



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2015

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 3, 2015

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>  
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

## DOSSIER

### ART IN THE FRANCO ERA: TENDENCIES ON THE FRINGE OF A STATE IDEOLOGY

Coordinated by Victor Nieto Alcaide,  
with the collaboration of Genoveva Tusell García

### ARTE EN EL FRANQUISMO: TENDENCIAS AL MARGEN DE UNA IDEOLOGÍA DE ESTADO

Coordinado por Víctor Nieto Alcaide,  
con la colaboración de Genoveva Tusell García

# SAURA Y LAS *MULTITUDES*: DE GOYA A MUNCH

## SAURA AND *MULTITUDES*: FROM GOYA TO MUNCH

Raúl Fernández Aparicio<sup>1</sup>

Recibido: 30/06/2014 · Aceptado: 14/01/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12699>

### Resumen

De 1797 a 1997, en la evolución de una esquemática y fragmentaria manera de representar las multitudes que se dan en el arte español desde Goya hasta Antonio Saura, ya sea pictórica o gráficamente, se cuela un visitante nórdico a primera vista inesperado: Edvard Munch. Este artículo quiere demostrar que, si bien causa algo de sorpresa inicial, el artista noruego es uno de los pilares fundamentales para Antonio Saura en su culminación de la expresión a través de multitudes indefinidas, es decir, tratadas como una masa compacta que actúa como un todo, una idea que ya habían desarrollado Baudelaire, Nietzsche, Ortega (en 1930 en su obra *La rebelión de las masas*) o Benjamin. Munch se convierte, pues, en un paso necesario entre la obra de Goya y Saura, un paso en un camino que toma prestadas ideas e imágenes de artistas como Ensor, Monet, Pollock, Bacon o Jorn: la multitud en movimiento, la masa que grita silenciosamente.

### Palabras clave

Goya; Antonio Saura; Edvard Munch; arte moderno; multitudes; masa; rostros; Baudelaire; Ortega

### Abstract

From 1797 to 1997, in the evolution of a fragmentary, schematic way of representing the crowds in Spanish art from Goya to Antonio Saura —whether in painting or graphic work—, an unexpected Nordic visitor appears: Edvard Munch. In this paper I want to show that the Norwegian artist is essential for Antonio Saura to complete his way to expression through undefined crowds, treated as a whole (*Multitudes* series). The concept of crowds was already developed by Baudelaire, Nietzsche, Ortega (in his work *The revolt of the masses*, 1930) or Benjamin. Thus, Edvard Munch becomes a necessary step between the work of Goya and Saura, a step on a path that borrows concepts, ideas and images from other artists such as

---

1. Doctorando en Historia del Arte por la UNED ([raul@mareavacia.com](mailto:raul@mareavacia.com)).

Ensor, Monet, Pollock, Bacon or Jorn: the moving crowd, a silently screaming mass made by undefined faces.

### Keywords

Goya; Antonio Saura; Edvard Munch; modern art; crowds; faces; Baudelaire; Ortega

## 1. INTRODUCCIÓN

Antonio Saura (Huesca, 1930–Cuenca, 1998), en el año 1956, ya tenía claro que debía superar el surrealismo —había abandonado el grupo de Breton el año anterior y cambiado París por Madrid ese mismo año—, buscar otras estructuras en la imagen pictórica e ir por otros caminos: los que ya estaban recorriendo en Estados Unidos los expresionistas abstractos, en Europa los informalistas (con Fautrier y Dubuffet a la cabeza) y en Barcelona el grupo Dau al Set, desde mediados-finales de la década anterior.

Lo cierto es que en el año 56 aparece primero la cabeza y esa cabeza en el fondo condiciona todo el desarrollo de mi obra.<sup>2</sup>

Esa cabeza será su seña de identidad a partir de entonces, y la fundación del grupo El Paso junto a varios artistas, en 1957, supuso la confirmación de esa tendencia y ese impulso imparable de explorar nuevas vías en su obra, que le llevarían a crear un universo propio lleno de ojos, cabezas, signos, trazos y referencias múltiples a todo lo que le rodeaba, le fascinaba y le obsesionaba. A lo largo de su carrera, volvió una y otra vez a los mismos temas que, en el fondo —como él mismo dice—, son variaciones de una misma estructura: un rostro, una cara, una cabeza, más o menos deformada, más o menos deconstruida y reconstruida. Dice Valeriano Bozal:

He aquí los principales temas de Saura: damas, crucifixiones, multitudes, retratos imaginarios de monarcas y altos dignatarios, autorretratos, desnudos, retratos de artistas y muy especialmente de Rembrandt, pero sobre todo de Goya y el perro de Goya. Podrían añadirse otros pero seguramente no serían más que derivaciones de éstos. (...)

No sería inexacto introducir un tema que está presente en todos los demás: el cuerpo humano, sus partes, fragmentos del mismo, pero también el rostro, los ojos, la boca, etc.<sup>3</sup>

Por lo tanto, se podría englobar, sin estar muy alejado de la realidad, todos esos temas en uno solo: retratos —al fin y al cabo, autorretratos: «Todo cuanto se realiza es autorretrato, Rembrandt dijo algo parecido.»<sup>4</sup>—, ya que las multitudes han sido consideradas como una «asociación de cabezas»<sup>5</sup> por el propio artista. Aun así, la profundidad iconológica y formal de la serie *Multitudes* es enorme, y al observar esa acumulación de cabezas deconstruidas, de caras indefinidas y no finalizadas, fundidas en una atmósfera sombría que bebe de los grabados y las *Pinturas Negras* de Goya o de los «personajes aterrorizados»<sup>6</sup> de Munch, casi al instante surgen

2. RÍOS, Julián: *Retrato de Antonio Saura*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 116.

3. BOZAL, Valeriano: *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo XX*. Madrid, A. Machado libros, 2006, p. 261.

4. RÍOS, Julián: *Las Tentaciones de Antonio Saura*. Madrid, Mondadori, 1991, p. 82.

5. RÍOS, Julián: *Retrato...* p. 116.

6. RÍOS, Julián: *Las Tentaciones...* p. 114.

preguntas y vinculaciones necesarias, con los maestros precedentes y contemporáneos de Saura, con los pensadores que supieron adelantarse a su tiempo o analizar el suyo con lucidez, y con la realidad de un siglo que se torna el siglo de las aglomeraciones, el siglo de las masas, el siglo del horror. Este camino nos llevará por supuesto a Goya, pero también a James Ensor, a Asger Jorn y sobre todo a Edvard Munch, al uso de la estructura para definir una imagen a partir de una deconstrucción, a las masas deformes y la indefinición del rostro-máscara, a la ruptura con el mundo visible que parte de Goya y pasa por Munch, sin olvidarnos del *flâneur* de Baudelaire y del «hombre-masa» de Ortega, que subyacen en toda la creación visual en torno a la multitud.

## 2. MULTITUDES: MASAS AMORFAS O UN TODO FRAGMENTADO

Julián Ríos: La primera impresión, engañosa, es de masas amorfas. Cuando uno se fija, se da cuenta de que es una masa compuesta de individuos, cada uno con rasgos propios, que no son garabatos dispersos. Es una masa muy vertebrada, y hay que ver cómo está vertebrada...

Antonio Saura: Cada rostro es un elemento en sí mismo, muy trabajado, que se acaba por integrar a los demás, pero no es un elemento gratuito. Estas *Multitudes* son como fragmentos de un todo realmente<sup>7</sup>.

Una multitud es una acumulación de personas, y ya hemos visto qué es lo que Antonio Saura quiere de una persona: su cabeza. Acumular cabezas se convierte en un tema derivado del principal («todo cuanto se realiza es autorretrato»), y esa acumulación de rostros y de individualidades cuya «primera impresión, engañosa, es de masas amorfas» evoluciona a un tema más complejo que la simple suma de individualidades, que siguen siéndolo, pero con un valor añadido: el todo. La imagen adquiere un interés más allá de la acumulación, en tanto la masa se convierte en un conjunto, en una individualidad en sí misma dentro de la colectividad, en una «sola figura masiva»<sup>8</sup>.

