

# Eleazar y la tradición. Reflexiones sobre su arte pictórico con motivo de la publicación de su primera novela

Artículo-Reseña

ÁNGEL GÓMEZ MORENO  
Universidad Complutense de Madrid

Acudió maese Nicolás a rogarle lo mismo, y Sancho también; lo cual visto del cura, y entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiera, dijo: —Pues así es, estenme todos atentos, que la novela comienza de esta manera: [...]

(*Don Quijote*, 1605, cap. XXXII)



Eleazar, *Juan Palomeque, "el Zurdo"* (de la Serie *Don Quijote*)

A su modestia y austeridad achaco que Eleazar no haya hecho público un documento (llámese “manifiesto” o de cualquier modo) que recoja su particular poética. Que no haga explícita su hoja de ruta, que no imparta doctrina a otros artistas o al público en general y que no teorice no significa que fíe todo a la improvisación. En su caso, cabe hablar precisamente de lo contrario: Eleazar reflexiona a cada instante y no deja un solo cabo suelto; además, busca el firme en el terreno más compacto y seguro, que es aquel por el que otros han discurrido a lo largo de los siglos. Así las cosas, Eleazar podría hacer suyo el principio esgrimido por Jaime Siles en un delicioso librito, *Poesía y Filología*, Salamanca, SEMIR, 2011. Que en un caso se trate de pintura y en el otro de poesía no tiene la menor importancia (p. 31):

Y en esto la suya se parece a la situación del poeta frente a la Tradición y la Historia Literarias: en ellas está —como en el diccionario— todo lo que se puede escribir. Por eso, para no repetirlo, hay que conocerlo y sólo dentro de ese *conocer* es posible innovar, pues sólo dentro de —o por relación a— la Tradición la innovación existe: fuera de ella es absolutamente imposible innovar.

De todos los ejemplos que se me ocurren, que no son pocos, destacaré dos. El primero es su actualización de la odalisca, único motivo del orientalismo decimonónico (que cayó fascinado ante el Oriente Próximo y Medio) que consiguió superar el riguroso filtro de las Vanguardias, interesadas ahora por el arte del Extremo Oriente. Junto a ella, queda Salomé, *femme fatale* por excelencia, que es figura recurrente nada menos que en Lucas Cranach y llega pletórica de fuerzas hasta Eleazar. El segundo, a menudo ligado a la citada bailarina oriental, es el *reclining nude*, que no se resume en un tema o asunto —menos aún en la simple pose de la modelo de turno—, sino que supone una especie de declaración pública de respeto y observancia de la tradición. De igual modo lo concibe quien recurre a fórmulas compositivas como la triangular o piramidal, que nos lleva hasta el grupo escultórico griego de *Laocoonte y sus hijos*.

Un repaso a la estupenda página electrónica de Eleazar pone de manifiesto la coherencia de su obra. Si me expreso así es porque nuestro artista no tiene bastante con articularla en series, sino que precisa marcar

cada cuadro con un sistema de analogías formales y temáticas tan rico como complejo (la simplicidad, en su caso, sólo es apariencia). Ahí, precisamente, radica la clave de su poética; ése es el hilo conductor que recorre la totalidad de su producción artística y me lleva a decir que Eleazar es el mismo desde sus inicios hasta hoy. No se trata de inmovilismo sino de conciencia creadora, y a muy temprana edad: es la precocidad implícita en el viejo tópico del *puer / senex*, que nos habla de un niño que, en razón de lo que dice o hace, aparenta ser un viejo sabio y prudente. El itinerario compositivo de Eleazar ayuda a entender su reciente deriva literaria y hasta justifica que su *opera prima* tenga forma de relato extenso. Antes de ocuparme de ella, repasaré las fuentes de inspiración de su pintura, pues ayudará a entender su deriva hacia la creación literaria.

