

## PUEBLO ESPAÑOL, TRADICIÓN PICTÓRICA ESPAÑOLA

Rojo, negro, drama, violencia, religión, muerte, tenebrismo...



Cuadro 31, Manolo Millares, 1958. Técnica mixta sobre arpillera, 71 x 152 cm

Tales creaciones, a pesar de sus fundamentos lancinantes y de su trágica expresividad, poseen una elevada sugestión y una rara belleza. En esto aparece la labor del artista, capaz de transfigurar los materiales mas heridos y desastrosos, como cuando Velázquez ennoblecía los asuntos y personajes de aspecto menos noble, según el dictamen de cualquier estética, oficial o antioficial.

Juan-Eduardo Cirlot (Barcelona, 9 de abril de 1916 - *ibidem*, 11 de mayo de 1973) en la Revista *L'attico* (Roma, 1960) hablaba, en términos de comparación, de cómo Diego de Velázquez (Sevilla, hacia el 5 de junio de 1599 - Madrid, 6 de agosto el 1660) se encontraba presente en la práctica pictórica de Manuel Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 17 de enero de 1926 – Madrid, 14 de agosto de 1972). Pero no es ya solamente Velázquez quien se encuentra en su obra, o el que se manifiesta en cualquier lienzo del autor, sino el carácter y la idiosincrasia del pueblo Español. Una sociedad, un país, una patria, no se forja y se define solamente por la política o la economía, es más, lo que permanece son los valores del pueblo, sus colores, sus formas... Su ser y su identidad expuestas en cada acción, cada pincelada y cada pensamiento, puesto que se trata de un valor interno y personal que nos constituye como patria, y por lo tanto es manifestado en nuestra pintura.

Artistas como Antonio Saura (Huesca, España, 22 de septiembre de 1930 - Cuenca, España, 22 de julio de 1998), Manuel Millares o Antoni Tàpies (Barcelona, 13 de diciembre de 1923 – *ibidem*, 6 de febrero de 2012), encabezaron un movimiento pictórico nacional, a través de grupos como *El paso*, fundamentado en la creación y experimentación de las nuevas formas de arte siguiendo y dejando estela de un *Informalismo* o *Art brut*, que cogía fuerza en el panorama artístico durante la década de los 50. Las influencias de las prácticas plásticas francesa y norteamericana son las principales en el trabajo de los artistas del momento, pero es innegable la profunda relación con la tradición- no solamente pictórica- española. El cromatismo, el carácter y

la temática es, sobretodo, herencia patria. Con motivo de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* (1960), en el MOMA, Frank O'Hara (Baltimore, 27 de marzo de 1926 - Long Island, 25 de julio de 1966), escribía:

Las arpilleras de Millares son vestigios ceremoniales, particularmente de las corridas de toros -la elegancia de la vestimenta de los toreros, la almohadilla de los caballos rasgada por el ataque del toro-

No es de extrañar que el director del Programa Internacional del MOMA escriba, empleando estos términos, sobre la obra de Millares o cualquier otro pintor con un fuerte vínculo estético con sus predecesores. El concepto de lo español, fuera de España, se encuentra aislado de todo el contexto que en su región le rodea, por lo tanto, queda exento de todo aquello que pueda atenuar su fuerza y vigor. Otro ejemplo de ello es el de Sonia Abadzieva Dimitrova, quien escribió en un catálogo de una exposición dedicada al informalismo español en 1987:

El claroscuro enfatizado, con discretos acentos de rojo hacen la consistencia dramática del trabajo aun más genial si cabe, radiando sobretodo lo demás, el famoso espíritu español de la tensión constante, militancia y tradición descontenta

