

## GOYA SEGÚN ANTONIO SAURA

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ  
(Universidad de Castilla-La Mancha)

*Resumen.* El presente trabajo intenta desvelar la construcción mítica de la figura y de la obra de Francisco de Goya que se llevó a cabo a través de los escritos y las pinturas de Antonio Saura.

*Palabras clave.* Goya, Saura, informalismo, crítica de arte, teoría.

*Abstract.* This work to reveal the mythic construction of Francisco de Goya and his work that was conducted through the writing and paintings of Antonio Saura.

*Keywords.* Goya, Saura, informel, criticism and art theory.

Parece que el éxito de los artistas tiene que ver con términos como ambigüedad e inclasificabilidad, el de Goya, para Menéndez Pelayo, parecía estar directamente relacionado con «aquella mezcla sólo a él concedida de realismo vulgar y fantasía calenturienta»<sup>1</sup>; lo que parece ser una fuerza incontrolable. Es una visión de Goya que no hará sino consolidarse en el siglo XX en los ámbitos de la historia del arte, la teoría y la práctica artísticas. En 1960, la Sala Gaspar organizó la exposición *O Figura. Homenaje informal a Velázquez*, para la que Millares (que afirmaría que no le gustaba demasiado Velázquez) escribió, además de aportar algunas obras, lo siguiente: «Una razón en mi interés hacia Velázquez puede ser aquel abultamiento nervioso de sus vestimentas bajo y sobre las cuales ya nos guiña el ojo negro la rabia incontenible del pintor de Fuente-todos», y a continuación, a modo de explicación menos pública, añade: «Total, nada. Sale uno de Goya y se vuelve a meter en Goya»<sup>2</sup>. En 1989, Antonio Saura

---

<sup>1</sup> MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia del las Ideas estéticas en España* (1883-1891), Madrid, CSIC, 1993, vol. I, ed. facsímil de la de 1940, p. 1527.

<sup>2</sup> Las dos citas en «De Millares a Westerdahl, 19 de septiembre de 1960», *El artista y el crítico. Manolo Millares y Eduardo Westerdahl, correspondencia 1950-1969*, Madrid, La Fábrica, 2011, edición crítica de José Luis de la Nuez Santana, p. 181.

afirmó que «en Goya aflora todo aquello que Velázquez oculta»<sup>3</sup>. Los artistas, especialmente los del entorno informalista, pero no solo ellos, reactualizaron la tradición pictórica española tanto en sus escritos como en sus obras.

En la larga entrevista que hizo Julián Ríos<sup>4</sup> a Antonio Saura, llena de calambures (*Remembrandt*, *Glosaurio*, este último de referencias claramente cirlotianas) y juegos de palabras, Saura explica que sus retratos imaginarios de Goya evocan, a la vez, al pintor de Fuentetodos y al *Perro semihundido* de las Pinturas negras, una verdadera obsesión, como es bien sabido, para Antonio Saura. El perro, entonces, aparece también como un retrato del pintor, una suerte de doble imagen de filiación remotamente surrealista: «la cabeza de perro asomándose, siendo nuestro retrato de soledad, no es otra cosa que el propio Goya contemplando algo que está sucediendo»<sup>5</sup>, como el pintor que observa, aterrado y atento, las *Desgracias acaecidas en el tendido de la Plaza de Toros de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón*, la estampa número 21 de la serie *La Tauromaquia*, de 1816. El mismo Goya que nos mira de reajo desde el frontispicio de los *Caprichos*, por cierto que, en este retrato, «el peinado, siempre cuidadoso, es el llamado de ‘orejas de perro’, cubriendo las propias»<sup>6</sup>.

Goya, como ha explicado Antonio Saura en muchas ocasiones, es trasunto directo en una parte sustancial de la obra del segundo; los retratos imaginarios, los perros, las multitudes y los gritos, al menos.

La intención de estas páginas no es tanto la de analizar la inclusión de Antonio Saura en la estela de Goya (casi todo el arte posterior parece estar en ella)<sup>7</sup>, como intentar calibrar el modo en que Saura ha construido a Goya. Lo ha hecho de manera progresiva y constante, pero aunque Goya sea en Saura un recuerdo infantil de orígenes remotos («desde niño me he sentido fascinado por esa imagen extremosa que, por extraños vericuetos, ha permanecido siempre

<sup>3</sup> SAURA, A., «El Prado imaginario» (1989), *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 204.

