



BODAS DE PLATA

EN EL

MUSEO DEL PRADO

I

POR

ORGULLO Y NOSTALGIA

EUGENIO D'ORS

A QUI, donde está nuestro nacional orgullo, puede encontrarse a la vez nuestra personal, nuestra casi inconcesable nostalgia. Nostalgia, ¿de qué? De la primavera que esta casa conoció hará cosa de veinticinco años... No me refiero exactamente al instante en que yo había de perder en ella las *Tres horas* mejor aprovechadas de mi vida. Pienso en la renovadora etapa que subsiguió. Cuando la visita al Museo del Prado se puso a la moda; con el favor inclusive de aquellas mismas elegantes, que dieron simultáneamente a cortarse el pelo, a la vez que a soltárselo un poco. Cuando el buen pueblo de Madrid, que antes sólo aparecía por aquél en la anual celebración del «2 de mayo», para parecer una patriótica y vindicativa ilusión en la *Carga de los Mamelucos*, que Goya inmortalizó, y, sobre todo, en sus *Fusilamientos de la Moncloa*, gastó ya todos los domingos, a puro frote de paso de muchedumbre, el pavimento de madera, hasta el punto de que, al mediodía, se destacaran sólo, por su color y brillo, los espacios exentos, sitios debajo de las vitrinas. Cuando se retiró, sin ruido, cierto *Fra Angélico* de pega, que un particular donativo, ejemplar en el intento, ya que no en la fortuna, había llevado a regímenes anteriores a ostentar tanto como a agradecer, y a que nosotros siempre nos había parecido demasiado prerrafaelita, para no ser pintado con gran posterioridad a Rafael. Cuando, por fin, se supo sustituir, en ciertas salas, el romántico tapizado anterior, que ya se caía de las paredes de puro andrajoso, a la vez que se podría de puro suntuoso, por un tejido admirable, certestamente seleccionado en alguna manufactura escandinava, y donde, a la tosca trama de una harpillera, se mezclan sutiles hilos de oro, que le dotan de una especie de fuego en rescoldo, codicia de luz y generosidad de calor.

No excluyo la hipótesis de que mi actual nostalgia confunda con algún reflejo retrasado de aquella lumbre la que a la sazón encendía paralelamente el corazón del visitante, intacto aún a mordeduras de cronología. Pero de lo que no cabe dudar es de que el Museo del Prado, que dió, cinco lustros atrás, materia posible a una configuración esquemática, se nos escapa hoy por todas partes. Le conocimos menos caudal en sus límites, más armoniosamente abarcable en su conjunto. ¿Qué tentación ha podido conturbarle de extenderse hasta hospedar a las pinturas murales del siglo XII bajo el mismo techo que los barbudos caballeros ochocentistas de Madrazo? Nuestra composición de lugar fijó aquí una Pinacoteca tan sólo—«el Museo de Pinturas», decía en Madrid la

gente—, y una Pinacoteca de obras del Renacimiento, entendiendo ahora por tal el entero período en la historia moderna, que va asistido por el doble primor del saber anatómico y de la perspectiva entre el florecimiento de Masaccio y las vendimias de Goya y que señala la inspiración del humanismo.

