

LA GALERÍA PERSONAL DE RAMÓN J. SENDER¹

Juan Carlos ARA TORRALBA

Los elogios de Sender a Jacques Maritain —aquel filósofo católico neotomista tan vilipendiado en los años treinta en nuestro país— expresados en *Examen de ingenios*² no deben tomarse a humo de pajas, y más a la hora de entender el peculiar personalismo del altoaragonés y su en ningún modo peregrino modo de ver las cosas, de evaluarlas; pintura y pintores incluidos. En opinión del oscense, lector y admirador de *La persona y el bien común*, Maritain habría fijado como ningún otro los límites exactos de lo personal y de lo absoluto trascendente. Para cualquier lector avisado de Sender, estos dos principios, tan ligados a lo *Real Absoluto* y a la *hombría* senderianas, le serán familiares, pero es el caso que en estas páginas se erigen en herramientas indispensables para comprender cabalmente la configuración de la galería senderiana o, lo que es lo mismo, qué cuadros sí y cuáles no merecían los plácemes de Sender y el consiguiente hueco en la imaginaria sala.

Bien mirada, resulta más que lógica la afinidad establecida por Sender, que podríamos extender, sin caer en la homología fácil, al peculiar *anarquismo* confesado siempre por el seguidor de Maritain, E. Mounier. Nadie se echará las manos a la cabeza si postulamos que Sender es, entre nuestros novelistas contemporáneos, aquel que mejor reivindicó, en la práctica de su escritura, la importancia de la persona e hizo de ella principio ontológico y explicador último de la realidad, lucrando, involuntariamente y por causa de la universalidad derivada, la fácil traductibilidad de sus novelas a todos los idiomas; tal personalismo condice, asimismo, con su actitud hostil a toda forma de fascismo, comunismo, capitalismo o materialismo opaco, a todo ismo negador de la singularidad y originalidad humanas; a la biogra-

¹ Este texto, en su primitiva redacción, iba destinado a engrosar el *Catálogo* de una exposición de pintura proyectada en el marco del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995).

² Ramón J. SENDER, *Examen de ingenios. Los noventayochos. Ensayos críticos*, Madrid, Aguilar, 1971², pp. 32, 295 y 303-304.

fía del escritor me remito. Personal, individualista irreductible, Sender heredó muchos resabios románticos que dejaron en su obra cierto tufillo idealista manifiesto en su admiración por los místicos y heterodoxos (la reunión de los nombres de Maritain, Bergson y Santa Teresa es, en este sentido, reveladora),³ tanto como en la desazón obsesiva por el pecado, la culpa y la expiación, derivada de la tensión entre la singularidad de la existencia y la libertad en la práctica o, lo que es lo mismo, ese conflicto, inevitable, entre individuo y medio que hacía añicos la armonía, diríamos cósmica (*Real Absoluta*), del bien personal, interpersonal.

Por el mismo cauce discurren el humanismo proverbial, la desconfianza del intelectualismo neto y buena parte del irracionalismo controlado por canales oníricos o antropológicos con los que Sender pretendió regular los excesos a los que conducía el pensamiento sistemático y dualista. Lo auténtico, lo singular, lo independiente, lo personal, son los únicos valores válidos para Sender, por ellos se regirá para escribir sus novelas y, lo que hace aquí al caso, para evaluar a los pintores.

No se espere, por lo expuesto, una opinión sistemática, al menos en apariencia, de Sender acerca de los pintores y, en general, acerca de cualquier otra persona o idea; de la asistematicidad, inherente a todo personalismo, y de la supuesta libertad en la evaluación no se debe deducir, empero, arbitrariedad alguna. Todo tiene su hilo explicativo, aun en un personalista, lo que ocurre es que hay que tener en cuenta lo advertido para comprender la galería senderiana, sus filias y sus fobias pictóricas. Sender edifica su propia jerarquía de valores, puesto que sin una relación responsable de ellos no hay persona, hombría ni Real Absoluto, sino dispersión y caos; Sender, por lo tanto, se autoidentifica a través de sus comentarios y se compromete con ellos sin fisuras.

