

José Martí, Francisco de Goya y la pintura española de finales del XIX

CUANDO JOSÉ MARTÍ llega deportado a España en 1871, debe de haber tenido en su mente dos objetivos personales, uno inmediato y otro a largo plazo. El inmediato era terminar de dar vida a un texto de denuncias sobre lo que viera y padeciera en el presidio; mientras que el segundo era dar continuidad a su educación que había quedado trunca con su detención a los 16 años.

Si Nueva York fuera para Martí, nueve años después de esta fecha, una ciudad ideal para su oficio intelectual, al ser ella, puente precioso entre Europa y las Américas, España será, por su parte, el *Alma Mater* idónea para la formación artística de Martí; más por el diálogo que establece él con la cultura española que por el sistema de enseñanza en que se insertara.

En ese diálogo intercultural Martí logra jugosos conocimientos de pintura. No solo porque España cuenta con genios pictóricos de todas las épocas, sino por sus museos y escuelas representativas, tal es el caso de El Prado y la Academia de San Fernando, lugares que el cubano visitó y cuyas obras fueron estudiadas por él, según nos confirman los apuntes que han llegado hasta nuestros días.

No olvidemos que para 1880 Martí se asienta en la que se convertiría dentro de pocos años en la capital artística del arte moderno: Nueva York; pero su preparación plástica viene de una de las regiones más prolíferas de genios de la pintura: España. De esos maestros españoles hay uno de íntima admiración para Martí, y que siempre despertará su atención en sus períodos ibéricos: Francisco de Goya y Lucientes.

Los manuscritos indican que el gran estudio a la pintura de Goya lo realiza Martí en su segunda deportación a España a finales del año 1879. En su primer exilio no hay notas conocidas que develen un análisis de la obra del pintor aragonés. Sin embargo, en aquellos años en Madrid, antes de pasar

a Zaragoza, residió curiosamente en la calle que Goya eligió para publicar *Los Caprichos*: la calle Desengaño. El recién llegado vivía en Desengaño 10 y la venta de los grabados fue en Desengaño 37. Según el estudioso del pintor Lion Feuchtwanger, Goya se deslumbró por el ambiente y nombre de la calle porque la palabra desengaño significaba dos cosas: desilusión, desencanto y decepción, pero también escarmiento, intrusión y comprensión. La calle del Desengaño era la más adecuada para *Los Caprichos* y para dar forma última a *El presidio político en Cuba*, páginas también de desilusión, desencanto y decepción de la España Liberal que no aceptaba, bajo ningún concepto, la misma libertad de derechos para sus colonias. *El presidio...* es de los textos más grotescos escritos por el Apóstol y tan fuertes de crítica como los caprichos satíricos. El desengaño es, además, motivo del barroco español, momento en que el poeta quita la máscara y encuentra el mal detrás del aparente bien. Esta experiencia del desengaño quedó reflejada en un soneto de Quevedo donde ve la flaqueza bajo la imagen del gigante corpulento, la escoria tras el tirano, los gusanos bajo la piel de las manos que ostentan diamantes y piedras diferentes.¹

Para mayor coincidencia, Martí termina su formación académica en Zaragoza, capital de la comunidad autónoma de Aragón, tierra de Francisco de Goya. En carta bien conocida del 19 de Febrero de 1888 a Enrique Estrázulas, le confiesa que él había visto —al parecer se refiere a su primer exilio en España— un cuaderno de dibujos a lápiz rojo del Goya niño y afirma que es uno de los pocos pintores padres de la Historia del Arte.

Tanto Madrid como Zaragoza fueron de gran provecho para la formación cultural de Martí, sea por el conocimiento artístico que a pura experiencia empírica, recibe sin intermediarios, sea por las amistades que se agenció y que le permitieron, para 1880, ser un original crítico de arte para el periódico *The Hours* y *The Sun*. Según Manuel García Guatas en el libro *La Zaragoza de José Martí*, los primeros intercambios con los creadores españoles los realiza hacia 1871 en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En este sentido, el amigo más influyente que tuvo en sus períodos ibéricos fue el pintor aragonés Valentín Carderera. En casa de este gran