Ahora, en cambio, la Pinacoteca emulsiona un principio de Gliptoteca. Ahora, mientras Egipto, por un lado, introducía la plástica zoomórfica, Bizancio, por otro, nos mete en honduras de geometría abstracta. Ahora, llega un buen día y somos de repente convocados a la inauguración de un reducto de pintura mural románica, donde se ha instalado, no sin algún espectacular desvío, la decoración sacada de una ermita segoviana, la de *Santa Cruz de Maderuelos*. Ante esta dichosa sorpresa, la admiración nos sobrecoge. Oyendo explicaciones doctas, sentimos la satisfacción del enriquecimiento. Tenemos a la vez la tónica sensación de encontrarnos ante una institución nuestra que vive, que renueva su esfuerzo cada día, que prolifera en iniciativas elevadas, que se mantiene pujante, por encima de tiempos difíciles y de políticas mudanzas. Pero no podemos menos de preguntarnos a la vez: esta excepcional instalación, ¿está aquí en su lugar? Un concepto de cultural unidad, superior a cualquier predeterminación de regionalismo, ¿no hubiera más lucidamente destinado ese tesoro a acrecer el de la pintura románica, especialidad, atractivo y prez del Museo de Barcelona, donde la decoración de Maderuelos se hubiera estrechamente hermanado con las procedentes de las iglesias del Pirineo, con Pedret, con San Miguel de la Seo, San Martín de Fenollar, Santa María y San Clemente de Tahull? Porque no hay que pensar en que la suma Galería artística de las Españas aspire, con la plétora, al acaparamiento. No hay que pensar siquiera el que sonriese a su buen gusto el título de «Central» que, por modo tan académicamente extraordinario, soporta la Universidad de Madrid. Por lo menos, quienes vivimos la hora vernal de nuestros recuerdos favoritos, no veríamos al Museo del Prado con un rótulo como el de «Museo Central de Arte» a cuestas. Mejor lo imaginamos en una actitud como la de 1939, cuando, en las contriciones de una palingenesis nacional, apoyada en una victoria, reintegró al Hospital de la Caridad de Sevilla aquel Murillo de la «Santa Isabel, curando leprosos», que Napoleón un día se llevara, que Francia al día siguiente devolvía y que Madrid se había quedado, sordo a las reclamaciones de las buenas monjitas sevillanas, que a ningún visitante dejaban de enseñar el lugar vacío, correspondiente al cuadro extrañado, y que tan coja dejaba a la decoración de un conjunto de arte barroco de los más íntimos y acordados que conozco en España.

Si bizantinismos por un cabo, modernidades por el otro, desdibujan a nuestra contemplación la ya opulenta y compleja imagen del Museo del Prado, la introducción de ejemplares de escultura, demasiado importantes en su atribución para que podamos tomarlos en simple guisa de ornamento, acaba de conturbarnos, haciéndonos chocar con dificultades de sistemática explicación. Un día ya se nos entró por puertas *La dama de Elche*. Venía por efecto de unos cambios con el Museo del Louvre; pero nos llegó envuelta en una manera de aparato de victoria. La oneraban significaciones étnicas muy profundas, que la literatura—sin que yo mismo pudiera salvarme de alguna complicidad en una mitología de circunstancias, producida entonces—no descuidó de subrayar. De las dos posibilidades únicas que el arte de la estatuaria tiene siempre—la de producir un dios y la de producir un cachivache—, no cabe dudar de que la primera versión era la debida al venerable icono. ¿Cabría, después de su entrada, reproducir el desenfadado respingo con que el guía de las *Tres Horas* se desentendió de la presencia de unas cuantas piezas de escultura en el Prado e hizo que su doctrina se desentendiese? Lejos de ello, en una posterior edición del volumen correspondiente, la estampa de «La dama de Elche»—que no es dama, sino, si acaso, sacerdotisa, y no fuera imposible que, en última instancia, ésta resultase ser un muchacho—figuraba solemnemente en frontispicio. Cierta que luego, en ediciones más recientes aún, se ve restablecido en el lugar de honor a Velázquez. Homenaje a la belleza pura, cuya autonomía salvaguarda la paz de la intromisión de etnografías, arqueologías y otras sociologías, sólo aceptables en momentos de crisis. Lo eran en grande, y no, en la coyuntura, por guerra nuestra, sino por la de otros, aquellos en que se produjo, no un trueque esa vez, sino un sin par donativo, en anécdota un poco misteriosa y que, por parte nuestra, la estupefacción estorbó a la fama. La colección de valiosas piezas de escultura entregada sin condición al Patronato del Museo por un mexicano ilustre y digno de mayor lustre aún, el señor Mario de Zayas, sobre enriquecer aquél sorprendentemente, hacía, por decirlo así, saltar las bases de su normal concepción. Ni por razón de tiempo, ni por razón de origen, ni por razón de especialidad artística, cabe haber imaginado hasta aquel día la presencia en la casa de objetos que, sobre ser, en ocasiones, milenarios, frisan ya en lo extracontinental por un aspecto, en lo arquitectónico, y hasta genuinamente decorativo, desde otro punto de vista. Nos situamos con mayor comodidad para estudiarlos en la morfología de la Cultura que en la historia de las Artes. La ofrenda de Zayas, como el cambalache de Louvre—no menos que la absorción de la ermita de Maderuelos o que la transgresión de la frontera de Goya, en punto a la modernidad de las obras en el Museo comprendidas—, ha quebrado el contorno de la visión, bastante menos totalitaria, que teníamos de él. Ha abierto, allá donde habíamos colocado sus límites, perspectivas de infinito. Ya se nos obliga a considerar como una ascensión aquello mismo en que nos habíamos acostumbrado a disfrutar de un belvedere.