En punto a pintura, la jerarquía establecida por Sender a través de los valores señalados no lleva a engaños; es la formada por el Greco, Goya y Picasso. Fuera de ellos, los demás artistas son epifenómenos o quedan fuera, muy fuera, del círculo de afinidades senderianas. Ya en 1969, el autor de *Imán* confesaba que

Después de leer dos libros relativamente recientes, *La civilización bizantina*, de Louis Brehier, y *Los semidioses: el Greco*, de Cocteau, pienso que la Trinidad Greco-Goya-Picasso es la clave del orbe de la sensibilidad hispánica —incluido el mundo iberoamericano— como la otra Trinidad es la suma del universo de Dios para las mentes cristianas.⁴

Estos centauros son dioses años después, cuando Sender habla del malagueño:

³ *Ibidem*, p. 295.

⁴ Ramón J. SENDER, *Tres ejemplos de amor y una teoría*, Madrid, Alianza, 1969, p. 280.

En esa ejemplar sobriedad se ve el estoico español milenario, muy anterior a Séneca y tal vez a Zenón de Citio. Porque ya por entonces había colonias iberas en Mileto que emigraron a Irlanda y, al parecer, imprimieron a la idiosincrasia del país formas de cultura que han durado hasta hoy, entre ellas el individualismo peliagudo que tenían los tres dioses de nuestra mitología artística: El Greco, Goya y Picasso.⁵

A ellos tres dedicó Sender el único volumen salido de su pluma consagrado íntegramente a la pintura. Y digo a los tres porque la breve presencia testimonial de Velázquez en *Ver o no ver*, libro al que nos referimos, sólo sirve para afirmar *a contrario* los valores de la tríada artística. Para Sender, Velázquez no entra en su galería, no formaría parte del eslabón genealógico nacional, por su intelectualismo estéril, por su perfeccionismo técnico supuestamente realista:

Yo admiro a Velázquez, pero no lo quiero. No lo tendría en mi casa —es decir, con la obligación de verlo cada día— aunque esta declaración escandalice a alguno de mis lectores. Hay algo que no vive en los lienzos de Velázquez. Lo que hay de muerte es lo que hay de estéril perfección. En algunos cuadros (retratos de Felipe IV, la Fragua de Vulcano) esa perfección destruye el hecho vital.⁶

En pura lógica, para sustentar esta evaluación, este valor, Sender se apoya en la biografía de Velázquez (sigue a Lafuente Ferrari), pues sólo confía en el compromiso vital, personal, que el literato intuye en la trayectoria existencial del pintor. De paso, Sender sigue fiel a ese biografismo psicologicista (recreación personalista en tantas ocasiones) tan en boga en la España de los años veinte y treinta (no en vano Sender admiraba a Américo Castro) y que él había iniciado tempranamente con *El Verbo se hizo Sexo*. Velázquez no es auténtico, no es personal, no *realizó* su persona más que *hacia fuera*,⁷ no «comprometió su intimidad» ni, por ende, alcanzó lo Real Absoluto, el bien común interpersonal. Su tecnicismo es a la pintura lo que la retórica falseadora en literatura o la moda deshumanizadora en la crítica (la hostilidad hacia Ortega y d'Ors recorre el libro subterráneamente). No fue Velázquez un hombre elemental, *de una pieza*:

Decía antes que hay una correspondencia directa y recíproca entre la vida y la obra de Velázquez, lo que no extrañará a nadie. ¿Cómo podía ser de otra manera? Pues bien, en la vida de Velázquez hay la frialdad del vacío, de alguna clase de vacío. Yo creo comprenderlo a medias viendo en las Meninas la fruición con que se ha pintado en el pecho la cruz de Santiago. Velázquez era un hombre de su época deshumanizado por la tendencia barroca al prestigio formal [...] Así, el arte de Velázquez es como un juego. El

⁵ Ramón J. Sender, *Álbum de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982, p. 390. Este fragmento es reproducción, letra a letra, del aparecido en la página 220 de la edición de *Ver o no ver* que describimos en la nota siguiente.

⁶ Ramón J. SENDER, *Ver o no ver (Reflexiones sobre la pintura española)*, Madrid, Heliodoro, 1980, p. 10.