1. «¿Miras este gigante corpulento, / que con soberbia y gravedad camina? / Pues por de dentro es trapos y fajina, / y un ganapán le sirve de cimienta. // Con su alma vive y tiene movimiento, / y adonde quiere su grandeza inclina; / mas quien su aspecto rígido examina, / desprecia su figura y ornamento. // Tales son las grandezas aparentes / de la vana ilusión de los tiranos: / fantásticas escorias eminentes. // ¿Verlos arder en púrpura; y sus manos / en diamantes y piedras diferentes? / Pues asco dentro son, tierra y gusanos.» Francisco de Quevedo, «Desengaño». *Antología General de la Literatura Española (verso y prosa)* de Juan Chabás y Martí, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1962, p. 259.

estudioso de la obra de Goya, que por cierto era septuagenario y amigo de Javier de Goya, hijo del creador de *Los Caprichos*, Martí debe de haber visto los famosos dibujos a lápiz rojo que pertenecían, según García Guatas, a Carderera, y que el crítico Glending plantea que eran un grupo de bocetos preparativos de Goya para la pintura de la bóveda del Coreto en el Pilar.

Carderera debe de haber sido, además, quien introduce a Martí al círculo de los Madrazo. El joven cubano entabla amistad con el no menos joven Raimundo Madrazo, que en espíritu de vida semejaba a Rafael, pues no le incomodaba pintar con las ventanas abiertas y rodeado de amigos, a diferencia de Miguel Ángel que escondía las llaves de su taller, por eso al primero le fue más sencillo atrapar la belleza solar del Paraíso y al segundo el contraste y monumentalidad del Infierno y el Juicio Final. En su visita a la casa de los Madrazo, en Madrid, se hace de informaciones bien específicas que le dan realce a sus estudios para la prensa estadounidense, pues el gran pintor de la segunda mitad del XIX español, Mariano Fortuny y Marsal, desde 1867 estaba casado con Cecilia Madrazo, hermana de Raimundo, por lo que en una sola casa confluía la obra de cinco pintores de mérito: José de Madrazo Angulo, Federico de Madrazo Kuntz, Ricardo de Madrazo, Raimundo de Madrazo y Mariano Fortuny.

Este conocimiento sin mediador, fruto de la propia percepción de Martí está, por ejemplo, al analizar la pintura de Raimundo *La salida del baile*, donde plantea que en la colección familiar de los Madrazo había un boceto de Fortuny que «sin ninguna sombra de duda, dio al joven artista la idea de su cuadro». Mientras que para el estudio que Martí hace del pintor catalán Fortuny, atrapa al lector con la anécdota de que a Federico Madrazo Kuntz le gustaba enseñar un óleo de «geniecillo encantador con alas de mariposa» hecho por su yerno Fortuny; al mostrarlo se lamentaba de un agujero que tenía el lienzo en una de las alas del geniecillo y que restaba su valor, luego de ver que todos caían en la apariencia, Federico «reía alegremente», acercaba orgulloso el lienzo y hacía ver que no había tal agujero, sino perfecto trampantojo hecho por su talentoso yerno.

El otro pintor español que Martí conoció en sus dos estancias como exiliado fue el zaragozano Pablo Gonzalvo, que es uno de los artistas plásticos que más premios de la Academia de Bellas Artes recibiera en el siglo XIX, y sin embargo, uno de los menos estudiados en el siglo XX. Detrás de la amistad Martí-Gonzalvo se tejen diferentes versiones. Según el propio Martí, lo conoció una mañana de verano cuando el pintor daba coloraciones de luz a su versión al lienzo de la catedral *La Seo*. Esta iglesia es una de las construcciones emblemáticas de Zaragoza, pero esto no asegura que la haya pintado en dicha ciudad. Según el estudioso español

García Guatas, Gonzalvo no pintaba cuadros de perspectiva al natural sino en estudio. El encuentro, según su teoría, fue en el taller de Madrid, donde Gonzalvo residía en 1871 y los cuadros que Martí comenta del pintor se encontraban en Madrid y no en Zaragoza. Por otra parte, Guillermo Díaz-Plaja en su estudio *Martí, admirador de Goya* nos precisa que el joven cubano asistió en Zaragoza a «las clases de pintura que profesaba el maestro Gonzalvo» que era a su vez el padre de Blanca, la enamorada de Martí que queda nombrada en uno de sus *Versos sencillos*. Ante tal contradicción de tiempo y espacio solo podemos salvar el hecho de que Martí enriqueció sus conocimientos pictóricos con un maestro académico especialista en los paisajes arquitectónicos tanto de exteriores como de interiores, y de hecho, lo utiliza de paradigma para los temas españoles que se realizaban para 1888 en Estados Unidos.²

