana siguiente, en la playa. Dalí decidió prepararse para el encuentro de una manera totalmente simbólica. Se arremangó la ropa para hacer resaltar el bronceado. Se puso al cuello un collar de perlas y en la oreja un geranio rojo. Se hirió al afeitarse la axila y se embadurnó el cuerpo con su propia sangre, a la que agregó una mixtura de cola de pescado, estiércol de cabra y aceite. El pintor, en seguida se enamora de Gala y a partir de ese momento, ella permanecerá para siempre a su lado.

En la *Vida secreta* escribe: «Estaba destinada a ser mi Gradiva (este nombre proviene del título de una novela de W. Jensen, cuyo personaje principal es Sigmund Freud; Gradiva es la heroína y lleva a cabo la cura psicológica del protagonista), la que avanza, mi victoria, mi esposa». Gala fue una mujer misteriosa y de gran intuición, que supo reconocer el genio artístico y creador allí donde existía y que, a lo largo de su vida, se relacionó con numerosos intelectuales y artistas.

En realidad, sabemos muy poco de este personaje. Helena Ivanovna Diakonova había nacido en Kazán, un pueblo al lado del río Volga, en algún momento de la década de los noventa. Su verdadero padre, según ella contaba, había desaparecido mientras buscaba oro en Siberia, y su madre, incapaz de divorciarse de un hombre del que no podía probar que había muerto, se fue a vivir con un abogado rico. Sin embargo, muchos biógrafos especulan que el abogado era el

padre verdadero de Gala. Tenía dos hermanos mayores, Vadim y Nicolai, y una hermana pequeña, Lidia.

Pasa su infancia en Moscú. Alumna brillante, acaba sus estudios en el instituto femenino M. G. Brukhonenko con una media de notable alto, y un decreto del zar la faculta para trabajar como maestra de primera enseñanza y dar clases a domicilio. En el año 1912, cuando Gala tenía cerca de 17 años, se le agrava una tuberculosis que venía arrastrando desde hacía tiempo y su familia decide ingresarla en el sanatorio de Clavadel, en Suiza. Allí traba amistad con Eugène Grindel (más tarde conocido como Paul Éluard), un joven de su misma edad con el que comparte la afición a la lectura. Dos años después recibe el alta y se enfrenta con la posibilidad de emprender el largo viaje de regreso a Rusia.

Decide mejor casarse con Éluard, boda que se realiza en París en 1917. Un año después nace su única hija Cécile.

Éluard, que ya se ha dado a conocer como poeta y se ha cambiado el apellido, se relaciona con los vanguardistas del movimiento surrealista, sobre todo con los creadores de la revista *Littérature*: André Breton, Philippe Soupault y Louis Aragon. Entre 1922 y 1924, Gala mantiene una relación con Max Ernst, que la pinta en numerosos retratos. Cabe destacar asimismo su amistad con los poetas René Char y, sobre todo, René Crevel.

Pocos meses después de su encuentro, Gala y Dalí, profundamente enamorados, se van a vivir juntos. Desde aquel momento, Gala será para Dalí amante, amiga, musa y modelo (aparece por primera vez de perfil, en *El gran masturbador*, de 1929). La pareja contrajo matrimonio civil en la ciudad de París en 1934. Éluard fue uno de los testigos en su boda. Dalí se casará con Gala, esta vez católicamente, en Sant Martí Vell, Gerona, el 8 de agosto de 1958.

Tiene lugar su primera exposición individual en la Galerie Goemans de París. Es el año de la ruptura familiar. La boda con Gala ofende a su familia, quien lo desaprueba por ser una mujer casada, madre y 10 años mayor que Dalí, que fue

desheredado por su padre. Mientras tiene lugar la exposición de sus obras en la Galería Goemans de París, la joven y apasionada pareja se refugia y aísla en la Costa Azul, pasando los días y las noches encerrados en una pequeña habitación de un hotel con los postigos cerrados.

De hecho, después de conocer a la que sería su musa y compañera durante toda su vida, Gala, Dalí declaró románticamente: «Amo a Gala más que a mi madre, más que a mi padre, más que a Picasso y más, incluso, que al dinero».

Ella le respondió con este fragmento de su diario, en el que describe una de las primeras ausencias del pintor: «Desde que está lejos, y Dios mío, qué lejos está, desde que le añoro, cada instante que transcurre desde entonces ya no he podido ver el cielo profundamente azul, el cielo estrellado de la noche. ¡Cuántas noches nos abrigaron, cuántas estrellas nos iluminaron!». Nunca amó a Dalí, solo amó su talento, su genio como artista. Y su dinero.

A principios de la década de los treinta, Dalí halla su propio estilo, su particular lenguaje y forma de expresión que le acompañarán siempre y, aunque vaya cambiando y evolucionando, será, en el fondo, el que todos conocemos y que le define tan bien. Una mezcla de vanguardia y tradición.

Dalí está integrado completamente en el surrealismo y empieza su consagración como pintor. *Le Surréalisme au service de la révolution* publica *La Femme visible* (La mujer visible) uno de los textos más importantes de Dalí en el que fija las bases de su método paranoico-crítico; 10 obras de Dalí son exhibidas en la que sería considerada la primera exposición surrealista de Estados Unidos; Dalí publica el texto *L'Âne pourri* (El asno podrido) donde se establece el fundamento de su método crítico-paranoico. En 1931, Dalí realiza su primera exposición individual en la Galerie Pierre Colle de París donde expone su obra *La persistencia de la memoria*. Participa en la primera exposición surrealista en los Estados Unidos que tiene lugar en el Wadsworth Atheneum de Hartford. Se publica su libro *L'Amour et la mémoire* (El

amor y la memoria). En 1934 el pintor expone en la «Exposition du Cinquenaire» en el Salon des Indépendants del Grand Palais de París, sin tener en cuenta la opinión del resto de surrealistas que habían decidido no participar en ella, hecho que le supone la expulsión del grupo liderado por Breton.

Octavio Paz, que conoció a Breton cuando llegó a París en 1946, cuenta que el fundador del surrealismo tenía dos caras.

Por un lado era una persona tremendamente vitalista, honesta y de gran simpatía personal, por el otro muy intransigente; no en vano se ganó el apodo de «papa del surrealismo» por la obstinación con la que defendía los principios del movimiento y castigaba con la expulsión a aquellos que se desviaban de sus principios morales o artísticos. Entre los expulsados se encuentran Roger Vitrac, Antonin Artraud, Robert Desnos y Salvador Dalí, al que llama «Ávida Dollars» (anagrama de su nombre).

Siempre en 1934, Dalí junto con Gala embarca a bordo del *Champlain* para realizar su primer viaje a los Estados Unidos. Se celebran dos exposiciones individuales: una en la Julien Levy Gallery y otra en el Avery Memorial del Wadsworth Atheneum, Hartford (Conneticut). En marzo de 1935 Salvador Dalí se traslada a Figueres donde tiene lugar la reconciliación familiar.

A partir de 1936, abandona su residencia en Cataluña. La pareja se instala en el estudio que el pintor poseía cerca del parque de Montsouris, al sur del círculo metropolitano de un París atravesado por el ya algo sordo rumor de los ismos. Dalí empuja su carrera desde los antros y subterráneos cafés de una ciudad que, en el reducto surrealista de Montparnasse, dio sentido al término mundano.

Durante los años 30, Dalí desarrolló su conocida colaboración con Coco Chanel y Elsa Schiaparelli, archienemigas en el París de entreguerras. Gala vistió ocasionalmente piezas de ambas. De la segunda, llegó a lucir

Introducción al siglo XX

el conocido sombrero-zapato que la modista concibió junto a su esposo (también diseñaría el frasco de perfume *Le Roi Soleil* y la campaña publicitaria de su lápiz labial rojo). Pese a su rivalidad, el pintor se llevaba bien con ambas, aunque se sabe menos acerca de lo que pensaba Gala. Hubo cuestiones de carácter que la enfrentaron a Chanel, en casa de quien vivieron cuatro meses cerca de Montecarlo, aunque no interfirió de ningún modo en su colaboración artística. Gala nunca se inmiscuyó en los proyectos creativos de Dalí, no tenía ninguna voluntad de agradar y era lo contrario a lo políticamente correcto. Era muy amiga de sus amigos, pero podía actuar con indiferencia cuando alguien no le parecía interesante.

Desde 1940 hasta 1948, Dalí vivió en Estados Unidos. Allí realizó sus últimas obras, la mayoría de ellas de aspecto religioso, como *La Crucifixión o La última cena* (1955, National Gallery, Washington). Estuvieron ocho años en Nueva York, y luego y de nuevo París, el regreso a la España franquista, a la cabaña que se transformó en villa con piscina cerca de Portlligat. La actual Casa-Museo de Portlligat fue la única residencia estable de Salvador Dalí, el lugar en el que vivió y trabajó de forma habitual hasta que en 1982, con la muerte de Gala, decidió trasladarse al Castillo de Púbol.



LIX: Casa de Dalí en Portlligat antes de la restauración.



LX: Casa Museo Dalí
(después de la restauración) en Portlligat, Cadaqués.

Salvador Dalí escribió su autobiografía, *La Vida Secreta de Salvador Dalí*, a una edad relativamente joven, entre los 37 y los 38 años. En el prólogo del primer volumen de las Obras Completas de Salvador Dalí editadas por Destino, Fèlix Fanés, catedrático de arte de la Universitat Autònoma de Barcelona y asesor del Centro de Estudios Dalinianos de la Fundación Dalí, propone tres posibles explicaciones para la redacción de estas memorias tan tempranas: «¿Tenía tanto que explicar que no podía diferir su relato hasta la edad en la que el arco biográfico muestra su dibujo al completo? ¿Se encontraba en un momento de cambio en su obra tan fundamental que le hacía falta contemplar en perspectiva lo que había sido el trabajo llevado a cabo hasta entonces? ¿O acaso le parecía que era necesario escribir — de hecho «rescribir» — su historia para borrar ciertas tentaciones de juventud, tanto políticas como artísticas, en un momento en que le hacía falta presentarse inmaculado ante los ojos de un público americano, presumiblemente conservador, que aspiraba a conquistar? Es difícil saberlo. Las tres hipótesis son razonables y no tienen por qué ser excluyentes». La autobiografía *La Vida Secreta de Salvador Dalí* es una magnífica herramienta para descifrar buena parte del código daliniano.

Introducción al siglo XX

Dalí era un hombre problemático, inseguro y desorganizado y fue Gala quien actuó como su agente e intermediaria entre el genio y el mundo real. Al dedicarse a dichos menesteres, la mujer hirió muchas sensibilidades y fue acusada de materialista. Tuvo también numerosas relaciones extramatrimoniales, a las que Dalí nunca se opuso.

La mujer siempre sería un misterio, por elección propia y con el consentimiento de Dalí. Con el correr de los años se volvió todavía más enigmática, una criatura feroz que corría de su lado a toda aquella persona que le desagradaba, a la que incluso escupía. Se movía silenciosamente alrededor de las locuras de Dalí, en una penumbra de amenaza y secreto.

Cuando Gala hablaba de ella misma, sus historias cambiaban de un momento a otro; vivía en un estado constante de reinención.