⁷ *Ibidem*, p. 12.

juego de la perfección por sí misma [...] Muerte y perfección se dan la mano en ese vacío que separa. Y en esa muerte-perfección se insinúan los ejes diversos de la pintura y de la vida de Velázquez. Ejes intelectuales. La sensualidad es una idea y también lo son el eje santiagouense, y el artesano, y el místico. Jesús en la cruz es una idea. Para que lo sea más o mejor Velázquez le ha ocultado la cara.⁸

Sin necesidad de recurrir a viejas logomaquias de Unamuno u Ortega, la cara, la careta, es, no lo olvidemos, la *persona* y Velázquez en su realización personal, su biografía, la ha escondido. Velázquez careció de hombría, por tanto, motivo suficiente para que a Sender no le gustase:

Parece como si a Velázquez (que fue pintor hecho y derecho antes de salir de la adolescencia) no le hubiera quedado oportunidad para relacionar su arte con el mundo de la hombría apasionada, para integrar su arte en lo humano simple y ordinario. Antes pintor que hombre, Velázquez siguió toda su vida siendo tributario de su maestría y ejerciéndola como un juego.⁹

El Greco es «todo lo contrario que Velázquez», pues, al entender de Sender, «éste era un pintor de intelecto y razón y el Greco un pintor ganglionar». Tocado por un misticismo asimilable al de Santa Teresa y tan querido por Sender, el Greco fue «un realista» de «lo *real absoluto*», un pintor de la trascendencia interpersonal. La recreación interesada de la biografía del Greco (ahora Sender sigue a Antonina Vallentín en su peculiar rastreo biologista), de un personaje, tal que Sender, no complaciente con el poder, íntegro y consecuente (*elemental*), refrenda la afinidad entrambos, de tal modo y manera que el lector advertirá que el literato se preocupa más de detalles existenciales del pintor que de opiniones acerca de sus cuadros, tópicos en muchos casos. Por si fuera poco, en estas páginas Sender muestra a las claras otros de los conceptos, para él, definidores de la persona: su identificación con el medio geográfico y la pertenencia a un supuesto *continuum* étnico, prehistórico o, mejor, ahistórico y mítico. Así, la hombría del Greco se define por el territorio bizantino (tan caro a Sender, por otra parte) y el castellano.¹⁰ Archiconocida es la definición territorial de Sender a través del paisaje altoaragonés, pero es el caso que tal circunstancia también la aplica al resto de personas, de personajes; y es que «eran los españoles aragoneses, o gallegos, o andaluces, o extremeños. Es decir, definidos por el territorio y no por la nación».¹¹ Leal con su territorio (éste tan decadente y

⁸ *Ibidem*, pp. 20, 23 y 24, respectivamente.

⁹ *Ibidem*, p. 25.

¹⁰ «El Greco era español, ciertamente. Los cretenses y los españoles son hermanos de sangre y andaban ya juntos en la lejana prehistoria» (*ibidem*, p. 79).

¹¹ *Ibidem*, p. 55.

finisecular de *Toledo la Muerta*), original, auténtico e innovador, el Greco no escondió jamás *la cara*:

Una vez más se sorprende uno al comprobar que el Greco no recurre al misterio, como Velázquez, cubriendo la cara de Jesús con la cabellera. No quiere que haya otro misterio que el que se produzca en la materialidad del ver, es decir, en los efectos de los rayos luminosos como tales rayos en las retinas nuestras y en el fondo de nuestro cerebro. No quiere que nos apiademos de Jesús ni que sintamos coros de ángeles cantando detrás de su cabellera. No quiere «ideas» religiosas ni profanas. Quiere fascinarnos.¹²

El Greco, redescubierto para la estética contemporánea por Manuel B. Cossío (a quien cita Sender) en 1908, es el primer eslabón, además, de «lo español» (lo genuino) en arte. Desmarcándose un tanto (muy poco en realidad, tanto como se desmarca de ciertos casticismos de psicología nacional) de su primera época modernista en la que admiraba *La gloria de don Ramiro*, Sender afirma que el Greco no es un simple místico espiritualista (polo positivo de la tradición nacional desde Menéndez Pelayo), puesto que su espiritualismo es, en puridad, «sensualidad trascendente». Como consecuencia, «lo español» para Sender se define en términos personalistas:

El español no es un hombre cuyo sentido espiritual nazca de la noción de la Trinidad, sino al revés, que llega a la noción de la Trinidad o a la unitaria de Miguel Servet por una prolongación y pervivencia de lo temporal en los linderos de lo real absoluto.¹³

Como suele suceder en estos casos, la resultante de los argumentos senderianos es que Velázquez (al que hay que añadir a Murillo) no es español, como sí lo fueron, por aquello de lo Real Absoluto, el Greco, Goya y Picasso. Que el primer capítulo dedicado al de Fuendetodos (Sender mide deliberadamente las páginas y capítulos dedicados a cada pintor, de menos a más según vemos desfilar a Velázquez, el Greco, Goya y Picasso) se subtitule «el otro antivelázquez» certifica la exclusividad, en su sentido afirmativo y negativo, del genuino casticismo senderiano, su galería de heterodoxos, de «otredades». En el caso de Goya, Sender fundamenta sus opiniones en largas citas de Baudelaire y Huxley, amén de noticias extraídas de Sánchez Cantón, con lo que cumple aquel principio de fundamento biografista, al que añade en esta ocasión esperables alabanzas a la territorialidad aragonesa y su supuesto carácter.

El crescendo personalista adquiere en el capítulo de Goya, tal vez, su máximo grado. A Sender le interesa de Goya, lógicamente, su carácter de «hombre del pueblo» cuyo liberalismo «rozaba la anarquía» y su aragonesismo «celtibérico», ele-

¹² *Ibidem*, p. 73.

¹³ *Ibidem*, p. 75.

mental, primario, de hombre completo; en ocasiones, parece que Sender habla sobre sí mismo:

Goya era un joven librepensador, provocativo, anticlerical, de un liberalismo que rozaba la anarquía y dispuesto siempre a hacer prevalecer sus discrepancias. Entre la gente de orden el primer choque cedía pronto ante la impresión que Goya daba de una primaria honestidad inviolable. En España los aragoneses tenemos fama de nobles (no con nobleza de pergaminos, sino de conducta), obstinados y capaces de todo por mantener nuestra opinión contra todas las evidencias de lo contrario si es preciso. Así, pues, Goya debía dar con frecuencia la impresión de un sobrino de Dios noble, obstinado y un poco irresponsable [...] Goya era popular y era buen mozo y galán. Libre de costumbres y franco de prejuicios. Adoraba al pueblo (a quien, sin embargo, no adulaba) y era correspondido en su adoración, como suele suceder. Yo sé por mí mismo que el amar al pueblo (aunque sea inexpressado y contenido) es adivinado y generosamente correspondido.¹⁴

«Sobrinos de Dios», prometeicos, semidioses, Goya, el Greco y, claro es, Sender, que es quien habla, moldea y opina, son buscadores de lo Real Absoluto a través de la persona; son hombres antes que pintores:

En los grandes lienzos de Goya nada «se basta a sí mismo» y hay, como en el Greco, una apelación irregular a lo inefable. En el Greco, a lo real absoluto, que tan bien conocemos los poetas. En Goya, a la no menos infinita dimensión moral del mundo de las pasiones humanas. Se puede bromear sobre eso como Charles Poore cuando dice que los caballos de Goya son más *épicos* que *típicos* (yo no veo su carácter épico por parte alguna), pero la verdad es que en todas esas irregularidades se advierte antes que nada la presencia lírica del hombre.¹⁵

Otra de las razones profundas, y tal vez la más importante si advertimos que *Ver o no ver* está fechado en 1975, que llevaron a Sender a identificarse con el Greco, Goya y Picasso es que todos ellos hubieron de sufrir, de una manera u otra, el exilio:

El Coloso, es decir, la contradicción goyesca, hizo huir también a Moratín. Los que hemos conocido el sabor del éxodo y la derrota identificamos fácilmente ese aire turbio del cuadro de Goya. Es —repetimos— el aire del escándalo que envuelve la verdad universal. Al menos la que nos es accesible.¹⁶

El patrón de criterios senderianos no cambia en los capítulos dedicados a Picasso. Al contrario, el título del primero de ellos confirma lo que apuntábamos en relación con la genealogía personal de la trinidad: «el hijo díscolo de Goya y nieto

¹⁴ *Ibidem*, pp. 120-121 y 145, respectivamente.