En el caso de las notas de modernista alabanza sobre la pintura de Goya, que escribiera Martí a los 26 años, sí se comprobó que fueron escritas en su segundo período de exilio. Las opiniones de Martí, que son como bocetos hechos a palabras, fueron descubiertas en 1928 por Gonzalo de Quesada y Miranda, hijo del biógrafo y albacea de Martí. En carta a Emilio Roig de Leuchsenring, el hijo de Quesada y Aróstegui, le comenta, al entonces Comisionado intermunicipal de La Habana, sobre el hallazgo y sobre los valiosos apuntes de los cuadros de Goya que estaban en la Academia de San Fernando para 1879.

A Martí le atrae del maestro español la forma en que se sobrepuso a la sordera para seguir creando, por eso le llama «Goya, vencedor de toda dificultad», y es esta una raíz gruesa de la estética martiana: el sufrimiento, y el enfrentamiento al propio sufrimiento mediante la creación; es romántica fuerza para forjar la obra de arte. Analiza, a su vez, a partir de los retratos femeninos de Goya, el apasionamiento a la mujer, lo que nos abraza, quema y alivia del ser femenino: el culto a la mujer tan caro al Apóstol cubano. Distingue, además, la ceja morisca de la maja, y he ahí otro valor estético: el ver lo universal en lo autóctono. Toma Goya un asunto conocido como el de la Venus y le da matiz andaluz.

El preciosismo de los retratos femeninos del Goya académico le permite a Martí apreciar mejor el preciosismo de las mujeres de Raimundo Madrazo para la conformación del ensayo de 1880, escrito inicialmente en francés. Madrazo es la parte optimista del Goya de los tapices, uno

2. «De España también ¡cuánto lindo asunto! Lo pintoresco español es más viril que en Italia, aun en lo femenino. ¡Y con qué gracia están escogidos los temas! ¡con qué poder, que recuerda el del aragonés Gonzalvo!» (...) «El arte en los Estados Unidos», *El Partido Liberal*, México, 18 de febrero de 1888. [Microfilm del Centro de Estudios Martianos]

refleja la bella vida cortesana y el otro la exquisitez burguesa. Según Martí, Madrazo pinta con el sol y con la primavera y esconde sus pinceles a la llegada de la tempestad. A pesar de que su modelo preferida era francesa (Aline Masson), el pintor sabe ponerle belleza española y conoce los secretos del rostro ibérico, los ojos y cabellos negros que contrastan con la piel y los adornos de flores, así como el resplandor de vestidos blancos y rosas a la luz de un sol de verano.

La originalidad de la pintura española del XIX, rasgo de tanto valor para el juicio crítico de Martí que abogó por llegar a lo universal desde lo autóctono, está en la luz,



Fragmento del lienzo *Desnudo en la playa de Portici*.
Mariano Fortuny



Fragmento del lienzo *La modelo Aline Masson con mantilla blanca*.
Raimundo Madrazo

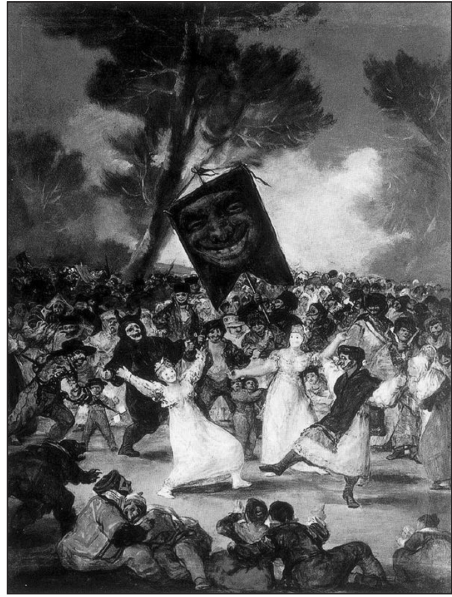
en la manera de lograr el sol de Zaragoza y Andalucía, aun en los lienzos de motivos no ibéricos. Tal es el caso del paisajista Martín Rico con sus edificaciones y puentes bañados de sol, o el propio Madrazo con sus patios y pórticos que ciegan la vista, o el caso de Fortuny que antecede a Joaquín Sorolla al lograr el brillo de la piel mojada bajo el sol de costa mediterránea y quien afirmara, además, que el pintor español ha de ir a Granada para alcanzar su verdadera personalidad.