*Claroscuro, acentos de rojo, consistencia dramática, tensión constante, tradición descontenta...* ¿No parecen todos estos adjetivos sacados de un cuadro de la etapa negra de Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 30 de marzo de 1746-Burdeos, Francia, 16 de abril de 1828) o algún cuadro de José de Ribera (Játiva, España, 12 de enero de 1591 - Nápoles, Italia, 2 de septiembre de 1652)? ¿no es ésta la imagen exterior que se ha exportado de nuestro pueblo? Es un hecho que, la conocida como, *leyenda negra* no surge en España, sino en naciones europeas protestantes en forma de propaganda antiespañola contra el *Gran Impero Español*, desde mediados del siglo XVI. Por ello, los adjetivos atribuidos a este carácter, son más próximos a lo negativo y oscuro, que al elogio y la simpatía. Verdad es, que no fue una anti-propaganda sacada desde la nada -el trabajo se le ofreció hecho a los protestantes-, ya que indicios de tal comportamiento eran más que evidentes. El ejemplo más claro, y el período durante el cual fermenta la *leyenda negra* es en la época de decadencia del reino. El desgaste sufrido por la Monarquía Hispánica a lo largo del siglo XVII, es el punto clave del declive y la inminente decadencia. La peste, la inquisición, la muerte, la pérdida territorial... No es de extrañar que el rápido descendimiento, con todo lo que ello comporta, llegue a las profundas raíces de la patria, para marcarla durante todas las generaciones venideras. Sin embargo, nuestro *Siglo de Oro*, se forma durante esa decadencia, durante el patetismo del barroco español. Es ese sombrío y oscuro ambiente el que nos hace aflorar. Por lo tanto, es de ese lúgubre ambiente del que somos hijos :

Miré los muros de la patria mía  
si un tiempo fuertes, ya desmoronados  
de la carrera de la edad cansados  
por quien caduca ya su valentía

Francisco de Quevedo (Madrid, 14 de septiembre de 1580 - Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 8 de septiembre de 1645) muestra y resume en este soneto (*El parnaso español*, 1648) la clara y rápida decadencia que sufrió el reino y es esta oscuridad, ese legado, el que se relaciona íntimamente con la situación que le tocó vivir

a Millares: La Guerra Civil Española y su posterior posguerra, fue el acontecimiento que ayudó a la pintura de Millares a formarse tal y como se conoce ahora, tal y como la decadencia del siglo XVII ayudó a Quevedo a formar esos versos. En la pintura de Manuel Millares, en la cual la abstracción parece más que evidente, esboza unas figuras las cuales bautiza como *Homúnculos*. Representan la imagen que el ser humano ha creado de sí mismo, la deformación, amputación o malformación, a raíz de su comportamiento *deshumanizante*, no solamente con los de su propia especie, sino también con el mundo. A pesar de tratarse de un fenómeno extendido por toda Europa, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, sus desastres y pueblos enfrentados (Millares, Tàpies y Saura en España; Jean Fautrier (París, 16 de mayo de 1898 – Châtenay-Malabry, 21 de julio de 1964) y Jean Dubuffet (31 de julio de 1901, Le Havre - 12 de mayo de 1985, París) en Francia; Francis Bacon (Dublín, Irlanda, 28 de octubre de 1909 Madrid, España, 28 de abril de 1992) en Reino Unido...), es en España como se manifiesta de manera más arraigada al folclore de la propia nación. Así como Bacon con sus no-retratos, o Dubuffet con sus mujeres aplastadas, carecen de un legado pictórico con identidad propia y una tradición tan marcada, Millares, Saura o Tàpies, continúan una línea de sucesión en la creación y el cromatismo. Es por ello que no cabe duda de la importancia de nuestra tradición pictórica y raíces en la obra de estos artistas. Pero muy cierto es que la muerte tiene cabida en nuestra historia, como en 1977 José-Augusto França (Tomar, 16 de noviembre de 1922) explicaba en su *Monografía sobre Millares*:

El marco de un menosprecio apasionado del hombre tal como se ha convertido en el seno del mundo contemporáneo(...). Millares ve ese mundo como una continuidad del pasado (...). La Inquisición, la tortura, el odio, con su cortejo de víctimas y de “mutilados”, he aquí el universo ininterrumpido que acude al espíritu de Millares, en su universo español

El pasado oscuro español, la decadencia, la *leyenda negra*... es evidente que todo ello contribuye a la estética posterior. La paleta negra y parda no es fruto de mera casualidad, el cromatismo propio se forja con la muerte y la decadencia de un pueblo. Y tampoco es de extrañar que con la decadencia de que sufrió España durante los siglos XVI-XVII, con el recrudecimiento de la peste y otras epidemias, la despoblación, el hambre, etc. Al final, trayendo la muerte, la pobreza y el absoluto menoscabo, los hijos pródigos de la patria surjan, aflorando, de entre la podredumbre, naciendo así el *Siglo de Oro*. No es descabellado el poder afirmar que la decadencia pare genios. Manolo Millares hablaba sobre la muerte (*El homúnculo en la pintura española actual*, publicado en la revista *Papeles de Son Armadans*, Madrid, 1959):