En 1948, Dalí y Gala vuelven de Estados Unidos después de ocho años de exilio. Dalí es un pintor reconocido en su país y su padre ha aceptado ya la relación de su hijo con una mujer rusa y separada. Desde entonces, los Dalí pasan las primaveras y los veranos en Portlligat, y los inviernos entre Nueva York y París.

En la década de los cincuenta Dalí publica el libro *Memorandum* en respuesta al libro de su hermana; diseña y el vestuario y el decorado de Zorrilla *Don Juan Tenorio* para el Teatro María Guerrero de Madrid; muchas de sus obras en este momento son influenciadas por la religión y la mitología.

Dalí explica los elementos de la mística nuclear en siete ciudades de Estados Unidos y se le encarga, la ilustración de *La Divina Comedia* por el aniversario de Dante, 102 acuarelas.

En 1963 tiene lugar la Exposición de sus trabajos más recientes en la Galería Knoedler de Nueva York y la publicación del libro *The Tragic Myth of Millet's Angelus*, escrito en 1933.

En 1964, Dalí es condecorado con la Gran Cruz de Isabel la católica. En las décadas de los sesenta, aumenta el interés

del pintor por la ciencia y la holografía, que le ofrecen nuevas perspectivas en su constante búsqueda del dominio de las imágenes tridimensionales. Dalí estudia y utiliza las posibilidades de los nuevos descubrimientos científicos, sobre todo aquellos relacionados con la tercera dimensión. Se interesa por todos los procedimientos encaminados a ofrecer al espectador la impresión de plasticidad y espacio; con la tercera dimensión aspira a acceder a la cuarta, es decir, a la inmortalidad.

En 1969 el pintor ampurdanés anuncia la creación del Museo Dalí en Figueras.



LXI: Teatro-Museo Dalí en Figueras.

A finales de los sesenta, Dalí, que fue muchas cosas y siempre excesivo, le prometió a su musa un castillo. Y Gala tuvo así el suyo, en el pequeño pueblo de Púbol (provincia de Gerona), sobre la planicie del Bajo Ampurdán, del valle del Ter. Castillo al que él no puede acceder sin el permiso previo y por escrito de su esposa:

«Te regalo un castillo gótico, Gala. Acepto con una condición, que solo vengas a visitarme al Castillo con invitación. Acepto, ya que lo acepto, en principio todo a condición de que haya condiciones. Es el principio mismo del amor cortés».

Cuando Dalí lo adquirió, en 1969, el Castillo estaba muy deteriorado, con techos hundidos, grandes grietas y un jardín en estado semisalvaje. Sin embargo, todo ello confería al

conjunto una atmósfera romántica que fue precisamente lo que el matrimonio Dalí valoró e intentó mantener en la restauración. Así, se consolidó el ruinoso aspecto exterior sin ocultar las cicatrices provocadas por el paso del tiempo.

Salvador Dalí utilizó con gran inteligencia las paredes y las cubiertas semiderruidas para crear espacios insospechados y de dimensiones muy contrastadas; en el diseño de la decoración interior recurrió a representaciones pictóricas en los muros, falsas arquitecturas, barroquismo textil, antigüedades, simbología de aire romántico. El resultado es un lugar cerrado y lleno de misterio, privado, austero y sobrio, que alberga espacios de gran belleza, como la antigua cocina reconvertida en sala de baño o el Salón del Piano.

Dalí menciona el Castillo en su obra escrita. Resulta interesante comprobar cómo, en su libro *Confesiones inconfesables* (1973), lo presenta como una continuación de Portlligat — a través de la Sala Redonda u Oval, el lugar reservado a Gala —, concebido como un espacio destinado a su dama y a un ideal amoroso.

Entre 1971 y 1980, Gala pasa algunas temporadas en su castillo, siempre en verano. Allí, al otro lado de las almenas, descansa la musa, fallecida el 10 de junio de 1982. Enterrada en una cripta excavada bajo los húmedos pilares de la fortaleza. Dalí había diseñado dos tumbas contiguas con orificios laterales para que ambos pudieran entrelazar sus manos para toda la eternidad. Pero en sus últimos días, el artista pidió ser enterrado en el Museo de Figueras. Alrededor de 40 kilómetros les separan para siempre. La muerte de Gala había sumido a Dalí en una profunda depresión: se encerró en el castillo hasta que, en 1984, un incendio le provocó graves heridas y le obligó a cambiar su residencia, a partir de entonces en la Torre Galatea del Museo de Figueras. Morirá en Figueras tres años más tarde, el 23 de enero de 1989, casi un fantasma de su propio museo porque sin Gala, Dalí se abandonó, no quería ni comer ni beber.

La fractura en la relación del matrimonio se hizo pública en los años sesenta. Gala se alejó más y más de Dalí y empezó a tomar amantes mucho más jóvenes que ella. La musa hacía desfilar sus conquistas frente a Dalí, obsequiándoles dinero y regalos extravagantes. Y se sabe que Gala tuvo numerosos amantes con la tolerancia completa de Dalí. Algunos expertos en la vida del pintor aseguran que el pintor se sentía aliviado porque otros se encargaban de satisfacer sexualmente a su musa que, pragmáticamente, se beneficiaba de la riqueza del pintor mientras buscaba relaciones sexuales satisfactorias con otros hombres.

Sus últimos años juntos fueron de una miseria moral por parte de ambos. Gala cada vez demandaba más cantidades de dinero para pagar los caprichos de sus innumerables amantes.

Las enfermedades aparecieron. Dalí desarrolló el mal de Parkinson y Gala pagó el precio de las cirugías plásticas que se había hecho durante toda su vida, con erupciones dolorosas en el rostro. Le llevó mucho tiempo morir, lo cual finalmente ocurrió en mayo de 1982, en Portlligat, en la cama gemela que alguna vez compartió con Dalí. Éste, incapaz de ver morir a su amada, se salió de la habitación mucho tiempo antes del fatal episodio.



LXII: Dormitorio de Gala y Dalí, Casa Museo Dalí en Portlligat.

Introducción al siglo XX

Dalí fue el representante más popular del surrealismo y es reconocido mundialmente por su obra repleta de imágenes oníricas. El artista dejó huella en el mundo de la ilustración y del grabado, realizó una notable cantidad de esculturas y de joyas, dejó también su obra en el mundo escénico a través de la creación de ballets, escenografías y vestuario para óperas; sin olvidar sus aportaciones, de importancia decisiva, en el mundo del diseño, de la publicidad y del cine. Si bien parte del inmenso prestigio y popularidad de que gozó ya en vida se debió a sus estafalarias e impostadas excentricidades, Salvador Dalí acertó a insuflar nueva vida al surrealismo europeo hasta convertirse en su más conocido representante; creó un mundo de poesías y paradojas y nos lo ha pintado admirablemente. Fue un catalán apegado a su tierra, un español apasionado y sobre todo un artista consciente de su valor simbólico y provocador en medio de las tendencias homogeneizadoras de nuestra era.



LXIII: *Muchacha a la ventana* (1925).
Óleo sobre lienzo, 103 x 75 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Este cuadro muestra a la hermana del artista, Ana María, aquí a la edad de diecisiete años, asomada a una ventana de la casa de vacaciones que los Dalí poseían en Cadaqués, a la misma orilla del mar. La pintura figuró en la primera exposición del artista en la galería Dalmau de Barcelona, en noviembre de 1925. Tanto el lugar como la imagen de la joven seguirán apareciendo en otros cuadros de esta época y, sometidos a las más variadas transformaciones, también en los posteriores.

Según Dalí, su fascinación por la espalda femenina, se remonta a lejanas impresiones de una infancia rodeada de mujeres, entre las cuales destaca la figura de su niñera. Más tarde será su compañera, Gala, la que le sirva de modelo para numerosas variaciones sobre este tema.

El aura de leve erotismo de este cuadro volverá mucho más marcado en una obra de 1954, *Virgen autosodomizada por su propia castidad*, donde Dalí retoma el motivo de la mujer joven a la ventana — esta vez desnuda salvo los zapatos y las medias — tanto en la postura apoyada en el alféizar como en el peinado, con el cabello suelto sobre la espalda. La ventana abierta, que enmarca la orilla opuesta de la bahía, en este caso sumergida en una tranquila atmósfera estival, es uno de los motivos favoritos del pintor, que unos años antes había realizado un retrato de su abuela sentada de perfil y cosiendo, en una habitación con la ventana abierta de par en par al paisaje marino.

Probablemente para Dalí eran menos relevantes sus teorizaciones que el tono provocador e irónico con que las exponía. En cualquier caso, la plasmación de sus obsesiones personales es el motivo que aglutina la mayor parte de sus telas en esta etapa, en la que se sirvió de las técnicas del realismo ilusionista más convencional para impactar al público con sus insólitas e inquietantes visiones, que a menudo aluden directamente a la sexualidad. *El gran masturbador* (1929) es en este sentido una obra paradigmática de este periodo.

Introducción al siglo XX



LXIV: *El gran masturbador* (1929).
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Esta obra es una representación de la sexualidad del pintor en su máxima expresión. Se sabe que el padre de Dalí le proporcionó una educación ciertamente peculiar, inculcándole miedos ligados a la sexualidad. Solía dejarle encima del piano un libro de patología médica con unas aterradoras fotografías que mostraban las devastadoras consecuencias de las enfermedades venéreas. Dalí siente por Gala, su mujer, una pasión irrefrenable; y esto es justo lo que representa este cuadro. La masa central amarilla es un retrato de Dalí, en cuya boca reposa una mantis, representación de la mujer fatal por ser un animal que se come al macho. La mantis sería Gala, y los peligros de la sexualidad. La mujer que se acerca a los genitales masculinos y de la que surge un lirio es la seguridad que proporciona la masturbación, como único método para sentirse a salvo. Las piedras, las plumas verdes y rojas, y la silueta del hombre de la izquierda simbolizan la complicada relación con su padre, que propició la turbia visión a la que se enfrentaba el pintor en aquel momento.



LXV: *La persistencia de la memoria* (1931).
Óleo 24 x 33cm. M.O.M.A., Nueva York.

Sobre la visión de un paisaje de la Costa Brava (Cadaqués), tan habitual en la obra del pintor, con el cabo Creus y su costa escarpada, Dalí nos muestra las formas de unos relojes que han perdido su habitual tacto duro para volverse blandos.

Dichos relojes se apoyan en distintos objetos (un tronco seco, una mesa) de los que destaca un volumen informe que vagamente (por las pestañas) nos puede recordar un rostro humano. En la zona izquierda aparece un nuevo reloj lleno de hormigas. Dalí utiliza en esta obra su famoso método crítico-paranoico con el que pretendía fotografiar los sueños. Como buen surrealista, su objetivo era el de sacar a la luz las visiones extrañas que se producen el subconsciente, siguiendo ideas de Freud. Para ello recurre a una técnica inspirada en los clásicos de los que era un gran conocedor (Rafael, Velázquez). De aquí que nos encontremos con un dibujo correcto, en zonas sumamente detallista, así como un uso de la luz y la perspectiva que nos provoca el aspecto tridimensional y real de la escena, como un cuadro clásico.