Es Goya una de las piedras bases del grotesco martiano. Estudiando sus cuadros en la Academia de San Fernando, arriba el cubano, sin profesor de estética que le guíe, a las características esenciales del recurso y a su impulso renovador; pues lo grotesco, tanto formal o esencialmente, ha sido protagonista de la ruptura con el arte neoclásico y académico en todas las épocas. Primero que nada ve la incompletez de la pincelada de los cuadros vanguardistas de Goya. Para reflejar la idea no hay que hacer remilgos de la forma, pues la mente es ágil y no se puede atrapar con la técnica. Se ha de dominar la técnica, pero no ponerla a mandar sobre el contenido de lo que se siente. Al artista grotesco le interesa resaltar ciertos rasgos, sobre todo en la cabeza humana que es la que describe más vívidamente los sentimientos. Goya es un adelantado del expresionismo, vanguardia pictórica que tiene en el rostro

humano un motivo recurrente. Y al observar Martí los semblantes del pintor español hace la siguiente generalización: «Gusta de pintar agujeros por ojos, puntos gruesos rojizos por boca, divertimentos feroces por rostros».

Es la universal paradoja de la vida y la muerte unida en un mismo punto, lo que da más fuerza expresiva a lo grotesco. Martí, en el lienzo de *El entierro de la sardina*, no distingue a personas vivas, no quiere creer que es el pueblo el que danza, sino que son «cadáveres desenterrados y pintados los que bailan», la escena la compara con un sueño; y no será esta la única vez que lo grotesco se esparza en lo onírico, el mismo Goya puso al pie de uno de *Los Caprichos*: «El sueño de la razón produce monstruos», y Martí ve que tal como en la noche de agitado sueño danzan por el cerebro infames fantasmas, así los vierte al lienzo el pintor español.

La vertiente más grotesca de Goya no tiene continuador sistemático en la España del XIX, aunque Eugenio Lucas Velázquez, pintor de quien Martí no hace referencia en sus apuntes, imita con acierto alguna de las líneas creativas del genio aragonés. Es Mariano Fortuny y Marsal el más digno seguidor de la pintura de Goya, y su mérito está en mostrar su propio estilo en técnicas y motivos que Goya enriqueció de expresividad como es el caso del aguafuerte y los temas tau-rinos. En cuanto a los lienzos, Fortuny alcanzó la imagen grotesca desde lo fantástico, pero no deformando la realidad en extremo sino creando ambien-



El entierro de la sardina.
Francisco de Goya



Fantasia sobre el Fausto.
Mariano Fortuny

tes imaginativos desde la más pura contención naturalista como es el caso de la escena del *Fausto* que se visualiza al escuchar la música de Charles Gounod. Y aun en el lienzo más perfeccionista de Fortuny, *La vicaría*, Theophile Gautier distinguió una base primigenia de Goya. Para Gautier este cuadro es como un gran boceto de Goya tomado y retocado por Meissonier. El primero le brinda a la obra la fantástica libertad y el segundo la escrupulosa verdad.³

Goya, gran conocedor de la cultura popular de su pueblo, busca también lo grotesco en la propia festividad del carnaval, como lo hicieran en la pintura holandesa y flamenca El Bosco y Pieter Brueghel el Viejo, y lo refleja,

además, en los lienzos de temas taurinos, una de las costumbres populares más grotescas de España. Martí, en su recorrido por San Fernando en 1879, se detiene en *Corrida de toros en un pueblo*. En la pequeña plaza provinciana, las casas se ven detrás de la barra. Las mujeres de mantilla blanca, se agrupan y miran atentas.



Corrida de toros en un pueblo.
Francisco de Goya.

Toda la concurrencia, del otro costado de la plaza, es pura mancha de puntos negros y pardos, solo quedan pinceladas blancas para las mantillas de las mujeres. Y es esto, lo que maravilla al cubano: la síntesis compositiva, el manejo del color, el poner el tema por sobre la forma. Al comprender esta manera de coloración está en condiciones, como lo demostrará luego, de comprender a los impresionistas; por eso sentencia: «Parece un cuadro manchado, y es un cuadro acabado».

Fortuny y Marsal, como expresamos antes, siguió la línea taurina de Goya y lo hizo con la misma libertad de coloración, por lo que sus tauromaquias son ejemplos del preimpresionismo, aunque es Eugenio Lucas Velázquez, en cuadros que atesora el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, quien logra, a través de corridas de toros en que confluye la muerte,

3. Véase D. Salvador Sanpere y Miquel, *Mariano Fortuny 1838-1874*, Barcelona, Imprenta y librería religiosa y científica del heredero de D. Pablo Riera, 1880, p. 54.

la risa, el disfrute y el miedo, un genuino carácter grotesco. Raimundo Madrazo pinta una *Fiesta de Carnaval* (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba), pero lo hace en ambiente aristocrático, no sale la fiesta al aire libre, ni se mezcla con la imaginación popular, por lo que mantiene los cánones preciosistas de sus retratos. Sin embargo, Fortuny sí llega a la imagen grotesca de la cultura popular, pero no apoyándose en España sino en Marruecos. Pinta *Correr la pólvora*, lienzo en que capta el estado de locura de las llamadas *Fantastías* de los árabes. Los caballos galopan casi sin tocar las dunas, los jinetes gritando como poseídos, con sus espingardas que se cruzan, escupen fuego y se confunden con lanzas. Al paso de los caballos se levanta el polvo de arena y los grupos de a pie observan fascinados ese juego extraño con la muerte. Un tanto igual ocurre en *Fantasia árabe*, aquí la escena se traslada a una calle de ciudad, bajo los arcos y altas paredes color tierra. En medio de la estrechez de una calle concurrida, se hace *La Fantasia* ejecutada por moros descalzos, algunos descubiertos arriba y con algún paño rojo en su cuerpo. Los moros descargan el fuego de sus espingardas contra el suelo y al unísono los pies en el aire en danza circular. Se escenifica un baile de pólvora y gritos, mientras la concurrencia, envuelta en lienzos y turbantes, disfruta callada la locura ajena.

Una de las escenas colectivas más grotesca, vistas por Goya en la España del XVIII, era la relacionada con la Inquisición. El artista aragonés vio



Fantasia árabe.
Mariano Fortuny

las procesiones de penitentes desde niño, asistió a Autos de fe y fue llevado a entrevista con el Inquisidor cuando la publicación de sus famosos grabados. En los lienzos que hace de esta temática, deshumaniza los rostros de las autoridades católicas y Martí admira la verosimilitud que han alcanzados sus monstruos. Él considera estos cuadros como ejemplo sublime de sátira y expresa: «He ahí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un gran demolidor de todo lo infame y lo terrible».

Martí es de la opinión de que «la pintura no tolera lo caricaturesco», pues quizás observa que la caricatura tiene su gran utilidad en publicaciones periódicas que reflejan una realidad más contingente y masiva, a diferencia de las Bellas Artes que son más electivas y trascendentes. Fuera de la aceptación o no de esta generalización, para él la sátira y no la mofa inútil tiene excelentes exponentes en la pintura, tales son para él los ejemplos de las obras de Kaulbach, Goya y Zamacois.⁴

La sátira aguda fue muy empleada por la Ilustración para poner en crisis las instituciones y dogmas que impedían el libre progreso del hombre. El dúo de la monarquía y la religión católica fueron los principales blancos de esta intelectualidad ilustrada que desarrolló finísimos exponentes del humor como son los casos de Voltaire y Swift. La obra artística de Goya de finales del XVIII se adentra en esta valiente e ingeniosa tendencia creativa de lo satírico. Cuánta belleza y elegancia tuvo que darle Goya a los vestidos de la *Familia Real de Carlos IV* para esconderles los deformes rostros de la ambición y con cuánto genio y amigos tuvo que cargar para no hacerse presa de la Inquisición a causa de sus *Caprichos, Desastres de la Guerra y Pinturas Negras*.

Apoyado en el ejemplo de Goya, Martí apreció con más nitidez esta elegancia e ingenio de la sátira en la obra del pintor vasco del siglo XIX Eduardo Zamacois y Zabala. Los cuadros de Zamacois llegan a la sátira sin desproporciones de la realidad, es como si desde un naturalismo a lo Velázquez y un detallismo a lo Meissonier se alcanzara una sátira goyesca, pero Zamacois alcanza una crítica tan alegre y cuidada que hace sonreír hasta el propio poder que fustiga.

En el cuadro titulado *El regreso al monasterio* se observa cómo unos saludables religiosos —a la hora de descargar la abundante mercancía comprada, gracias al dinero del Señor— se divierten de lo lindo, pues el burro de uno de ellos se ha negado a seguir caminando, ni burro ni monje ceden y no se sabe quién es más terco. Caen las provisiones, entre ellas un pato vivo. Un perrito corre y alborota, y nadie duda que esos frailes están felices y bien alimentados. En lienzo de 1868, Zamacois recrea la visita inoportuna de un sacerdote. En medio de una casualidad sospechosa el clérigo llega justo en el momento en que el pintor ha pedido a la modelo que se desnude, el pintor le habla al párroco, pero los ojos

4. «(...) la pintura no tolera lo caricaturesco. La sátira puede usarse con buen provecho, como lo han hecho Kaulbach, Goya y Zamacois; pero sátira y no mofa inútil». José Martí, *Obras Completas*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, t. 13 p. 477.

de este miran con devoción a la joven que trata de cubrirse sin mucho éxito.

Para la monarquía Zamacois pinta *El favorito del rey*, obra donde emerge el espíritu de carnaval de un monarca, que en su capricho de poder, le coloca su cetro y estandartes al bufón de la corte, y para risa de él y sus cortesanos, lo hace bajar la escalera triunfalmente. Sin embargo, el rey, que observa de pie, no está muy festivo en la escena del cuadro. Sabe que el pequeño hombre le hace ver que así como sus allegados se ríen ahora del falso monarca, cuando la corona está en la cabeza real, la burla es malsana y encubierta, por lo que el bufón le muestra, en su ridículo, la verdad de la corte. El enano de barbas es el favorito del rey y de los nobles pues tiene la riesgosa misión de poner en risa la fría y egoísta vida de los poderosos.



Fragmento de *El favorito del rey*.
Eduardo Zamacois

Entre las obras que más admira Martí de Goya en la Academia de San Fernando está *Casa de Locos*. Muestra el lienzo un salón de grandes arcos donde entra una luz de mañana, un grupo de locos esquinados no salen de lo oscuro y solo los que están, frente a la alta ventana, muestran su locura y su desnudez: uno, hincado de rodillas y calvo, ora, y al lado derecho hay uno como de fiesta, divirtiéndose de lo que hacen sus compañeros. En la frontera de la penumbra y la luz aparece uno de pie con plumas en la cabeza como



Casa de locos.
Francisco de Goya

si mandase un gran ejército, frente a él, la figura más admirable: desnudo enteramente, con sombrero de tres puntas, extiende su brazo recto hacia la pared como si luchara con la luz que entra del nuevo día, bajo de él, un cuerpo agachado, como de mujer vieja, le suplica algo. A la derecha, sentado y despreocupado, un

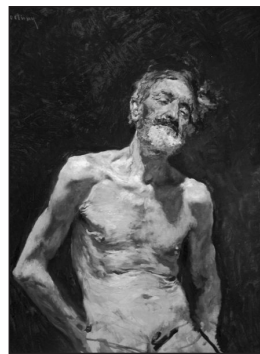
loco hedonista que se cree rey. Es el más vestido, una pequeña flauta en una mano y con la otra se coge un pie. Su cabeza está coronada de barajas, mientras a su lado hay uno que se finge autoridad religiosa y con improvisadas joyas está dando bendiciones.

Ejército, religión, monarquía, cada uno vive su triunfo grotescamente, ya que es triunfo inexistente. Viven el gran espejismo de lo que no han podido alcanzar, cada uno es grande en su naufragio. Al desnudo se muestran, dice Martí, para la meditación y la vergüenza: «Este lienzo es una página histórica y una gran página poética».

Esta conclusión es de gran valor y uno de los mayores descubrimientos que hiciera Martí en la Academia de San Fernando. Este cuadro, es historia poetizada, por tanto es el punto de vista histórico de un genio artístico. Esta *Casa de Locos* es la propia España de finales del XVIII e inicios del XIX: nobleza aristocrática por cargos religiosos y monárquicos, egoísmo desenfrenado por el poder mostrado en la más profunda desnudez de un manicomio semioscuro.

Existe otra línea temática que fascina a Martí de la pintura española y es la de los pequeños héroes, esa multitud de caminantes que no se recogen en la historia porque sencillamente no se hicieron de poder y entregaron sus días al trabajo, a la familia, y a los pequeños sucesos de la vida cotidiana. Estas personas, como no buscaban despiadadamente lo trascendente, llegan a la vejez; y la cercanía a la miseria y a las necesidades hace de ellos sabios del conocimiento empírico.