De nuestro homúnculo no está ausente la tragedia vital y la española muerte. La fuerza del arte- no lo olvidemos- está, no en su comprensión y sí en su contaminación

“Representando un papel a la vez simbólico y físico, el negro se reanuda todavía culturalmente a una tradición del gusto español” (José-Augusto França, *Monografía sobre Millares*, 1977), y ya no solamente de la pintura, que se encuentra en toda la tradición de cromatismo barroco, sino también en la sociedad y costumbres del pueblo (el atuendo, el luto...). Felipe II, quien lleva a cabo la mayor expansión del reino español, y a su vez, quien desata la propagación de la *leyenda negra*, es representado aquí (*fig. 1*) por Millares. Con lo que, como decía Julián Gallego (*Arte abstracto español*, 1983, pp.48-50), “Bien es verdad que ha elegido a un rey español que algunos escritores y artistas contemporáneos (Antonio Saura en sus retratos imaginarios) suelen ver, con

razón o sin ella, como la encarnación de una España negra y funeral, de la que hay que tratar de liberarse”.

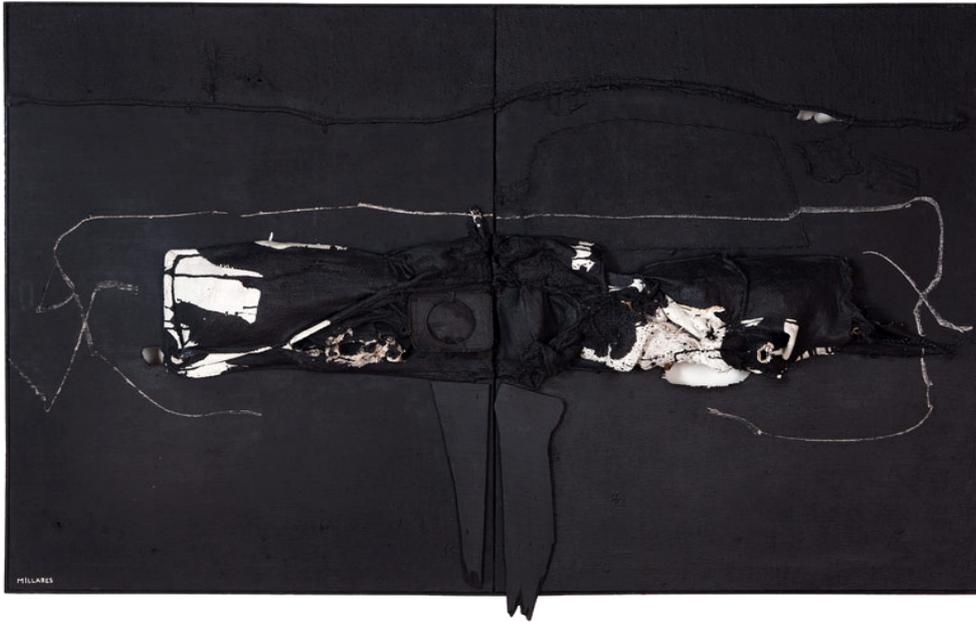


Fig.1: Sarcófago para Felipe II, M. Millares, 1963. Técnica mixta sobre arpillera, 130,5 x 195 cm

Pero, después de unos momentos frente al cuadro, no es tratar de liberarse lo que realmente se consigue, sino el realzar y dejar patente la existencia de una fuerte tradición patria, estéticamente muy potente y que no es tan evidente en otras naciones. Lo cual, hace que la *leyenda negra*, pase de ser algo despectivo a algo concerniente a nuestro pasado histórico, algo que esculpe nuestra historia. Como Juan Manuel Bonet (París, 1953), en 1988, explicaba entre las páginas 71 y 72 del catálogo del Museo de Arte Abstracto Español: “Hay, sí, en su personalidad, una vertiente oscura, de hombre fascinado por los pudrideros, por los despojos, por las ruinas y por las excavaciones”- Millares era un apasionado de la arqueología; Bonet sigue diciendo- “Todo ello aflora aquí, y sería demasiado sencillo pretender explicar una imagen tan poderosa como ésta como una simple “crítica”. Hay una conciencia de pertenecer también a esa tradición, hay una mezcla muy peculiar de amor y odio”.