Sobre esta base técnica, en nada revolucionaria, proyecta una temática de raíz surrealista en donde son habituales las asociaciones insólitas (los relojes tirados en una playa), el gusto por los temas considerados de mal gusto, los excrementos, los insectos, la idea de putrefacción,

Introducción al siglo XX

utilización de lo monstruoso o el tratamiento del paisaje con luces rasantes, perspectivas profundas y sombras alargadas que le dan un carácter onírico. Para entender esta obra debemos prestar atención a tres elementos clave que aparecen en ella. Por una parte, y lo que parece más evidente, son los propios relojes derritiéndose. Cada uno de ellos marca una hora, más o menos las 6 de la tarde, menos el reloj rígido, que se encuentra boca abajo. Dalí emplea estos relojes para representar la fugacidad del tiempo y, con ello, la de la propia memoria. Al fondo a la derecha de la composición hay unos acantilados, pétreos y perennes. Son la representación de lo que sí perdurará; el escenario siempre se mantiene, mientras que nosotros somos seres finitos que además, van perdiendo capacidades y «pudriéndose» como una fruta muy madura.

Las hormigas son el tercer elemento, asociadas a la mortalidad, y a la propia finitud del hombre, que caminan sobre el reloj rígido advirtiéndolo de la presencia permanente de la muerte. En el centro podemos ver una extraña criatura durmiendo o quizás inerte sobre la arena, quizás una cara deformada, la del propio Dalí. En general, aunque la presentación sea realista en sus técnicas, tanto la relación de los objetos como su cambio de cualidades físicas, nos están remitiendo a una imagen por completo incongruente y fuera de la lógica, fruto del inconsciente, que nos provoca extrañeza y sentimientos contradictorios que la larga planicie solitaria sólo acentúa aún más. El dibujo es, pese al tema, sumamente correcto y bastante detallado, lo cual produce un mayor contraste con lo incongruente de la representación. De la misma manera color y luz se tratan a la manera tradicional, jugando con los fríos de los relojes que se destacan sobre el fondo cálido realizado a través de tonos terrosos. La luz, de atardecer, se proyecta desde la izquierda, haciendo proyectar sombras a los objetos. La perspectiva también responde a las maneras tradicionales del punto de fuga y la pérdida de definición de los contornos según nos alejamos. Según el propio Dalí, que contaba con 28 años al pintarlo, dos cosas

fueron su inspiración para este cuadro. En primer lugar se inspiró en los quesos camembert (tiernos, extravagantes, solitarios) y otra inspiración fue la teoría de la relatividad de Einstein. Sabemos que Dalí era un enamorado de la ciencia y siguió el trabajo del científico con curiosidad. Al parecer los relojes derritiéndose son un símbolo inconsciente de la relatividad del espacio y el tiempo.



LXVI: *La tentación de San Antonio* (1946). Óleo sobre lienzo, 90 x 119,5 cm. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

Se trata de una de las obras de Dalí que más fácilmente se puede interpretar. Aunque la pintura está cargada de símbolos, son mucho más generalizados que los que él mismo inventó para representar su subconsciente. En ella el artista catalán hace referencia al fuerte vínculo religioso que experimenta con una obra que representa *Las tentaciones de San Antonio*. En primer plano y con una marcada diagonal Dalí representa a San Antonio Abad, el fundador del movimiento eremítico, se enfrenta a la imagen que se cierne irremediabilmente sobre él; completamente desnudo y extremadamente delgado; se encuentra de rodillas con un nimbo sobre su cabeza y como única protección presenta una cruz hecha con madera que esgrime para protegerse de las tentaciones de fama, sexo, riquezas y poder. El Santo interpone la Cruz entre su persona y las tentaciones, como única esperanza de que no lo embarguen. San Antonio Abad ha sido representado por

Introducción al siglo XX

muchos artistas pictóricos de formas muy variadas, pero es Salvador Dalí quien lo introduce en unos de sus cuadros de forma muy particular. La posición del santo está asociada al rito exorcista y su desnudez es asumida con normalidad por ser común en Dalí la representación explícita de la sexualidad. San Antonio desvestido representa lo vulnerable que es ante todas las terribles incitaciones que están ante sus ojos y la forma en cómo toma la cruz e incluso su forma corpórea expresa su profunda fe hacia Dios.

Dalí ha representado las principales tentaciones del hombre como si de una cabalgata se tratase: en primer término, un caballo blanco y desbocado con las pezuñas desgastadas y llenas de polvo que nos remite a la ambición que asola a los hombres. Detrás del equino aparecen tres elefantes, que llevan edificios en la espalda; el primero de ellos un obelisco inspirado en el de Lorenzo Bernini en Roma que lleva a cuestas un pedestal con una mujer completamente desnuda que se exhibe ante el santo y que representaría la lujuria sexual, los dos siguientes llevan edificios venecianos al estilo de Palladio y son una referencia a la ambición con un trono y una casa hechos de oro. En las nubes se pueden divisar algunos fragmentos de El Escorial, símbolo de orden temporal y espiritual. En la parte derecha de la obra y en primer plano, por delante del cuarto paquidermo, se observa la figura de una enorme nube que parece trasladar lo que pudiese ser un castillo o un barco, y al fondo del cuadro, en la parte inferior, vemos una elevación que podría estar mostrando un oasis o una colina, muy distante de los personajes. El conjunto se desarrolla en un paisaje desértico con un cielo azulado en el que asoman nubarrones negros tras la comitiva de las tentaciones y que simbolizan las precariedades que el santo debe atravesar hasta llegar a la santidad. El desierto desolado, es decir, sin la presencia de otros elementos tal vez naturales o urbanos, es constante en los cuadros del pintor catalán. Al fondo de la composición hay varias figuras. Conviene remarcar que las dos últimas son un padre y un hijo. Dalí

declaró en varias ocasiones la obsesión que su padre le trasladó por las enfermedades venéreas, derivadas sin duda de una vida de exceso sexual, que es lo que representan la mujer desnuda y el torso que se ve en el templo. En esta obra de arte se observa primeramente las tortuosas líneas con las que se elaboran los elementos que figuran en el cuadro, así como los colores en los que destacan las tonalidades oscuras como el dorado, gris, marrón, y no tan opacas como el beige que pinta las nubes con la evidente combinación de otros colores, el amarillo y el azul.



Tav. LXVII: *Leda atómica* (1949). Óleo sobre lienzo, 61.1 x 45.3 cm. Teatro-Museo Dalí, Figueras.

Tanto en la obra escrita como en la obra pictórica de Salvador Dalí aparecen numerosas referencias mitológicas. La composición de este cuadro de Salvador Dalí está marcada por el cisne y la figura femenina hallada en el centro. Se trata de Gala, su esposa, que es representada como Leda, que según cuenta la leyenda es seducida por Zeus, quien se transforma en cisne para seducirla ya que esta no correspondía de por sí a su amor. De su unión resultarán dos huevos de los cuales

nacerán los dióscuros Castor y Pólux, y las hermanas Helena y Clitemnestra. Leda era la esposa de Tíndaro, rey de Esparta, su belleza hizo que el mujeriego Zeus se prendase de ella, así que convertido en cisne y aprovechando la noche de bodas de la pareja real, sedujo a la muchacha. El resultado de este triángulo amoroso fue el nacimiento de dos pares de mellizos, Cástor y Helena — la famosa Helena de Troya —, y Pólux y Clitemnestra, los dos primeros son hijos de Zeus y supuestamente inmortales. Este mito ha sido siempre una fuente de inspiración para muchos artistas: Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Matisse, Cézanne y por supuesto Dalí, que ha optado por pintar a Leda con los rasgos de Gala, flotando graciosamente sobre un pedestal de corte clásico, junto con el cisne que vuela hacia ella y que encarna al propio pintor.

Dalí quiere personificarse en el cuadro como el cisne, pero al mismo tiempo relaciona a Castor y Pólux como almas gemelas, al igual que él y su esposa, Gala. Como curiosidad sabemos que el cisne fue motivo de una joya que diseñó y regaló a Gala en 1959. Para entender la finalidad de esta obra, podemos acabar con unas palabras del propio autor: «Empecé a pintar *Leda Atómica*, que exalta a Gala, la diosa de mi metafísica, y conseguí crear el “espacio-suspendido”».

Siguiendo con el mito clásico se dice que Dalí se identificaría con Pólux y que su hermano muerto, Salvador, podría representar al hermano gemelo mortal, Cástor, y de la otra pareja su hermana Ana María sería la mortal Clitemnestra y Gala la divina Helena, la belleza de la cual era tal que provocó la guerra entre el pueblo griego y el pueblo troyano.

Para Dalí la elección del tema no es nada casual, el cuadro simboliza la exaltación de su amor por su musa, Gala, pero tratado no de un modo carnal como era común en el tema de Leda, sino de una forma espiritual. Ambos se atraen como lo hacen los elementos del átomo, de una forma irremediable pero sin llegar a tocarse. Un amor puro no necesita del contacto físico.

Dalí empezó a trabajar en su *Leda atómica* a partir de 1945, en los Estados Unidos, cuando el artista se encontraba al final de su etapa en Nueva York, donde había encontrado una fuerte inspiración en el clasicismo del Renacimiento, a lo que se sumaban sus fuertes inquietudes científicas, especialmente sobre la teoría atómica y el equilibrio energético entre las fuerzas de repulsión-atracción del interior del átomo. La combinación de ambos elementos le llevó a pintar esta *Leda atómica*. En ella representa con rigor un tema clásico, pero dándole un tratamiento singular al pintar los diferentes elementos flotando, sin estar en contacto entre ellos, arrojados al espacio y sostenidos en equilibrio por extrañas fuerzas, imitando los elementos que constituyen el átomo.

El cuadro representa a Leda, vista de frente, sentada en un pedestal flotante, y con la mano izquierda rozando un cisne que se le ha acercado como para besarla. Alrededor de la figura principal podemos observar diversos objetos, como un libro rojo (que perfectamente pudiera tratarse de una Biblia), una escuadra de madera, tres gotas de agua concentradas.

Todo es etéreo, ningún elemento se toca con otro ni tan solo el mar con la tierra. El propio fondo, el mar, se encuentra flotando en el aire sobre la arena. Por último hay que mencionar el elemento más importante para el pintor: el cascarón del huevo, que simboliza la vida y lo relaciona con la mitología del cuadro como el fruto de la unión entre el cisne y Leda, del cual nacerían los gemelos. Como fondo vemos las rocas del Cabo Norfeu, situado entre Rosas y Cadaqués, a ambos lados, que sirven de referente de su tierra.

Las sombras tienen un papel muy importante en esta pintura. Permiten a Dalí jugar con la perspectiva y la ubicación de los objetos en el espacio, además de enfatizar la sensación de ingravidez. El ejemplo más claro lo tenemos en el mar, que al estar suspendido por encima de la playa, genera su propia sombra, mucho más tenue que la de los objetos macizos. Igualmente el pedestal tiene su propia sombra donde

Introducción al siglo XX

se aprecia perfectamente la separación e ingravidez de sus partes. Sin embargo el artista se ha permitido un pequeño truco, Leda no genera ninguna sombra sobre la arena, aunque sí lo hace sobre las diferentes partes del pedestal, así crea ambigüedad y juega con la idea de irrealidad.



LXVIII: *Gala desnuda de espaldas* (1960).
Óleo, 41 x 31.2 cm. Museo fundación Dalí, Figueras.