El gran exponente de esta pintura es Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, a quien Martí no dedicara estudio grande pero que lo consideraba, junto a Goya, precursor de la pintura moderna.⁵ Como ejemplo de esa saga de humanidad sencilla que viene desde el siglo XVII español está la *Vieja friendo huevos*, *El aguador de Sevilla*, *El enano Sebastián de Morra* (todos ellos de Velázquez), *Viejos comiendo* de Goya, *Viejo tomando sol* de Fortuny, los mendigos del *Atrio de la Iglesia de San Ginés* de Raimundo Madrazo (cuadro



Viejo tomando sol.
Mariano Fortuny

5. «De Velázquez y Goya vienen todos –esos dos españoles gigantescos: Velázquez creó de nuevo los hombres olvidados; Goya, que dibujaba cuando niño con toda la dulcedumbre de Rafael, bajó envuelto en una capa oscura a las entrañas del mundo humano y con los colores de ellas contó el viaje a su vuelta–. Velázquez fue el naturalista: Goya fue el impresionista (...)» José Martí, *Obras Completas. op. cit.*, t. 19, p. 304.

que está en el Museo de Bellas Artes de La Habana), así como *Bufones jugando bolos* de Zamacois.

La pintura del XIX español quedó grabada en la retina martiana, las descripciones de los personajes femeninos de la novela *Amistad Funesta* tienen la fineza y cuidado del color de los lienzos de Madrazo. Fortuny enriqueció la imaginería árabe en Martí, le fijó en su mente la locura del hombre del desierto a través de sus *Fantasías*, el arrojo y destreza, la violencia solar que hace emerger lo improviso, lo inaudito en las exóticas ciudades del Oriente. Zamacois, en cambio, le muestra una sátira contenida que le fue afín al cubano, sin la extrema deformación de la imagen literaria de Quevedo o el genio pictórico de Goya, Zamacois fustiga sin perder las proporciones; Martí, teniendo la fuerza y el arte para desgarrar en sátira como Quevedo y Goya, prefirió muchas veces, una contención a lo Zamacois, y más bien logró caricaturas poéticas de la aristocracia y los mezquinos poderes que no faltaron en la sociedad estadounidense y europea de finales del siglo XIX.

Pero es Goya, sin duda, quien más onda huella dejara en la imagen literaria martiana, sobre todo, por el valor poético y sociológico de los lienzos del genio español. Gracias a él cuánto detallismo taurino, y mirada aguada de la inquisición española, de la forma de sus procesiones de disciplinantes y de sus Autos de fe. Goya registra los comportamientos y vestuarios del majo español, pinta a los bandidos de su tiempo, pinta a la superstición española, tanto la de brujería, como las creencias de viejos, pinta los juegos, las fiestas, las crudezas de la ocupación francesa mostradas tanto a través del valor del soldado español, como de su miedo.

Y también hizo eso Martí en el contexto donde más vivió y donde su mirada de exiliado le trajo mejores oportunidades. Toda esa historia poetizada la vino a pintar con palabras como corresponsal en Nueva York de importantes diarios de Latinoamérica. Así los nuevos juicios grotescos siguieron con el caso de Charles Guiteau, y en el juicio de los anarquistas de Chicago; los desastres naturales en las nevadas neoyorquinas y en el terremoto de Charleston. Pintó a más de un bribón, a más de un bandido, y retrató a muchos buenos hombres. Reflejó las nuevas brutalidades que alegran en las peleas de Sullivan, en el violento fútbol americano, en la bestial caminata de seis días en Nueva York. En vez del majo, estudió al pragmático norteamericano, lo mostró en la bolsa, en el club de juego, en la tarima electoral. Y sus crónicas son historia pero también poesía, y hay en los genios algo que siempre emerge, y sale a flote para sorprendernos, una sustancia alada que se les trasmite entre ellos y entre ellos queda por el resto de los siglos. Martí y Goya son de una misma línea artística: el primero aspiró el aura de los lienzos del segundo, y cada uno en su estilo,

soltó sus bramidos, el aragonés encontró el fragor de su arte con el peso de los años, que fueron muchos, mientras el habanero, absorto ya en la rapidez e inmediatez de la vida moderna, tuvo que escribir febrilmente, pues como que sabía de la vorágine de su tiempo. Las notas martianas sobre los lienzos de Goya son como el deslumbramiento ante algo diferente, como la nerviosa alegría del que descubre un hermano de causa, un espíritu afín, un genio padre.

David Leyva González