<sup>4</sup> RÍOS, J., *Las tentaciones de Antonio Saura*, Madrid, Mondadori, 1991.

<sup>5</sup> SAURA, A., «El perro de Goya» (1959), *Note Book (memoria del tiempo)*, Murcia, Galería Yerba, 1992, p. 52.

<sup>6</sup> GÁLLEGO, J., *Autorretratos de Goya*, Zaragoza, Ibercaja, 1990, p. 53.

<sup>7</sup> LAFUENTE FERRARI, E., «La situación y la estela del arte de Goya», *Antecedentes, confluencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, desde la publicación de este trabajo, la estela de Goya no ha hecho sino crecer, un ejemplo podría ser GIMÉNEZ, C. y CALVO SERRALLER, F., *Picasso, tradición y vanguardia* —catálogo de exposición celebrada en Museo Nacional del Prado del 6 de junio al 10 de septiembre de 2006—, Madrid, Museo del Prado, MNCARS, 2006, que sitúa la obra más conocida de Picasso en la estela de Goya.

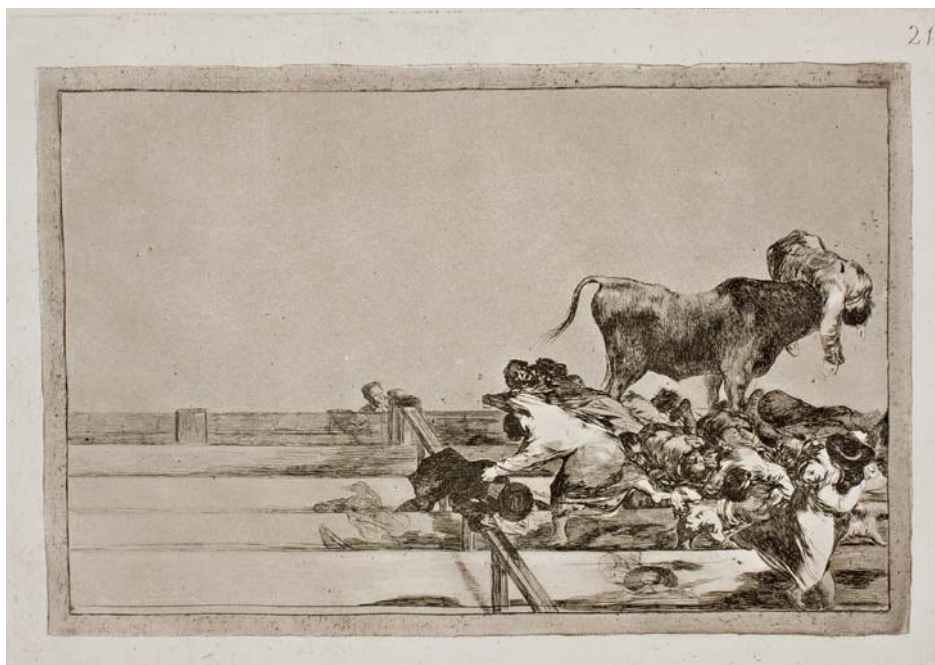


Fig. 1: Francisco de Goya, *Desgracias acaecidas en el tendido de la Plaza de Toros de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón, La Tauromaquia*, estampa 21, 1816.

asociada al recuerdo del patito feo del cuento infantil<sup>8</sup>), su presencia clara en el imaginario del pintor coincide con el abandono del surrealismo; cuando desaparece el empeño de reconstruir la vanguardia, los artistas del ámbito informal miran con insistencia a la tradición, que se concreta en Goya, Velázquez, las poéticas barrocas y el Museo del Prado como lugar mítico, ya se sabe que la crítica colocó de manera insistente la pintura informal bajo la advocación de la tradición española (las dos palabras tienen la misma importancia en ese relato)<sup>9</sup>.

La presencia de la tradición de Goya no parece ajena, todo lo contrario, a la consigna lanzada por Joaquín Ruiz Giménez, en el contexto de inauguración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, «Goya, padre de todo el arte moderno», que recuerda la afirmación de André Malraux de que con Goya comienza el arte moderno, que Saura acepta, aunque con ciertas reticencias («pero lo que sí es cierto es que tal afirmación puede aplicarse con verosimilitud a algún aspecto

<sup>8</sup> SAURA, A, «El perro de Goya», *op. cit.*, p. 51.

