

Según Valeriano Bozal, José Milicua
y José Manuel Pita Andrade

Goya, grabador

Ciclo de conferencias en torno al pintor aragonés

El 14 de enero pasado se inauguraba en la Fundación Juan March la exposición «Goya, grabador» con una conferencia del catedrático de arte y director honorario del Museo del Prado Alfonso E. Pérez Sánchez, sobre *Goya en blanco y negro*. Con esta conferencia se iniciaba un ciclo en el que intervinieron distintos especialistas.

El martes 18 de enero, Valeriano Bozal se ocupó de los *Caprichos*; el jueves 20, José Milicua de la *Tauromaquia*; el martes 25, el ex-director del Museo del Prado José Manuel Pita Andrade de los *Desastres de la guerra*; el jueves 27, el actual director del Museo del Prado Francisco Calvo Serraller, de los *Disparates*; el 1 de febrero, Antonio Bonet Correa de *Goya y la arquitectura*; y cerrando el ciclo, el jueves 3 de febrero, Julián Gállego de *Goya litográfico*.

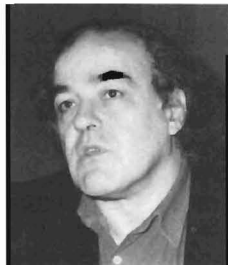
En el Boletín Informativo de febrero se incluía un resumen de la conferencia de Pérez Sánchez y en éste se ofrecen los de las intervenciones de Bozal, Milicua y Pita Andrade. En el correspondiente al mes de abril se recogerán las palabras del resto de los conferenciantes: Calvo Serraller, Bonet Correa y Julián Gállego.

Valeriano Bozal

Los «Caprichos»

Sobre Goya, en general, y sobre los *Caprichos*, en particular, se ha producido en los últimos años una abundantísima bibliografía. Sin embargo, a pesar de ello, todavía existe una diferencia de interpretaciones muy notable entre unos autores y otros, y creo que no se puede hablar de consenso en este punto.

Los *Caprichos*, los *Disparates*, los *Desastres de la guerra*, y en menor medida la *Tauromaquia*, a veces suscitan interpretaciones no solamente diferentes sino incluso encontradas.



Veamos los *Caprichos*. Partamos del anuncio que se publica en «La Gaceta de Madrid», en febrero de 1799. Ese anuncio es conocido, y comienza así: «Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte por don Francisco

Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagantes

cias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice...»

Este anuncio no sabemos con exactitud si fue redactado por Goya. Cabe suponer que no, comparando las cartas y documentos que tenemos suyos. Posiblemente lo redactó alguno de sus amigos, tal vez Moratín, tal vez Ceán Bermúdez; no existe seguridad. En todo caso, el anuncio es el punto de partida y una de las fuentes principales de su interpretación. De la interpretación de los *Caprichos* como un conjunto de estampas que tratan de mostrar los vicios, los elementos negativos, y que ponen de manifiesto un ánimo correctivo, de ridiculizar, corregir, en última instancia, y ejercitar, al mismo tiempo, su fantasía.

El anuncio es el punto de partida de una interpretación que ve en Goya un ilustrado: lo cómico, lo vicioso, lo negativo puede ser corregido, transformado, reformado, poniendo de manifiesto su ridículo, ese mismo carácter disparatado. Esta interpretación se apoya en una teoría tradicional de lo cómico, que hunde sus raíces en la obra de Horacio.

Desde esa interpretación que ve lo cómico como un instrumento moral, me pregunto yo hasta qué punto obtuvo Goya resultados positivos; y hasta qué punto logró lo que se había propuesto. Realmente, ¿podemos pensar que alguien reformó su comportamiento una vez que vio esas estampas?, ¿O quizás lo que hizo fue reír y divertirse, quizás las utilizó para atacar a otras personas, para identificar a alguna persona concreta: Godoy, María Luisa, algún duque, alguna duquesa? Pero fundamentalmente le sirvieron para pasárselo bien, para reírse con malicia, y esto tal vez es lo que indujo a la Inquisición, en opinión de

Goya, al menos, a no ver con buenos ojos aquellas estampas, y lo que le condujo a éste a regalar las planchas al monarca, a cambio de una pensión —Goya siempre regalaba algo a cambio de algo—. No estoy muy seguro de que fuera así como pensaba Goya.

Si vemos algunas de estas estampas, no estoy muy convencido de que ese sentido de reforma, esa interpretación reformista sea la interpretación que agota, que consume las imágenes. Arremete Goya, es obvio, contra las brujas, o las supersticiones, los matrimonios por conveniencia, etc., pero el problema es saber si sólo es contra esas cosas. Ver si en el marco del reformismo ilustrado la obra de Goya se limita a ser una manifestación de ese reformismo o introduce elementos que desbordan, que lo exceden. Ni que decir tiene que la respuesta es la segunda: las estampas de Goya no terminan en el reformismo.