Antonio Saura empieza a pintar multitudes en 1959, en lienzos de gran formato, tres años después de que apareciera la cabeza aislada, y lo hace con un objetivo inicial más plástico que filosófico: llenar los espacios vacíos de la tela. Esa expansión de la pintura hacia los bordes se había efectuado ya en sus obras anteriores, pero no terminaba de producir en el artista el efecto deseado de «sensación de continuidad»; en otras palabras, de ocupar todo el lienzo con individualidades que funcionaran a su vez como un todo. La solución vino por empezar a acumular cabezas: la clave es la acumulación, o el «Viejo sueño expansivo. La tentación de ocupar totalmente las superficies (...)»<sup>9</sup>. En el primero de los 11 lienzos de la serie

7. Ríos, Julián: *Las Tentaciones...* pp. 112-114.

8. Ríos, Julián: *Retrato...* p. 111.

9. SAURA, Antonio: *Note Book (memoria del tiempo)*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, p. 45.

*Multitudes*, titulado *Multitud* (1959, tríptico 162 × 390 cm, Museu Victor Balaguer, Vilanova i la Geltrú) y pintado casi exclusivamente en negro sobre fondo blanco, ya advertimos esa intención de llenar completamente la tela, aun cuando el artista deja todavía espacios en blanco por algunos bordes. El óleo sobre lienzo completamente abarrotado de cabezas, con amago un año antes que llena toda la parte baja del lienzo, no llegará hasta 1963, con el enorme *La gran muchedumbre* (tríptico 220 × 515 cm, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid). Hay que pararse también en su obra en papel, la cual es inseparable de su obra en lienzo: el soporte usado ya no es una cuestión de jerarquía, ni siquiera los materiales, es una lección que nos han enseñado las vanguardias y que Antonio Saura ha aprendido muy bien. Su defensa del papel como soporte para la pintura es férrea: «Para mí pintar en papel ha sido tan importante como pintar en tela, fundamental...»<sup>10</sup>. En 1961 ya ha pintado una multitud sobre papel que inunda toda la superficie pictórica, y la serie *Multitudes* tendrá mayor desarrollo sobre papel que sobre tela, llegando a pintar centenares de obras. Sobre el proceso de rellenar todo el espacio de la imagen, Saura es claro:

He tratado de unificar múltiples *aproximaciones* de rostros sin cuerpo, de coordinar dinámicamente conjuntos de antiformas en asociaciones orgánicas como si obedecieran, al igual que en ciertos fenómenos biológicos, a necesidades de unión y de repulsión capaces de generar una sensación de continuidad. Continuidad y expansión, ruptura de los límites, agujeros estructurales, ausencia de centralización, consideración de la superficie pictórica como un ente bidimensional destinado a recibir una sistemática y libre ocupación. Éstas son las características fundamentales de un trabajo rellenedor cuyo objetivo es precisamente la ocupación creadora de un espacio inédito<sup>11</sup>.

La ausencia de *Multitudes* sobre lienzo (de 1963 a 1978/79) coincide casi con un paréntesis importante en su obra: deja de pintar en tela de forma intermitente desde 1964, y se dedica exclusivamente al papel desde 1968 a 1978, toda una década huyendo del lienzo: «la única explicación posible es que el papel se adueñó de mí y llegó un momento en que me sentí imposibilitado psíquica y físicamente a trabajar en tela»<sup>12</sup>. Sin embargo, a pesar de abandonar la tela, sigue pintando multitudes, como sigue pintando el resto de sus temas. Con el paso del tiempo, sus retratos (o autorretratos) de masas deformes o deconstruidas mutan y se hacen psicológicamente más complejos. En *Diada* (1978/79) añade colores terrosos y rojizos<sup>13</sup>, además de su inseparable paleta de blancos, negros y grises. Pintar en blanco y negro ha sido una de las características principales de la obra de Antonio Saura, explicada desde la perspectiva formalista —por el claroscuro barroco o por la referencia igualmente tenebrosa y tenebrista de las *Pinturas Negras* de Goya— o desde la perspectiva ideológica —«La negación del color se producía como una reacción,

10. RÍOS, Julián: *Retrato...* p. 65.

11. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 46.

12. RÍOS, Julián: *Retrato...* p. 65.

13. «Yo pinto con los colores que están en la paleta de Velázquez, en *Las Meninas* (...) me di cuenta por casualidad.» RÍOS, Julián: *Retrato...* p. 114.

como consecuencia de un estado de ánimo y, por extensión, como un gesto de rebeldía y repulsa política»<sup>14</sup>. En *Oficio de tinieblas* (1979), las cabezas se disponen siguiendo una estructura definida, separadas por grandes surcos negros que aíslan a la vez que unen, disposición que ya no abandonará. Tres ideas clave son las que persiguen al artista en la creación de la serie, «tres puntos de sutura en la misma herida»<sup>15</sup>: una, la necesidad y el deseo de pintar telas de gran tamaño; dos, la facilidad (reconocida) que otorga el concepto de repetición y acumulación a la hora de expandir la imagen hasta ocupar toda la superficie; y tres, el profundo significado de la imagen-multitud, de la «imagen-fetichista»<sup>16</sup>, las conexiones sentimentales que producen en el cerebro del artista y que, mediante la correspondencia con otras ideas similares, acercará la serie *Multitudes* a otras imágenes-fetichista, tanto del siglo XIX como del XX. Esa imagen-fetichista que busca Saura es «un desfile estruendoso de larvas hundidas en claridades y transparencias de arco iris»<sup>17</sup>.

Desde 1979, la próxima tela la pintará en 1985, donde los colores terrosos se funden un poco con el blanco y negro en *Multitud-paisaje*. Abandona aún más la paleta de marrones en la primera versión de *Karl-Johann Strasse*, «una multitud en homenaje a Munch»<sup>18</sup>, uno de sus artistas imprescindibles. Aquí la aglomeración es más compacta, y la masa de cabezas funcionando como un todo adquiere su máximo exponente: «Saura multiplica las caras sobre la superficie pictórica llenándola completamente de tal manera que la individualidad de cada una quede asumida por el conjunto y que la proximidad de una a otra no haga sino acentuar la deformación de todas y cada una»<sup>19</sup>.

Antonio Saura resume el lenguaje de las *Multitudes* en tres temas fundamentales<sup>20</sup>: el primero es una metáfora de la masa como «nube estructural que avanza (...) expansiva y prolongable, compuesta de forma móvil y cambiante, nunca terminada», que se mueve en un espacio que no está terminado, que está todavía «haciéndose», por la misma invasión que sufre por la multitud, por la «proliferación». Ese masa conforma a su vez el espacio que la atrapa, «rodeada de zonas de diferente densidad que la funden en una totalidad consecuente». Hay que aceptar, dice Saura, tanto el vacío como la huella de la acción. Tenemos dos ideas aquí importantes: el avance, o «huella de la acción», y el espacio donde ocurre esa acción, que conlleva un vacío. Es decir, que la masa es para Saura un todo que se mueve, que no permanece estático, y se mueve en un espacio que tampoco es estático. Es un desarrollo de la imagen pictórica muy moderno, muy cinematográfico.

El segundo tema del que habla Saura es el horizonte del cuadro, aquello de lo que «la masa se aleja», y de la necesidad de emplear los mismos medios pictóricos, «técnica, instrumentos y colores», en la construcción tanto de la masa como del

14. NIETO, Víctor: «El color de la negación del color», en *El color de las Vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la colección Argentería*. Madrid, 1993, p. 28.

15. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 47.

16. *Ibidem*.

17. *Idem*.

18. RÍOS, Julián: *Las Tentaciones...* p. 209.

19. BOZAL, Valeriano: *Estudios...* p. 283.

20. SAURA, Antonio: *Note Book...* pp. 49-50.

horizonte, o en sus propias palabras, «tanto en lo que avanza como en lo que retrocede». La profundidad del cuadro viene dada por «la diversidad de proporciones y de ritmos». Si antes hablábamos del dinamismo de la masa en cuanto al espacio que la rodeaba, ahora hablamos de planos, de profundidad, de una tercera dimensión en el cuadro, o, si se quiere, de algo tan clásico como la perspectiva, que en este caso está «alejada de una solución ilusionista tradicional».

El tercer tema trata sobre algo de lo que he hablado ya: la «ocupación completa de la superficie» y el tratamiento de la masa como un todo, sin olvidar sus partes componentes con identidad propia: «Lectura de la totalidad o del detalle provisto de autonomía a pesar de su condicionamiento al alrededor». Para finalizar, «dentro de las tres posturas», habla de los dos tipos de *Multitudes* nombradas anteriormente: las que forman una masa «continua y barroca» y aquellas cuyas cabezas están separadas por «contornos nítidos» y forman como un *puzzle*.