No es que exista o haya existido -o sí- realmente la *leyenda negra*, es decir, no es que todo lo que la habladuría abarca -*la obsesión por una hidalguía incompatible con el trabajo y propicia a la violencia en la defensa de un arcaico concepto de honor; la sumisión acrítica...*- fuese necesariamente un hecho o una realidad, pero ello queda impregnado en nuestro ser, nuestro ser español, como un tinte, que a pesar de carecer de pigmento, deja su tenue huella en la piel. Y por ello y razones políticas, en los siglos posteriores, y sobretodo a partir del regeneracionismo, a finales del siglo XIX, y coincidiendo con la aparición de los nacionalismos periféricos, se desarrolla el cáncer que hasta ahora permanece inmanente a cualquier español: El *Ser de España* o el *Problema de España*. Las referencias literarias al reino habían sido un tópico o subgénero que aparece con cierta continuidad desde muy antiguo con carácter positivo- como ejemplo, San Isidoro o Alfonso X-, hasta cierto punto- tal vez a partir de la decadencia española- en el cual, como ya hemos visto en el caso de Quevedo, el declive del patriotismo es más que claro. El ejemplo de Antonio Machado, en sus “*Proverbios y cantares*” (*Campos de Castilla*, 1912), deja patente el sentimiento de división:

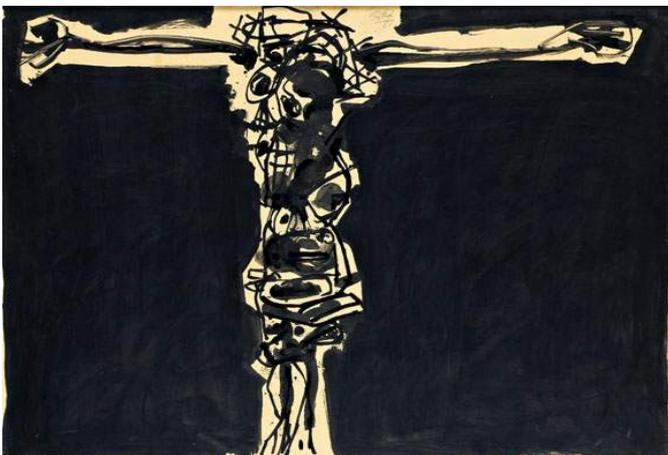
Ya hay un español que quiere  
vivir y a vivir empieza,  
entre una España que muere  
y otra España que bosteza.

Españolito que vienes  
al mundo te guarde Dios.  
una de las dos Españas  
ha de helarte el corazón.

¿No es sino, este sentimiento, un autodesprecio y un odio hacia uno mismo?  
¿Cómo es posible que esta enfermedad, que pudre por dentro nuestras raíces de nuestro árbol milenario, siga carcomiendo desde el interior, hoy en día, nuestra fuerte y poderosa historia?

La *Generación del 98* -término rechazado por los englobados en dicho grupo, a pesar de sus características en común-, a la cual pertenecía Machado, define y clarifica este problema de descuartizamiento del sentimiento de pertenencia patria. Afectados por la derrota militar en la guerra hispano-estadounidense y la pérdida de territorios como Cuba o Puerto Rico, además de la situación política, social y moral en la península, escribieron textos en los cuales la crítica de dicha situación se encontraba respaldada, a su vez, por un fuerte reconocimiento de las raíces castellanas. Los pueblos polvorientos, los pedregosos caminos desolados de Castilla, su paisaje, los hidalgos, el lenguaje castizo y espontáneo, el luto, la iglesia... vuelven a ser protagonistas de una historia y de una continuidad, que siguió forjándonos como unidad a pesar de la separación política del momento.

Posteriormente, la Guerra Civil Española, hizo la brecha entre las dos partes aún más grande, dejando así este problema del legado en manos de sus hijos. Pero, a pesar de las discrepancias políticas de los artistas del informalismo español con el régimen franquista establecido en el país, siguieron el legado de una tradición pictórica que se arraigaba en lo más hondo de nuestro sentido patrio. Para el régimen, las nuevas generaciones de artistas supusieron una vía de acceso a Europa y de apertura al mundo, además de hacer hincapié en la importancia de estos pintores en la prolongación del legado de la tradición pictórica española, que tanto nos definía como nación. Conscientemente o no, con la producción de obras como las de Saura o Millares, se ha llevado a cabo una *reexploración* del terreno olvidado y dividido por esas causas meramente políticas.



ANTONIO SAURA, *Crucifixión*, 1961.  
Técnica mixta sobre papel pegado a lienzo. 74,5 x 101,5 cm.