Dalí aquí realizó un diseño arquitectónico con las formas anatómicas de su mujer, combinando una muy intensa feminidad con el dominio de las técnicas clásicas. Las manifiestas tonalidades en la región posterior del tórax adquieren dos características: la izquierda, más clara y la derecha un poco más oscura en su parte superior, de todas maneras el color denota serenidad. Notablemente, podemos observar a una Gala humanizada, terráquea, dejando atrás las representaciones de santidad y divinidad, incluso etéreas que tanto le gustaron al pintor. Detenidamente, observamos a la musa con su cara desviada hacia la izquierda como si estuviese observando algo, de hecho la existencia de un espejo que no se ve nos introduce de lleno al enigma básico

de la pintura: ¿qué es lo que ve Gala? Como hemos intuido, el cuadro no está completo. A la imaginación del espectador deja Dalí que lo explique. La mirada de Gala se concentra en otra parte, fuera el cuadro; por lo tanto, en el plano de la misma realidad del espectador. Se comenta, no sin razón, que los catalanes en general y los artistas en particular tienen un sentimiento muy especial de la realidad que, como sucede en el arte veneciano, las condiciones de luz y de atmósfera les llevan a preferir una visión más precisa, donde los cuerpos humanos y los objetos se concretan mucho. En este sentido Dalí se nos muestra muy catalán; ya en su juventud había realizado algunos desnudos femeninos de espalda, desnudos que tienen mucha relación «espiritual» con éste de la imagen. Existe un sentido de lo cotidiano evidente en ese cuerpo de espaldas pero también predomina la inagotable sensualidad e irrealidad.

2§ *Federico García Lorca (1898-1936)*



LXIX: Federico García Lorca (1898-1936).

Introducción al siglo XX

Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros, localidad perteneciente a la provincia de Granada, y fue bautizado con el nombre compuesto de Federico del Sagrado Corazón de Jesús. Su padre, Federico García Rodríguez, era un acaudalado latifundista andaluz y su madre, Vicenta Lorca Romero, una modesta maestra de escuela. Lorca fue el mayor de cinco hermanos, si bien uno de ellos falleció prematuramente. Gracias a la influencia de su madre, a la que se sentía muy unido, Lorca comenzó a interesarse por la literatura y la música, estudiando guitarra y piano durante algunos años. Desde muy temprana edad el joven Federico aprendió todo tipo de canciones y letrillas populares. El cancionero popular andaluz, que quedará indisolublemente ligado a su tierna infancia, fue siempre una fuente de inspiración para sus poemas y obras teatrales. A los pocos años de haber nacido, Lorca padeció una grave enfermedad que le impedía correr o practicar deportes como todos los niños de su edad. Debido a esta afección motriz, sus primeros años de vida los pasó en casa y aprendió a caminar más tarde de lo habitual. Es muy probable que esta reclusión involuntaria agudizara en él el sentido del aprendizaje y su interés por la literatura. Parece ser que en estos primeros años Lorca se convirtió en un lector voraz. Con pocos años de edad ya había leído a Víctor Hugo y a Miguel de Cervantes. En 1909, Lorca inició sus estudios de bachillerato en Almería, pero a los pocos meses se trasladó a vivir con su familia a Granada, donde completó la enseñanza media en el Colegio del Sagrado Corazón y posteriormente en el Instituto General y Técnico. En Granada, ciudad siempre presente en su producción literaria, estudió filosofía y letras entre 1914 y 1919, carrera que nunca logró terminar, y más tarde, ya en Madrid, se licenció en derecho. No obstante, Lorca nunca ejerció la abogacía y siempre tuvo claro que su verdadera vocación era dedicarse en cuerpo y alma a la literatura.

Desde un primer momento, Lorca se relacionó con diversos e influyentes intelectuales granadinos que despertaron en él un gran interés por las tertulias literarias. Durante sus años como estudiante universitario, Lorca tuvo la oportunidad de formar parte de esporádicos viajes de estudios organizados por la universidad de Granada. Concretamente fue el catedrático de historia del arte Martín Domínguez Barrueta, uno de sus más influyentes profesores, quien convenció al joven Federico de lo positivo de estos recorridos por España.

A través de estos viajes, Lorca no solamente pudo conocer mejor su venerada Andalucía natal, sino también otras regiones españolas como Galicia o Castilla. Fruto de estas enriquecedoras experiencias, Lorca publicó su primer libro, *Impresiones y paisajes* (1918), que fue íntegramente sufragado por su propio padre, y compuso algunos interesantes y emotivos poemas que tres años después compondrán su primer poemario, *Libro de poemas* (1921). En uno de esos viajes de estudios Lorca pudo conocer en persona al poeta Antonio Machado (1875-1939), escritor representante de la Generación del 98, que ejercía como profesor de francés en un instituto de bachillerato del municipio jienense de Baeza.

Durante sus años universitarios Lorca conoció al compositor gaditano Manuel de Falla (1876-1946), quien supuso una enorme influencia sobre él y cuya estrecha amistad duraría hasta la prematura muerte del poeta granadino en 1936. En 1919, con apenas veintiún años de edad, se instaló en la Residencia de Estudiantes de Madrid, lugar de encuentro de la intelectualidad española de aquella época, donde permaneció hasta 1928. Fue en la Residencia donde Lorca trabó amistad con el cineasta Luis Buñuel (1900-1983), el pintor surrealista Salvador Dalí, el poeta Rafael Alberti (1902-1999) y el escritor Pepín Bello (1904-2008). También allí tuvo ocasión de relacionarse con los poetas Juan Ramón Jiménez, premio nobel de literatura en 1956, y Antonio

Introducción al siglo XX

Machado, los cuales daban esporádicas conferencias en esa residencia y supusieron una indeleble influencia en el joven poeta. Igualmente influyeron en las creaciones literarias de Lorca el dramaturgo del Siglo de Oro Lope de Vega (1562-1635), y algunos otros escritores de la generación del 98 como Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) y José Martínez Ruiz (1873-1967), más conocido como Azorín.



LXX: Dalí, Lorca y Pepín Bello.

Con apenas veintidós años, Lorca estrenó *El Maleficio de la Mariposa* (1920), su primera obra teatral, en el célebre Teatro Eslava de Madrid, aunque con escaso éxito. En 1922, Lorca y su gran amigo el compositor Manuel de Falla organizaron el primer Concurso de Cante Jondo, un tipo de cante andaluz cargado de sentimiento y emoción. Un año antes, Lorca había escrito su célebre *Poema del cante jondo* (1921), si bien no fue publicado hasta 1931. En 1926 Lorca y su gran amigo, el conocido compositor Manuel de Falla, realizaron diversas excursiones por las Alpujarras, región montañosa perteneciente a las provincias de Granada y Almería, experiencia que también plasmaría en algunas de sus

posteriores creaciones poéticas. Influenciado por su gran amigo Salvador Dalí, Lorca se interesó por las artes plásticas, particularmente por el dibujo. Prueba de ello fue la organización de una muestra pictórica en la ciudad de Barcelona en 1927. En 1928 Lorca publicó la revista literaria *Gallo*, aunque esta aventura editorial duró más bien poco, puesto que solamente acabaron publicándose dos números. También ese mismo año publicó su *Romancero gitano*, poemario que recoge abundante material popular, con el que obtuvo gran éxito editorial. En 1929, becado por la universidad de Columbia, viajó a Nueva York para pronunciar diversas charlas y conferencias. A continuación, Lorca fue invitado por la Institución Hispano-Cubana de Cultura para impartir unas conferencias en el país caribeño, lugar que Lorca amaba profundamente. Fruto de estos viajes Lorca escribió su poemario *Poeta en Nueva York*, una de sus obras en verso más conocidas y vanguardistas, si bien publicada de forma póstuma en 1940.

Al proclamarse la Segunda República el 14 de abril de 1931, Federico García Lorca, entonces ya un poeta consagrado y admirado, fue propuesto como codirector de *La barraca*, que era una compañía ambulante de teatro auspiciada por el gobierno republicano y que tenía como propósito llevar obras del teatro clásico español por toda la geografía española. En *La barraca* Lorca dispuso de entera libertad para escoger, dirigir, escribir e incluso adaptar cualquier obra teatral del Siglo de Oro que él creyese oportuna. En 1933 viajó a Argentina y Uruguay como director de la compañía teatral de la actriz Margarita Xirgú (1888-1969), muy afamada en aquellos años. En estos dos países Lorca cosechó rotundos triunfos. Al mismo tiempo dio charlas y conferencias en la ciudad de Buenos Aires, a las que acudió un numeroso público. Durante este periodo, Lorca escribió algunas de sus obras teatrales más conocidas, como *Bodas de sangre* (1931), aunque no se estrenó hasta 1933, *Yerma* (1934) y *Doña Rosita la soltera* (1935).

Introducción al siglo XX

Lorca jamás ocultó sus simpatías por la causa republicana, y en 1936 participó en diversos mítines de apoyo al frente popular, que era una alianza política formada por los principales partidos de izquierda. Justo al comenzar la Guerra Civil española, Lorca tuvo la posibilidad de exiliarse a México, tal y como lo habían hecho otros intelectuales afines a la república. No obstante, Lorca prefirió quedarse en su residencia de verano. El 9 de agosto, consciente del peligro que corría, Lorca se ocultó en el domicilio granadino de su amigo el poeta y ensayista Luis Rosales (1910-1992). Unos días después, como consecuencia de una denuncia anónima, Lorca fue arrestado por la Guardia Civil. El 19 de agosto fue fusilado por los sublevados y enterrado en una fosa común en los alrededores de Viznár, localidad situada a unos diez kilómetros de Granada. Todavía no se han encontrado sus restos mortales. Lorca fue uno de los poetas más influyentes de la literatura española de todo el siglo XX.

Obra

Su breve pero intensa carrera artística no ha sido óbice para que a Lorca se le considere uno de los poetas más relevantes y originales de la literatura española. En sus primeros poemarios se observa la influencia de Antonio Machado (1875-1939), uno de los poetas más representativos de la Generación del 98, y de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), ganador del Premio Nobel de Literatura en 1956. Más adelante Lorca elaboró una poesía más personal y original en la que combina elementos populares con un lenguaje culto. Su poesía tiene un trasfondo dramático andaluz con elementos mágicos y simbólicos, hecho que se consigue a través del uso de metáforas e imágenes de gran sutileza. Sus símbolos más utilizados son la luna y el color verde en sus diferentes tonalidades. Estos símbolos representan la muerte. También en su obra poética se observa un uso extensivo de lo metálico, representado por elementos punzantes como navajas, puñales

o cuchillos. El toro, que posee una significación trágica y violenta, también resulta un elemento habitual en sus poemas.

El caballo, por el contrario, es poseedor de connotaciones de tipo eróticas. En general, el universo simbólico lorquiano está marcado, como vemos, por la muerte y la tragedia. También está presente el sexo y el amor, constituidas en fuerzas vitales inexorablemente ligadas a la muerte.