La culminación de la multitud en lienzo es la segunda versión de *Karl-Johann Strasse* (1997, Óleo sobre lienzo, Tríptico: 200 × 400 cm. Bilbao, Museo Guggenheim), donde se ha terminado por definir la «masa amorfa» como cabezas fácilmente identificables pero igualmente expresivas y expresionistas, una acumulación de «escenas compartimentadas (que) se funden en el hormigueo y en la profusión y un clamor fluido y ácido (que) se pierde en la lejanía de la superficie agitada»<sup>21</sup> y que nos conecta con la siguiente idea: ver las *Multitudes* a través de los maestros que inspiraron a Saura: Goya, Munch y Ensor.

### 3. EL PAVOROSO Y FANTÁSTICO RUMOR DE LAS MASAS

El «rumor de las masas» que incitó a Antonio Saura a pintar las *Multitudes* fue el mismo que en su día percibieron sus maestros. El artista oscense recogió el testigo de la representación de las masas indefinidas y compactas en un momento en el que estaba claro el gran poder de las muchedumbres y su papel —su implicación, su responsabilidad, pero también su sufrimiento y su exterminación— en los logros y los desastres del siglo xx. Sus maestros no lo tuvieron tan claro, y aun así, supieron anticiparse a los acontecimientos de un siglo que iba a terminar brusca y brutalmente con el proyecto ilustrado a partir de 1914. Francisco de Goya y Edvard Munch fueron unos visionarios. Más Goya que Munch, pero los dos al fin y al cabo se adelantaron a su tiempo en su pensamiento<sup>22</sup>, más allá de su arte —al fin y al cabo, este es plasmación de aquel. Saura mete a un tercero en la misma línea, nombra también a James Ensor como maestro en el arte de representar a las masas indefinidas como una «aglomeración expansiva»<sup>23</sup>:

21. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 48.

22. TODOROV, Tzvetan: *Goya. A la sombra de las luces*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

23. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 49.



FIGURA 1. GUSTAVE COURBET, *ENTIERRO EN ORNANS*, 1849–50  
ÓLEO SOBRE LIENZO, 315 × 668 CM. PARÍS, MUSEO DE ORSAY.

Goya, Munch y Ensor son, quizás, los pintores que mejor han percibido el pavoroso y fantástico rumor de las masas<sup>24</sup>.

¿Cómo despojar a un conjunto de personas de sus individualidades y convertirlo en una multitud indefinida que funciona como un todo? El camino que recorren los artistas en diferentes momentos de la historia es el mismo: negándole a cada uno de esos individuos su carácter unitario, su personalidad. Y la historia del arte nos enseña que la personalidad de un individuo está alojada innegablemente en su rostro. El rostro aporta lo más importante de un ser humano: su identidad, el rasgo principal y único que lo diferencia con el resto del mundo. Lo que identifica a una persona son sus facciones, la suma de formas y gestos que componen un rostro. Si borramos esa diferencia entre los seres humanos, si los despojamos de sus rostros, les estamos quitando toda su personalidad y su carácter individual, estamos sometiendo a esos individuos a la masa, les estamos diluyendo en un ente que ahora está por encima de ellos: la multitud. Miremos el cuadro de *El entierro en Ornans* (1849/50) de Courbet (FIG. 1), y hagámonos la siguiente pregunta: ¿qué nos está diciendo la masa de gente en su conjunto? La respuesta es: nada, porque cada persona nos dice una cosa diferente, son elementos individualizados, porque los rostros están definidos. Esos rostros nos hablan de consternación, curiosidad, tristeza, dignidad, contemplación... pero de cada personaje por separado, resultando un gran retrato colectivo muy documentado, con un estudio exhaustivo e individual de cada retratado. Si miramos ahora la obra *Aquelarre* o *El Gran Cabrón* (1819/20–1823) de Goya (FIG. 2), los rostros están indefinidos, son manchas sin forma,

24. *Idem*.



FIGURA 2. FRANCISCO DE GOYA, *AQUELARRE (EL GRAN CABRÓN)*, 1819/20–23  
ÓLEO SOBRE PARED, PASADO A LIENZO, 140,5 × 435,7 CM. MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

y por lo tanto, funcionan como un todo. Y ese todo sí nos dice algo en su conjunto. Esa masa nos habla de sumisión, de éxtasis, de miedo, en forma conjunta: todos los personajes nos dicen lo mismo. Goya, Munch, Ensor, diluyeron pictóricamente los rostros y les arrebataron los rasgos personales de cada uno, les borraron la forma humana, los rasgos humanos —otorgándoles incluso formas animalizadas—, los convirtieron en elementos deformes, grotescos, desfigurados, para convertirlos en una masa compacta. Y no fueron los únicos que se dieron cuenta de ese arma visual tan poderosa.

Saura nombra luego, en el mismo texto, a Pollock y a Monet, reuniéndolos a todos en la misma «parcela reservada, no como modelos icónicos, sino como ecos fraternos en los cuales (...) el pintor se siente tanto alumno como precursor»<sup>25</sup>. Son varias, pues, las referencias artísticas que usa Saura en su camino hacia esa representación de las masas, despojándolas del rostro y los gestos individualizados, pero las que me interesan ahora son Goya y Munch. No es el único texto, el anteriormente citado, en el que Saura nombra a Munch, pero es el más significativo al asociarlo con su serie *Multitudes*, y pieza clave en el posterior desarrollo de la conexión entre ambos. Por otro lado, sabemos que la obra de Antonio Saura bebe más de las fuentes de Goya que de otras.

Dice Valeriano Bozal —y es muy significativo— lo siguiente acerca de la serie *Multitudes* de Saura:

Cuando contemplo las *multitudes* de Saura no puedo por menos que recordar una pintura de la Quinta del Sordo: *Aquelarre* o *Gran Cabrón* (...) La multitud de brujas y brujos que se reúnen en el aquelarre (...) no es ya, como lo había sido en pinturas tradicionales, la reunión de un grupo de individuos que suman uno a otro su singularidad,

25. *Idem*.



FIGURA 3. FRANCISCO DE GOYA, *LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO*, 1819/20–23  
 ÓLEO SOBRE PARED, PASADO A LIENZO, 140 X 438 CM. MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

sino que construyen una masa compacta, un conjunto de individuos, ciertamente, que tiene ahora unidad y muestran una entidad común, una personalidad específica en tanto que multitud o masa<sup>26</sup>.

Surge aquí la primera pieza clave del discurso: las *Pinturas Negras*. Goya, sin embargo, ha trabajado ya con anterioridad esa peculiar representación de las masas: se adivinan algunas formas en los *Caprichos* (1798) y se ven más desarrolladas en los lienzos *Los fusilamientos del 3 de mayo* y *La carga de los mamelucos* (ambos de 1814). Finalmente, es en las estampas de los *Desastres de la guerra* (1810–1814) y los *Disparates* (a partir de 1815) (v. FIG. 4) donde mejor podemos encontrar multitudes de rostros indefinidos. Pero volvamos a las *Pinturas Negras*. En ellas hay varias representaciones de masas como rostros indefinidos y despojados de sus rasgos humanos, aparte de *El Gran Cabrón*, su compañera de sala *La Romería de San Isidro* (v. FIG. 3) (ambas retocadas en su traslado a lienzo por Martínez Cubells), y la ubicada en la sala superior de la Quinta del Sordo, *El Santo Oficio*. Estas tres se unen a las mencionadas anteriormente para poner un claro punto de partida en la representación de masas compactas a través de la indefinición de los rostros por parte de Goya, el primero en hacerlo. Es bien sabido que las *Pinturas Negras* encierran una gran polémica, con repintes, cambios de formato, pinturas debajo de las pinturas, deterioros, etc. Aun así, Goya plasmó un universo personal que adelanta en muchos aspectos el siglo XX, y en el caso que me ocupa, la representación de las masas, la posición del artista aragonés es clara. Veamos qué piensa Bozal de *El Gran Cabrón* (v. FIG. 2):

Las cabezas y los cuerpos de las figuras se mezclan en una unidad superior, de conjunto o masa alucinada, gracias a la libertad del gesto que el brochazo consigue, transmitiendo la sensación de que la alucinada relación es también, y ante todo, física<sup>27</sup>.

26. BOZAL, Valeriano: *Estudios...* p. 281.

27. BOZAL, Valeriano: *Pinturas Negras de Goya*. Madrid, A. Machado libros, 2009, p. 89.



FIGURA 4. FRANCISCO DE GOYA, *DISPARATE DESORDENADO (DISPARATE 7)*, 1815-1824. AGUAFUERTE, AGUATINTA Y PUNTA SECA, 24,7 x 35,9 CM. MADRID, CALCOGRAFÍA NACIONAL.