<sup>9</sup> Como síntesis epigonal de esa actitud de la crítica véase AA. VV., *La pintura informalista española a través de sus críticos*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1961.

de la obra del pintor aragonés»<sup>10</sup>), sobre todo porque para nuestro pintor, la figura de Goya es poliédrica, contradictoria, hay diferentes pintores en Goya, entre el rosa de los cartones para tapices y el negro de los muros de la Quinta del Sordo, es la visión legada por el romanticismo, pero revisable a la luz de las ideas de Norman Bryson, que encuentra en el arte de la primera modernidad (Gros, Géricault, Manet) un doble discurso, una instalación en el equívoco<sup>11</sup>, ahí se ha situado, en ocasiones, la *Maja desnuda* de Goya<sup>12</sup>. En general, la fortuna de Goya le sitúa en el territorio de la ambigüedad, y hay quien, como José Bergamín, ha pensado la figura de Goya como modelo de español no nacionalista<sup>13</sup>, es solo un ejemplo de la posición algo enigmática, siempre ambivalente, que la tradición pictórica ocupa en el relato de nuestro arte contemporáneo.

### LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA

Una ojeada a los índices onomásticos de los escritos de Antonio Saura afirma la importante presencia que tiene Goya en ellos, no es que aparezca continuamente, pero parece estar en el corazón de la teoría del proyecto de Saura. En 1992, Saura citaba su carta imaginaria a Goya en una entrevista que le hizo José Luis Jover: «si no me equivoco, admirado maestro, está usted definiendo el arte moderno, y deduzco como consecuencia inmediata de qué forma se equivocan aquellos que piensan que el pintor debe solamente pintar, y no pensar, y menos todavía escribir»<sup>14</sup>. Es una visión que, por un lado, mira a las mencionadas posiciones de Ruiz Giménez y de Malraux y por otra converge con la más reciente de Todorov<sup>15</sup> que presenta a Goya como un pensador ilustrado, en las antípodas, por lo tanto, de la visión de Ortega y Gasset (el libro de Todorov es, en realidad, una respuesta diferida a las consideraciones del pensador), a veces

<sup>10</sup> SAURA, A., «Goya o la contradicción», *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 241.

<sup>11</sup> BRYSON, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991, p. 150 y ss.

<sup>12</sup> LICHT, F., «Ya no es una diosa. Las majas de Goya y el desnudo en los orígenes de la época moderna», en Rafael Argullol et al., *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

<sup>13</sup> BERGAMÍN, J., «Pintar como querer. Goya, todo y nada de España», *Hora de España*, 5, Valencia, mayo de 1937, ahora en Miguel Ángel Gamonal, *Arte y guerra civil. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, pp. 251-258.

<sup>14</sup> SAURA, A., «Entrevista con José Luis Jover», *Escritura como pintura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 167.

<sup>15</sup> TODOROV, T., *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

Saura critica al filósofo, pero otras no está tan lejos como puede parecer a primera vista de las interpretaciones orteguianas.

Pese a que la fascinación por Goya está en Saura desde siempre, parece tomar cuerpo en los años cincuenta, cuando Saura opte por un informalismo en el que el cuerpo tiene un papel crucial y en el que el espacio de los cuadros parece volverse mucho más unitario; «El cuerpo de mujer presente en todos mis cuadros desde 1955, reducido a la más elemental presencia, casi un esperpento [...] puede parecer una prueba de la constante presencia del ser humano en el arte español, pero es sobre todo un apoyo estructural para la acción, para la protesta, para no perderme, para no hundirme en el caos»<sup>16</sup>. Antes, en su etapa surrealista, el cuerpo tiene un papel menor, y aunque pueda establecerse un camino que va de las constelaciones a las multitudes<sup>17</sup>, hay referencias evidentes como Joan Miró y otras, confesadas posteriormente, como *El paso de la laguna Estigia*, de Joachim Patinir<sup>18</sup>, toda una referencia también para Jorge Semprún, no solo en *La montaña blanca*, sino también en otras novelas suyas; todo ello pese a que Goya (una parte de su obra, al menos) forma parte del imaginario de los surrealistas.