Goya no es un ilustrado convencional, sino que va más allá y hasta cierto punto nos enseña a ver, a contemplar la realidad en la cual vivimos nosotros ahora, de una manera que no es volver a los ilustrados, sino que es una manera original. Pero tampoco sería justo desbarbararnos de esa interpretación sin más. Porque a la vez que el anuncio y la temática de esas estampas existen otros elementos también que apoyan esa interpretación: pienso, por ejemplo, en los manuscritos, en los comentarios que aquellas estampas produjeron enseguida: quiénes eran aquellos personajes que aparecían. Sobre los manuscritos hay amplia bibliografía. Hay una serie de textos —estoy pensando en unos de Andioc, por ejemplo— que analizan esos manuscritos con extrema precisión.

En las estampas, lo cómico tiene como función el eliminar esos rasgos deformes que la comicidad saca a la luz: lo cómico pone siempre —estaba en la tradición— un positivo; el negativo es la imagen deforme; el positivo, la imagen a la cual ese negativo

conduce, y naturalmente esto es importante, porque siempre hay una pregunta en los *Caprichos*: cuál es el positivo al que ese negativo conduce. Yo no creo que haya muchos positivos en sentido estricto.

Me interesa hablar, en esto de lo cómico en los *Caprichos*, de Baudelaire, quien estuvo muy interesado en Goya, y de él, como caricaturista, escribió algunas cosas. Puede sorprendernos que se hable de Goya como caricaturista, y, sin embargo, algunos dibujos de Goya tenían ese nombre, «caricaturas», escrito por el propio Goya. Cuando Baudelaire escribe, a mediados del XIX, sobre la caricatura, ésta es un instrumento de burla, de crítica, de reforma, de censura, y gracias al periodismo adquiere una solidez considerable. Baudelaire no niega que haya en la caricatura crítica o reforma, pero considera más bien que la caricatura deforma y revela la verdadera naturaleza del ser humano;

no es que seamos ocasionalmente negativos o deformes y debemos corregirnos para ser mejores. La idea de Baudelaire es que esa deformidad es consustancial a nosotros. Plantea, pues, la negatividad como un rasgo de la naturaleza humana, no como algo que el ser humano pueda eliminar.

Yo creo que esa concepción bodegleriana tiene su primer adelanto, su primera propuesta, en los *Caprichos* de Goya. Estos no dejarían de ser, en mi opinión, un instrumento de crítica, pero no quedarían reducidos a la crítica. Los *Caprichos* revelarían elementos sustanciales de la naturaleza humana. Me atrevería a decir que los *Caprichos* frente al Siglo de las Luces nos ponen delante un mundo que es el de la noche, el de las sombras. Y ese mundo de la noche es la inversión del mundo de la luz, es el negativo del día, y es en ese mundo de la noche donde nos damos cuenta de lo que son las cosas.

José Milicua

La «Tauromaquia»

El tema de la *Tauromaquia* es bastante complejo, aunque aparentemente parece más asequible que muchos otros. La *Tauromaquia* se puso a la venta, a 300 reales la colección, a fines del año 1816 en un anuncio en «La Gaceta de Madrid». Varios de estos grabados de la serie de 33, que es como se pone a la venta en la primera edición, están fechados en 1815. Es decir, la serie la grabó Goya en esos dos años centrales de la segunda década del siglo, justo después de haber hecho los *Desastres de la Guerra* y antes de los *Disparates*, llamados también los *Proverbios*.

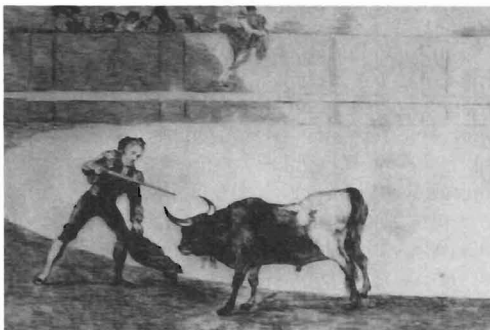
En la *Tauromaquia* Goya es más



descriptivo, más puesto en un aspecto de la vida nacional que él ha conocido y gozado desde joven. En una carta de Moratín se señala que Goya toreó de joven, y desde luego hay elementos en su pintura que así lo confirman, pues la serie denota un conocimiento a fondo de los participantes en la llamada fiesta de los toros, tanto de los toreros como del animal. En tiempos modernos, con la cinematografía y la fotografía se ha podido comprobar la precisión de los movimientos del toro que Goya ha recogido en sus grabados.