En la trayectoria de este original artista jiennense afincado en Barcelona, hay algo más que simples trazas del *graffiti*, el cómic y el dibujo infantil. Tanto o más importa la huella del Goya más ácido: el de los grabados, los dibujos y la pintura de cromatismo más limitado, con imperio absoluto del blanco y el negro. También percibimos la impronta de los continuadores del genial pintor de Fuendetodos en pleno siglo XIX, como Leonardo Alenza, Eugenio Lucas Velázquez o Eugenio Lucas Villaamil, que cultivaron parecido lenguaje satírico. Manifiesta, como enseguida veremos, es la huella de los cuadros de costumbres de ese mismo siglo, en que la imagen busca el apoyo del texto, sea un simple pie o todo un artículo. Cerca, muy cerca, quedan los escaques de las aleluyas, con sus series y sus versos, que comportan un tipo de narratividad entrecortada que explica a cierto Federico García Lorca y a toda Gloria Fuertes, y que ayuda a entender a Eleazar. Si llegamos al siglo XX, queda claro que Solana o Picasso, en algunas de sus fórmulas, despejan el camino que lleva hasta nuestro artista.

En las ocasiones, cada vez más frecuentes, en que juega con la paleta, Eleazar opta por el color plano de la pintura medieval, si es que no recurre al catálogo de colores del Arte Pop; no obstante, cuando quiere, saca partido de otras técnicas tradicionales, como el juego con las escalas y gamas cromáticas, la veladura o el manejo de volúmenes, que traen lejanos aromas de las escuelas flamenca y veneciana, de Velázquez o Ribera, del retrato español del siglo XIX (pienso en un genial Vicente López, a comienzos de la centuria, o en un Federico de Madrazo, ya en

su epicentro). Si dirijo mi atención más allá de la Piel de Toro, hago paradas en la pintura romántica francesa o en un prerrafaelita como John E. Millais, atento siempre a las texturas, volumen y colorido de las telas.



Eleazar, *La joven de la perla* (de la Serie *Ellas*)

Resulta revelador que, en su página, Eleazar ofrezca su obra convenientemente estructurada y en orden de revista para deleite de cualquier curioso. Nadie se confunda: no es un catálogo de cuadros a la venta; de hecho, la mayor parte de lo que ahí se exhibe ya está vendido. Lo que el artista pretende es mostrar su evolución a lo largo de los años; de ese modo, deja constancia de su rechazo a cualquier cambio brusco y de su tendencia al tránsito poco marcado y, cuando “es mejor no meneallo”, a la continuidad. Puestos a buscar un común denominador, lo encuentro en su marcada capacidad narrativa (que convive armónicamente con un lirismo no menos marcado); por ello, aunque a veces no quepa otra posibilidad y el destino final de cada cuadro lo separe irremediamente de los miembros de la serie a que pertenece (por lo que cada uno de ellos está obligado a cumplir la función para la que ha sido creado o, dicho de otro modo, ha de probar su eficacia artística en solitario), Eleazar hace

pintura por temas o por ciclos; en ellos, se oscila desde la pura sarta hasta el orden trabado de la serie quijotesca que aquí se expone, en que el antes y el después lo marca el texto de Cervantes (aunque pesen tanto o más el *Quijote* ilustrado o el grabado costumbrista).

La narratividad varía sobremanera, dependiendo del asunto abordado y de las fuentes de que se parte. En todos los casos, la imagen viene reforzada con un nombre, oficio o condición que, a su vez, se acompaña de un lema, pasaje o clave. De ahí vamos a la escena interrelacionada y, en un último nivel, a la narración dispuesta en serie. Si, con carácter general, el costumbrismo se deja sentir en Eleazar, cada lienzo puede reclamar un modelo concreto; de ese modo, ante *La Mujer Barbuda* de *El Circo*, a uno se le vienen a la memoria ciertas imágenes de santa Liberata o santa Paula de Ávila, con su hirsutismo extremo (y aprovechado para recordar que Eleazar ha dedicado una serie al santoral femenino y que, de nuevo, atiende al asunto en su novela); a su lado, apetece poner los cuadros que a esa malformación dedicaron Velázquez y Ribera. En Eleazar, paradigma de *poeta ludens* (le damos aquí al sustantivo el sentido amplio del verbo griego ποιέω), importan el hombre y lo humano.