¿Me atreveré a confesar que tal o cual refrescamiento de vieja pintura complica en mi aprensión los temores de que la mutación y las angustias del tiempo hayan penetrado en alcázares donde nos fingíamos asentados en una imagen de eternidad? Peligrosas resultan para las señoras provocadas las estéticas manipulaciones para quitar las arrugas. Si no las quitan, las agravan, y si las quitan, es para sustituir su estrago por un estrago peor, aunque parezca menos directo: por el de una crepuscular, indefinible, premonición del fin de todo. Se sustituye el entibamiento del pellejo surcado por la casi monda intuición de la calavera. Las restauraciones de obras de arte pueden recordar alguna vez los riesgos de la cirugía estética. Todos quedamos como prisioneros de su hechizo cuando hábiles colirios sobre la faz de *La Anunciación*, del Beato Angélico, permitieron resaltar la apariencia de un pintoresco vergel de florecillas, que convirtió lo que apenas si merecía el nombre de «fondo» en un delicioso «paisaje». Pronto, sin embargo, pudimos advertir que al ganar aquella tabla en limpieza, perdía en nobleza. También quizá, en definitiva, salud. Las obras de arte del Museo del Prado habían tenido secularmente una buena fortuna: la de que nadie se ocupase en ellas. Mientras los maestros renacentistas, en la *National Gallery*, han parado en una a estilo de caja de cromos, tan mimadito detrás de su cristal cada uno, en el Prado, unas cuantas seculares intemperies habían, por decirlo así, curtido las pinturas, sólo abrigadas contra la curandería de los técnicos. Lo que entre nosotros ha podido sobrevenirles ha sido, más bien que depauperación, lisiadura. El *Fra Angélico* tenía una grieta y una desligadura tamañas. Urgían dos dedos de ortopedia. Tal vez lo del vergel hubiera podido esperar. Más comprometido aún nos ha parecido últimamente una Virgen de «el Greco», la cual, dígame como excusa, no estaba destinada a permanecer en el Prado. La cara, con el lavado, acaso con el retoque, ha quedado muy bella. A los pies, un paisaje impone también cumplidamente su impresionante solidez. Pero hay una zona intermedia, ocupada por la figuración de tronco y piernas de la imagen, que la faena restauradora ha dejado, por decirlo así, vacía. Y con un vacío tinto en azul, flojo, blando, sin consistencia, fugitivamente desleído... Estos huéspedes interinos del Museo no son de lo que menos estorba a la fijación definitiva del Museo en nuestra mente. En ocasiones, todo el mundo saca provecho de su estancia. Tal ocurrió cuando aquí estuvo el *San Mauricio* de «el Greco». *Las Meninas*, de Velázquez, le cedieron su gabinete y sus primores de iluminación. La opulencia de color de Theotocopuli, también bizantina a su modo, triunfó entonces en toda la línea. Luego la obra maestra volvió a El Escorial. Fué como si en Madrid, clausurada una semana de fiestas, los juegos de agua y sus policromías nocturnas hubiesen dejado de correr. En El Escorial, el *San Mauricio* se ve malamente. Por una vez sentimos el término de la incidencia. Pero lo general es que, para el juicio amigo del orden, el cese de cada interinidad representa un alivio.