En los años cincuenta la referencia más conocida, menos académica y más cercana a los planteamientos de la modernidad es, sin duda, la de Ortega, esa que tanto parece disgustar a Todorov. Se publicó en 1950 y en ella el filósofo reconocía el auxilio de Valentín de Sambricio y de Enrique Lafuente Ferrari. La conclusión no puede ser más rotunda: «La verdad es que la obra de Goya no germina nunca en la inteligencia: o es vulgar oficio o es vigencia de sonámbulo»<sup>19</sup>; no es infrecuente esta visión, en el ámbito del pensamiento español, del artista como alguien a quien la colectividad (la nación) dicta ideas (o formas) superiores a su talento, es una consideración frecuente en el estudio de la cultura española; «la imagen de Goya como artista extravagante y rudo [...] es idéntica a la que los autores del 98 consagraron sobre Cervantes, caracterizado como un 'ingenio lego' al que el alma de la nación habría dictado una obra superior a su talento»<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> SAURA, A., «Tres notas» (1959), *Papeles de son Armadans*, n.º 37, Palma de Mallorca, 1959, p. 65.

<sup>17</sup> BOZAL, V., «Temas de Antonio Saura» (2004), en Valeriano Bozal, *Estudios de arte contemporáneo II*. Madrid, Visor, 2006.

<sup>18</sup> SAURA, A., «La laguna Estigia» (1988), *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.

<sup>19</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Alianza, 1980, p. 356.

<sup>20</sup> RIDAO, J.M., «Prólogo», en Tzvetan Todorov, *Goya. A la sombra de las luces*, op. cit., p. 9.

En el ensayo de Ortega sobre Goya hay algunos rasgos que convergen con la imagen del artista moderno; la idea del «monstruo Goya», por ejemplo, la afirmación de que los intereses de Goya no están en el tema, sino en el cuadro mismo, la naturaleza sintónica que el filósofo atribuye a Goya. Pese a que Ortega subraye el sentido manual de la pintura, su carácter de oficio, no deja de aparecer en sus páginas la idea romántica del artista, la idea de genialidad, la condición de Goya como producto romántico y la presencia de la expresión como elemento fundamental, por mucho que el filósofo atenúe la importancia de las *Pinturas negras*, que reduce casi a mera anécdota, aunque sugiera aquí la doble dimensión, pública y privada, de la obra de Goya que también sugerían, de pasada, los Wittkower a propósito de la posible locura de Messerschmidt<sup>21</sup>. Una parte de la obra de Goya que es central en la construcción de Saura, seguramente debido a los muchos interrogantes que las pinturas suscitan.

Detrás de esa idea de Ortega que nos presenta a Goya como un artista proteico, rebasado por su arte (algunas aproximaciones a Picasso, a Pollock, son así) está la noción de veta brava, que tiene en Goya uno de sus ejemplos más claros y que hará fortuna en los años cincuenta en el ámbito del informalismo, antes, los románticos bocetistas, conformarán un estilo goyesco que la historiografía identificará como español y que, según algunos críticos, tendrá su último episodio en el informalismo<sup>22</sup>. En 1996, Saura publicó un ensayo dedicado a la veta brava (él habla de «toque bravo»<sup>23</sup>), una práctica que se equipara al gesto, que ya se sabe que es uno de los grandes argumentos de Saura, el toque bravo se irá consolidando en el barroco como un rasgo de liberalidad de la pintura frente a la (entonces) necesaria fidelidad al natural, Goya lo utiliza en sus pinturas negras porque con pinturas hechas para él, liberadas del encargo y el pintor se enfrenta en ellas a sí mismo.

El toque bravo se instalará, desde El Greco, en la pintura española, donde el reciclaje parece habitual; «raramente inventora de conceptos [la pintura española], su mérito ha consistido en la superación de los modelos para adaptarlos, transformarlos y fundirlos en su propio e interior modelo, creando universos cerrados e independientes en los cuales lo excepcional eclipsa su mediatizado origen»<sup>24</sup>. Es una visión de lo español muy vinculada al pensamiento de Ortega,

<sup>21</sup> WITTKOWER, R. y WITTKOWER, M., *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1985.

<sup>22</sup> AA.VV., *La pintura informalista española a través de sus críticos*, op. cit.