Aunque haya razones sobradas para la misantropía, Eleazar se muestra piadoso con sus personajes, sin importar demasiado el sometimiento de los mismos a diversas maneras de hipertrofia e hipotrofia, pues en su galería de monstruos encontramos un poco de todo. En esa ruptura con el clasicismo, no cabe buscar ni el desgarró de Munch, ni la fealdad voluntaria de algunos ismos vanguardistas, que despertarían la ira de los nazis (y llevaron a montar la exposición sobre el arte degenerado, *Entartete Kunst*, de 1937 en Múnich), ni el dolor de la deformidad humana, que pasa de la corte al circo, en *Freaks* (1932), película dirigida por Tod Browning (el título español, *La parada de los monstruos*, lo dice todo). Hay, eso sí, un repertorio de razas semihumanas y criaturas que remiten hasta Cayo Julio Solino, pasan por Juan de Mandevilla y desembocan en la larga relación de títulos de que consta la literatura teratológica.

El monstruo humano ha captado la atención del artista contemporáneo, del Naturalismo para acá, y permite formulaciones tan atractivas —por su ausencia de dramatismo y su marcado carácter lúdico— como las de Picasso; sin embargo, es el circo, espacio natural del individuo deforme (que tanto juego dio a Velázquez y sus coevos), el que cautiva a un largo



número de pintores entre el Impresionismo y las Vanguardias. Lo vemos en Henri de Toulouse-Lautrec, con *Au Cirque Fernando* (1887-1888), y en Georges Seurat, autor de *Le Cirque* (1891); luego, el mundo circense se convertirá en tema predilecto para un largo número de pintores vanguardistas, como August Macke, en *Circo* (1913) o Jean Dufy, en *Le Cirque Médrano* (1929). Por delante de todos ellos queda Picasso con los tres cuadros que le dedicó al asunto en 1905: *Familia Arlequín*, *Familia de Arlequines con muchacho del mono* y *Familia de Saltimbanquis*. Ni siquiera la literatura y el cine permanecieron ajenos, como vemos en *El circo* (1926), de Ramón Gómez de la Serna, y *The Circus* (1928), de Charles Chaplin. Como acabo de decir, *Freaks* (1932) abre su propia senda, con animales que sufren porque no llegan a metamorfosearse completamente en hombres (como en *The Island of Dr. Moreau*, de 1977, protagonizada por Burt Lancaster, que tanto éxito tuvo al introducir el circo en el cine).



Eleazar, *La Mujer Barbuda* (de la Serie *El Circo*)

La narratividad que percibimos en la pintura de Eleazar es, en buena medida, el resultado de su diálogo con los clásicos de todos los tiempos; no obstante, en tales casos, hablar de *diálogo*, *pulso* o *lucha* no deja de ser una metáfora con la que se pretende describir un proceso tan tortuoso como el que culmina en una obra de arte, en que la observancia de la tradición frena el lógico deseo que todo artista tiene de ser original. El diálogo, en una modalidad que rara vez trasciende la oralidad pura, sólo media propiamente entre el artista y el comitente, en el caso de la obra por encargo. A partir de ahí, ya se trate del público en conjunto o de la crítica, el término se emplea en sentido traslaticio.

Ésta es la conclusión a la que llega, inexorablemente, el lector de *La Promesa (el Gordo, la Prima y el "Flash Crash")*, título con que Eleazar nace al mundo de las letras. Antes, habrá tenido que armarse de valor, pues más de trescientas páginas en un autor novel pueden despertar celos o provocar el rechazo no ya del lector circunstancial, primerizo o esporádico, sino del consumidor habitual de ficción narrativa. El mérito de esta novela está donde cabe esperarlo: en primer lugar, se percibe en un argumento que, a pesar de su aparente oportunismo, persigue el mismo propósito moral o admonitorio que encontramos en la obra plástica de Eleazar. Es esa mordacidad atemperada que lleva a señalar los vicios de la sociedad española sin hacer sangre en ningún caso y bajo ningún concepto. Eleazar no precisa arrimarse al modelo del Valle-Inclán en *Divinas palabras* (1919), con una familia a la greña por la más absurda y degradante de las herencias: la tutela de un enano deforme que, paseado en una especie de carretón o plataforma con ruedas, mueve a pena y consigue más limosnas que ningún otro pordiosero. Nuestro artista se siente más a gusto con un enfoque entre piadoso y paternalista y con un toque amable que recuerda a los guiones cinematográficos de Rafael Azcona y Marco Ferreri. En definitiva, es el mismo modo de respirar del Cervantes.