Y sigue:

El colectivo de brujas hereda la fisonomía de las multitudes que asistieron a los autos de fe y a las corridas de toros, y, como ellas, adquiere una personalidad masiva en la acción del espectáculo, como si un espasmo recorriese a todos y cada uno de los personajes<sup>28</sup>.

Pinta Goya, pues, una masa con «personalidad masiva», con un rasgo común «a todos y cada uno de los personajes»: es este el punto de partida al que me refería más arriba, el del tratamiento visual de la muchedumbre como masa compacta y

---

28. *Idem*.

con personalidad unitaria. En el caso de *La Romería de San Isidro* —originalmente en la misma sala de la Quinta del Sordo, enfrente del *Gran Cabrón*—, la plasmación de la masa es similar (v. FIG. 3), o incluso más acusada que en el caso anterior, ya que:

En ella pierde el individuo buena parte de su singularidad y destaca su pertenencia a una colectividad, con la que sale (en procesión), con la que se presenta públicamente. En la procesión se exalta una figura, un valor o sistema de valores, es homenaje y reverencia de la colectividad y de todos sus miembros, que hacen pública su condición. (...) Detrás, personajes embozados y una multitud irreconocible en el silencio de la noche (...) Goya ha acentuado la importancia de lo colectivo pintando una verdadera multitud que se pierde en lontananza<sup>29</sup>.

Bozal destaca la colectividad por encima de la singularidad, a través del recurso pictórico, por supuesto: «La pincelada que Goya ha utilizado es la causante principal de este efecto»<sup>30</sup>, es decir, que a través de la pintura y su ejecución, borrando los rostros, sumiéndolos en la indefinición del *non-finito*, animalizándolos y robándoles su identidad individual y los detalles de sus gestos, unifica a la masa, la colectiviza transformándola en un todo con un solo rasgo común, a través de un «brochazo libre que unifica unas figuras con otras y hace que todas gocen de la misma naturaleza»<sup>31</sup>. Bozal piensa de manera semejante en cuanto a Saura:

Las multitudes que Antonio Saura ha pintado a partir de los últimos años cincuenta ofrecen una fisonomía semejante a ésta, y, como la pintura de Goya, suelen extenderse en un friso horizontal que acoge a las figuras indiscriminadamente<sup>32</sup>.

En Goya hay espacios entre los rostros, al igual que en algunas *Multitudes* de Saura, y esos espacios sirven para unir más que para separar, según Bozal. Atraen más que otra cosa, y «esa atracción se produce en el marco de una agitación convulsa, un dinamismo desbordante producido también por la pincelada y por los dislocados perfiles de las cabezas»<sup>33</sup>. Una agitación convulsa, término no usado hasta ahora y que hace pensar en la tercera parte de este artículo: *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset. En Saura, la historia del cuadro ha desaparecido por completo, ya no es necesaria; es un punto que va perdiendo su importancia y sobre todo, su necesidad de formar parte de la imagen. Saura no muestra una historia, muestra una «entidad», unas «máscaras», más un paisaje humano que un suceso, «un paisaje de caras y, sobre todo, de ojos, de miradas que devuelven la nuestra»<sup>34</sup>. Saura pinta, por lo tanto, un espejo, un reflejo de lo que somos: una multitud en el siglo que le ha tocado vivir: el siglo de las masas. Goya también lo hace, nos hace

29. *Idem*.

30. BOZAL, Valeriano: *Estudios...* p. 282.

31. *Ibidem*.

32. *Idem*.

33. *Ibidem*.

34. *Idem*.

participar en la escena, pero lo hace de manera diferente: hace que algunas caras nos miren, pero sólo algunas: podemos sentirnos partícipes de la escena, o no. En Saura, todas las caras miran al espectador: no hay manera de escapar a la multitud a la vez que la historia del cuadro ha desaparecido por completo. Es como una obsesión, terminas siendo parte de la masa.

Veamos qué piensa Saura sobre la influencia de Goya en su obra: «Está mi interés por el pasado, que es muy amplio; pero las formas que más me interesan son realmente aquellas en donde existe una convulsión de la imagen»<sup>35</sup>. Hay sin duda una convulsión de la imagen en las masas de Goya, y Saura no solo lo ve, sino que lo aprovecha en beneficio de su universo visual. Goya enseña más que nadie, según Saura: «En Goya aflora aquello que Velázquez oculta, y su sueño de la razón —el suyo propio— entroniza, además, la dimensión deformadora de lo subterráneo»<sup>36</sup>. Esa deformación es algo inherente al arte moderno, pero Goya no lo sabe todavía; Saura sí, y la convierte en un monstruo libre, en un monstruo con personalidad y estructura propia a través de una «nueva dialéctica basada en la dualidad contradictoria construcción-destrucción», convirtiendo al cuadro en un «ente autónomo, alejado de ella (la fidelidad a la realidad), y por lo tanto monstruoso»<sup>37</sup>.

Saura, siempre que se habla de su serie *Multitudes* saca a relucir las *Pinturas Negras*, el «conjunto más poderoso del arte español»<sup>38</sup>:

Están (...) las multitudes de Goya, en los cuadros de la Quinta del sordo. Y las pinturas de Munch. Por ejemplo, la pintura donde aparecen esos personajes aterrorizados cruzando un puente<sup>39</sup>.

Luego abordaré esa obra de Munch de los «personajes aterrorizados cruzando un puente», pero antes quisiera terminar con la estela<sup>40</sup> que Goya provoca en el arte moderno, según Valeriano Bozal<sup>41</sup>. Bozal nombra cinco senderos por los que recorre la estela de Goya y sus *Pinturas Negras*: lo «goyesco», Goya como «fuente» de otros artistas, Goya como «fuente» para movimientos o tendencias, el mundo de la noche frente a las luces de la razón, y por último, el mundo de la subjetividad, lo grotesco, la violencia, y finalmente el grito. Hace referencia en estos cinco caminos, a artistas tan diferentes como Ensor, Rouault, Kubin, Dix, Füssli, Picasso, Klee, Michaux, Bacon, Jorn, de pasada a Munch<sup>42</sup> y sobre todo, a Antonio Saura. Es este último sendero, precisamente, el que más recorrido tiene. Bozal hace referencia a un grabado de Ensor, titulado *La muerte persiguiendo al rebaño humano* (1896, Amberes,

35. RÍOS, Julián: *Las Tentaciones...* p. 176.

36. SAURA, Antonio: «El Prado imaginario» en SAURA, Antonio: *Crónicas. Artículos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 204.

37. *Ibidem*.

38. SAURA, Antonio: «Las delicias del jardín» en SAURA, Antonio: *Crónicas. Artículos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 61.

39. RÍOS, Julián: *Las Tentaciones...* p. 114.

40. BOZAL, Valeriano: *Pinturas...* pp. 125-153.

41. Antes que Bozal, otros autores como Lafuente Ferrari hablaron de la «estela de Goya».

42. BOZAL, Valeriano: *Pinturas...* p. 152.

Museo Plantin-Moretus), donde las multitud desprovista de individualidades, los rostros caricaturescos y la masa compacta hace acto de presencia. La masa como aglomeración de gente que pierde su característica principal: su rostro, su diferencia con respecto a los demás, y lo convierte en máscara —si nos referimos a Ensor—, o en monstruo —si hablamos de Saura. Los monstruos de rostro desfigurado e indefinido, pero igualmente humanos, son los que conforman la multitud a partir de Goya. Ese es su mérito, en palabras de Baudelaire: convertir lo monstruoso en verosímil<sup>43</sup>, es decir, en humano. Y en este monstruo hay que destacar sus ojos: así lo hace Saura, y así lo hace también Munch. La obra más famosa del noruego, *El grito* —cualquiera de sus versiones—, bebe de las fuentes de Goya por la indefinición del rostro convertido en monstruo y por el énfasis que da el artista a los ojos: ojos «abiertos, desquiciados». Las multitudes, tanto de Munch como de Saura, tienden a destacar lo mismo entre la masa compacta y desprovista de personalidad por su indefinición: los ojos abiertos, desquiciados, ojos como grandes pozos sin fondo, como grandes agujeros por donde entrar, o por donde salir. En la indefinición de los rostros, lo único que mantiene el vínculo con lo humano son los ojos, «que de lo contrario serían personajes amorfos, sin expresión»<sup>44</sup>. Es la gran lección que Goya da al arte moderno, a Munch, a Saura, pero también a Auerbach, a De Kooning o a Bacon: «Puede (Goya) resolver un ojo de dos brochazos, retorcer el brazo de *Saturno* como si de un Bacon se tratara»<sup>45</sup>. Son monstruos, pero también humanos al mismo tiempo, como decía Baudelaire. La calidad de monstruo va implícita en lo humano, y esa es una verdad del siglo xx a la que Goya se adelantó. La serie de los *Disparates* (1815–1824) es el conjunto de grabados más cercano a las *Pinturas Negras* (1819/20–1823), y en ello influye por supuesto su proximidad cronológica. La forma de abordar las multitudes en las planchas es la misma que en las paredes de la Quinta del Sordo, como se puede ver en *Disparate desordenado* (Disparate 7, v. FIG. 4), en *Disparate general* (Disparate 9) y en *Disparate ridículo* (Disparate 3), donde los rostros animalizados nos recuerdan las masas de *Aquelarre* o *La romería*.