<sup>23</sup> SAURA, A., «Del llamado toque bravo», *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 319-331.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 325.

pero, sobre todo, ha servido desde los años cincuenta para explicar la españolidad del informalismo. Al fin, el toque bravo es el principio de una liberación que culminará en el siglo XX: «Las pinturas de Giacometti, de Dubuffet, de Bacon y de Asger Jorn en la figuración; las de Pollock, Kline y De Kooning en la abstracción, suponen, entre otros, la más veraz ejemplificación del dominio del toque bravo, por fin liberado de su atadura al ilusionismo»<sup>25</sup>.

El texto establece dos importante continuidades, una, con un viejo ensayo de Saura, otra, con Clement Greenberg y su caracterización de la pintura moderna. El primero, «Espacio y gesto» se publicó por primera vez en 1959<sup>26</sup>. En este escrito programático, Saura confirma estos dos criterios, el espacio y el gesto, como los argumentos fundamentales en la pintura moderna (ambos, como venimos viendo, pueden encontrarse en Goya), destruyendo y volviendo a construir, los expresionistas abstractos (De Kooning, por ejemplo) han conseguido que las pinturas puedan verse desde ópticas abstractas y figurativas, lo que supone una vuelta de tuerca frente a la abstracción clásica, algo que empezó con la destrucción del espacio de Goya o Van Gogh y que tiene que ver con la doble condición, autorreferencial e ilusionista que el gesto (el toque bravo) proporciona a la pintura.

Estas visiones están en «La pintura moderna», de Greenberg, cuyo nombre nunca (que sepamos) aparece en los escritos de Saura. Pero el crítico americano, ya se sabe, identifica modernidad y autorreferencialidad (y opticalidad): «el arte realista o naturalista encubría el medio y utilizaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte»<sup>27</sup>. La crítica española nunca asumió la visión de la pintura en estos términos, atendió más a los contenidos y vio una afirmación de la tradición en la pintura informal, exactamente igual que Saura.

La idea de Goya que encontramos en los textos de Saura tiene mucho que ver con ésta. Las Pinturas negras constituyen «el conjunto más poderoso del arte español [...] uno de los hechos más insólitos del arte universal»<sup>28</sup>, un profundo desgarró, un conjunto teórico junto a «las pinturas horizontales de Ru-

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 328.

<sup>26</sup> SAURA, A., «Espacio y gesto», *Papeles de de son Armadans*, n.º 37, Palma de Mallorca, 1959, ahora en *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

<sup>27</sup> GREENBERG, C., «La pintura moderna», en *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, Félix Fanés (ed.), p. 112.

<sup>28</sup> SAURA, A., «Las delicias del jardín», en Antonio Saura., *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 61.

bens [y] las pinturas verticales del Greco»<sup>29</sup>. Lo que une los tres conjuntos es una suerte de «belleza obscena», asociable también a determinadas pinturas de Picasso, Pollock y De Kooning, el caso de las pinturas negras es singular porque se trata de unas pinturas no hechas para ser contempladas, sino para el propio autor, lo que indica quizá el modo en que habría pintado Goya de no haber mediado encargos.

Parece que la primera vez que Saura cita a Goya en un texto es en 1957, el año de la fundación del grupo El Paso, y lo hace asociando el nombre del pintor de Fuendetodos a la posibilidad de «hundirse en lo demoníaco»<sup>30</sup>, para lo que servirían también Van Gogh y Picasso, frente al sentido angélico de Vermeer, Zurbarán y Rothko, o junto al sentido autodestructivo de Pollock o de Staël, en fin, todo un mapa de situación que se complementa con otro texto contemporáneo y diría que programático, «Espacio y gesto», en el que el pintor, además de situar a los expresionistas en una tradición, marca algunas diferencias entre el expresionismo abstracto y los tradicionales que solo destruye, el expresionismo abstracto dice Saura, destruye para rehacer lo destruido.

En una carta abierta a Antonio Giménez Pericás, escrita en 1961<sup>31</sup> y en la que se reflexiona sobre los diferentes modos de la figuración (ya empieza a anunciarse en la crítica el final del informalismo), Saura plantea la presencia del monstruo en el arte español, en Goya, por supuesto, pero también en la pintura barroca, es, para él, una vertiente de la gran presencia del hombre, y su contacto con la realidad, en la pintura española.