Producción poética

Si bien resulta complicado establecer diferentes épocas en la producción poética de Lorca, muchos autores la dividen en un periodo de juventud y otro de madurez. A su primera época como escritor, en la que un lenguaje poético propio ya queda patente, pertenecen *Libro de poemas* (1921), en parte fruto de sus viajes por España cuando era estudiante de Filosofía y Letras, y *Canciones* (1922), poemario en el que se observa la predilección del joven Lorca por lo popular y los temas andaluces. También a estos primeros años pertenecen *Poema del cante jondo* (1921), aunque no fue publicado hasta 1931, que se constituye como una especie de homenaje al folclore andaluz, que tan bien conocía el poeta granadino. A caballo entre sus dos periodos poéticos, el de juventud y el de madurez, se encuentra su célebre *Romancero gitano* (1928), cuyas imágenes conjugan lo popular y andaluz con lo surrealista y onírico. Este poemario está compuesto por dieciocho romances plagados de simbolismo y metáforas en los que el pueblo andaluz, siempre marginado y subyugado, queda definido como un todo mítico indisolublemente local y universal.

Fruto de su viaje a los Estados Unidos Lorca escribe *Poeta en Nueva York* (1930), aunque publicado de manera póstuma en 1940. Este poemario supone su primera incursión en la poesía surrealista. En él, Lorca se sitúa de lado de los desfavorecidos, al tiempo que critica el materialismo desmedido en el que está basada la sociedad norteamericana y las profundas desigualdades sociales y raciales. En *Poeta en*

Introducción al siglo XX

Nueva York abundan el verso libre, las metáforas y las representaciones oníricas e irracionales con las que el autor intenta transmitir el horror que le produce esa inmensa metrópolis con sus rascacielos de acero y cristal. Lorca lamenta que se trate de una sociedad donde el dinero y los bienes materiales ejercen un poder de destrucción del que resulta harto difícil evadirse. A su segunda época pertenece *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), uno de sus mejores libros de poemas. Se trata de una serie de elegías en las que están presentes las imágenes y metáforas que Lorca utiliza de manera más habitual. Mejías, que era torero, fue un gran amigo de Lorca y miembro de la Generación del 27. Murió trágicamente a consecuencia de la cornada que recibió mientras toreaba:

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

Aunque se había gestado años antes, *El Diván del Tamarit* (1940) fue publicado póstumamente. Es un libro de poemas de resonancia orientalista que se entroncan con la lírica árabe-andaluza. Se trata de una colección de doce gacelas y nueve casidas, formas poéticas árabes, cuyo eje vertebrador son los temas del amor atormentado y la muerte. En 1935 Lorca publicó *Seis poemas gallegos*, enteramente escritos en lengua gallega, que intentan transmitir ritmos tradicionales de esta región del norte de España. Ese mismo año publicó *Sonetos del amor oscuro*, inacabada recopilación de poemas de corte erótico. En este libro de poemas, Lorca recurre a formas poéticas clásicas y constreñidas para dar rienda suelta a sus más íntimas pulsiones sexuales. Lo característico de estos poemas es el tema que abordan, que resulta como una

liberación de su complejo homosexual, y su constricción dentro de formas poéticas tan clásicas y perfectas. Sus *Sonetos del amor oscuro* se publicaron de forma póstuma.

Producción teatral

Lorca no solamente destacó como poeta lírico sino también como poeta dramático. En las obras teatrales de Federico García Lorca se pueden observar similitudes con su poesía, puesto que éstas también presentan un mundo trágico en el que abunda la simbología. El lenguaje también es similar, de manera que Lorca utiliza una y otra vez las mismas imágenes y metáforas. La producción dramática lorquiana puede ser dividida en tres grupos. En primer lugar existe una producción menor dedicada al teatro de títeres o farsas para muñecos.

Dentro de este teatro menor destaca *El maleficio de la mariposa* (1920), que es una obra sumamente curiosa por tratar sobre el amor y sus nefastas consecuencias dentro de una comunidad de insectos. A pesar de que esta obra se estrenó en el célebre Teatro Eslava de Madrid, prácticamente no cosechó ningún éxito. A este primer proyecto dramático le siguió *Los títeres de cachiporra* (1921), también conocida como *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*. En ella, organizada como espectáculo de guiñol, se narran los amores entre el siniestro Don Cristóbal, la hermosa e inocente Rosita, Cocoliche, que es su amante, y Currito, antiguo pretendiente de Rosita. García Lorca era un gran admirador de los espectáculos de títeres, de ahí que sus primeras obras se entronquen en el género popular de los muñecos de cachiporra.

Dentro de este género también habría que añadir *La niña que riega la Albahaca y el príncipe preguntón* (1923) y su *Retablillo de don Cristóbal* (1930), que es otra versión de su anterior *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*.

Alejándose del espectáculo del guiñol, Lorca compuso dos breves obras de teatro inspiradas en las comedias del Siglo de Oro: *La zapatera prodigiosa* (1930), de claro protagonismo

femenino, y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1930), que presenta el tema de la mujer que contrae matrimonio sin amor y que desemboca en tragedia.

En segundo lugar, Lorca posee una veta teatral ensayística de tipo breve con obras de reminiscencias absurdas y surrealistas como *La doncella, el marinero y el estudiante* (1925), *Quimera* (1925) y *El paseo de Buster Keaton* (1928), la cual es un guion cinematográfico dedicado al genial cómico norteamericano de la época del cine silente y que en España era conocido popularmente como *Pamplinas*. Algunas de estas interesantes obras se establecen como breves y directos diálogos de cariz pesimista pero que, por su inusitada temática y lenguaje, no se prestan a una fácil categorización.

En cuanto a su teatro mayor, este está compuesto por cinco obras cuyo denominador común es la frustración sexual de la mujer y en las que la muerte es el fin más frecuente. Lorca era un excelente conocedor de la psicología de la mujer, de modo que no sorprende que estas obras estén concebidas bajo un inequívoco punto de vista femenino. La primera de ellas, *Mariana Pineda* (1925), yuxtapone el tono romántico y amoroso (cuando Mariana evoca su amor hacia el jefe militar de las tropas liberales) con la política y los acontecimientos históricos que tuvieron lugar durante la restauración absolutista española. Al final, Mariana Pineda es condenada a la pena capital por su ferviente defensa de las ideas liberales y su tajante rechazo al reaccionarismo y al absolutismo del monarca Fernando VII.

Bodas de sangre (1933) es una de sus obras más representativas de este periodo de madurez como dramaturgo. Se trata de un drama de ambientación rural de elevado lirismo que va tomando, a medida que los acontecimientos se desarrollan, una dimensión simbólica. *Bodas de sangre* establece una suerte de universo trágico marcado por la muerte y la sexualidad. También nos muestra el enfrentamiento de tipo tribal entre dos familias. La obra combina la prosa y el verso y en ella aparecen elementos

oníricos y surrealistas, como era habitual en la producción literaria de Lorca. El mundo cotidiano y el mundo mítico se yuxtaponen. Se parte de un hecho real como trasfondo sobre el que se recortan los acontecimientos: justo en el momento del enlace matrimonial, ante el altar, una novia huye de su propia boda para fugarse con un antiguo novio. *Bodas de sangre* está plagada de simbolismos, malos presentimientos e incluso la personificación de la muerte, que funciona como presagio de lo que acontecerá al final, esto es, el duelo a muerte entre los dos hombres que desean a la misma mujer, y cuyo desenlace son otras muertes y más destrucción.

Yerma (1934), otra de sus obras más conocidas, trata sobre el tema de la maternidad frustrada. Esta obra tiene reminiscencias de la tragedia clásica griega. El coro, tan fundamental en la tragedia clásica, lo forman las lavanderas, cuya cabecilla o corifeo, incluso dialoga con la protagonista. La obsesión de Yerma por tener hijos hace que mate a su propio marido, a quien culpa de ese tremendo vacío. Quizás lo más destacable de esta obra sean los monólogos de su protagonista.

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores (1935), que es una obra más romántica y sentimental que las anteriores, desarrolla el tema de la espera de una joven novia como metáfora de la vida. Una joven novia espera el regreso de su prometido, que se fue a América, y ve cómo pasan los años sin que este regrese de su viaje sin asumir la realidad.

Su última obra fue la universalmente conocida *La casa de Bernarda Alba* (1936). Su estreno en la ciudad de Buenos Aires llegó nueve años después de la muerte de su autor. La trama argumental de *La casa de Bernarda Alba* se desarrolla dentro de un ambiente sumamente asfixiante y opresivo. Bernarda es una mujer despótica e intransigente que obliga a sus hijas a guardar un riguroso luto de ocho años por la muerte de su esposo. La protagonista de esta obra, Adela, está caracterizada por su amor y pasión por la vida, justo todo lo contrario que propugna su madre. Estas mujeres, encerradas

Introducción al siglo XX

en un ambiente de opresión, ven esfumarse su juventud por las órdenes de su progenitora. *La casa de Bernarda Alba* está caracterizada por el enfrentamiento entre el poder omnímodo y tiránico de la viuda Bernarda y los deseos sexuales, las pasiones, y el amor por la vida de sus jóvenes hijas. Se trata de la obra de teatro menos lírica y la de mayor elaboración de todas las tragedias lorquianas. Desgraciadamente, *La casa de Bernarda Alba*, con toda su fuerza expresiva, fue la última creación dramática de uno de los mejores escritores que ha dado el siglo veinte.

Producción en prosa

Su primer y único libro en prosa, *Impresiones y paisajes* (1918), que está dedicado a la memoria de su maestro de música y cuyos gastos de edición corrieron a cargo de su propio padre, lo escribió en Granada con apenas veinte años.

Esta pequeña y poco conocida antología está compuesta por descripciones de viajes por diversas regiones de España, además de algunas reflexiones sobre diversos temas políticos y estéticos. En *Impresiones y paisajes* se puede observar parte de la simbología que Lorca utilizará en su posterior obra poética y dramática. Así, los temas de la muerte, los sueños o la noche están ya presentes en esta obra. Aunque para el Lorca de *Impresiones y paisajes* Andalucía se transforma en una suerte de territorio onírico, se trata de un libro en el que también se incluyen sus impresiones por Castilla y Galicia, frutos de un viaje de estudios organizado por el Catedrático de historia del arte y mentor de Lorca Martín Domínguez Barrueta.

Lorca y la Generación del 27

Lorca es uno de los poetas más emblemáticos de la Generación del 27, grupo de escritores formado, entre otros, por Luis Cernuda (1902-1963), Gerardo Diego (1896-1987), Rafael Alberti (1902-1999), Vicente Aleixandre (1898-1984) y Pedro Salinas (1891-1951). La denominación de Generación

del 27 surgió como homenaje al poeta y dramaturgo Luis de Góngora (1561-1627), puesto que en ese año se celebró el tercer centenario de su muerte. Todos estos poetas sentían especial predilección por este importante escritor del Siglo de Oro español. De Góngora y del barroco español los poetas de la generación del 27 adoptaron el preciosismo de la metáfora, de manera que cultivaron un arte poético sumamente refinado y cultivado que se alejaba del realismo de la generación anterior. Los poetas de la Generación del 27 optaron por un lenguaje hermético y lleno de simbología. También se dejaron influenciar por el surrealismo, hecho que les permitió cultivar el verso libre y contribuyó a forjar una nueva y original expresión poética.



LXXI: La generación del 27 al completo. Al volante, Luis de Góngora y Argote. De izquierda a derecha: Ignacio Sánchez Mejías, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Miguel Altoaguirre y José Bergamín.