¹⁵ *Ibidem*, p. 127.

¹⁶ *Ibidem*, p. 135.

del Greco». La persona traza una trayectoria irrepetible y única (por eso ha de ser original y auténtica), pero no por ello su realización y compromiso puede dejar de ser modelo en la autoidentificación de otras. En este caso, Sender conoció personalmente a Picasso, lo que parece dio pie a una, en ocasiones más que inmodesta, identificación absoluta con el pintor malagueño:

En cuanto a su timidez era cierta y genuina, porque era de la misma clase que la timidez mía y se producía en las mismas circunstancias. Picasso no es tímido delante de un emperador ni delante de un león o de un toro bravo (yo tampoco). Ni él ni yo somos tímidos delante de una mujer hermosa. Podemos hacer lo que haga el hombre más desenvuelto y decidido del mundo [...] Yo vi que Picasso tenía la misma timidez que yo y eso me hizo sentirme más cerca de él y de su obra. Fue aquello como una secreta revelación. Picasso no sólo era un ser humano, sino que tenía algún rasgo de carácter común conmigo.¹⁷

Cede Sender, quizá por desconocimiento técnico o sencillamente por adelantar páginas con facilidad, la voz directa cuando habla de Picasso a testimonios de Dorgelés (¡dieciséis páginas seguidas!), Baroja y d'Ors a la hora de dar cuenta del indispensable sumario biográfico. Se diría que por momentos Sender es más picasiano por confrontación con d'Ors y Ortega que por convicción propia:

Picasso es español por sus cualidades y sus defectos, como trataremos de explicar. No vamos a caer en el error de Ortega cuando habla de la deshumanización del arte. Nada puede hacer el hombre que pueda considerarse deshumanización, sino una reafirmación de lo humano en niveles hasta ahora ignorados [...] Cuando Ortega y Gasset escribió sobre la deshumanización del arte respondió al alboroto de los que protestaban diciendo que no propugnaba la deshumanización, sino que se limitaba a señalar un fenómeno de nuestro tiempo. Así y todo, la posición de Ortega era, como ya dije, incorrecta, porque se trata sólo de un cambio de orientación, ya que tan humanos son Picasso y Braque y Juan Gris y Miró como lo fueron Rafael y Tiziano. El arte, pues, no se deshumaniza, sino que lleva lo humano a niveles nuevos.¹⁸

En todo lugar en que Sender recupera la voz, lo hace, en el fondo, para hablar de sí mismo, según hemos apuntado:

La de Picasso es una originalidad que en su época resulta más complicada. Está hecha de psicología, de mitología y de armonía casi siempre rígida, herética y desigual. Como se ve hay literatura en esta definición. En esa época, y de un modo u otro, Picasso tiene un oído abierto a la buena literatura.¹⁹

¹⁷ *Ibidem*, p. 158.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 180 y 187, respectivamente.

¹⁹ *Ibidem*, p. 197.

Se ve, en efecto, la literatura de Sender. Como se ven los tics de Sender, sus *autenticidades*, en su afán por exagerar el «iberismo» de Picasso, la hombría, virilidad y «violencia brutal» del malagueño frente a la «femenina» Francia, el talante de hombre «original», «poco convencional» y, sobre todo, de hombre «que ama al pueblo». Reiterativo y por muchas razones poco afortunado (es un libro reaprovechado y escrito con jirones y retazos de otros), el último capítulo de *Ver o no ver* reenvía una vez más al terreno de lo centáurico desde su título: «El artista como animal de Dios». El final, oportunista (1975, repetimos), deja bien sentado que en el fondo Sender ha hablado de su galería personal como pretexto de hablar de sí mismo y de su «ser español»:

Ahí (en lo metafísico) es en donde el artista genuino español se revela naturalmente. Pero a través de las cosas, que no son sino pretextos. Lo que une, pues, al Greco, a Goya y a Picasso no es su sentido del color (aunque en Goya y el Greco es el mismo) ni tampoco su sentido estructural (aunque a veces el del Greco y Picasso se parecen), sino el callado, sereno y profundo señorío de una realidad en la que se apoyan para dar el salto hacia el vacío. Es decir (para expresarlo con una sola palabra) lo sobrenatural. Dicen algunos refranes españoles con estas u otras palabras, que el que no es más que un hombre, no es hombre siquiera. (Una expresión estoica). Así pasa con la naturaleza en el arte hispánico. La naturaleza debe ser sobrenatural para existir [...] Como el Greco y Goya, se desenvuelve Picasso muy a gusto en el camino de lo real absoluto. De un modo u otro a ese campo tendemos los españoles.²⁰