En segunda instancia, hay que poner énfasis en la propia narración, que adopta la perspectiva necesaria en cada momento y se articula del modo que más conviene para mantener el interés de principio a fin. Es más, cuando aparentemente hemos entrado en el anticlímax que anuncia el final, se nos sorprende con una original coda: el viaje a Cuba. Lo de insertar relatos breves (novelas propiamente dichas, pues ése y no otro

era el significado de *novela* en español, *novella* en italiano o *nouvelle* en francés hasta el siglo XVIII) en cualquier punto de la historia principal es una técnica que Eleazar ha aprendido, directa o indirectamente, de Cervantes y que éste, a su vez, tomó de la novela pastoril y la novela bizantina. Sabemos, por ejemplo, que el palacio de Felicia del libro IV de la *Diana* de Jorge de Montemayor tiene su equivalente en la venta de Juan Palomeque el Zurdo de la Primera Parte del *Quijote*. Allí se soluciona el enredo amoroso de don Fernando y Dorotea, Luscinda y Cardenio; allí, también, es donde el cura lee para todos la *Novela del curioso impertinente*, ejemplo canónico de literatura dentro de la literatura. Repárese en que, con las palabras preparatorias del cura y el retrato del ventero por parte de Eleazar, he dado comienzo a este introito. Ahora caerán en la cuenta de que no lo hacía por puro capricho.

El lenguaje de Eleazar (el literario como el pictórico) sorprende por su corrección y eficacia. En su estilo, coincide con cuantos, a lo largo de nuestra historia literaria, cifran su objetivo en escribir con absoluta naturalidad y evitan cualquier afectación. Recordemos que la afectación era el coco de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (1535). Con el paso del tiempo, este término dejará su lugar a otro del que Vicente Espinel se sirve por vez primera: *pedantería*. Ni afectado ni pedante sino todo lo contrario: Eleazar escribe como habla; por ello, es imposible que dé en el neomanierismo o entre en la órbita de unos neopopularistas a los que el DRAE se les queda corto, por lo que recurren a los atlas lingüísticos y otras herramientas lexicográficas. Escribir *llares* o *dornajo*, *obrada* o *andosco* no sólo es legítimo sino recomendable. Ahora bien, hay ocasiones idóneas y otras que no lo son tanto, del mismo modo que hay límites que sólo la prudencia (de la que, por cierto, Eleazar anda muy sobrado) puede marcar.





Eleazar, *La Libertad guiando al pueblo* (de la Serie *Clásicos*)

Lo principal, no obstante, es la valentía que demuestra al recurrir a ingredientes, técnicas y procedimientos aparentemente desusados o desaparecidos. Entre los primeros, destacaré de nuevo la hagiografía (sobre todo, la femenina), a la que ha reservado un espacio principal en esta novela por medio de santa Gúdula de Bruselas, patrona de la capital belga. Cuando Eleazar me habló de esta santa, le sorprendió que yo la conociese y supiese de su exhumación y posterior destrucción de sus restos en 1579. En realidad, yo no tenía más mérito que haber publicado un libro sobre las vidas de los santos y su influencia en la literatura española. En un trabajo posterior, puse de relieve el buen gusto que Ana Rossetti, poeta, y Ouka Leele, poeta y pintora, han mostrado al volver sobre una materia, la hagiográfica, otrora poderosa y hoy prácticamente extinta. Ahora, este piropo alcanza también a Eleazar.