En tiempos de Goya, la fiesta de los toros había sufrido una transformación radical. Hasta el siglo XVIII

las corridas, en tanto que fiesta de toros y cañas, eran una ocupación de los nobles. Se toreaba a caballo y en compañía de los ayudantes, los «chulos», los futuros toreros. A partir del XVIII, los nobles dejan de practicar esta actividad y a partir de mediados del siglo se van regulando las normas del toreo (a finales del XVIII aparecen las primeras preceptivas de tauromaquia), y se difunde el toreo desde el pueblo bajo hasta las capas más altas de la sociedad.



«Pedro Romero matando a toro parado» (Serie *Tauromaquia*).

Hay un cuadro interesante: un cartrón para tapiz que se encuentra en el Museo del Prado, que se tejió en 1779, cuando Goya tenía 33 años, y en el que se ve a un hombre de espaldas, que se vuelve al público, y éste sin duda es Goya (lo reconocen todos los historiadores), un Goya metido en faena taurina, manejando un capote. Es un testimonio claro de su afición por los toros.

En Texas se encuentra el retrato de uno de los toreros más famosos de todos los tiempos, Pedro Romero, quien, junto a su hermano José, son representantes de la depurada Escuela de Ronda, y a ambos los pinta Goya.

En la exposición de Goya que se ha celebrado recientemente en el Museo del Prado, se pudo ver una serie de cuadros, que constituyen por primera vez en Goya una especie de *Tauromaquia* reducida; son seis cuadros pintados en hojalata. Esta es una serie fa-

mosa, que se pinta en 1793, después de pasar Goya una enfermedad, a resultas de la cual quedó sordo, como es bien sabido. Y presentó 14 cuadros a la Academia en donde emplea esa frase que dio título a la reciente exposición del Museo del Prado: son cuadros en los que el capricho y la invención tienen ensanche. Ahí, pues, están los primeros cuadros taurinos, de ese tema que tanto le gustó siempre. Y es útil comparar estos cuadros, festivos, llenos de color, con el blanco y negro de los grabados.

Como es sabido, y se puede ver en la muestra de la Fundación Juan March, al final de su vida, en Burdeos, volvió de nuevo al tema taurino: es la serie de litografías de los toros de Burdeos; cuatro piezas en donde aparecen de nuevo algunos de los temas más recurrentes en sus obras taurinas: la cogida del picador, la suerte de matar con los caballos muertos al fondo, etc.

Me quiero detener en un grabado de la serie *Tauromaquia*, en el que aparece el torero Pedro Romero, el del retrato al que antes me refería, en el momento en que está entrando a matar. Vemos al fondo el público, pintado con una gran vivacidad. He visto un cartel de la época, un poco anterior, de cuando el Marqués de Esquilache, en ese episodio histórico conocido por todos, mandó recortar las capas y los sombreros; pues bien, en el anuncio de los toros —que anunciaban 18 toros: aquello no se acababa nunca, se celebraban mañana y tarde— se decía que los espectadores de sol podrán tener el ala del sombrero bajada; estaba prohibido, pero con los de sol hacían una excepción.

Este detalle, ciertamente, no se llega a distinguir en esta estampa de Pedro Romero, pero lo que sí hay es una notación muy pintoresca: los de sombra, todos punteados con los sombreros negros, y los de sol con los sombreros blancos, en un contraste muy marcado.

En la serie *Tauromaquia* se percibe la enorme simplificación y el gusto no sólo por la descripción de la anéc-

dota del momento, podríamos decir, sino del escenario, esa construcción como una especie de parábola inscrita en un rectángulo. Hay siempre en Goya una indagación de orden geométrico, que está sosteniendo esta acción, estas composiciones.

Veamos ese otro cuadro famoso que está en Madrid: una corrida de toros; una vez más el tema del picador; es uno de sus grandes cuadros taurinos y forma parte de los fondos de la Academia de San Fernando. Se ha dicho muchas veces que Goya pintó los toros pequeños: Aureliano de Beruete llegó a escribir hace muchos años que si esos toros hubieran salido, en su tiempo, por el chiquero, el público habría armado un escándalo tremendo por su tamaño.

Ciertamente en los libros de preceptiva taurina los toros aparecen descritos como temibles por su masa corpórea. En uno muy célebre de Pepe Hillo, to-

tero muy famoso que murió en la plaza y a quien Goya retrató varias veces, un libro publicado antes de estas estampas, se describen y se incluyen imágenes de toros inmensos, a los que era difícil hacerles frente. Esto contrasta realmente con los toros que pintaba Goya.