Decíamos más arriba que aquellos pintores no pertenecientes a la tríada semi-divina de Sender eran meros epifenómenos y ocuparon un lugar marginal en la galería del autor. Hasta 1936, las escasas referencias de Sender a determinados artistas se circunscriben a su labor de periodista de noticias locales o regionales, bien en el *Heraldo de Aragón*, bien en *El Sol*. Destaca su temprano interés por Goya,²¹ a cuya pintura se acercó con motivo del centenario. Carderera,²² Lafuente²³ y Barbasán,²⁴

²⁰ *Ibidem*, pp. 256-257.

²¹ En *El Sol* Ramón J. Sender publicaría «El Centenario de Goya» (21-III-1925), «El Centenario de la muerte de Goya» (19-IV-1925), «El Centenario de Goya» (25-XI-1925), «Goya y los artistas aragoneses» (16-IV-1926; reproducido por José Domingo Dueñas en las páginas 206-207 de su *Ramón J. Sender. Literatura y periodismo en los años 20: Antología, Zaragoza, Edicions de l'Astral*, 1992), «Semana goyesca en Calatayud» (28-VII-1927), «Goya en la pinacoteca de Munich» (14-VIII-1927), y «El rincón de Goya» (28-IV-1928). Para el rastreo de estos artículos resulta de indispensable consulta la exhaustiva tesis de José Domingo DUEÑAS, *Ramón J. Sender (1924-1939). Periodismo y compromiso*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995. Acerca de la admiración de Sender por Goya, puede consultarse el artículo del biógrafo del altoaragonés, Jesús VIVED, «Goya en Sender», *Diario de Teruel* (20-IX-1982), reproducido en *El Día* (20-X-1982).

²² Ramón J. SENDER, «Valentín Carderera», *El Sol* (6-I-1927).

²³ Las notas que publicó acerca del pintor oscense aparecieron en *El Sol* en sus números del 30 de mayo de 1925 y del 14 de octubre de 1927. La primera de ellas la reproduce José Domingo DUEÑAS en las páginas 202-203 de su *Ramón J. Sender. Literatura...*, ed. cit.

²⁴ Ramón J. SENDER, «La exposición póstuma de Barbasán», *El Sol* (22-IV-1925).

aragoneses²⁵, amén de una pequeña mención ocasional a su compañero madrileño Bagaría,²⁶ el genial caricaturista, completan la breve nómina de alusiones.

Tras el exilio, Sender se preocupó tardíamente, en libros de ensayo más que en novelas, teatro o poesía, de los pintores. En *Examen de ingenios* el autor de *Imán* nos regaló impresiones fugaces que, por extenso, desarrollará en el conocido *Ver o no ver*. Así, sólo son artistas «de genio» Picasso, Goya y el Greco, mientras que resultan «mediocres» Sorolla, Zuloaga y Romero de Torres.²⁷ De Darío de Regoyos sólo menciona alguna nota a propósito de Valle-Inclán y Rusiñol es rescatado simplemente por haber revalorizado al Greco. Tampoco salen muy bien parados, que digamos, José Gutiérrez Solana, Matisse y Delacroix. Juan Gris, Miguel Ángel o G. Braque se acercarían más a la hombría personalista y trascendente —traducida en una desconfianza del realismo romo— propugnada por Sender. La modernidad del gusto senderiano explicaría la sentimental semblanza de Utrillo publicada en los *Relatos fronterizos*²⁸ y la utilización pretextual de Picasso en *El extraño señor Photynos*,²⁹ así como el «sensualismo trascendente» haría lo propio con las alabanzas del Greco vertidas en los *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, lugar en el que mejor traza Sender su peculiar definición de la relación personal entre el Hombre, lo Real Absoluto y lo Absoluto Real (Dios) a través del análisis de «El entierro del Conde de Orgaz».³⁰ En *Tres ejemplos de amor y una teoría* es el Greco el pintor más señalado, aunque le acompañan en la mención breves referencias a dos artistas más bien desconocidos, Helios Gómez y Mingorance.