## LA CONSTRUCCIÓN PLÁSTICA

La construcción teórica de Goya, más bien tardía, ya que la mayoría de los textos mencionados se han escrito en los años ochenta y noventa, es deudora de lo que denominaré construcción plástica (aquí la pintura parece anteceder a la palabra), que está presente desde los años cincuenta en la obra de Antonio Saura y que nos da idea de una particular visión de lo goyesco, que se une a su visión de la tradición, y que piensa en un Goya barroco, «padre del barroco expresionista»<sup>32</sup> que sólo reconoce como maestros a Velázquez, Rembrandt y

<sup>29</sup> SAURA, A., «El Prado imaginario», *op. cit.*, p. 205.

<sup>30</sup> SAURA, A., «Tres notas», *op. cit.*

<sup>31</sup> SAURA, A., «Carta abierta a Antonio Giménez Pericás», *Acento cultural*, n.º 12-13, 1961.

<sup>32</sup> SAURA, A., «La imagen barroca» (1984), *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.



la naturaleza y que opone al criterio central del color, el de la luz y la sombra, esto es lo que más interesa de Goya a Antonio Saura que, como el pintor de Fuentetodos, parece ver solo la luz y no los colores<sup>33</sup>.

Un detalle biográfico de Saura, para mostrar que la realidad puede ser goyesca: «En 1938, la familia Saura se instala en Barcelona, en el número 217 de la calle Verdi [...] Antonio regresa al hogar familiar con su padre. Un tiroteo estalla en la calle Verdi. El hombre y el niño se refugian en un portal cuando, en la acera de enfrente, ven correr a un desconocido: su cuello es segado por la metralla. Mientras la cabeza rueda por el suelo, el cuerpo, llevado por el impulso, da todavía algunos pasos antes de desplomarse en la acera. Medio siglo más tarde, al desplazarse en taxi por Barcelona, Saura pide al conductor que dé un rodeo cada vez que corre el peligro de tomar accidentalmente la calle Verdi»<sup>34</sup>.

Saura podría haber dicho después lo que Wols frente a un cristal roto por las balas, «mi pintura jamás llegará a eso»; se lo escribía él mismo a Antonio Giménez Pericás en una carta abierta<sup>35</sup>. La cabeza muerta que rueda, la cabeza amenazada del *Perro semihundido* de Goya, la propia cabeza perdida de Goya (posiblemente el cráneo pintado por Dionisio Fierros), se presentan como aparentes ingredientes en la construcción plástica de Goya, paralela o incluso algo anterior de la teórica. La pintura informalista de Saura parece, antes que nada, goyesca, tomado el término de un modo particular, desde el punto de vista temático, el perro, las multitudes, los retratos imaginarios, los gritos, se presentan como actualizaciones, como glosas, del artista de Fuentetodos. Desde el punto de vista del proceso, el gesto posee, ya hemos visto, origen goyesco; desde el lado de las construcciones espaciales, en Saura hay una llamada constante a Goya, más que a Velázquez, más que a Picasso.

Saura recorta sus retratos como Goya; como el pintor de Fuentetodos parece ver la luz y la sombra antes que los colores, emula una pintura de dibujo oculto, donde parece perderse la distancia. Jean Paul Sartre afirmó en 1961 su preferencia por Picasso frente a las imágenes de guerra de Goya, decía del *Guernica* que «su belleza plástica intensifica más que entorpece el impacto emocional»<sup>36</sup>,

---

<sup>33</sup> «Yo sólo veo cuerpos iluminados y cuerpos que no lo están, planos que avanzan y planos que retroceden, relieves y cavidades», comentario atribuido a Goya por Antonio Brugada, citado en Tzvetan Todorov, *Goya. A la sombra de las luces*, op. cit., p. 34.

<sup>34</sup> COHEN, M., «¡La semana empieza mal!», Rainer Michael Mason, *Antonio Saura. Pinturas 1956-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 193.

<sup>35</sup> SAURA, A., «Carta abierta a Antonio Giménez Pericás», *Acento cultural*, n.º 12-13, Madrid, 1961.

<sup>36</sup> Citado en GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982, p. 132.

.....

era la desautorización de Sartre a un realismo que consideraba insuficiente, y en el que incluía la obra más expresionista, más privada, de Goya. Saura no lo veía de ese modo, el pintor de *Fuendetodos* es, para él, un artista gestual, el primero. La figura destacada del fondo (desmintiendo el sentido abstracto de la pintura), como en los cuadros de Goya, la gama corta, el perro que emerge con insistencia es, sobre todo, un modelo. La construcción plástica de Goya es, en Saura, anterior a la teórica, la pintura se anticipa aquí a la palabra.