Munch ya conoce a Goya a principios del siglo xx a través de libros. Uno de ellos es el de Kurt Bertels (BERTELS, Kurt: *Francisco Goya*. R. Piper & Co., Munich y Leipzig, 1907), presente en la biblioteca del artista noruego. Pero no era el único. Además, seguramente, Munch conocía ya los grabados de Goya antes de 1907, ya que en 1885 visita París y luego en 1889 se traslada a la capital francesa con una beca del gobierno noruego. Allí toma contacto con el arte más vanguardista, y es más que probable que se encontrara con la obra del artista español, publicada a lo largo de todo el siglo en Francia. A eso hay que añadir la enorme influencia que ejerció Manet en los artistas de la segunda mitad del siglo xix y su gran interés por los maestros españoles —sobre todo, Velázquez y Goya. El rastro, o la estela, de Goya en Manet se puede ver en el *Fusilamiento de Maximiliano* (1867, Mannheim, Städtische Kunsthalle), claramente inspirado en los *Fusilamientos del 3 de mayo*, sobre

43. *Idem*.

44. *Idem*.

45. BOZAL, Valeriano: *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza, 2002, p. 291.



FIGURA 5. EDVARD MUNCH, ATARDECER EN EL PASEO KARL JOHAN, 1892  
ÓLEO SOBRE LIENZO. 85 X 121 CM. BERGEN, COLECCIÓN RASMUS MEYER.

todo, teniendo en cuenta el tema que ocupa este artículo, en el grupo de personas que se asoma por detrás de la tapia, claramente una multitud tratada a la manera de Goya, tan solo 40 años después de las *Pinturas Negras*. «El expresionismo está ya presente en las obras de Goya»<sup>46</sup>, de una manera muy cercana a los postulados visuales del arte moderno, y no sólo como una forma de abordar el cuadro (como puede pensarse de otros «precedentes» del expresionismo, como Grünewald o El Greco). Y todo apunta a que Munch, al estar considerado por la historiografía clásica como un claro precursor y pionero del expresionismo, al estar en 1889 en París, bebió de esa fuente claramente expresionista que es Goya. De todas formas, sea como sea, Munch y Goya llegan al mismo punto, cosa que no pasa desapercibida para Saura, que aprovecha para juntar esos dos caminos en uno solo, a través de las *Multitudes*.

El primer naturalismo de Munch es revisado en ese mismo año, en 1889, a través del conocido como «Manifiesto de St. Cloud», yendo a partir de entonces por caminos más cercanos al expresionismo, cosa que conecta con el artista español. La primera multitud que pinta Munch, tímidamente a la forma de Goya, es *Music on Karl Johan* (1889, Zurich, Kunsthaus), previo al manifiesto, pero es toda una

46. BOZAL, Valeriano: *Pinturas...* p. 132.

declaración de intenciones: la masa es compacta, y los rasgos de individualidad brillan por su ausencia; se inicia el camino que llevará a las multitudes que luego elogiará Saura. Munch aborda entre 1892 y 1894 su época más prolífica de cara a la galería más universalmente conocida: los años de *El grito*. Dos escenas de multitudes destacan sobre el resto, dos cuadros que luego, más de sesenta años después, servirán a Saura como paso necesario desde la representación de las masas de Goya hasta las suyas mismas. Una de ellas incluso inspirará directamente el título de dos de las *Multitudes* del artista oscense: *Atardecer en el paseo Karl Johan* (1892, Bergen, Colección Rasmus Meyer, v. FIG. 5). La muchedumbre de esta obra de Munch se ha convertido ya en una referencia necesaria dentro de la representación de las masas en el arte moderno, y Saura la utiliza en su provecho. La aglomeración de personas en la izquierda del cuadro nos ofrece una muestra inquietante de rostros indefinidos, animalizados y homogeneizados a través de la pérdida de rasgos individuales. Rostros que recuerdan las caras grotescas de las brujas del *Aquelarre* o las máscaras de *La entrada de Cristo en Bruselas* de Ensor (1888, Museo Paul Getty, Malibú, EE.UU.), y que nos infunden, de modo colectivo, temor, alienación y soledad. Munch escribió en su diario:

Todos los paseantes tenían un aspecto curioso, y él se dio cuenta de que lo miraban así, con fijeza, todos esos rostros pálidos en la luz mortecina<sup>47</sup>.

Es una muchedumbre compuesta, como dice Sue Prideaux, por un «desolado ejército de miedosos conformistas, cuya timidez cultural y mentalidad cerrada les hace perseguir todo aquello que no entienden»<sup>48</sup>, una masa compacta con un pensamiento único —y por ello, despojada de sus facciones—, una multitud que, como las de Goya y luego las de Saura, avanza hacia nosotros, «parecen ir en dirección del espectador»<sup>49</sup>, creando una impresión de «cercanía opresiva»<sup>50</sup>.

En la obra puede reconocerse la iconografía clásica de los años del *Friso de la vida*, que incluye pinturas tan famosas como *El Beso* (1892), *Madonna* (1893–1894), *Vampiro* (1893), *El baile de la vida* (1899–1900), *Melancolía* (1894), la versión más conocida de *El grito* (1893), *Junto al lecho de muerte* (1895) o *Ansiedad* (1894). Munch era un artista muy prolífico y se sentía bastante cómodo en cualquier disciplina, por lo que la mayoría de sus obras suelen coexistir en diferentes técnicas, formatos, soportes y materiales, como grabados, dibujos, pinturas sobre cualquier superficie, fotografía e incluso cine. Cada obra dispone de varias versiones, con lo que la riqueza iconográfica y formal se multiplica.

El *Friso de la vida* es la obra capital de Edvard Munch, una especie de macroproyecto artístico que engloba gran parte de sus cuadros, a lo largo de buena parte de su vida, y sin más criterio aglutinador que su visión global y personal de la existencia humana. Es un proyecto universalista, un intento de abarcar todos los aspectos

47. BISCHOFF, Ulrich: *Munch*. Colonia, Taschen, 2011, p. 53.

48. PRIDEAUX, Sue: *Edvard Munch: behind the Scream*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2005, p. 135.

49. BISCHOFF, Ulrich: *Munch...* p. 50.

50. *Idem*.

de la vida que tienen su reflejo literario en las obras de Shakespeare, Melville o Joyce. A ese proyecto dedicará Munch más de quince años, y durante mucho tiempo, toda creación nueva es en cierto modo una pieza más del enorme rompecabezas que dicho proyecto supone.

En 1894, Edvard Munch, usando prácticamente el mismo fondo de *El grito* de 1893, pinta *Ansiedad* (Oslo, Museo Munch). De nuevo, la multitud de caras indefinidas con ojos penetrantes y perturbadores inundan la escena, formando una acumulación de forma piramidal que crea las diagonales tan características del artista noruego. El influjo de Goya es todavía más claro en las versiones hechas en litografía (v. FIG. 6) y xilografía —un poco más tarde, en 1896—, más expresionistas y cercanas a los *Disparates*. A Saura le gusta especialmente esta obra<sup>51</sup>, y se referirá a ella como «la pintura donde aparecen esos personajes aterrorizados



FIGURA 6. EDVARD MUNCH, ANSIEDAD, 1896  
LITOGRAFÍA A DOS COLORES. 42 × 38,5 CM. OSLO, MUSEO MUNCH.

cruzando un puente»<sup>52</sup>, como ya apunté antes. Prideaux nos habla de esta pintura como una de las múltiples formas que tiene Munch de representar la ansiedad, en este caso, como «una duda intrínseca y presente en cada alma»<sup>53</sup>. No en vano, la obra forma parte de la tercera sección del *Friso de la vida*, titulada precisamente «Ansiedad», y donde reúne entre otras, a *Atardecer en el paseo Karl Johan*, *El grito*, y *Golgotha* (1900), otra representación de la masa de rostros indefinidos que habría que tener muy en cuenta en el camino de las multitudes de Goya a Saura. Hay un detalle que se repite en las dos obras comentadas de Munch y del que ya he hablado antes: los ojos. La clave de los rostros de Munch está en los ojos, abiertos y desquiciados, como en Goya, como en Saura. Esos grandes agujeros por donde entrar o por donde salir, esos monstruos que se mantienen aferrados a lo humano por los ojos. Borrar las facciones del rostro, animalizarlo, pero dejando los ojos, y además enfatizarlos hasta el expresionismo más puro.