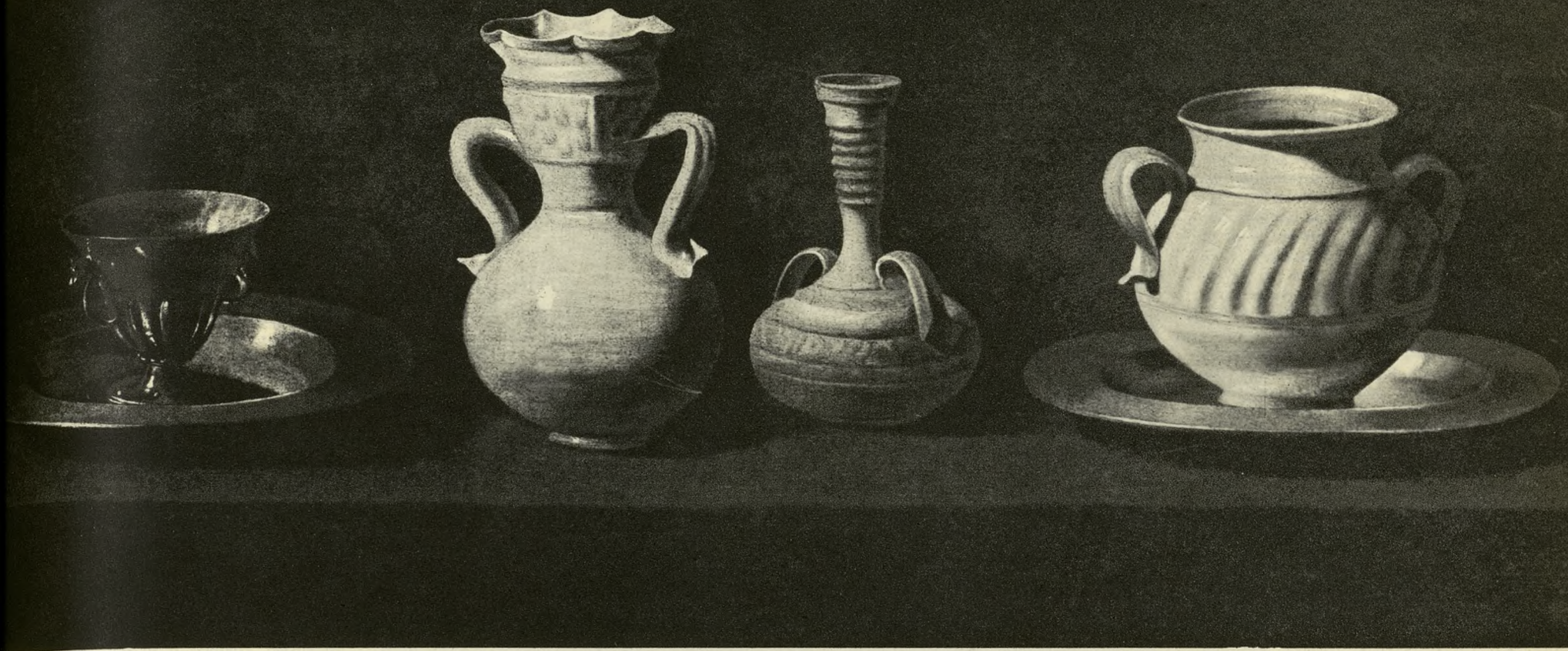
Y un consuelo el ver cómo, a vuelta de las más conturbadoras mudanzas, la vigencia de un esfuerzo de clasificación subsiste y puede, imperturbablemente todavía, dar razón a la razón de las razones de la vida y de la Historia. Eso intenté cuando nuestro Museo estaba todavía en la que, en parangón con la primavera que íbamos a conocer, podríamos llamar su prehistoria. Las impresiones de una visita a sus salas pudieron quedar recogidas en tres horas. Tres años no fueron suficientes a la elaboración de estas impresiones, hasta que quedaron claramente sistematizadas. Dar nombre a las cosas—así como Adán a cada una en el Paraíso—constituye un primer acto de apropiación sobre las mismas; dar su lugar a cada una, dentro de un orden, afirma el dominio en su función soberana. ¡Clasifica, clasifica, juzgador! Es la única manera legítima de juzgar. Además, ¿cómo hablar de un cuadro en otro lenguaje que el de las comparaciones y el de las clasificaciones? Lo que un cuadro, una estatua, tienen que decir de importante ya ellos mismos lo declaran. ¡Ay del que se entromete a explicar el «asunto» de una obra de arte, por preñado de contenidos ideológicos que parezca! El ridículo le está preparado de aquellos adscritos, en las «Ilustraciones» de un día a la sección «Nuestros grabados», y que se deshacían a conjeturas acerca de los pensamientos secretos atribuibles a la figura de señorita o de mosquetero reproducida en la página 8 del fascículo. («¿Qué ensueño tendrá en vela a la linda muchacha que vemos en nuestra página 8? ¿Será? ¿Será? ¿Será?...») La niña deshojaba la margarita, pero el crítico la deshojaba igualmente a su modo. Sí: ¡ay del crítico de asuntos o de argumentos! Más: ¡ay mil veces del otro, del que, huyendo de los pespuntos del inventario, borda los perifoneos de la disertación! Aquel a quien cuadros y estatuas sirven tan sólo de pretexto para divagar líricamente sobre emociones y paisajes. Paisajes sin geología; emociones sin caracterología. Fluides de fluides y todo fluidez. Y, aquí, aludir al estado fluido no es más que una manera de hablar. Los castizos, en lugar de fluidez, dicen: camelo.