En las últimas vueltas del camino de Sender, coincidentes con las del final de la dictadura franquista, se sitúa la recuperación de la pintura del altoaragonés, rea-

25 En el número del 26 de noviembre de 1925 de *El Sol* Sender publicó un alegato regionalista titulado «Por el arte aragonés».

26 Ramón J. SENDER, «Bagaría no se va. Los “caracolutos”, la melancolía y el claustro», *Heraldo de Aragón* (25-IV-1926).

27 Ramón J. SENDER, *Examen...*, ed. cit., p. 325. La mayoría de estas opiniones fueron vertidas en la primera versión del libro, *Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Santayana. Ensayos críticos*, México, Ediciones de Andrea, 1955.

28 Ramón J. SENDER, «Utrillo», *Relatos fronterizos*, Barcelona, Destino, 1972, pp. 40-47; reproducido en *Ramón J. Sender. Obra pictórica*, Madrid, Galería Multitud, 1975, pp. 35-43.

29 Ramón J. SENDER, «El amigo que compró un Picasso», en *El extraño señor Photynos y otras novelas americanas*, Barcelona, Delos-Aymá, 1968, pp. 159-162. Un fragmento se reproduce en *Ramón J. Sender...*, ed. cit., p. 44. Asimismo, hay una fugaz mención de Picasso en la página 19 de *El futuro comenzó ayer (lecturas mosaicas)*, Madrid, CVS Ediciones, 1975.

30 Ramón J. SENDER, *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1967, pp. 142-143. Por otra parte, en la columna «Los libros y los días» Sender fue publicando los siguientes artículos sobre pintura: «Más libros sobre Pablo Picasso», «La Dama de Elche, abuela de España», «Sobre el maestro Doménico», «Viladrich y las doncellas cimbreantes», «Un “Guernica” rapsódico», «El Greco y el “desnacer”», «Un sabio en las artes visuales», «Una mixtificación inspirada», «La vida fabulosa de Diego Rivera», «Cosas de Picasso», «Los Renoir y las artes visuales», «Tres siglos de desnudo», «Picasso y el dandysmo» y «Otra vez Picasso».

lizada por el equipo Multitud de Madrid. Para la confección del catálogo, el equipo recopiló breves fragmentos de textos senderianos relativos a pintores —referencias recogidas aquí— y solicitó del literato un texto enteramente dedicado a este asunto. El narrador envió una «Carta de Ramón J. Sender a la Galería Multitud»³¹ en la que, de una manera desapasionada —despersonalizada—, hilaba una serie de nombres de pintores que le interesaron de una manera u otra. Desfilan por ese texto Ricardo Baroja, Darío de Regoyos, Mir, Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres, Matisse y Zurbarán —de este tenía Sender similar opinión que de Velázquez o Murillo— entre los menos predilectos y Picasso, Picabia, Rivera, Utrillo, Goya y el Greco entre los más. Por supuesto, el trío semisagrado destacaba sobre todos: «Con razón o sin ella yo veo una línea continua entre el Greco, Goya y Picasso».

Fue esta exposición el motivo de la redacción de *Ver o no ver*, escrito en aquel mismo año de 1975, según sabemos, pero publicado un lustro más tarde. Entre una y otra fecha Sender anticipó alguna de sus impresiones en breves artículos; así, en «Ramón J. Sender a Francisco de Goya» nuestro autor incidió en la personalista hombría «sin máscara» del de Fuendetodos:

La falta de máscara de Goya le obligó a conducirse de una manera que para un observador superficial parece contradictoria. Era un patriota sincero y apasionado, pero de un arraigado liberalismo y tuvo que ir a morir lejos de su patria en la atmósfera de los que habían sido enemigos de España y de Aragón. El lujo de no tener máscara se paga caro, a veces [...] Si en griego «persona» es lo mismo que máscara y así se llamaba además a la que usaban muchos personajes representativos de vicios o virtudes de la escena, en español también suelen ser lo mismo y lleva implícita la llamada personalidad una dosis de disfraz y de hipocresía.³²