Siguiendo con los grabados de Munch, habría que destacar dos obras. Una es *Panic in Oslo* (1917, xilografía, Oslo, Museo Munch, v. FIG. 7), en la que, de nuevo,

51. REENBERG, Holger: «Echoes of The Scream» en GETHER, Christian & REENBERG, Holger: *Echoes of The Scream*. Ishøj, Arken Museum for Moderne Kunst, 2001, p. 65.

52. RÍOS, Julián: *Las Tentaciones...* p. 114.

53. PRIDEAUX, Sue: *Edvard...* p. 210.

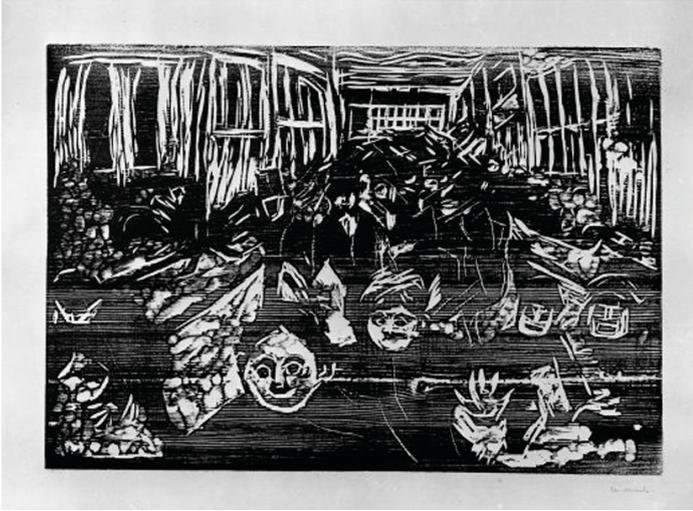


FIGURA 7. EDVARD MUNCH, PÁNICO EN OSLO, 1917  
XILOGRAFÍA. 38 × 54,6 CM. OSLO, MUSEO MUNCH.

aparece una muchedumbre al estilo de los grabados de Goya, moviéndose hacia el espectador<sup>54</sup>. Los rostros, por supuesto, están indefinidos. Este grabado está realizado en plena Gran Guerra, como su predecesor, *Panic* (1915, xilografía, Oslo, Museo Munch), y parece que el pánico desatado en Oslo, como en toda Europa, por la irrupción determinante de la guerra, fue punto de partida para las dos obras. Los periódicos de la época relatan disturbios y olas de pánico entre la población, el miedo ante la violencia y la escasez eran patentes<sup>55</sup>, y Munch resuelve las xilografías, significativamente, al modo de Goya, como además dos dibujos del mismo nombre (*Execution*, 1918 y 1929,

Oslo, Museo Munch), que recuerdan demasiado a los *Fusilamientos del 3 de mayo* como para pasar de largo esa opción<sup>56</sup>. ¿Conocía Munch la serie de *Desastres de la Guerra*? ¿Llega a la misma conclusión visual que Goya por mera casualidad? Más bien causalidad: ambos tienen una concepción visual similar, y les ha tocado vivir momentos parecidos. Además, no hay que olvidar que Munch conoce el arte de Goya, como muy tarde, desde 1907, pero seguramente desde antes. Lo que sí es seguro es que Saura conocía muy bien a los dos, y sus *Multitudes* beben, sobre todo, de ellos.

La segunda de las obras es la serie que realiza en 1917, también en xilografía, para ilustrar el drama histórico *The Pretenders*, de su amigo Henrik Ibsen. Destaca aquí el carácter expresionista y, sobre todo, pretendidamente abstracto de la obra. La forma de representar la masa compacta da un paso más allá, hacia la futura concepción de Saura a partir de los años 50 y 60, no sólo borrando sus facciones, sus rostros, sino compactando aun más la muchedumbre y el caos, representándolos como una acumulación de trazos vigorosos y cercanos al *action painting*, como en *The Pretenders: Jatgeir in Battle at Oslo* (1917, xilografía, Oslo, Museo Munch).

Llegados a este punto, es necesario hablar de la angustia vital de Munch y Saura. La especial inquietud de Edvard Munch acerca de ciertos temas que luego resultaron ser pilares fundamentales del pensamiento y la cultura del siglo xx, y su talento para plasmarlos, no sólo en el lienzo, le acercan a los grandes iluminados y adelantados de la historia de la cultura visual en general. Como Goya, que casi un siglo antes supo adelantar con suprema maestría la angustia del hombre moderno, el horror ante la guerra y el miedo ante las grandes amenazas de la existencia

54. JACOBSEN, Lasse: «History, events and stories» en LAMPE, Angela & CHÉROUX, Clément (eds.): *Edvard Munch. The modern eye*. Londres, Tate Publishing, 2012, p. 210.

55. *Idem*.

56. *Idem*.

humana, sus abismos y sus tinieblas. Tanto Goya como Munch se repliegan sobre sí mismos y pelean contra una enfermedad que los martiriza, para convertir todo eso en una de las mejores manifestaciones del arte de todos los tiempos. Sin embargo, hay una gran diferencia entre ambos artistas universales, y ésta no es sólo el siglo de diferencia que los separa: mientras Goya retrata el drama colectivo, reflejando su drama personal, Munch retrata su drama personal, reflejando el drama colectivo. Aunque al final, el resultado es el mismo.

Antonio Saura fue también un artista muy comprometido con la angustia existencial de una generación que tuvo que sobreponerse a dos guerras mundiales, además de sobrevivir bajo el yugo de una de las últimas dictaduras europeas. Recogió el testigo de sus maestros de lo negro y lo subyacente: Goya, Picasso, los artistas expresionistas abstractos, y por supuesto, Edvard Munch. Recorrió los últimos pasos de la representación de la multitud como una masa compacta y sin individualidades a través de la forma espontánea, la mancha, el trazo, el gesto y la caligrafía.

Veamos por último algunas bases culturales y filosóficas de esa angustia existencial que supone el siglo xx y que deriva en la representación visual de las masas como entes que se mueven como un todo.

#### 4. EL SIGLO DE LAS MASAS

El siglo xx es el siglo de las masas<sup>57</sup>. Masas que acceden al poder, masas que votan, masas que luchan y hacen revoluciones y masas que son exterminadas: el siglo xx posee el macabro récord de genocidios de la Historia de la Humanidad, como dice Delacampagne, se lleva «el gran premio del horror»<sup>58</sup>. Hay una gran diferencia entre ésta y otras épocas anteriores calificadas de más oscuras y más bárbaras: el poder y el alcance de la masa. Desde la revolución industrial, y sobre todo a partir de finales del xix, la masa se vuelve poderosa por su homogeneidad. A esto hay que añadir el auge de los grandes medios de comunicación de masas, como la prensa, la propaganda política o el cine y la radio, que otorgan más poder aun a la masa en cuanto factor fácilmente manipulable y con una fuerza intrínseca superior a cualquier intento anterior, puesta en bandeja para uso de las élites en su propio provecho. O en palabras de Saura:

He querido, por otra parte, reflejar en estas grandes pinturas el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal por un culto, por una protesta o un fanatismo, por una indignación o una súplica: el espectador, al acercarse hasta el fanal, o al situarse dentro de él, sorprende en un relámpago instantáneo la variedad de los rostros en las antifomas de unos antirretratos<sup>59</sup>.

57. PÉREZ LEDESMA, Manuel: «El siglo de las masas» en CRUZ ROMEO, M.<sup>a</sup> Cruz & SAZ, Ismael (eds.): *El siglo xx. Historiografía e historia*. Aldaia (Valencia), Universidad de Valencia, 2002, pp. 197–200.

58. DELACAMPAGNE, Christian: *Historia de la filosofía en el siglo xx*. Barcelona, RBA Libros, 2011, p. 17.

59. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 46.