Eliminados las del inventario y las de la charlatanería, quedan dos estilos para hacer crítica de arte: el de la historia y el de la filosofía. El primero tiene como órgano el documento, sin que la adivinación esté excluida. El segundo, la comparación y la clasificación; ésta, menos empíricamente que aquella. La fórmula que nos sirvió un día para poner en orden nuestro botín de tres horas estaba tomada del escultor Adolf Hildebrand, y a su observación sobre la coincidencia, en cualquier obra de arte, de dos valores: un valor arquitectural y un valor funcional. Por el primero, las obras ocupan un lugar en el espacio; por el segundo, encierran una expresión. Llamemos, pues, de preferencia, al primero *valor espacial*; al segundo, *valor expresivo*. El valor espacial se acerca al dominio de la pura geometría; el valor expresivo, al campo de la pura significación. Ambos son indispensables a la creación artística. Pero, entre los dos, privará, en la obra de arte, éste o aquél. Sendos repertorios corresponderán a cada una de dichas inspiraciones. Estos repertorios, en característica respectiva individualidad pueden llamarse «estilos». El *estilo clásico* lleva consigo la superioridad de las formas que pesan de aquellas que es dable emparentar con la arquitectura. Un *estilo barroco* dará lugar y hasta preferirá las formas que vuelan, fundamentalmente gratas al menester del músico. ¿Un ejemplo, entre los pintores, de clasicismo? Mantegna, cuyo *Tránsito de la Virgen* resplandece en el Museo del Prado como arquetipo de perfección. ¿Un ejemplo de barroquismo? Rembrandt, cuyo *Autorretrato* entró recientemente en el Museo, no sin dudas y conturbaciones de todo orden. En la vecindad de Mantegna empezábamos de costumbre la visita por los clásicos franceses e italianos. La temperatura expresiva aumentaba al pasarse de Poussin a *Claude Lorrain*, de éste a *Watteau*, de Mantegna al Sarto, de Sarto a Rafael, de Rafael a Corregio. Luego se pasaba al otro polo. Los dos grandes barrocos, «el Greco» y Goya, ocupaban lo que llamaríamos en lenguaje parlamentario «la izquierda». Equidistante entre los dos extremos está Velázquez, pintor—pintor, no ya músico ni arquitecto—; Velázquez, verdadero meridiano de la pintura. De Mantegna a Goya, la serie de la expresividad sube a través de los primitivos de Italia, de los de los Países Bajos, de los germánicos; y luego, traspuesto Velázquez ya, de otros maestros españoles: Zurbarán, Murillo, Ribera; de los venecianos Tiziano, Veronés, Tintoretto; de los grandes flamencos: Rubens, Van Dyck, Teniers, Jordaens. Goya, en la final estación, ya nos introduce a la «modernidad». Ya nos deja situados en pleno siglo XIX. Por lo cual, Goya, del siglo XIX ha sido el predilecto. Razón para que tal vez ya no hasta ese punto, llegada que sea la hora del balance de las predilecciones del XX.