También Picasso tuvo su lugar, exactamente en «La era picassiana»; Sender, allí, elevó al malagueño a categoría de emblema de época:

En el mundo de las artes, nuestro siglo XX será llamado el siglo de Picasso, cuyos cuadros son expuestos ahora en todas partes alrededor del planeta. Lo mismo en Nueva York que en Tanganika, en Montreal que en Shangai o Leningrado. Y, naturalmente, en Madrid y Barcelona. Porque hay para todos.³³

Llegados los ochenta llegaron a Sender los tiempos de galerías, bibliotecas y álbumes, de memorias y testamentos traducidos, respectivamente, en *Ver o no ver*, *Monte Odina* y *Álbum de radiografías secretas*. Del primero ya hemos hablado por

31 Ramón J. Sender..., ed. cit., pp. 10-24.

32 Ramón J. SENDER, «Ramón José Sender a Francisco de Goya», en *Fraga. Fiestas del Pilar. 1978*, Fraga, Ayuntamiento, 1978. Texto reelaborado al poco en «Goya en París», *Heraldo de Aragón* (29-X-1978), y reproducido este, con el mismo título, en *Segundo solanar y lucernario*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1981, pp. 61-65.

33 Ramón J. SENDER, «La era picassiana», *El País* (13-VIII-1980).

extenso, pero no está de más recordar que en él hay pinceladas amables para Berruguete, Miguel Ángel, Tiziano, Frida Kahlo, Tintoretto, Cézanne y Bassani, afectadamente indiferentes para Rafael, Giulio Clovio, Correggio y Bonasri y de indudable antipatía para Manet, Delacroix, Rivera y Rubens. De los franceses dijo lo que sigue:

La perfección velazqueña, sobre todo en la parte «no española» de su obra, es un punto de confluencia de diversas corrientes contrarias que producen la inmovilidad más que la ficción y eternización de un *ahora*. Por eso era especialmente diestro en los retratos. Un mal pintor francés romántico, Delacroix, cuando se refiere a Velázquez, a quien admira por encima de todos los demás, dice «ce charmant Velázquez». El calificativo le va muy bien: charmant. Sugiere una clase de encanto fácil, amable, superficial y... social. Otro que admiraba a Velázquez por la misma razón era Manet.³⁴

También hubo espacio en *Monte Odina* para repartir y repetir elogios hacia Picasso y Goya y varapalos a pintores «amaneradamente vulgares»³⁵ como Rubens, Sorolla, Madrazo y Matisse. Repetir con escasa variación respecto de *Ver o no ver* o libros anteriores fue lo que hizo, en referencia a Picasso, Helios Gómez, Rivera, Goya y Picasso, en el *Álbum de radiografías secretas*.³⁶ Sólo una fugaz mención del admirado Sebastián Capella imprime cierta novedad al lote de opiniones.

Ramón Acín, el oscense, tuvo también un lugar, más por su hombría que por su arte, en la galería senderiana, según deducimos de su aparición en el *Segundo solanar*.³⁷ Este crepuscular recuerdo a un artista que compartió suerte con su hermano Manuel Sender en la Huesca de 1936 provoca la inevitable pregunta, un sí es no es retórica al hilo de esta revisión: ¿admiraba Sender a los pintores por su hombría, la personalidad completa que adivinaba sólo a través de la biografía, o por su excelencia estética? Es evidente que Sender reservó un lugar en su galería particular para artistas que, según su jerarquía de valores, fueron *hombres* antes que pintores. Los artistas de técnica depurada, pero *enmascarados* tras ella, no gozaron de su simpatía, según vimos a propósito de Velázquez, contraejemplo donde los haya dentro de la jerarquía senderiana. En frase que firmaría Baroja, dado a simpatías y antipatías aparentemente intuitivas: simplemente, *no le interesaba*.

³⁴ Ramón J. SENDER, *Ver...*, ed. cit., p. 26.

³⁵ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 397.

³⁶ Ramón J. SENDER, *Álbum...*, ed. cit. Especialmente el capítulo XI: «Pintores, poetas, perros, canguros y ovnis» (pp. 144-160), y el XXI: «Pablo, el malagueño» (pp. 383-393).

³⁷ Ramón J. SENDER, *Segundo...*, ed. cit., pp. 90-92.