El concepto de masa, muchedumbre o multitud cobra fuerza a partir del Romanticismo, deviniendo en una poderosa fuerza usada sobre todo por escritores como Víctor Hugo ya a partir de 1831: «Las manos y las cabezas de aquel gentío, negras sobre el fondo luminoso, se recortaban en mil gestos extraños (...) Los límites de las razas y de las especies parecían borrarse en aquel lugar como en un pandemónium (...) todo estaba junto, mezclado, confundido, superpuesto; todos participaban de todo»<sup>60</sup> (v. FIG. 2).

Uno de los primeros teóricos de las masas fue Charles Baudelaire, que, inspirándose en anteriores exploradores de la esencia humana como Edgar Allan Poe<sup>61</sup>, desarrolló el concepto de *flâneur*<sup>62</sup> y se adentró en la psicología de la muchedumbre, tomada como paisaje urbano en sí misma. Fue Walter Benjamin el que atrajo la mirada de los estudiosos de las masas hacia Baudelaire y el *flâneur*, ese «hombre de la multitud» que observa sin ser observado: «La multitud es su dominio (...) Su pasión y su profesión es *adherirse a la multitud* (...) También se le puede comparar, a él, a un espejo tan inmenso como la multitud; a un caleidoscopio dotado de consciencia, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida.»<sup>63</sup> Leyendo este extracto de *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire parece que estemos ante una *multitud* de Saura. Baudelaire reivindica también un nuevo tipo de paisaje en la pintura expuesta en los Salones, un «paisaje de las grandes ciudades, es decir la colección de las grandezas y de las bellezas que resultan de una poderosa aglomeración de hombres y de monumentos»<sup>64</sup>, es decir, la representación de unas multitudes que ya han tomado la ciudad y por extensión, la sociedad, y que presentan rasgos y características positivas y negativas al mismo tiempo, una contradicción muy presente en el poeta:

El pensamiento de Baudelaire es polivalente: mientras en *El pintor de la vida moderna* exalta la modernidad, en *Las flores del mal* y *El spleen de París* se detiene en sus consecuencias negativas, tanto para la subjetividad del urbanita como para los grupos sociales marginados<sup>65</sup>.

Si para Baudelaire el *flâneur* es fruto del desarrollo urbano y del anonimato que confieren las muchedumbres urbanas («El poeta goza de este incomparable privilegio, ya que puede ser a su guisa él mismo y los otros»<sup>66</sup>), para Benjamin es el producto de una alienación producida por la ciudad misma, pero también por el

60. HUGO, Víctor: *Notre-Dame de París*. Barcelona, Random House Mondadori, 2010, p. 114.

61. Un valioso ejemplo del concepto de alienación que producen las masas en el individuo se puede encontrar en el cuento titulado *El hombre de la multitud*, en POE, Edgar Allan: *Cuentos completos*. Barcelona, Edhasa, 2009, pp. 329–339.

62. Paseante, callejero. Individuo que se confunde con la masa y forma parte de ella.

63. BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado libros, 2005, pp. 358–359. (En cursiva en el original).

64. *Idem*.

65. CUVARDIC GARCÍA, Dorde: *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París, Publibook, 2012, p. 90.

66. BAUDELAIRE, Charles: *El spleen de París*. Sevilla, ed. Espuela de Plata, 2009, p. 65.

desarrollo del «gran capitalismo» durante la segunda revolución industrial<sup>67</sup>. Más interesante resulta el punto de vista de Victor Fournel, que diferencia entre el *flâneur* y el *badaud* o mirón, este último absorbido ya por la masa y carente de personalidad o individualidad:

El simple *flâneur* observa y reflexiona (...) Siempre está en plena posesión de su individualidad. La del *badaud* desaparece, al contrario, absorbida por el mundo exterior que le fascina, que le interpela hasta el embriagamiento y el éxtasis. El *badaud*, bajo la influencia del espectáculo, se convierte en un ser impersonal; no es un hombre, es el público, es la multitud<sup>68</sup>.

Esa masa domesticada de mirones es lo que Nietzsche entiende como «chusma»<sup>69</sup> o lo contrario al «superhombre», es decir, personas acostumbradas a no pensar por sí mismas, a dejarse llevar por un ideal o una creencia superior. Munch era un gran admirador del filósofo alemán —llegó a retratarlo póstumamente en 1906—, y estaba en consonancia con sus ideas de la primacía de la voluntad de poder del hombre por encima de la metafísica<sup>70</sup>. El artista noruego creció rechazando las profundas convicciones religiosas de su padre, y estaba muy seguro de su aversión por la religión: este era el punto que mejor le unía a Nietzsche, y continuamente trataba como central en su vida el problema derivado de la «muerte de Dios». Además, el número de libros del filósofo en su biblioteca era sólo igualado por Dostoyevski, y allá donde iba necesitaba la compañía de alguna de sus obras<sup>71</sup>. El irracionalismo entra de lleno en la pintura de Munch tras el naturalismo anterior a 1889, podría decir que comienza con el «Manifiesto de St. Cloud»<sup>72</sup>, y se muestra sobre todo en las imágenes del grupo de la angustia del *Friso de la vida*, donde se encuentran inmersas las obras analizadas en el punto anterior.

El «superhombre» de Nietzsche tiene en Ortega y Gasset su equivalente: es lo contrario al «hombre-masa». ¿Y qué es el «hombre-masa» de Ortega? Parece claro, echando la vista atrás. Es toda aquella individualidad que ha dejado de serlo para formar parte indisoluble de una multitud que piensa y actúa como un todo, la mayoría de las veces, de manera irracional o manipulada por algún poder en la sombra. Son los ladrillos de las multitudes de Goya, de Munch y de Saura. Ortega define ese concepto tan ligado al siglo xx en su obra *La rebelión de las masas* (1930), y resulta imprescindible en el desarrollo cultural español (y europeo) de la primera mitad de siglo.

67. BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*. Londres, Verso Editions, 1983, pp. 35-66.

68. FOURNEL, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. París, ed. Dentu, 1857. (En cursiva en el original). Citado en CUVARDIC GARCÍA, Dorde: *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París, Publibook, 2012, p. 37.

69. NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 151-154.

70. SUANCES MARCOS, A. Manuel: «El irracionalismo: la razón bajo sospecha», en GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés: *Filosofía y cultura*. Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 357.

71. PRIDEAUX, Sue: *Edvard...* p. 230.

72. *Idem*.

La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida (...) ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas; sólo hay coro<sup>73</sup>.

Ortega da a la masa, o a las aglomeraciones de «hombres-masa», un carácter negativo, por cuanto conlleva una degradación de la sociedad. La rebelión de las masas preocupa al filósofo, porque «conduce a una humanidad sin voluntad como protagonista de la historia»<sup>74</sup>: la multitud es una masa de «muertos vivientes»<sup>75</sup>. Saura es un artista preocupado por la época que le ha tocado vivir, heredera de los grandes desastres acaecidos entre 1914 y 1945. Sus *Multitudes* tienen mucho de esa preocupación, en especial, por las atrocidades de la II Guerra Mundial: «los terribles amontonamientos humanos en el campo de exterminio de Bergen-Belsen»<sup>76</sup>. La masa tiene, como en Ortega, como en Nietzsche y en Munch, como en Goya, una connotación negativa. Pero no hay que olvidar que en Saura hay un cambio en este sentido, más a la manera del Baudelaire de *El pintor de la vida moderna*, viendo ahora a la multitud como vector necesario del cambio en la sociedad, sobre todo en el entorno sociopolítico donde le ha tocado moverse, la dictadura franquista, y potenciado por situaciones como la prohibición del derecho a la manifestación y a la reunión. Saura, como artista comprometido con su tiempo, cree necesario introducir esta variable en sus *Multitudes*.

La multitud, protagonista político en los años republicanos y en los años de la Guerra Civil y «protagonista filosófico» (negativo) de aquellas teorías que vieron en su rebelión uno de los peligros a los que estaba sometida la cultura europea, era un factor decisivo en la España de la posguerra (...). El carácter eminentemente político de la multitud ha sido claramente acentuado por el artista (...), mas lo que ante todo destaca Saura es el protagonismo que la multitud puede llegar a alcanzar<sup>77</sup>.

La masa ya no implica sólo violencia, negatividad y carencia de voluntad. Hay pues, una oportunidad de redimir a la muchedumbre de su destino, hay esperanza de cambio a través de las aglomeraciones.