BIBLIOGRAFÍA

- F. Aguilar Piñal, «Introducción al siglo XVIII», *Historia de la literatura española*, Ediciones Júcar, Gijón, 1991.
- J. Alcalá Zamora, y A. E. Pérez Sánchez, *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000.
- I. Arellano, Y C. Mata, *Vida y obra de Lope de Vega*, Bibliotheca homolegens, Madrid, 2011.
- J. M. Arnáiz, *Las Pinturas negras de Goya*, Antiquaria, Madrid, 1996.
- J. M. Azcárate, «Velázquez, pintor de la luz», *Velázquez (Los Genios de la Pintura Española)*, Sarpe, Madrid, 1990.
- P. M. Bardi, «Documentación sobre el hombre y el artista», *La obra pictórica completa de Velázquez*, Editorial Noguer y Rizzoli Editores, Barcelona, 1969.
- A. I. Ballesteros Dorado, *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas: teatro y ficción en la prensa liberal madrileña, 1833-1840*, Calima, Palma de Mallorca, 2005.
- B. Bennassar, *Velázquez. Vida*, Cátedra, Madrid, 2012.
- V. Bozal, *Pinturas negras de Goya*, TF Editores, Madrid, 1997.
- J. R. Buendía, «El Greco, humanismo y pintura», *El Greco*, Sarpe, 1988.
- J. A. Cabezas, *Jovellanos: el fracaso de la Ilustración*, Silex, Madrid, 1985.
- F. Calvo Serraller, *Velázquez*, Editorial Empunes, Barcelona, 1991.
- J. H. Calvo, *Historia del Teatro Español*, Gredos, Madrid, 2003.
- M. J. Casado, «Su vida y su época», *Velázquez (Los Genios de la Pintura Española)*, Sarpe, Madrid, 1990.
- J. M. Caso González, *El pensamiento pedagógico de Jovellanos*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1980.
- M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario (RAE), Alfaguara, Madrid, 2004.
- M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Real Academia Española, Madrid, 2013.
- M. de Cervantes, *La Galatea*, edición de Juan Montero en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Real Academia Española, Madrid, 2014.
- M. B. Cossío, *El Greco*, Espasa Calpe, Argentina, 1965.
- J. Cueto Alas, «Jovellanos y la Inquisición», *Los heterodoxos asturianos*, Ayalga Ediciones, Salinas, 1977, pp. 224-229.
- D. Davies, «El Primo», *Velázquez*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1990.
- D. Davies, «La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España», *El Greco. Identidad y transformación*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999.

- R. Descharnes, *Dalí, the hard and the soft spells or the magic of form*, Eccart, 2001.
- J. Escobar, «El Pobrecito hablador de Larra, y su intención satírica», *Papeles de Son Armadans* 64, 1972, pp. 5-44.
- M. Etherington-Smith, *The Persistence of Memory: A Biography of Dalí*, Da Capo Press, 1995.
- M. Fernández Álvarez, *Jovellanos: un hombre de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- M. Fernández Álvarez, *Jovellanos, el patriota*, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- M. Fernández Álvarez, *Cervantes visto por un historiador*, Espasa-Calpe, Madrid, 2005.
- F. Fernández De la Cigüña, *Jovellanos, ideología y actitudes religiosas, políticas y económicas*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1983.
- Á. R. Fernández González, *Jovellanos y Mallorca*, Ediciones Biblioteca Bartolomé March, Palma de Mallorca, 1974.
- J. Fita, «Narcís Bardalet, el embalsamador, “El bigote de Dalí sigue intacto, marcando las 10 y 10. Es un milagro”», *La Vanguardia*, 21 de julio de 2017.
- B. Frazier, *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, Playor, Madrid, 1973.
- J. Gállego, *Diego Velázquez*, Antropos, Barcelona, 1985.
- M. A. Garcés, *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*, Gredos, Madrid, 2005.
- F. García Lorca, *Poema del cante jondo*, edición de Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1994.
- F. García Lorca, *Yerma*, edición de Antonio A. Gómez Yebra, Castalia Didáctica, Madrid, 2003.
- F. García Lorca, *Poemas*, selección y prólogo de Luis García Montero, Atrio, Granada, 2007.
- F. García Lorca, *Bodas de sangre*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Cátedra, Madrid, 2012.
- C. Garrido, «Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas negras de Goya», *Boletín del Museo el Prado*, V, 13, Madrid, 1984, pp. 4-38.
- I. Gibson, *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- I. Gibson, *Federico García Lorca*, Crítica, Barcelona, 2013.
- I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Punto de lectura, Barcelona, 2016.
- N. Glendinning, «The Strange Translation of Goya's Black Paintings», *The Burlington Magazine*, vol. CXVII, n. 868, 1975, pp. 465-479.
- N. Glendinning, *The Interpretation of Goya's Black Paintings*, Londres, Queen Mary College, University of London, 1977.

Bibliografía

- N. Glendinning, «La Quinta del Sordo de Goya», *Historia* 16, XI, 120, 1986, pp. 99-109.
- N. Glendinning, y Kentish, Rolfe, «Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo», *Apollo*, vol. CXXIII, n. 288, 1986, pp. 102-109.
- N. Glendinning, «Las Pinturas negras», *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Universidad Autónoma, Madrid, 1992.
- R. A. Greeley, *Surrealism and the Spanish Civil War*, Yale University Press, 2006.
- J. Gudiol, *Velázquez*, Polígrafa, Barcelona, 1982.
- E. Harris, «Inocencio X», *Velázquez*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.
- E. Helman, *Jovellanos y Goya*, Taurus, Madrid, 1970.
- G. H. Jiménez, *Lorca y Alberti, dos poetas en un espejo: (1924-1936)*. Cáceres: Institución Cultural El Brocense, 2003.
- G. M. de Jovellanos, *Jovellanos: obras sociales y políticas*, selección e introducción, Patricio Peñalver Simó, Publicaciones Españolas, Madrid, 1962.
- C. Justi, *Velázquez y su siglo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953.
- E. H. King, *Dalí, Surrealism and Cinema*, Kamera Books, 2007.
- S. Kirkpatrick, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Gredos, Madrid, 1977.
- E. Konitzer, *Larra und der Costumbrismo*, Meisenheim am Glan: Hain, 1970.
- M. Lambraki-Plaka, *El Greco-The Greek*, Kastaniotis, 1999.
- F. Licht, *Goya. Tradición y modernidad*, Encuentro, Madrid, 2001.
- V. J. M. López, *Goya. El programa neoplatónico de las pinturas de la Quinta del Sordo*, Santiago de Compostela, Jesús Pardo, 1981.
- A. Malraux, *Saturne (Essai sur Goya)*, París, nrf, 1950.
- R. G. Mann, «El Greco y Toledo», *El Greco de Toledo*, Alianza Editorial, 1982.
- F. Marías, *Velázquez. Pintor y criado del rey*, Nerea. Madrid, 1999.
- M. Marini, *Velázquez*, Madrid, Electa, 1997.
- V. F. Márquez, *Lope: vida y valores*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1988.
- J. Playà, «Dalí, sus últimos y polémicos días», *La Vanguardia*, 24 de enero de 2014.
- J. Sorolla (1863-1923), cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009.
- M. C. M. Jiménez, «Gaspar Melchor de Jovellanos: Memoria para el arreglo de la Policía de los Espectáculos y Diversiones Públicas y sobre su origen en España», *Epos*, VII, 1991, pp. 353-367.
- O. de Miranda de Larra y de Onis, Jesús, *Larra: biografía de un hombre desesperado*, Aguilar, Madrid, 2009.

- H. F. Moffitt, «Hacia el esclarecimiento de las Pinturas negras de Goya», *Goya*, n. 215, 1990, pp. 282-293.
- C. B. Morris, *García Lorca: Bodas de sangre*, Grant & Cutler, Londres, 1980.
- P. E. Muller, *Goya's «Black Paintings». Truth and Reason in Light and Liberty*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1984.
- P. E. Muller, y M. B., Burke, *Sorolla*, The Hispanic Society, The Hispanic Society of America, Nueva York, 2004.
- F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía*, Visor, Madrid, 1989.
- A. Palacio, Vicente, *Los españoles de la Ilustración*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1964.
- A. Palomino, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Akal, Madrid, 2008.
- B. de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla [1953]*, Extesa, n. 1105, Madrid, 1970, p. 171.
- J. Pedraza, B. Felipe, y Rodríguez, Milagros, *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Edaf, Madrid, 2000.
- J. Pedraza, B. Felipe, *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2004.
- J. Pedraza, B. Felipe, *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del monstruo de naturaleza*, Edaf, Madrid, 2009.
- A. E. Pérez Sánchez, «Velázquez y su arte», *Velázquez*, Catálogo Museo del Prado, Exposición enero-marzo, Museo del Prado, Madrid, 1990.
- B. Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla y Bastida. Vida y obra*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2001.
- J. Portús, *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.
- A. Prados, Jesus, *Jovellanos, economista*, Taurus, Madrid, 1967.
- G. Prieto, *Lorca y la Generación del 27*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1977.
- L. Puppi, «El Greco en Italia y el arte italiano», *El Greco. Identidad y transformación*, Skira editore y Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Milano, 1999.
- M. de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Acantilado, Barcelona, 2003.
- J. C. Rodríguez, *Lorca y el sentido*, Akal, Madrid, 1994.
- F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1975.
- S. Salort Pons, *Velázquez en Italia*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002.
- F. J. Sánchez Cantón, «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte*, XVIII, 73, Madrid, 1946.
- F. J. Sánchez Cantón, y X. de SALAS, *Goya y sus Pinturas negras en Quinta del Sordo*, Rizzoli, Barcelona, Vergara, y Milán, 1963.
- M. V. Sánchez Moltó, (coordinador), *Miguel de Cervantes (1547-1616). IV Centenario*, Alcalá de Henares, IEECC, 2016.

Bibliografía

- A. B. L. Sánchez Vidal, *Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1996.
- S. Sebastián, «Interpretación iconológica de las Pinturas negras de Goya», *Goya*, nos. 148-150, 1979, pp. 268-277.
- Sorolla. 1863-1963*, cat. exp., Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1963.
- Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, cat. exp., Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1998.
- L. Stainton, *Lorca. A Dream of Life*, Farrar Straus Giroux, Nueva York, 1999.
- J. V. Servodidio, *Los artículos de Mariano José de Larra. Una crónica de cambio social*, Eliseo Torres, Nueva York, 1976.
- M. Tazartes, «La vida y el arte; Las Obras Maestras», *El Greco*, Unidad Editorial, 2005.
- C. Tomkins, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- F. M. del Carmen Torrecilla, «Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, VI 17, 1985, Madrid, pp. 87-96.
- F. M. del Carmen Torrecilla, «Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por Laurent», *Boletín del Museo del Prado*, XII 31, 1992, Madrid, pp. 57-69.
- M. Turina, M. Y S. I. Quevedo, *Velázquez. Catálogo completo*, Akal, Madrid, 1999.
- J. L. Varela, *Larra y España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- L. de Vega, *El caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 2004.
- L. de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, edición de José María Marín, Cátedra, Madrid, 2004.
- L. de Vega, *La Gatomaquia*, edición de Sol Montoya, Fundamentos, Madrid, 2009.
- L. de Vega, *La Dorotea*, edición de José Manuel Blecua, Cátedra, Madrid, 2013.
- S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

**Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies
(CRA-INITS)**

<www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>

Carla Rossi Academy Press è la casa editrice di Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) e pubblica i contributi di affiliati, ricercatori e allievi specializzandi. I suoi interessi principali riguardano dantologia, poesia e ermeneutica del testo letterario, critica d'arte, architettura, progettazione del paesaggio, museografia e scenografia. La sua collana *Bibliotheca Phoenix* accoglie anche alcuni testi di Giorgio Luti, Mario Luzi e Sergio Moravia, oltre a molte opere del direttore dell'istituto Marino Alberto Balducci. Carla Rossi Academy-INITS offre inoltre una serie amplissima di pubblicazioni elettroniche liberamente scaricabili dal suo portale (<<http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>>). Alcune opere di Carla Rossi Academy Press sono state nel tempo pubblicate in collaborazione con la casa editrice *Le Lettere* di Firenze.

Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS Non Profit Organization) Ente Privato di Formazione Universitaria e Ricerca Villa La Fenice Via Garibaldi 2/12 51015 Monsummano Terme - Pistoia Tuscany - Italy Telephone (+39) 0572-51032 Facsimile (+39) 0572-954831 www.cra.phoenixfound.it www.evocazionidantesche.it www.divinecomedymuseum.it Contact: c.rossiacad@cra.phoenixfound.it Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) is a private Italian cultural non-profit institution founded in 1993/1994. In the last twentyfive years, CRA-INITS has organized research projects and seminars for students coming from various international universities (Bard College, U.S.A. - Brown University, U.S.A. - Columbia University, U.S.A. - Escuela Nacional de Antropologia e Historia/University of Mexico City, MEXICO - Georgetown University, U.S.A. - Guangdong University of Foreign Studies, CHINA - Jagiellonian University in Krakow, POLAND - Johns Hopkins University, U.S.A. - La Trobe University, AUSTRALIA - Luxun Academy of Arts in Jinshitan/Dalian, CHINA - McGill University, CANADA - Monash University of Melbourne - AUSTRALIA - Pennsylvania State University, U.S.A. - Pontifical University of John Paul II in Krakow, POLAND - Saints Cyril and Methodius University, MACEDONIA - San Francisco State University, U.S.A. - Università di Catania, ITALY - Università di Firenze, ITALY - Università di Foggia, ITALY - Università di Genova, ITALY - Università di Lecce, ITALY - Università di Milano, ITALY - Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ITALY - Università Federico II di Napoli, ITALY - Università di Palermo, ITALY - Università di Pisa, ITALY - Università La Sapienza di Roma, ITALY - Università di Torino, ITALY - Università di Urbino, ITALY - University of Ankara, TURKEY - University of Connecticut, U.S.A. - University of Delhi, INDIA - University of Istanbul, TURKEY - University of Pittsburg, U.S.A. - University of São Paulo "Julio de Mesquita Filho", BRASIL - University of Stettin, POLAND - University of Wisconsin, U.S.A. - University of the Witwaterstrand/Johannesburg, SOUTH AFRICA - Temple University, U.S.A. - Tufts University, U.S.A. - Yale University, U.S.A.). From 1994 to 2003 the institute was in affiliation with the University of Connecticut, U.S.A. From 1998 to 2010, CRA-INITS, enrolled in its courses on Dante Hermeneutics, Italian Literature, Medieval and Renaissance Art graduate and undergraduate students of Harvard University (Harvard University Graduate Program in Italian Studies / Harvard Summer Program Abroad). The most important results of the CRA-INITS research on Dante and Italian Renaissance art are published by the electronic service

Carla Rossi Academy Press and Casa Editrice Le Lettere of Florence. Since 2007, a CRA-INITS cycle of lecture-performances on Dante's Divine Comedy Evocazioni Dantesche is organized in Italy, Switzerland and India in collaboration with Società Dantesca Italiana – Florence, Centro Dantesco F. M. C. – Ravenna, Società Dante Alighieri – Rome, under the tutelage of the Italian Ministry of the Cultural Heritage (Ministero per i Beni e le Attività Culturali – MIBAC). The CRA – INITS main centre is at Villa Rossi 'La Fenice' in Tuscany. www.cra.phoenixfound.it

INDEX

BIBLIOTHECA PHOENIX

Critica ermeneutica e scrittura creativa

Quest'ultima è indicata con asterisco (*)

- 1 Massimo Seriacopi, *Un riscontro testuale inedito per "dal ciel messo" («Inferno» IX, 85)*, Novembre 1999, pp. 1-31.
- 2 Marino A. Balducci, *Il preludio purgatoriale e la fenomenologia del sinfonismo dantesco. Percorso ermeneutico*, Novembre 1999, pp. 1-133.
- 3* Marino A. Balducci, *Rapsodie Indiane. Un viaggio interiore verso le origini di Verità e Bellezza*. Presentazione di Mario Luzi, Novembre 1999, pp. 1-189.
- 4 Marino A. Balducci, *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*. Introduzione di Sergio Moravia, Dicembre 1999, pp. 1-297.
- 5 Loredana De Falco, *Apollo e le Muse* (CRA-INITS Research Paper 1999), Gennaio 2000, pp. 1-27.
- 6 Marco Giarratana, *Canuto come il mare. Studio sull'Ulisse di Luigi Dallapiccola*, Settembre 2000, pp. 1-49.
- 7* Marino A. Balducci (Traduzione poetica), Pindaro, *Olimpica I - A Hieron di Siracusa vincitore nella corsa del cocchio*, Settembre 2000, pp. 1-25.
- 8 Silvio Calzolari, *Un viaggio iniziatico*, Dicembre 2000, pp. 1-13.
- 9 Mario Luzi, *L'onestà di un libro poetico*, Dicembre 2000, pp. 1-11.
- 10 Marino A. Balducci, *Il Genio della vittoria e il segreto delle due morti nell'opera di Michelangelo*, Ottobre 2001, pp. 1-47.
- 11 Elisabetta Marino, "Who's American?": *Comparing Ethnic Groups in Gish Jen's Collection of Short Stories Entitled Who's Irish*, Marzo 2002, pp. 1-23.
- 12 Giorgio Luti, *L'impegno ricostruttivo di Rapsodie indiane*, Marzo 2002, pp. 1-11.
- 13* Riccardo Giove, *Momenti*, Aprile 2002, pp. 1-38.
- 14 Marino A. Balducci, *L'essenza ermeneutica*, Aprile 2002, pp. 1-19.
- 15* Marino A. Balducci, *Quartine d'amore*, Maggio 2002, pp. 1-116.
- 16* Marino A. Balducci, *Risveglio a Benares. Frammento inedito di una Rapsodia indiana*, Luglio 2002, pp. 1-17.
- 17 Massimo Seriacopi, *La figura di Bonifacio VIII nel poema dantesco*, Febbraio 2003, pp. 1-75.
- 18 Lino Bandini, *Misericordia e Carità La manifestazione della grazia nella Divina Commedia* (CRA-INITS Research Paper 2001), Febbraio 2003, pp. 1-77.
- 19 Lorenzo Bellettini, *Dalle isole Barbados all'harem del sultano Saggio di letteratura comparata sulla diffusione della materia americana di Inkle e Yariko nelle letterature europee*, Marzo 2003, pp. 1-21.
- 20* Francesca Lotti, *Poesie*, Marzo 2003, pp. 1-53.
- 21* Massimo Seriacopi, *Piccole danze*, Marzo 2003, pp. 1-55.
- 22 Lorenzo Bellettini, *Note esegetiche su "Il terremoto in Cile" di Heinrich von Kleist*, Aprile 2003, pp. 1-29.
- 23 Elisabetta Marino, *Looking at America from the Eyes of Asian American Children*, Aprile 2003, pp. 1-25.

- 24 Elgin K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia* (CRA-INITS Research Paper 2002), Settembre 2003, pp. 1-29.
- 25 Marino A. Balducci, *Narciso, Dafne, Medusa e il concetto di "humilitas" nel Canzoniere di Petrarca*, Maggio 2004, pp. 1-65.
- 26 Marino A. Balducci, *Caravaggio: la Madonna dei pellegrini e un passo di danza*, Maggio 2004, pp. 1-39.
- 27 Marino A. Balducci, *Rinascimento e Anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Novembre 2004, pp. 1-436.
- 28 Sharmistha Lahiri, *Poetry of Giacomo Leopardi between Romanticism and Modernity. Readings on the Canti*, Novembre 2005, pp. 1-67.
- 29 Sergio Moravia, *Civiltà cristiana e tradizione classica in Dante*, Luglio 2006, pp. 1-15.
- 30 Marino A. Balducci, *La menzogna infernale. Francesca, Ulisse, sinfonismo, terremoti e «ruine»: percorsi ermeneutici nella Divina Commedia*, Luglio 2006, pp. 1-485.
- 31 AA. VV., *The "D.C. Project"*, Luglio 2006, pp. 1-47.
- 32 Marino A. Balducci, *Il sorriso di Ermes. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Luglio 2006, pp. 1-126.
- 33 Sergio Moravia, *Gli studi filosofico-letterari e la prospettiva ermeneutica della Carla Rossi Academy*, Luglio 2006, pp. 1-15.
- 34 Marino A. Balducci, *La morte di re Carnevale, Studio sulla fisionomia poetica dell'opera di Giuseppe Giusti*, Settembre 2006, pp. 1-167.
- 35 Marino A. Balducci, *La dialettica del cerchio e del quadrato nell'opera di Filippo Brunelleschi*, Settembre 2006, pp. 1-95.
- 36 Marino A. Balducci, *Il preludio purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, Settembre 2006, pp. 1-133.
- 37* Marino A. Balducci, *Il mare di latte*, Settembre 2006, pp. 1-83.
- 38 Marino A. Balducci, *The call of the ancient. Dialogo con il passato nell'abbandono della "modernità": una prospettiva italiana e americana*, Settembre 2006, pp. 1-25.
- 39 Marino A. Balducci, *Inferno V. Gli spiriti amanti e l'egoismo dell'amore*, Settembre 2006, pp. 1-81.
- 40 Marino A. Balducci, *Il quadrato e il cerchio Studi sull'arte e la letteratura del Rinascimento italiano*, Settembre 2006, pp. 1-243.
- 41 Marino A. Balducci, *Romanticismo, D'Annunzio e oltre. Da Foscolo a Palazzeschi: studi letterari sul XIX e sul XX secolo*, Settembre 2006, pp. 1-319.
- 42 Marino A. Balducci, *Elementi simbolici e fonosimbolici nel velo delle Grazie foscoliano*, Settembre 2006, pp. 1-46.
- 43 Marino A. Balducci, *Una breve nota critica su Giuseppe Giusti e la sua prospettiva politico-morale*, Settembre 2006, pp. 1-14.
- 44 Marino A. Balducci, *D'Annunzio interprete di Dante e le metamorfosi*, Settembre 2006, pp. 1-40.
- 45 Raffaella Cavalieri, *Il viaggio dantesco come proposta dell'immaginario*, Marzo 2007, pp. 1-31.
- 46 Elisabetta Marino, *Exploring the Complexity of the "National versus Ethnic" Discourse in Syed Manzurul Islam's Burrow (2004)*, Marzo 2007, pp. 1-21.
- 47 Francesca Lane Kautz, *Un tragitto simbolico verso la vera conoscenza: il canto XIII del Paradiso di Dante*, (CRA-INITS Research Paper 2004), Marzo 2007, pp. 1-43.
- 48 Sharmistha Lahiri, *The Family Lexicon of Natalia Ginzburg: Re-living Life in Words*, Maggio 2007, pp. 1-35.
- 49 Anna Brancolini, *Forme, materiali e suoni per un dialogo. Possibili percorsi nell'arte di Andrea Dami*, Novembre 2007, pp. 1-177.
- 50 Marino A. Balducci, *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, Novembre 2007, pp. 1-205.
- 51 Maria Mašlanka-Soro, *Il dramma della redenzione nella Divina Commedia*, (CRA-INITS Research Paper 2006), Novembre 2007, pp. 1-47.
- 52 Roberta Rognoni, *Vista, malavista, veggenza e profezia nella Divina Commedia. Inf. I, II, III, VIII, IX, X, XX*, (CRA-INITS Research Project 2006), Aprile 2007, pp. 1-81.