Para concluir, destacaré su empleo de la alegoría. He escrito en otro lugar que a esta figura retórica, equivalente a una metáfora mantenida,

aún le corresponde un papel fundamental en el lenguaje publicitario y en la propia literatura. Afirmar que la alegoría pertenece al pasado y el símbolo al presente, como he oído tantas veces, es un craso error del que no puedo ni debo ocuparme en esta ocasión. Tan sólo añadiré lo que sabemos de sobra: que toda alegoría tiene una correspondencia visual y que las alegorías tradicionales (como la libertad de Delacroix, que Eleazar ha interpretado exitosamente) son mujeres jóvenes, hermosas y nada esqueléticas (en realidad, habría bastado escribir *hermosas* y darle el valor del cultismo semántico, *formosae*, esto es ‘con formas’, algo común en otro tiempo en el caso de hablantes procedentes del medio rural). Aunque describes a la Prima de Riesgo con absoluta precisión —y ahora me dirijo a ti, querido Eleazar—, te confieso que, en este caso, las palabras no me bastan; por ello, me atrevo a pedirte que, en el recuadro inferior y con los medios y la técnica que prefieras, la pintes tal como la imaginas. Y nada más. Sólo me queda mandarte un fuerte abrazo.



APÉNDICES

Un libro *in fieri*

1

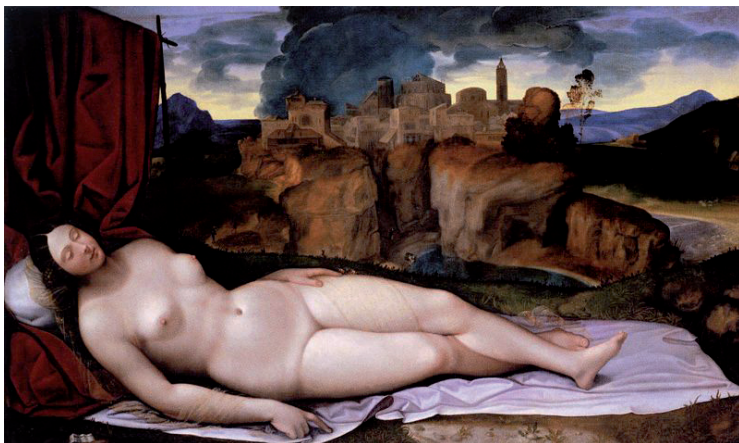
*Reclining nude: Ariadna y Diana, entre falsas Venus y un coro de ninfas*



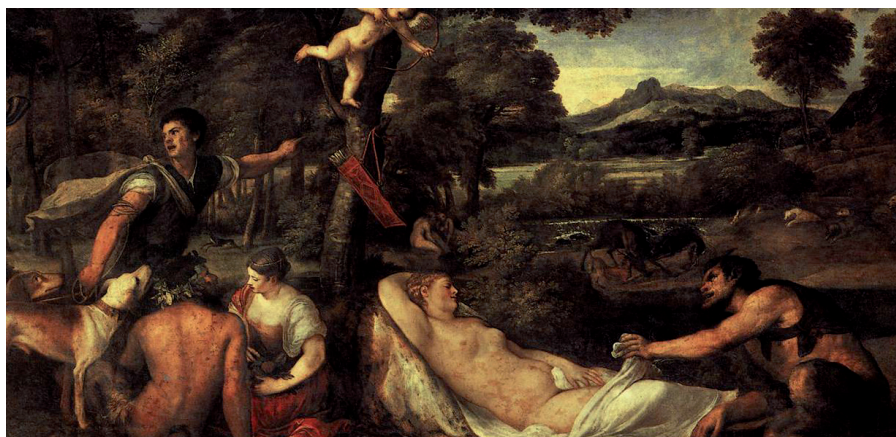
Giorgione, *Venus dormida* (1508-1510), Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde



Lorenzo Lotto, *Alegoría de la castidad* (1505), National Gallery of Art, Washington DC.



Girolamo da Treviso, *Alegoría de la castidad* (1520-1523), Galleria Borghese de Roma