“Cruces como coordenadas del espacio, como imagen de lo desconocido, como símbolo del misterio, como señal de un territorio, como marca para sacralizar diferentes lugares, objetos, personas o fragmentos del cuerpo (...), para recordar la muerte y, concretamente, la muerte de Cristo”. Con estas palabras Antoni Tàpies (*El arte y sus lugares*, 1998), pone de manifiesto y superficialmente justifica el uso de un grafismo muy propio de cualquier pintor del informalismo español: la cruz. La simbología en las pinturas de estos artistas abarca todo tipo de lecturas e interpretaciones, pero la evidencia de como ha influido la tradición histórica del país, es casi un hecho. La religión cristiana católica es el pilar base de la cimentación de la sociedad española. No es sino la religión, la que define los parámetros de una cultura, de un pueblo y, por supuesto, la que traza la línea del crecimiento de las imágenes. España es y ha sido una región católica apostólica romana desde el último siglo del Imperio romano, y tras la llamada Reconquista, se estableció como religión principal en toda la Península Ibérica. Tras cambios y discrepancias en las creencias internas, quedan en nuestro saber popular la imagen de una España “más papista que el Papa”, o "martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma". Todo ello, acompañando, por supuesto la época y la caricatura agradable que ya tanto nos define como pueblo: la *leyenda negra*.

El inmanente legado que el hombre recibe de sus primeros padres, según la fe católica, tras haber desobedecido a Dios padre y habiéndolo traicionado posteriormente, no es otro mas que el pecado. Base fundamental de el desarrollo de la fe católica en nuestra tierra, cimienta los contrafuertes que sostienen una cultura como la española, como la propia *leyenda negra* expone. La iglesia, Una, Santa, Católica, Apostólica y Romana, su desarrollo a lo largo de la historia y sobretodo en España, no se caracteriza por sus acciones únicamente puras e inmaculadas y es aquí, curiosamente, dónde la importancia del acto, la carnalidad y la materia, se sitúa por encima de la fe en Dios como única forma de salvación. Esa carnalidad, es mostrada abiertamente en la imaginaria propia del folclore español. Sus pasos de la semana santa, por ejemplo, la devoción y culto de estas imágenes, que muestran, desde el más puro patetismo, el dolor o el sufrimiento, el calvario de Cristo hasta su muerte, no pueden haber sido paridas de ninguna otra forma mas que con este pasado histórico. De nuevo, hijos de la oscuridad y a su vez de la materialidad, el arte hispánico muestra sus hondas raíces y creencias, como base del pilar maestro de toda nuestra cultura.

Esos hechos históricos como las *Cruzadas*, la *Reconquista*, o la *Inquisición*, esa delgada línea entre el idealismo y el sadismo, todavía se hospedan en la historia del cristianismo como años oscuros, de equivocación y en algún caso, vergonzantes. Pero, volviendo al punto de vista de la perspectiva de varios siglos y desde el análisis antropológico, estos capítulos ya forman parte de una génesis y construcción de un pueblo, conformándolo según un saber y una cultura propia. Parece inhumano dejar atrás todo ese sufrimiento, tortura y muerte, pero, a pesar de las apariencias, es la única manera de analizar nuestros antecedentes y percatarnos de que, efectivamente, esas acciones pertenecen a nuestra cultura y han moldeado nuestro folclore, diseñando desde su estructura nuestro arte y nuestras imágenes. Así pues, este pigmento negro que tiñe de oscuro toda página de historia de la Iglesia, con su debido aglutinante graso del buen hacer, es utilizado en la práctica pictórica posterior, como identidad de pertenencia a un legado. La transustanciación de todo este caldo cultural, es la pintura misma; Es Velázquez, Goya o Millares. No por otra cosa, Millares realiza cuadros cómo *El Inquisidor* (1968) o *La Santa faz* (1962); es esa cultura de la misa y la comunión semanal obligatoria, la que Millares nos recuerda con sus composiciones, es el luto

novenario lo que sus cuadros nos dejan a la vista, son las penitencias en Semana Santa y las representaciones de la pasión de Cristo lo que sus rojos contienen, conjugándolo con su propia -y de todos los españoles- historia pasada y contemporánea.