La multitud es masa viva, conglomerado de identidades específicas confundidas y aniquiladas, masa en movimiento, masa silenciosa de amontonamiento de cadáveres en Bergen-Belsen, masa murmurante de la Karl-Johan Strasse de Munch, masa aulladora de los fusilados del 3 de mayo de Goya, masa inquieta que se manifiesta...<sup>78</sup>

73. ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Barcelona, Espasa, 2009, p. 75-76.

74. NIETO YUSTA, Constanza: «La deshumanización del arte de Ortega y Gasset y el papel del 'hombre-masa'», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.<sup>a</sup> del Arte, 25, 2012, p. 299.

75. *Idem*.

76. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 92.

77. BOZAL, Valeriano: *Estudios...* p. 286.

78. WEBER-CAFLISCH, Olivier: *Multitudes (cat.)*. Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 2003, p. 23.

## 5. CONCLUSIONES

Saura es un artista de su tiempo que conecta muy bien con otros maestros que supieron en su día adelantarse y exponer visualmente conceptos del siglo xx, como la angustia, la soledad, el miedo y el grito ante la barbarie. El arte visual siempre genera imágenes conectadas con el subconsciente colectivo y sus fuerzas oscuras, y en eso la historia del pensamiento tiene mucho que decir, empezando por Víctor Hugo y continuando con las muchedumbres modernas de Baudelaire, la angustia existencial de Kierkegaard, el concepto de «chusma» de Nietzsche, el «hombre-masa» de Ortega y su libertad para elegir, el poder que aplasta al individuo en Kafka o Hitchcock, la disolución del sujeto de Foucault —ya en plena posmodernidad— y su concepto de «encierro de los cuerpos», necesario para el desarrollo del capitalismo y que plantea un paralelismo visual especialmente notable en las *Multitudes* de Saura:

Ensanchadas escenas multitudinarias que reflejarán, como si fuesen dragones compuestos de miradas de seres, el clamor popular sometido a la fatalidad, el fanatismo y la superstición como en una catarsis colectiva triunfadora de lo irracional<sup>79</sup>.

Otro aspecto a tener en cuenta es el contexto sociopolítico y las relaciones de Antonio Saura con el franquismo y con artistas comprometidos como Asger Jorn —miembro de la Internacional Situacionista, dentro del grupo CoBrA. La representación de las masas adquiere entonces un sentido fundamental en la frontera entre el modernismo y el posmodernismo, llegando su vigencia hasta nuestros días. Las *Multitudes* de Saura se muestran como un conjunto de imágenes poderosas cuyo origen es complejo, partiendo de Goya para pasar por el norte de Europa, por Munch, Ensor, Monet y, finalmente, por el tamiz de la nueva pintura americana de Pollock.

La repetición obsesiva del tema, los numerosos escritos dedicados a ello, el carácter multidisciplinar de sus obras y sus traumas personales, junto con los de su generación y las precedentes, conectan a Saura y sus *Multitudes* no sólo con la tradición, sino también con el devenir de la historia.

---

79. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 93.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles: *El spleen de París*. Sevilla, ed. Espuela de Plata, 2009.
- : *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado libros, 2005.
- BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*. Londres, Verso Editions, 1983.
- BISCHOFF, Ulrich: *Munch*. Colonia, Taschen, 2011.
- BOZAL, Valeriano: *Estudios de arte contemporáneo, 11. Temas de arte español del siglo xx*. Madrid, A. Machado libros, 2006.
- : *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza, 2002.
- : *Pinturas Negras de Goya*. Madrid, A. Machado libros, 2009.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde: *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París, Publibook, 2012.
- DELACAMPAGNE, Christian: *Historia de la filosofía en el siglo xx*. Barcelona, RBA Libros, 2011.
- HUGO, Víctor: *Notre-Dame de París*. Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- JACOBSEN, Lasse: «History, events and stories» en Lampe, Angela & Chéroux, Clément (eds.): *Edvard Munch. The modern eye*. Londres, Tate Publishing, 2012.
- NIETO, Víctor: «El color de la negación del color», en *El color de las Vanguardias. Pintura española contemporánea 1950–1990 en la colección Argentaria*. Madrid, 1993.
- NIETO YUSTA, Constanza: «La deshumanización del arte de Ortega y Gasset y el papel del 'hombre-masa'», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.<sup>a</sup> del Arte, 25, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Barcelona, Espasa, 2009.
- PÉREZ LEDESMA, Manuel: «El siglo de las masas» en Cruz Romeo, M.<sup>a</sup> Cruz & Saz, Ismael (eds.): *El siglo xx. Historiografía e historia*. Aldaia (Valencia), Universidad de Valencia, 2002.
- POE, Edgar Allan: *Cuentos completos*. Barcelona, Edhasa, 2009.
- PRIDEAUX, Sue: *Edvard Munch: behind the scream*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2005.
- REENBERG, Holger: «Echoes of The Scream» en Gether, Christian & Reenberg, Holger: *Echoes of The Scream*. Ishøj, Arken Museum for Moderne Kunst, 2001.
- RÍOS, Julián: *Las Tentaciones de Antonio Saura*. Madrid, Mondadori, 1991.
- : *Retrato de Antonio Saura*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.
- SAURA, Antonio: «El Prado imaginario» en Saura, Antonio: *Crónicas. Artículos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- : «Las delicias del jardín» en Saura, Antonio: *Crónicas. Artículos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- : *Note Book (memoria del tiempo)*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992.
- SUANCES MARCOS, A. Manuel: «El irracionalismo: la razón bajo sospecha», en González García, Moisés: *Filosofía y cultura*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- TODOROV, Tzvetan: *Goya. A la sombra de las luces*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- WEBER-CAFLISCH, Olivier: *Multitudes (cat.)*. Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 2003.

## Recursos en internet

*www.rtve.es*

*www.museodelprado.es*

UNED Linceo+: *uned.summon.serialssolutions.com/advanced*

Dialnet: *dialnet.unirioja.net*

Google Académico: *scholar.google.es*

# 3



## ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

### SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

#### Dossier · Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell: *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado* / *Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology*

- 15** VÍCTOR NIETO ALCAIDE & GENOVEVA TUSELL (COORDS.)  
Introduction / Introducción
- 21** GENOVEVA TUSELL (GUEST EDITOR)  
The exhibition *Arte de América y España* (1963): the continuation of the spirit of the Hispanoamerican biennials / La exposición *Arte de América y España* (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas
- 33** EVA MARCH ROIG  
Franquismo y Vanguardia: III Bial Hispanoamericana de Arte / Francoism and *avant-garde*: the 3<sup>rd</sup> Hispanoamerican Biennale of Art
- 55** SARA NÚÑEZ IZQUIERDO  
La renovación de la arquitectura salmantina en la década de los cincuenta / Salamanca's architecture renewal during the Fifties
- 85** M.ª BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO  
La Escuela de Madrid en la crítica de arte franquista: la «nunca rota» conexión con la vanguardia / The *Escuela de Madrid* in critic of art during Franco's government: the 'never broken' connection to the vanguard
- 105** RAÚL FERNÁNDEZ APARICIO  
Saura y las *Multitudes*: de Goya a Munch / *Saura and Multitudes*: from Goya to Munch
- 131** PILAR MUÑOZ LÓPEZ  
Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975) / Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship (1939–1975)
- 163** MÓNICA ALONSO RIVEIRO  
La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo / Invention of family: survival, anachronism and fiction in family photography during Francoism
- 191** MÓNICA CARABIAS ÁLVARO  
*Cuadernos de fotografía* (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta / *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), a publishing proposal for the dissemination of a testimonial and classic photography in the context and Spanish photographic debate of the 1970s

- 223** DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN  
La Sala Amadís (1961–1975): arte y/o franquismo / Sala Amadís, 1961–1975: art and/or Francoism
- 245** JUAN ALBARRÁN DIEGO  
Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo / The Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Militancy in Late Francoism

#### Miscelánea · Miscellany

- 275** SERGI DOMÉNECH GARCÍA  
La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* / The Reception of the Hispanic Tradition of the Immaculate Conception in New Spain: the Iconographic Type of *Tota Pulchra*
- 311** INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA  
Un archipiélago para los borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII / An archipelago for the Bourbons: royal festivals in Majorca in the 18<sup>th</sup> century
- 343** MARÍA RUIZ DE LOIZAGA  
Tradicón y modernidad en la obra de Antonio López / Tradition and Modernity in Antonio López's works
- 377** MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ  
Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela / The cultural spectacle and its effects: arts and cultural policies in Santiago de Compostela

#### Reseñas · Books Review

- 405** Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje* (JAVIER ARNALDO)
- 409** Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio* (BORJA FRANCO LLOPIS)