Titiano, *La Venus del Prado o Júpiter y Antiope* (1535-1540), Museo del Louvre

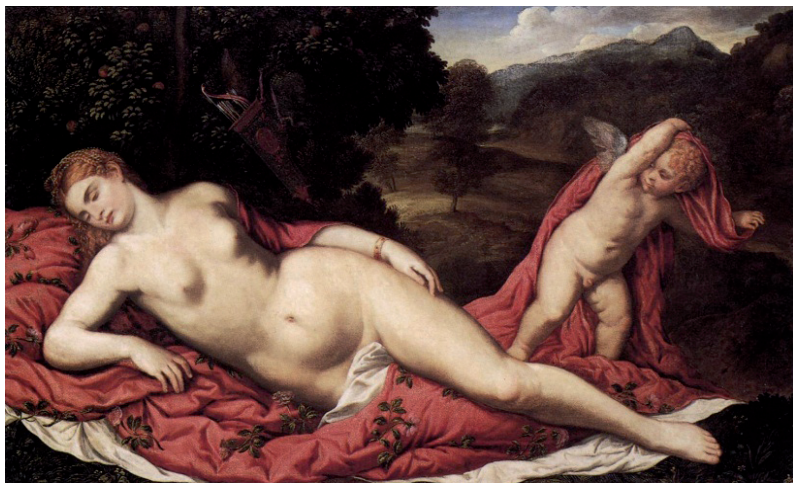




Piero di Cosimo, *Planto de un sátiro sobre una ninfa* (ca. 1495), National Gallery de Londres



Tiziano, *La bacanal de los Andrios* (1523-1526), Museo del Prado



Paris Bordone, *Venus dormida y Cupido* (ca. 1540), Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Venecia



Arnold Böcklin, *Diana dormida vista por dos faunos* (1877-1885), Kunstpalat, Düsseldorf



Las representaciones del *Sueño de Ariadna* se generalizan a mediados del siglo II a. C. para decorar fuentes y jardines. Al parecer, todas se crearon con arreglo a lo expresado por Filóstrato el Viejo (s. II d. C.): *Fíjate también en Ariadna, observa cómo duerme: desnuda de cintura para arriba, la nuca hacia atrás deja ver su suave cuello, la axila derecha completamente a la vista mientras que con la otra mano se esconde bajo la túnica, no sea que el viento la dañe.* Es en ese preciso momento cuando nace nuestra bella reclinada.



Autor desconocido, *Ariadna* (siglo II), Museo del Prado



Antonio Bellucci, *Baco y Ariadna* (data incierta), Colección particular



Marie C. Mayer, *Sueño de Venus y Cupido* (1806), Wallace Collection (Londres)



John Vanderlyn, *Ariadne Asleep on Naxos* (1808-1812), Pennsylvania Academy of Fine Arts



Alexandre Cabanel, *El nacimiento de Venus* (1863), Museo d'Orsay, París



John W. Waterhouse, *Ariadna* (1898), Colección privada



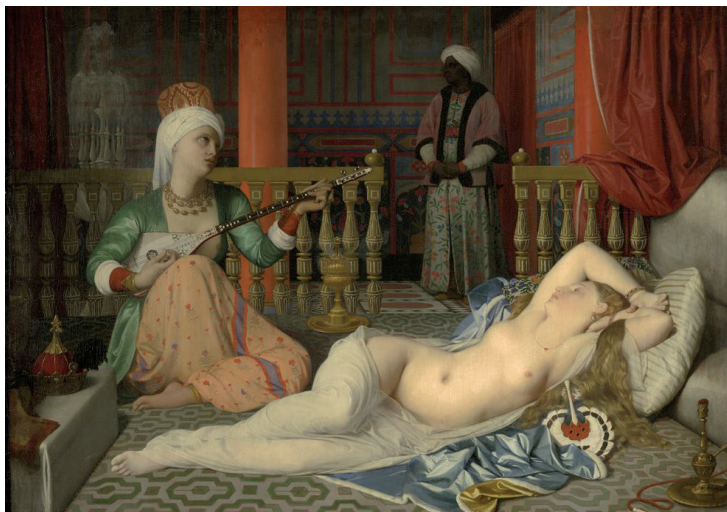


Paul Delvaux, *Sleeping Venus* (1944), Tate Gallery



Eleazar, *Venus sin papeles* o *Venus de la Casa de Campo*

La odalisca en Eleazar: *Copa Surisca* vs. *Reclining nude*



Jean-Auguste Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave* (1839), Walter Museum, Baltimore



Henri Matisse, *Odalisque au pantalon rouge* (1921), Museo Nacional, Caracas



Fortuny, *Odalisca* (1861), Museo Nacional de Arte de Cataluña



Penagos, *Odalisca* (1923), Colección de Félix Gómez Moreno





Eleazar, *Odalisca rodeada de turistas a punto de quitarse el séptimo velo* (2007)