La sola presencia de la muerte en todo ritual, en toda representación y en la propia historia a lo largo de los siglos, se muestra como una enfermedad o un mal letal, como la peste, donde sus síntomas son evidentes y visibles con pústulas y rápida mortandad, marcando incluso a quien no lo padece, lo cual es importante, porque crea un estigma social patente y evidente a lo largo de las generaciones. Además, en la época del desarrollo de la era medieval, la humanidad se hundía en el lodo de la superstición y de la ignorancia, aflorando así leyendas y mitos, ligados de la mano de la religión y las creencias en castigos divinos, provenientes del mismo dios que les otorgaba la salvación. Esta insalubre situación, donde los castigos y torturas inquisitoriales estaban a la orden del día, junto a la caza de brujas, la autoflagelación de los más fanáticos, o la persecución de la comunidad judía, marcan un claro hito de debacle en nuestra línea temporal, dando de nuevo pie a la inclusión de esta oscuridad en nuestra historia.

“Sabemos que el eterno problema de la muerte presenta su nueva y repugnante amenaza en todas las esquinas, (...) creando un constante pánico que repercute en todas las naciones y en la humanidad entera. Nace así la inseguridad, el miedo, la salida de los bichos nocturnos. Y a la construcción cotidiana de la vida se le pega este fermento de la destrucción y temporalidad dramáticas”. Es curioso contemplar y leer a Manolo Millares (*Diario personal*, 1963, nueve años antes de su muerte), la visión de oscuridad y de ocaso de la vida, ya no solamente reflejada en sus composiciones sino también en sus escritos, ya no tan surrealistas como los redactados en “*Diarios de una excavación urbana*”, sino más directos y concisos como la propia temática que abarcan. También es interesante reflexionar en como las palabras del pintor canario podrían encajar, perfectamente, en la descripción poética de la decadencia del siglo XVII, a pesar de tratarse de un escrito contemporáneo y hacer referencia a una experiencia personal, a la vez que reflexiona sobre la pasada guerra. Pero, además, con frases como *Y a la construcción cotidiana de la vida se le pega este fermento de la destrucción y temporalidad dramáticas*, deja sus citas en nuestras manos para utilizarlas, en este caso, como la perfecta descripción de cómo ha permanecido en nosotros, los españoles, la *leyenda negra* o aspectos relacionados directamente con la muerte, la peste o la pasión de Cristo, como definición de nuestra cultura, carácter, forma de ser y, por lo tanto, pintura, cromatismo, arte, legado e idiosincrasia de los pintores y el pueblo español.

Siglos después, en 1809, en palabras de Francisco de Goya y Lucientes encontramos textos como este: “¡Qué cuadro tan lastimoso presentaba España! (...) ¡con qué colores tan negros, con qué imágenes tan lúgubres hubiera pintado Tácito la triste situación de esta agonizante monarquía, si hubiera escrito la historia de esos desastres! (...) Todas las enfermedades morales que sordamente la fueron minando y debilitando, hasta que llegó la época fatal de la explosión. Una convulsión atroz la pone al riesgo de su total destrucción”. Curiosamente se encuentra una relación casi directa con muchos textos de Millares en los que su *Homúnculo* se ha formado -o deformado- a partir del comportamiento humano, a la vez que habla de la muerte como principal protagonista. Goya hablaba de la guerra que le tocó vivir, la época de las guerras napoleónicas, también, como posteriormente hizo Millares, bajo un pesimismo atroz y una oscuridad que le invadía incluso la punta seca con la que grabó las planchas de cobre de *Los desastres de la guerra*. La hecatombe de sus años, al igual que la muerte,

la peste y la decadencia como jinetes del Apocalipsis de tiempos pasados como el siglo XVII, marcó la producción del pintor maño, ya no solamente en sus grabados, sino también en las posteriores *pinturas negras*, o los previos *Fusilamientos del 3 de Mayo* dejando así otra miga de pan en el camino para no perder los pasos de nuestros padres. Y es Goya, precisamente, uno de los pintores más influyentes en la obra de Millares o Saura, como el propio Millares responde en una entrevista realizada por Enrico Crispolti (Roma , 18 de abril de 1933 ) en *Los pintores célebres*, publicado en Gustavo Gili (Barcelona, 1963):

-Cuáles han sido las principales influencias experimentadas?

-El arte aborigen de canarias (cerámicas pintadas y cuerpos momificados) - responde- Miró, Goya, Castilla. El arte contemporáneo, la sociedad actual...