Hora que, en la presente otoñal revisión que nuestra nostalgia de una primavera de hace veinticinco años tiene emprendida, estamos, sin duda en la obligación de avanzar. La experiencia del Museo del Prado se nos ha ido tornando muy ardua, a compás del enriquecimiento de su contenido. Razón de más para que nuestra sinopsis la esquematice a ultranza. Su visita, más desorientadora ante la mayor profusión de vínculos y vericuetos. El forastero en una ciudad puede buscar en su plano la mayoría de los nombres de sus calles y plazas si la que necesita saber está situada en el ensanche. Como está en la maraña del barrio antiguo, vale más que, de momento, sólo se fije en las calles anchas que puedan servirle de punto de referencia; accedido a ella, reemprenderá su investigación en campo más circunscrito y con menos riesgo de perderse. ¿Para qué la explicación nueva, detenerse a dilucidar diferencias y semejanzas entre Brueghel y Bosco? ¿Para qué meterse en cuestiones de familia, sobre la respectiva propiedad de cada uno de los Brueghel del parentesco? Nos basta saber que todo esto desemboca en Teniers, como, a su vez, Teniers en Goya, en el Goya de los tapices, por lo menos.



LAS MENINAS, por Velázquez.



BODEGÓN, por Zurbarán.

Además, la actual revisión, aun conservando la clasificación primera, y que la comprobación del tiempo permite considerar como definitiva, puede invertir la dirección de la flecha que señala entrada y salida: nosotros iremos ahora de lo fácil a lo difícil. Y tendremos en cuenta la adquisición de una verdad, lograda en estos últimos años, y que estriba en reconocer que Poussin cuesta mucho más de entender que «el Greco». En 1923 todavía podía considerarse activa en las mentes la habitual formación escolástica, que daba hecha la apología del clasicismo; por modo que, a quien con él se contenta, no le incumbe más esfuerzo que el de seguir. Hoy, al revés: el espíritu del libertinaje romántico ha entrado, favorecido por las tentaciones del menor esfuerzo, en escuelas y academias. Ya se ha vuelto más hacedero para el inmaduro el simpatizar con el movimiento como el dibujante de la cueva de Altamira—o como los niños en sus monigotes—que el abstraer el reposo, captado entre la inevitable movilidad del modelo, a la manera de Rafael o a la de Ingres. Y cosa parecida con el diletante: el delirio de «el Greco» constituye un espectáculo arrebatador a simple vista, mientras que se exige no poca reflexión y no poco estudio para descubrir la pasión que se encierra, púdica, en los intercolumnios de la fachada del Observatorio de Madrid, fábrica del arquitecto Villanueva. Ahora lo que vamos a hacer en estas bodas de plata con la querida Pinacoteca es una a estilo de recapitulación solemne. Quizá algo parecido a aquel breviario de la propia vida, que dicen que hace el náufrago que se ahoga minutos antes de sucumbir. ¿Quién pensará que en el desfile entre gran número de imágenes? Poco ha de ser y breve, pero preñada cada



AUTORRETRATO, por Rembrandt.