- 53* Roberto Bianchi, *Gnomizio Filòs. Regole di saggezza per giovani lettori*, Novembre 2007, pp. 1-123.
- 54 Veronica Ferretti, *L'uomo davanti alla complessità del mondo. Il capovolgimento nella Divina Commedia ed altri temi iconografici*, Novembre 2007, pp. 1-39.
- 55 Mark Rinaldi, *L'abbandono all'oscuro: trattamento dei personaggi del mito troiano nella Divina Commedia*, Novembre 2007, pp. 1-29.
- 56 Dimitra Giannara, *Figura Promethei Petrarca, Kazantzakis e la speranza*, (CRA-INITS Research Project 2007), Novembre 2007, pp. 1-29.
- 57 Sebastiano Italia, *Dante figura di Enea Riscontri intertestuali*, (CRA-INITS Research Project 2007), Aprile 2008, pp. 1-27.
- 58 Erika Papagni, *Miseria della condizione umana Sintesi introduttiva al De contemptu mundi di Lotario di Segni*, (CRA-INITS Research Project 2007), Aprile 2008, pp. 1-37.
- 59 Elisabetta Marino, *Voicing the Silence: Exploring the Work of the "Bengali Women's Support Group" in Sheffield*, Aprile 2008, pp. 1-23.
- 60 Albert Daring, *Il mare di Matilde Santin Una riscoperta di Dante, nel dolore-vita*, Aprile 2008, pp. 1-19.
- 61 David Marini, *Isaiah Berlin e il suo 'inconsapevole' Machiavelli controcorrente. Tentativo di isolare filosoficamente il nucleo centrale del Principe*, Aprile 2008, pp. 1-53.
- 62 Vasco Ferretti, *Thomas Stearns Eliot e Dante Alighieri. Due poetiche a confronto*, Settembre 2008, pp. 1-33.
- 63 Marino Alberto Balducci, *Inferno Scandaloso mistero*, Marzo 2010, pp. 1-754.
- 64 James Goldschmidt, *Dante: visto da occhi moderni*, Settembre 2010, pp. 1-25.
- 65 Marino A. Balducci, *La satira tradizionale e l'originalità proto-umoristica di Giuseppe Giusti*, Settembre 2010, pp. 1-17.
- 66 Molly Dektar – Brandon Ortiz, *Una libera versione in prosa moderna della 'Divina Commedia'*, Settembre 2010, pp. 1-15.
- 67 Elena Guerri, *La rappresentazione dell'Africa ne Il Costume antico e moderno di Giulio Ferrario e ne Le Avventure e Osservazioni sopra le Coste di Barberia di Filippo Pananti*, Settembre 2010, pp. 1-45.
- 68 Marino A. Balducci, *Vanni Fucci: la bestia, l'esule e il bestemmiatore nei canti XXIV – XXV dell'Inferno di Dante*, Settembre 2010, pp. 1-25.
- 69* Mario Cortigiani, *"Bestia funesta..."*, Settembre 2010, pp. 1-67.
- 70 Marino A. Balducci, *Dante e l'acqua*, Settembre 2010, pp. 1-13.
- 71* Margarita Halpine, *The Cyclist*, Settembre 2010, pp. 1-13.
- 72* Alessandra Calcagnini, *Città*, Giugno 2011, pp. 1-49.
- 73 Sharmistha Lahiri, *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus. Attesa e progetto della città ideale in Elio Vittorini*, Novembre 2011, pp. 1-29.
- 74 Sharmistha Lahiri, *La città delle donne di Messina di Elio Vittorini*, Novembre 2011, pp. 1-27.
- 75 AA.VV., *La Chiocciola di Giuseppe Giusti nell'esperienza interdisciplinare dello Harvard University Summer Program*, Dicembre 2011, pp. 1-43.
- 76 Dante, *Inferno, a c. Marino A. Balducci, con 155 illustrazioni originali di Marco Rindori e traduzione in inglese di H. W. Longfellow*, Gennaio 2012, pp. 1-260.
- 77 AA.VV., *ConoScersi per RiTrovarsi. Programma Educativo Dantesco di Carla Rossi Academy International Institute of Italian Studies & Soroptimist International d'Italia Club Pistoia-Montecatini Terme* 16 Ottobre / 5 Novembre 2011 - 1ª Edizione a c. di Arianna Bechini, Febbraio 2013, pp. 1-87.
- 78 Simonetta Ada Ines Biagioni, *Georg Büchner: scienza e metafora*, Dicembre 2013, pp. 1-147.
- 79 AA.VV., *Gli angeli senza ali: Dante e Michelangelo©. Programma educativo CRA-INITS e Fondazione Casa Buonarroti – Sez. D.*, Maggio 2014, pp. 1-33.
- 80 Marino A. Balducci, *Elementi simbolici e fonosimbolici nel velo delle Grazie foscoliano*, II edizione, Dicembre 2015, pp. 1-55.
- 81 Józef Nagy, *Il canto I dell'Inferno*, Maggio 2014, pp. 1-45.

- 82 Jerzy Żywczak, *Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline. Quelques convergences inattendues dans le style et dans la vision du monde*, Gennaio 2015, pp.1-31.
- 83 Santa Ferretti, *La novela femenina en la posguerra española*, Settembre 2015, pp. 1-27.
- 84 Rodolfo Cocchi, *Vanni Fucci in Dante e il 'Miraculum de furibus thesauri Sancti Jacobi'*, Dicembre 2015, pp. 1-27.
- 85 Marino Alberto Balducci, *Ugolino e il male assoluto. La discussione demonologica sul dinamismo del negativo in Inferno XXXIII*, Novembre 2016, pp. 1-37.
- 86 Marino Alberto Balducci, *Analisi ermeneutica del canto XVII dell'Inferno di Dante*, Novembre 2016, pp. 1-29.
- 87 Marino Alberto Balducci, *Virgilio Mago e il quinto elemento nella Divina Commedia*, Novembre 2016, pp. 1-63.
- 88 Marino Alberto Balducci, *L'etica dantesca e il sentimento cristiano del liberalismo risorgimentale in Giuseppe Giusti*, Novembre 2016, pp. 1-47.
- 89 Marino Alberto Balducci, *La falsa eternità dell'Inferno nella Divina Commedia*, Novembre 2016, pp. 1-51.
- 90 Marino Alberto Balducci, *Adulterio e omosessualità nella Divina Commedia. Considerazioni in margine all'esortazione apostolica «amoris laetitia» di Papa Francesco*, Dicembre 2016, pp. 1-59.
- 91 Marino Alberto Balducci, *Baghdad, Samarra e la città di Dite nella divina commedia*, Dicembre 2016, pp. 1- 33.
- 92 Marino Alberto Balducci, *Quotidiana Divina Commedia. Articoli danteschi per il BLOG SPIRITUALITÀ di «Donna Moderna.com/Mondadori»*, Dicembre 2016, pp. 1-81.
- 93 Marino Alberto Balducci, *Inferno. Scandaloso mistero, II edizione*, Marzo 2017, pp. 1-787.
- 94 AA.VV., *ConoscerSi per Ritrovarsi II edizione*, Marzo 2017, pp.1-87.
- 95* Alessandra Calcagnini, *Serie: vento, neve, fiori*, Luglio 2017, pp. 1-37.
- 96 Simone Barlettai, *La metamorfosi in albero nella storia della letteratura da Dafne ad Astolfo*, Luglio 2017, pp. 1-31.
- 97 Marino Alberto Balducci, *Usura, protocapitalismo e Giotto nel canto XVII dell'Inferno di Dante*, Luglio 2017, pp. 1-29.
- 98 Marino Alberto Balducci, *La falsa eternità dell'Inferno nella Divina Commedia*, Luglio 2017, pp. 1-53.
- 99 Marino Alberto Balducci, *Adulterio e omosessualità nella Divina Commedia. Considerazioni in margine all'esortazione apostolica «amoris laetitia» di Papa Francesco*, Luglio 2017, pp. 1-59.
- 100 Marino Alberto Balducci, *Ermeneutica Dantesca*, Novembre 2017, pp. 1-265.
- 101 Marino Alberto Balducci, *Il Genio della Vittoria e il segreto delle due morti nell'opera di Michelangelo*, Seconda edizione riveduta e accresciuta, Novembre 2017, pp. 1-37.
- 102 Marino Alberto Balducci, *Spirito goliardico nella Divina Commedia*, Novembre 2017, pp. 1-51.
- 103 Santa Ferretti, *Lenguaje numérico y lenguaje poético en la poesía del siglo XX en lengua española*, Dicembre 2017, pp. 1-35.
- 104 Santa Ferretti, *The significance of the plague in I Promessi Sposi*, Dicembre 2017, pp. 1-25.
- 105 Adriana Ruggiano, *Dante e Petrarca: l'anima tra volontà e desiderio*, Luglio 2018, pp. 1-28.
- 106 Santa Ferretti & Pablo Rubio Gijón, *Grandes maestros de la Literatura y de la Pintura españolas desde el Siglo de Oro hasta el siglo XX*, Settembre 2018, pp. 1-231.

STUDIO ANTHESIS
Architettura dei giardini

- 1 Arianna Bechini, *Un progetto per il Giardino e il Museo di Casa Giusti*, Settembre 1999, pp. 1- 57.
- 2 Arianna Bechini, *Il giardino Garzoni e la sua struttura idrica. Evoluzione storica e ipotesi di restauro*, Luglio 2001, pp. 1-190.
- 3 AA. VV., *The "D.C. Project"*, Luglio 2006, pp. 1-47.

© CRA-INITS Carla Rossi Academy Press
Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies
[Ente Non-Profit di Formazione Universitaria e Ricerca]
Villa La Fenice, Via Garibaldi 2/12, 51015 Monsummano Terme - Pistoia,
Tuscany, Italy.
Tel. 0572 – 51032 - Fax. 0572 – 954831
E-mail<crapress@craphoenixfound.it>
www.cra.phoenixfound.it

Le pubblicazioni CRA-INITS
sono registrate presso le autorità competenti dello
Stato Italiano.

The Carla Rossi Academy Press Index
viene inviato annualmente
alle maggiori biblioteche ed
istituti universitari specializzati internazionali.

Questo volume è stato stampato da
Arte Grafica Barbara Giuntoli
Pieve a Nievole - Pistoia
per conto di
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies

