

*No cabe la menor duda que suscribo la recomendación que Eugenio d'Ors recogió en tres horas, que mi fidelidad afectiva e intelectual por la pinacoteca nacional es definitiva.*

*El hecho de no ser conservador de museo ni crítico de arte, me permite abandonarme a mis personales inclinaciones y reivindicar mis entusiasmos. Con la guía del Prado que yo he concebido, repito, no pretendo mostrarle el camino al lector a través de un recorrido específico; tampoco busco estudiar las corrientes del arte, no intento establecer ninguna clasificación. No entra en mi propósito el detalle exhaustivo de la colección. Solo hablo de pintura, que no de cuadros. El Prado es un excelente refugio, independiente, protector, y sobre todo es la casa de los pintores. Nos pertenece. Nos pertenecen los cuadros de Velázquez y de Goya, de Rafael y Tiziano, nos pertenece Artemisa de Rembrandt.*

*En 2011 acepté el reto de trazar mi itinerario propio a través de un libro de bolsillo, la presente edición incluye numerosas ilustraciones de alta calidad porque ha vuelto a pasarme un acontecimiento tan raro como feliz: una historia de amistad y de admiraciones mutuas que desemboca en un hermoso libro de arte.*

EDUARDO ARROYO  
Octubre de 2018



[1] Fotografía en blanco y negro de *Vélaquez, mi padre*

CUANDO YO ERA JOVEN, lejano quedaba el Museo del Prado. Vivía en París o en Milán, y me preguntaba cuándo volvería a pisar sus salas y cuándo me podría instalar yo ante sus cuadros, con lienzo y caballete, para explorar las exactitudes de la copia. Me contenté con interpretar, traducir, recrear en mis estudios sucesivos algunas de sus obras (las que en aquellos tiempos me rondaban por la cabeza), y, de esta manera, manifestaba mis lazos personales con la pinacoteca madrileña.

Dentro de mi inventario, recuerdo haberme alimentado de *La maja desnuda* de Goya, de *El viejo y la criada* de Teniers o de *El bufón don Sebastián de Morra* de Velázquez. El tiempo fue pasando hasta que mi vida española se fue normalizando —si es que una vida se puede normalizar— y pude visitar de nuevo el Museo del Prado. Entonces fue cuando me di cuenta del tiempo transcurrido durante mi ausencia y recuerdo que me precipité compulsivamente hacia las salas de Velázquez.

Mi admiración por el pintor sevillano se plasmó en un autorretrato irónico pintado en 1964 en París, *Velázquez, mi padre* [1] (óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm), en el que, sobre un fondo de guerra civil, en un paisaje áspero, lleno de explosiones y de violencia, el pintor de cámara de Felipe IV lleva en brazos a una criatura en pañales con la cabeza de un hombre de veintisiete años: la cabeza que tenía yo en aquel entonces, huérfano de padre desde temprana edad. Sí, yo quería tener una relación filial con

Velázquez, pero nunca le había consultado para saber si estaba o no de acuerdo en tutelarme.

Poco tiempo después, siempre con la preocupación de España, que nunca me abandonó en aquellos años, pinté durante un verano en Positano otro cuadro del mismo tamaño y para la misma exposición: *La maja de Torrejón* (óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm), portada de este libro. Sobre el telón de fondo de una bandera de barras y estrellas estadounidense se destaca la maja, desnuda pero vertical. Estos dos cuadros me alejaban del Prado, pese a que yo hubiese querido acercarme al museo y a la maja de Torrejón.

También por aquella época, pinté un retrato de Velázquez de perfil fumando un puro; en segundo plano se ve un sombrero, uno de los muchos que he pintado. El lienzo, de medidas modestas, se titula *Caballero español* (1965, óleo sobre lienzo, 67 x 64 cm).

En 1970, en Roma, cerca de Appia Antica, en la casa de Valleranello, copié el retrato de *El bufón don Sebastián de Morra*, hoy conocido como *El bufón el Primo* [2] (1643-1649, óleo sobre lienzo, 106'5 x 82'5 cm). Desde la lejanía, Velázquez volvía a topar conmigo, o, más bien, yo con él. En el *Retrato del enano Sebastián de Morra, bufón de corte, nacido en Figueras en la primera mitad del siglo XX* (1970, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm), aumenté el tamaño del original, como acostumbra a hacer los copistas, y sustituí sus ojos, su nariz y su boca por los ojos, la nariz y la boca de Salvador Dalí. Al mismo tiempo que me esmeraba en afinar y enderezar las guías del bigote, ya precozmente daliniano en el lienzo original, le cubrí el pecho a «mi enano» con más de treinta pines de hojalata, muy en boga en aquellos años y hoy relegados al olvido, como todo lo que tiene que ver con la moda. Estas chapas representaban símbolos de objetos, situaciones o entidades que poco me gustaban (los barrotes de una cárcel, el anagrama del dólar, el ABC, una cabeza tonsurada, varias cruces, el Sagrado Corazón de

Jesús y muchas más). Según escribió el doctor Jerónimo Moragas en 1964, don Sebastián era un:

[...] acondroplástico con inteligencia y al que una larga experiencia de la vida hacía reservado, pesimista y triste, hasta conducirlo al refugio del humorismo.

Yo estoy seguro de que en el caso de «mi enano» se trataba de un perverso infantil, a veces indefenso, pero siempre reaccionario; cínico, avaro e incomprensiblemente estúpido. Pero lo que me interesa aclarar aquí es que el lienzo de Velázquez es un cuadro pintado a punta de pincel, magnífico y con alardes escandalosos de barridos de color decisivos y libres.



[2] *El bufón el Primo*

Tarde llegó al Prado otro cuadro de Velázquez, en su día conocido como *Retrato de hombre, el llamado Barbero del Papa*, recientemente identificado como el banquero *Ferdinando Brandani* [3] (hacia 1650, óleo sobre lienzo, 50'5 x 47 cm). Este cuadro permaneció inédito durante más de doscientos años. Siempre hay que alegrarse cuando el museo se enriquece, cuando el Prado adquiere una obra más. Alguno dirá: ya es suficiente con lo que tenemos, pero yo me confieso insaciable, mis apetitos pictóricos son desmedidos. A finales del año 2003, asistí a la presentación de la compra y, para celebrarlo, cuando volví al taller, pinté una réplica del cuadro. Pocas horas antes, había leído los comentarios de Javier Portús:

Entre 1649 y 1651 Velázquez hizo su segundo viaje a Italia. Acudió allí a instancias de Felipe IV, con objeto de comprar pinturas y encargar vaciados de esculturas antiguas con las que decorar los Sitios Reales españoles. En Roma, además de llevar a cabo su misión, realizó varios retratos de personajes vinculados a la corte papal, algunos de los cuales se cuentan entre las obras más afamadas que hizo en este género. Son los casos, por ejemplo, del *Retrato del papa Inocencio X*, hoy en la Galería Doria Pamphili de Roma, o el *Retrato de Juan Pareja*, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Otra de las obras maestras de este período representa el busto de un hombre que se proyecta sobre un fondo neutro de color gris verdoso. Luce valona sobre el cuello, y un traje negro [...]

Los especialistas tienden a identificar al personaje retratado con Michelangelo Augurio, que fue barbero del papa Inocencio X.

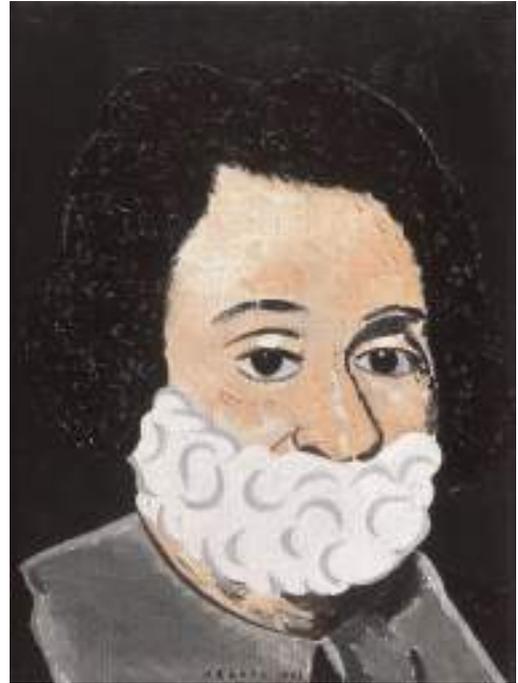
En mi diario *Un día sí y otro también*, anoté:

27 de noviembre de 2003. Museo del Prado. Veo por primera vez el *Retrato de hombre, el llamado Barbero del Papa*, que representa a monseñor Michelangelo Augurio, el barbero del papa Inocencio X.

Me limité a cubrir la parte inferior de la cara con espuma blanca de afeitarse [4].



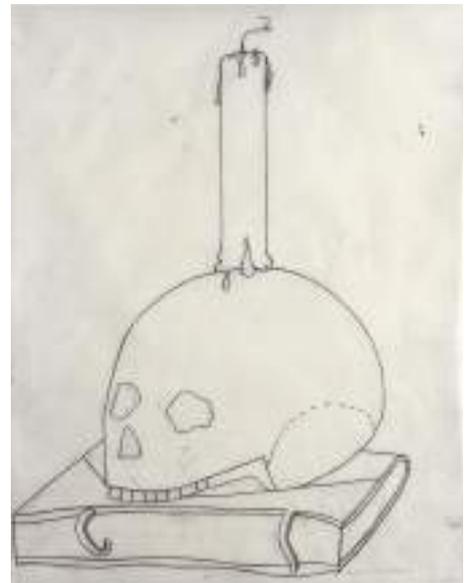
[3] Ferdinando Brandani



[4] El barbero del Papa

Tarde llegó también —creo que en 1962— una de las obras más intrigantes, y que no siempre se expone, del Museo del Prado: la *Vánitas* [5] de Jacques Linard. El pequeño óleo sobre lienzo (31 x 39 cm) de ese pintor francés mal conocido —nacido tal vez en 1597, pero muerto con seguridad en 1645 en París— me hace soñar a menudo. Paradójicamente, me atrae más que otros que, sin embargo, me resultan más queridos. Lo modifiqué, porque llamaba a la intervención, en un aguafuerte: *Vánitas* [6] (1991), le quité el clavel y, a cambio, planté una vela en la parte más redonda de la calavera porque, en mi opinión, así habla más claramente de la fuga del tiempo y se contempla mejor entre el humo de dos hachas.

El caso es que las visitas al Prado siempre me dan más fuerza para volver a mi taller, donde el diálogo con la historia y el comentario del presente siguen afirmando el protagonismo de la pintura.



Los museos de *arte antigua*, como se dice en Italia, son la coherencia de la incoherencia, y el Prado no iba a ser menos. A diferencia de casi todos los museos de *arte contemporáneo*, el museo de arte antiguo es un terreno de coexistencia entre lo acabado y lo inacabado, lo sublime y lo terrenal, la historia y la ausencia de historia. Aquí te pillo y aquí te mato. Era la casa de los pintores cuando los pintores tenían casa. Se requieren, entre muchas otras, dos características para ser elegidos, para ser expuestos: equitativo reparto de virtudes y defectos, calidad y genio. Por eso, el Museo del Prado nada tiene que ver con el *arte contemporáneo* o, si se prefiere, con el *arte emergente*, porque, en el *vanguardismo*, la calidad y el genio brillan por su ausencia. Que no se vean aquí tentativas involucionistas o nostálgicas. ¡Faltaría más! Hago hincapié en que los museos de *arte antigua* diseminados por el mundo rezuman modernidad por los cuatro costados: eclecticismo, discontinuidad, mestizaje, sentido de la ruptura y promiscuidad. Cuando uno se acerca al Prado y ve más allá de sus narices, le viene a la mente esta letanía de características. El paraíso toca el infierno con sus dedos sin

hacer el mínimo caso del limbo, ya lo dijo Paul Valéry en su artículo «Le problème des musées»:

Es una paradoja, esta proximidad de maravillas independientes pero adversas<sup>1</sup>.

El museo es eso: la casa de la incoherencia y del caos, la vecindad de lo incompatible; algo así como un patio de vecinos de diferentes nacionalidades, lenguas y horarios que solo se calma bien avanzada la noche.

Escribe Eugenio d'Ors en su guía *Tres horas en el Museo del Prado* que el mejor mes para aprovecharlo es abril y del brazo de un amigo: estoy bastante de acuerdo con esta primera indicación. Hay que visitar el Prado acompañado por un amigo, pues el Museo llama a la confidencia y a la conversación. También aconseja, por boca inexistente de su carpintero imaginado y álter ego fantasmático, Octavio de Romeu, visitarlo «cuando la vida no aprieta demasiado» en un Madrid que era —y es— una villa «de muchos cientos de abriles de edad». Sigo estando de acuerdo en que en Madrid —y no sé si lo dice Xènius, D'Ors, Romeu o yo— los cielos de abril son velazqueños, de un azul cobalto, ultramar sucio teñido de blanco que gira al gris, que viaja raudo con el viento de la sierra y entra por las puertas del Museo de tal manera que al terminar la visita te lo encuentras de sopetón. A veces, esos cielos, mojados por la lluvia, se ensombrecen, y te das cuenta de que están dentro y fuera cuando te plantas ante las pinturas negras de Goya.

Durante todos estos años entrecortados por la ausencia, que ya son menos, apretando el paso y con anteojeras, me he precipitado hacia las salas de Velázquez e, inmediatamente después, he encontrado la salida sin

---

1. Paul VALÉRY. «Le problème des musées». *Le Gaulois*, 4 de abril de 1923.

mirar hacia otro lado. Definitivamente, abril es un buen mes para visitar el Museo del Prado y gozar, como señala D'Ors:

[...] la calle madrileña en ese delicioso momento del año en que tan grata es la acera de la sombra como la del sol.

Pienso que el buen histrión de D'Ors siempre visitó el Prado solo, aunque presumiera de la compañía de discípulos, jóvenes estudiantes, viejos colegas sin arte ni beneficio; ¿o quizás fuesen algunos de esos maniqués de cera que representan a altas personalidades como los que muchos años más tarde se pudieron visitar en el Museo de Cera de Madrid, de donde figurines ya pasados de moda salían cruelmente por la puerta trasera con los pies por delante ya olvidados de ese pequeño Musée Grévin madrileño?

Octavio de Romeu fue inventado *di sana pianta* por Eugenio d'Ors en aquellos años en que, para seguir viviendo, el seudónimo era indispensable. Como Octavio de Romeu, D'Ors firmó su labor de dibujante: entre otras, las cuatro ilustraciones a la narración *La bona fada*, del escritor mallorquín Rosselló. Octavio de Romeu = Eugenio d'Ors, *nom de ploma*, «nombre de pluma». Sin embargo, el glosador ya había utilizado este seudónimo antes de 1908 para evocar a un extravagante amigo suyo, singular ingeniero artista, empresario único de grandes obras de ingeniería inútiles, hombre mundano y elegante, algo dandi, con su monóculo, sus bellas manos afiladas y móviles, tan precisas como los instrumentos de la cirugía moderna, extraordinariamente lúcido, sarcástico en la conversación y aficionado a las paradojas. Así lo describe Enric Jardí en su biografía de Eugenio d'Ors.

Al salir del edificio de Juan de Villanueva por la puerta de Velázquez, piensas que tu visita ha terminado; te equivocas: mientras vivas la deambulación por el Prado no terminará. Mal que te pese, quedas pasmado y prisionero de sus salas, incluso por la noche, cuando te revuelves en la

cama tratando de dormir. Azul cobalto velazqueño —decíamos— con frecuencia manchado por nubarrones, que se oscurecen según te aproximas a Goya; entras azul y sales ensombrecido. La lluvia «se distribuye en pisos de nubes blancas, un piso de rayas color de acero. Debajo, otro piso de nubes, otro piso de rayas. Más abajo, otro y otro. Y así desde el cénit hasta el abismo»<sup>2</sup>.

Del brazo de un amigo. ¿De qué amigo? Yo me lo imagino del brazo de D'Annunzio o de Marinetti, con quien hizo una visita en 1940, vestido D'Ors como lo describe o se lo imaginaba Dionisio Ridruejo en sus casi memorias:

Bello, monumental y quizás demasiado «puesto» [...]. Aquel «ojo de Europa», aquel Pantarca, aquel «ser como Goethe», aquel citarse en D'Ors, en Xènius o en Octavio de Romeu [...]. Llevaba un traje muy bien planchado, gris oscuro con rayas blancas. Las estatuas no suelen aceptar la confrontación con sus modelos. Llevaba botines<sup>3</sup>.

Imagino, pues, a D'Ors visitando el Prado de paisano fino según la descripción de Dionisio Ridruejo y desprovisto del uniforme falangista diseñado por Serrano Suárez, un atuendo copiado de los mandos políticos de todo grado de la Italia mussoliniana: bota alta y sahariana.

En realidad, Eugenio d'Ors, pese a que no lo mencione en *Tres horas en el Museo del Prado*, iba a la caza arriesgada, aunque no prohibida, de ángeles. D'Ors sabía que el museo es el sitio ideal para quien quiere cazar ángeles como se cazan perdices: hay bastantes y vuelan en libertad. Para regocijo de D'Ors, existen seres alados en muchas de sus salas, pero ninguno para Walter Benjamin, que poseyó uno y lo perdió. Bernd Witte recoge

---

2. Enric JARDÍ. *Eugenio d'Ors. Obra y vida*. Barcelona, Ayma, 1967.

3. DIONISIO RIDRUEJO. *Casi unas memorias*. Barcelona, Península, 2007.

en la biografía de Benjamin, que dedica a D'Ors, la descripción que el filósofo alemán hizo de este *Angelus novus* de Paul Klee:

Representa un ángel que parece querer alejarse de algo que está mirando con fijeza. Tiene los ojos y la boca desmesuradamente abiertos y las alas desplegadas. Este es el aspecto que cobra el ángel de la historia. Su rostro mira hacia el pasado. Cuando vemos un eslabonamiento de sucesos, él solo ve una catástrofe que no deja de amontonar ruinas para luego tirarlas a nuestros pies. Bien quisiera el ángel demorarse, despertar a los muertos y juntar lo que se derrumbó, pero la tormenta que sopla desde el paraíso es tan potente que se enredó en sus alas y ya no puede cerrarlas. Esa tormenta le lleva sin reparo hacia el porvenir, al que da la espalda, mientras que frente a él se acumulan las ruinas hasta el cielo. Esa tormenta es lo que llamamos el progreso<sup>4</sup>.

Benjamin perdió el original de Klee que había comprado en 1921, o se lo entregó a Louis Aragon, que es lo mismo que perderlo, en su alocada huida hacia su suicidio-asesinato en Portbou.

¿Y los ángeles de Xènius? Si leemos la *Arqueología de Eugenio d'Ors* de Paul-Henri Michel, un folleto de índole racialmente rancia y consustancialmente reaccionaria publicado por la Delegación Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., nos encontramos con que un padre dominico francés planteaba un día a Eugenio d'Ors la pregunta siguiente:

¿Cómo veis la unión entre el ángel y el alma humana durante la existencia terrestre del hombre?

Según Michel, el escritor y filósofo respondió:

Veo esta unión realizada en términos análogos a los de la unión durante la misma vida terrestre del alma y del cuerpo. El hombre como persona se compone de alma, cuerpo y ángel.

---

4. Bernd WITTE. *Walter Benjamin: una biografía*. Madrid, Gedisa, 2002.

Esta teoría es opinable, incluso tal vez sea demostrable; en todo caso, los ángeles vuelan muy cerca de los techos del Prado, casi rozándolos. Y es que los ángeles se visten de humanos y, según se dice, son los ministros de Dios, los mensajeros, los guardias que se encargan de aplicar la ley, los símbolos del orden espiritual. Pero, en resumidas cuentas, hacen lo que les da la gana, y especialmente en los museos. Se trata de verdaderos ejércitos, de armadas voladoras que todo ven e inspeccionan, de numerosas legiones celestiales que escapan a toda contabilidad.

Sin embargo, los hay más arrojados que otros: el ángel de D'Ors —si nos fiamos de Dionisio Ridruejo en su bellísimo título *Sombras y bultos*— «era su mejor yo» y por eso denigraba a los «angelitos» del barroco y a los de aspecto andrógino, pero, ¿qué opinaba de los pintados por el Greco, tan voladores y que se mueven muy alto?

Retablo mayor de la iglesia del Colegio de Doña María de Córdoba y Aragón o Colegio de la Encarnación, *La Anunciación* [7] (1597-1600, óleo sobre lienzo, 315 x 174 cm); el lienzo nos muestra una orquesta de ángeles sobre una nube haciendo sonar con devoción, en un concierto que escucha el espectador del cuadro, flautas, arpas y violones, en presencia del Espíritu Santo y del arcángel san Gabriel. Vestido de verde ácido, con los brazos cruzados sobre el pecho y las manos vacías, el ángel anuncia mensajes faustos a María.

Federico Calvo Serraller, en una comida mano a mano, me dijo que Gabriel era una mujer, y así lo pinté en 1995 (*El arcángel san Gabriel*, óleo sobre lienzo, 300 x 300 cm), con pelo rubio, carmín en los labios y huella del sujetador. Sus brazos abiertos se extienden en enormes alas de mariposa.

En la impresionante composición del Greco no falta el tema, desarrollado con anterioridad, de la zarza que arde sin consumirse, de la misma manera que María fue la madre de Dios sin haber perdido su



[7] *La Anunciación*