una. Esta revisión, que diríamos testamentario, del Museo del Prado puede tener solamente siete estaciones. Dos de ellas se destinarán a Velázquez, dócil el testador a la consigna, que parece oficial dentro del mismo Museo y que ha consagrado, a cada una de las dos obras, bien un altar propio, bien una capilla especial. Dos más, las iniciales, siguiendo el orden que va desde el instinto hasta la inteligencia, entre el caos barroco hasta la *Civitas Dei* del clasicismo, a Goya. Uno, a «el Greco» y a su pasión. Otro, en estrato ya de humanidad, con Velázquez, a Zurbarán, sobre cuya entrada en el clasicismo, por la vía de la objetividad, no habíamos rendido justicia hasta ahora. Otro, en fin, a Mantegna, predilecto, hoy como ayer, en la región o esfera de los Angeles.

V

GOYA, «EL GRECO», VELAZQUEZ, ZURBARAN, MANTEGNA

Antes que el reino de los hombres, zona del humanismo, viene el reino de Cronos, arcilla apenas diferenciada, soberano del Caos; como, a su vez, es el reino de los hombres el que viene antes que el de los Angeles, ya limpios de arcilla. Goya, pintor de Instinto, criatura de la gleba de Fuendetodos, sólo dejó de ser el pintor del Tiempo para ser un pintor de

PAISAJE, por Nicolás Poussin.



PAISAJE, por Nicolás Poussin.



Historia. Sus raíces de tiempo prehistórico están al aire en las decoraciones de la llamada *Quinta del Sordo*, hasta donde este hombre descendió, en taciturna espeleología, en una época de su vivir en que le había dejado solo una doble viudez y en que le atormentaban las brujas de la sordera, de la primera decrepitud y de la enfermedad. A la vez que su juventud, había desaparecido entonces el mundo de su juventud, aquella Corte de España, poblada de cruda picaresca, pero también de juegos y galanterías. El mundo que rehará su vejez, extranjerizado, burgués, liberal y epicúreo, no había cuajado aún. Entre los dos mundos hay un paréntesis biográfico tremendo. Uno de los plafones del comedor de la *Quinta del Sordo* testimonia del aquellarre de las brujas, presididas por el macho cabrío, con un hábito de fraile. Pero lo que nos da más hondamente, más simbólica y significativamente, la clave del alma goyesca y también del alma de España en este momento es el plafón en que se representa precisamente al Tiempo, a Saturno, devorando a uno de sus hijos. Aquí ni siquiera hay arte casi. La imagen es bárbara, como la de un cartelón de barraca de feria. Pero la lucidez de la conciencia de quien la pintó así—de quien se pintó así—se muestra tal, que nos comunica una especie de escalofrío. ¿Cómo? Aquel instintivo, aquella «bala perdida en tiros de la suerte», aquel producto de los sacudimientos del azar, ¿pudo ser tan consciente, en un momento dado del propio existir, que enlazara el sentido de éste con los grandes mitos de la religiosidad humana? En todo caso, esta representación fué, para el artista, una liberación, una *catarsis*. De tanta prehistoria—estamos a punto de poner: «tanta paleontología»—, ya se sale directamente a la Historia. Saturno devora a sus hijos; pero la memoria de un pueblo no devorará aquellos acontecimientos que le hicieron patria. Menos que ningún otro, aquellos en que la historia no se viste ya de aparato, antes muestra al desnudo la viva entraña popular. Si hace un instante nos encarábamos con el tiempo, ahora estamos con *Los fusilamientos de la Moncloa*, en presencia del Pueblo. Es al Pueblo, al pueblo en su doble significación, como clase social y como sustrato étnico de España, a quien, con un movimiento de disciplinada simultaneidad, a mecánico estilo, los soldados de Napoleón intentan fusilar. Intentan: no pasan del intento. El dinamismo del arte del pintor ha dejado en suspenso, ante nuestros ojos, la cobarde carnicería. La víctima se yergue, se yergue aún, se erguirá a nuestros ojos perpetuamente, por los siglos de los siglos, nunca absuelta, pero nunca ejecutada. Vedla, españoles. Mirá-le, Hispania. Es vuestro padre y el nuestro, en la misma proporción en que Adán es el padre del linaje humano. Su pecado original lo heredamos todos; pero la dignidad de su estirpe, también... Vamos a ver en las estaciones siguientes, de nuestra celebración de unas bodas de plata con el Museo del Prado, cómo esta larva asciende a plena humanidad, al paso que la Historia se transforma en cultura.