*Miró, Goya, Castilla...* como hemos dicho, la influencia goyesca en Millares es más que evidente. Tanto en la utilización de los colores, como en las composiciones que, en algunos casos, recuerdan a los grabados de *Tauromaquia*, ofreciendo una prueba más del paralelismo en su obra pictórica con la tradición española, ya no solamente compositivamente o cromáticamente, sino en temática o representación. Saura, por otro lado, también aporta gran cantidad de obra a la línea temporal del cromatismo y la tradición, incluso a la temática o representación: los retratos imaginarios que realizó de Felipe II, o incluso alguna pieza donde cita a Goya directamente -*El perro* por ejemplo-, llegando a escribir ensayos sobre el pintor de Zaragoza y su práctica artística, respaldados de una producción importante de grabados, pinturas e incluso vídeo. Y no es de extrañar que autores como los citados beban directamente de una pintura como la de Goya, o absorban todo su carácter para aplicarlo a su propia práctica, ya que Goya encabezó de forma evidente todo lo que se habla hasta ahora en este texto. La producción que Goya nos dejó, abarca todo un amplio abanico de temáticas, representaciones, estilos e incluso *modus operandi*. Si analizamos la línea llevada a cabo por Francisco de Goya y Lucientes, apreciamos la diversidad, valoración y la sinceridad con la que su obra se desarrolla, pues no solamente dedica su vida a la pintura y la creación artística como medio de vida, sino también como una vía para mostrar su punto de vista de una realidad que no se alejaba mucho, según sus escritos y memorias, del infierno y el plano apocalíptico. Desde sus grabados ilustrativos de una guerra, pasando por los disparates, llegando hasta las impresionantes y atemporales pinturas negras de la quinta del sordo, Goya se muestra como un animal deshumanizado, pero a la vez, cargado de una moral y un criterio que le permite distinguir entre lo atroz y lo bello, capaz de adelantarse varios siglos y dejar su presencia en la historia del arte como un genio. Es un personaje clave de la pintura del siglo XIX, ya no solo por su paso y huella en éste, sino por ser un claro precursor del arte del siglo XX.

Pero no todo es romanticismo y capricho en la obra de Goya y es ése, también, el legado que ofrece a sus compatriotas más actuales. Hablamos de la representación de la realidad y la cotidianidad en sus composiciones, pues en obras como los grabados realizados en *Tauromaquia*, representa la costumbre y gran parte del folclore español, al igual que también hace las veces de reportero artístico y cronista de sucesos como, por ejemplo, en una de las estampas titulada *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón* o como padre de todo periodismo bélico en los ya citados *Desastres de la guerra*. Podemos afirmar, que, como pintor de corte y de la burguesía madrileña fue excepcional, pero es a la hora de plasmar el pueblo, lo

humilde y el folclore, donde Goya se hace único. Es notable que el pintor maño estaba fascinado por la *leyenda negra*, por los mitos y las quimeras, no por el Madrid afrancesado del momento, sino por las profundidades de Aragón. Y es notable a lo largo de su trayectoria pictórica, tanto en la representación de trifulcas en los cartones para la *Real Fábrica de Tapices*, cómo en sus posteriores pinturas de la quinta del sordo. En concreto, la pintura de la cúpula de *San Antonio de la Florida*, como muestra de esta preocupación, despliega una ancha variedad de emociones humanas; asombro, duda, piedad... las caras son reales y curtidas, no idealizadas cómo era costumbre plasmar los rostros en las iglesias, lo cual, es toda una afirmación del gran interés que siente por la fe del pueblo llano.



*Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón*  
Francisco de Goya y Lucientes, 1816. Aguafuerte

Tanto la práctica como el material en la obra de los artistas informalistas de la talla de Millares, trae consigo un fuerte lazo con la humildad y lo mundano. Al igual que Goya con sus composiciones de actos festivos y sucesos banales, Ribera con sus vagabundos y viejos como modelos para representaciones de santos, o muchas otras figuras del arte español como la ya citada *Generación del 98*, recalcan la importancia de lo mundano, de lo popular y lo sencillo en las gentes de nuestra tierra. Son esos campesinos y la gente que trabaja la tierra con sus propias manos los que valen de inspiración para una estética, en una creación y un folclore. José-Augusto França explicaba sobre la obra del pintor canario en *Monografía sobre Millares* el año 1977: “La arpillera sugiere toda la miseria del mundo. El grado cero de la materia pictórica, la expresión más primaria de un oficio de hombre”. El *artista-artesano*; ya no solamente en relación con lo español, que como ya hemos expuesto, arraiga en la más honda y estrecha cultura, sino con el pasado y la tradición pictórica universal. Augusto França, relaciona el *modus operandi* de Millares junto a la materia empleada en su obra, con el oficio más humano, más humilde. La dignidad de los materiales empleados en sus obras, “es muy distinta a la que la convención académica admite”, pero aún así, si que es de oficio digno y es aquí donde la relación íntima entre el pasado artístico, la tradición y el pueblo yace.