Naturalmente, esto no se podía lograr sin un auxilio de lo alto. ¡Engaño de quienes imaginan que una evolución natural puede, por ejemplo, hacer salir la Palabra humana del Grito zoológico! Para que el más sociable de los vocativos se transforme en un sustantivo es indispensable la intervención activa, no ya del hermano, que está en la misma alcoba, sino del Señor, que está en los cielos. Las llamas del fuego, obsequio del Espíritu Santo, son las encargadas de metamorfosear a aquellos infelices, a aquellos caricaturescos hijos de madre, que «el Greco» pintó, en una tira larga, reunidos paradójicamente en asamblea. Paradójicamente, porque la morfología dimensional, que pareciera impuesta por el asunto, hubiera sido más bien, se comprende, la apaisada, la que da espacio para alojar a una muchedumbre, mientras que en lo alto sólo hay que dar lugar a unos resplandores... ¡Ah! Pero es que, para «el Greco», estos resplandores son los protagonistas. En *El*



SANTA PAULA EN OSTIA, por Claudio de Lorena.

agonizante, está imbuído de majestad tranquila, porque cada uno de sus órganos y hasta cada una de sus fibras saben que resucitarán: lo sabe la cabeza como el corazón, lo sabe el vientre cóncavo como las manos llagadas. Pero no es El sólo, sino cada cuerpo de hombre, el que ha de resucitar, el que tal vez ya oscuramente sabe que ha de resucitar. Por esto, si el crucifijo merece una pena de altar, puede ser que un grupo humano cualquiera, a fuerza de perfección, a fuerza de fidelidad a lo real, merezca una capilla. Una verdadera capilla es lo que se ha destinado a *Las Meninas*. Y Dios sabe si el objeto era insignificante. Esas muchachas que todo hace presumir medio bobas. Una enana, en función de bufonería, menos bella, ciertamente, que el perro tendido a sus pies. Unos domésticos, sin excluir de esta calidad al propio pintor, que en funciones de domesticidad estaba y se representa. No hay, empero, ni servidumbre, ni monstruosidad, ni bobería, que puedan borrar del ser humano esta nobleza que le confirió el que un día unas lenguas de fuego pudieran descender sobre cráneos de mujer y de hombre. El humanismo ostenta aquí su ejecutoria; como el aristócrata declina unos apellidos hidalgos, hasta ante el comisario de Policía, a cuyo cubil le han conducido por embriaguez.

Y está misma nobleza puede el hombre extenderla a las cosas, a sus cosas, a condición de no dejarlas sumergidas en la naturaleza, en la indecisión musical de un paisaje o en la confusión de una masa distinta, a condición de enumerarlas, discernirlas, distinguir las, objetivarlas, con recurso a la inteligencia. El *Bodegón*, de Zurbarán, no entrado en el Museo sino en 1940, ha ganado, en este sentido, una primacía conceptual—amén de la que se debe a su pictórica maestría—entre las obras del pintor alojadas aquí. Se recomienda ante el *Bodegón*, de Zurbarán, una estación muy larga. Pero la siguiente, la entrada ya en el dominio angélico, la debida a la Dormición o *Tránsito de María*, gloria de Montegna, puede no ser ya estación, sino éxtasis. Cada contemplación ha sido hasta aquí un ejercicio, una ascesis: ésta puede ser un carisma, una recompensa. Aquí ya se cura cualquier nostalgia.

FIESTA EN UN PARQUE, por Watteau.