*Aquí le tenemos, en 1792, y con 46 años de edad, pintándose a si mismo en Madrid. Lleva una chaqueta de torero, pues Goya asociaba los riesgos del arte con aquellos de las corridas de toros. También como una muestra de dureza. (...) Soy duro, estoy metido en el ajo y soy un hombre del pueblo.*

Después de la cita, claramente ilustrativa de lo anteriormente citado, de la mano de Robert Hughes (28 de julio de 1938, Sídney, Australia - 6 de agosto de 2012, Nueva York) en el documental *Crazy Like a Genius* publicado en 2007, sobre Goya y en este caso específico, sobre su *Autorretrato en el taller*, por concluir, si se puede llegar a hacer de alguna manera, se planteará una cuestión expuesta por Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924 – *ibídem*, 2002) , en un texto con motivo de su investidura como doctor *Honoris Causa* en la universidad de Alicante: “Copérnico demuestra que Ptolomeo estaba equivocado. Einstein hace lo propio con Galileo. Lo que yo me pregunto desde el arte es lo siguiente: ¿Por qué Goya con su obra no demuestra ni necesita demostrar que Velázquez estaba equivocado?”. ¿No es la primera premisa del concepto de vanguardia, en la que se menciona el romper con todo el movimiento anterior, una apología a la guerra fratricida? ¿No es evidente que nuestros predecesores nos ceden un camino adoquinado de tradición y legado? Al fin y al cabo, el planteamiento podría ser uno más positivista y menos narcisista, en el cual, estas cuestiones estuviesen contempladas: Copérnico mamó de la teta de Ptolomeo para poder llegar a demostrar que éste estaba equivocado, Einstein aprendió hablar gracias a los escritos de Galileo para hacer lo propio. Goya sabía que había sido parido por Velázquez y creía firmemente en la importancia que él tenía en su pintura. No se pretende con ello contradecir a Eduardo Chillida, es más, la índole de su texto y, en concreto de la frase citada, se podría casi asegurar que el escultor estaría de acuerdo con la reinterpretación de sus palabras. Las palabras de Chillida, no son más que mera inspiración, a la par que sirven como pregunta a una respuesta que ya antes había sido dada.

Al mismo tiempo, Millares no demuestra por qué o quién está equivocado, sabe que no tiene el por qué, sino que desarrolla su pintura a partir del campo ya labrado por sus padres, y sembrando la misma semilla que los frutos anteriores contenían. La prueba y error de nuestros antepasados a lo largo de la historia, los desastres de la guerra, la oscuridad, decadencia... al final, toda herencia patria, se trata en Millares, como en otros pintores españoles de la época y actuales, de una base consciente o inconsciente en cada pincelada o acción, con lo cual la tradición pictórica española se presenta como algo más que una fuente de inspiración, presente en toda obra pictórica nacional. Como decía Venancio Sánchez (Madrid, 1921 - 1995) en la revista *Goya* en 1970: “Obras que levantan ronchas, como los sonetos de Quevedo”. Pues se trata de una tradición pictórica tan fuerte, que esas palabras cobran sentido al ver tanto el hermoso *Cristo de Velázquez*, *Saturno devorando a sus hijos* de Goya o situarte delante de una de las arpilleras de Millares. Nuestra tradición arraiga en la crudeza, la oscuridad, el decadentismo y la muerte, tanto como en lo tangible, en la vida o la luz más pura. Esa dualidad, plasmada en las palabras de José-Augusto França en Millares or the White victory (Nueva York, 1974): “Nunca podría perdonar la gran ofensa a la vida, rezó y blasfemó en el mismo aliento. Él era un pintor español”. No es fácil, ni queremos, despegarnos de tal gigante sobre el cual cabalgamos, pero tampoco despertarse de este sueño de la razón del cual somos presos para seguir produciendo monstruos<sup>1</sup>.

---

1 Alusión al título del aguafuerte de Francisco de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, publicado en 1799, perteneciente a la serie *Los caprichos*, numerado con el número 43 en la serie de 80 estampas.