La *Tauromaquia* de Goya se inicia por algo que se ha llamado el aspecto histórico: una especie de historia de los comienzos de los toros en España, y en esto no sigue una información propia, sino que se basa en un libro del padre de su amigo Fernández Moratín, un libro de historia de la tauromaquia. E incluso en los títulos de los grabados se recogen frases de este libro. «Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo» es el título de la primera estampa de la serie y así podríamos repasar los sugestivos títulos de las estampas de la *Tauromaquia*.

José Manuel Pita Andrade

Los «Desastres de la guerra»

La etapa más tensa, conflictiva y dramática de la actividad de Goya como grabador se inscribe entre 1808 y 1820. Quedaban atrás, en el siglo anterior, dos enriquecedoras experiencias. La primera, de carácter formativo, en la década de los setenta, cuando diseñó y estampó unas composiciones religiosas, *El ciego de la Guitarra*, *El agarrotado* y once obras famosas de Velázquez. La segunda y más fecunda, en el último lustro del XVIII (tras la terrible enfermedad que le dejara sordo) cuando supo escrutar el mundo circundante y los sueños de su razón, en los ochenta aguafuertes de los *Caprichos*, puestos a la venta en 1799; la aventura tuvo, sin embargo, vertientes muy negativas, con escaso



éxito económico y una denuncia a la Inquisición que pudo justificar que ofreciera las planchas al Rey con destino a la Calcografía.

Aunque para algunos la fecha de 1808 resulte demasiado temprana como punto de partida de los *Desastres*, debemos considerarla adecuada al estimar parte de un todo los diseños preparatorios y los aguafuertes, al margen de que se dilatase la ejecución de éstos. Goya iniciaría la serie a partir de octubre de dicho año en que, llamado por el General Palafox, se trasladó «a Zaragoza a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales», según sus propias palabras. No debe dudarse sobre el lento desarrollo que debió tener la

elaboración de la serie, porque hay estampas con claras alusiones a hechos que nos llevan hasta el umbral de 1820, en que se inició el trienio constitucional.

Una parte significativa de los temas tratados por Goya no podrían difundirse ni durante la Guerra ni durante el sexenio absolutista. Las planchas que se estamparon fueron sólo las llamadas «pruebas de estado»; algunas han sobrevivido hasta nuestros días y son estimadísimas. Las planchas de los *Desastres de la Guerra* sufrieron una serie de vicisitudes antes de incorporarse a los fondos de la Calcografía Nacional. Aprovecharemos algunos datos transmitidos por Juan Carrete. Al exilarse Goya, parece ser que los noventa y ocho cobres de ambas series quedaron en la Quinta; al morir, en 1828, los heredaría su hijo Francisco Javier y al fallecer éste, en 1854, pasarían a manos de Mariano, el nieto, que, como es bien sabido, se encargó de aventar, malvender y dilapidar el patrimonio heredado. Al final pasaron a poder de un industrial madrileño, Román Garreta, que pronto debió traspasarlos a Jaime Machen Casalins, quien, el 19 de julio de 1856, los ofreció en venta al Ministerio de Fomento. Pese a los dictámenes favorables de éste y de la Academia de San Fernando hubo que esperar a 1862 para que se realizara la compra en 28.000 reales. Las dilaciones se vieron compensadas por la diligencia en proceder a la estampación de ochenta planchas, que tuvo lugar en 1863.

Los estudios publicados en nuestro país sobre los *Desastres* durante las últimas décadas consienten percibir los interrogantes que se abren cuando se trata de dilucidar la intención última de muchas estampas y aun el criterio con que deberían ordenarse. En una visión apretada de la serie podrá resultar clarificadora la agrupación de los grabados por temas en cinco grandes bloques de contenido desigual, manteniendo las expresivas secuencias que presentan algu-

nos entre sí y que imprimen singular carácter a este conjunto,

La guerra y las ejecuciones.—Obviamente en este apartado (el más amplio de todos) caben numerosos y diversos asuntos. Tras la dramática estampa que abre la serie, con un personaje arrodillado con los brazos abiertos mirando hacia el cielo, se desarrollan una serie de escenas donde prima la ferocidad de los franceses; a todas éstas hay que añadir las que ofrecen, sin la presencia de verdugos, mutilaciones, sangre y cuerpos amontonados de heridos, moribundos y muertos con diversa intencionalidad. Hembras llenas de brío protagonizan composiciones a cual más patética alcanzando especial celebridad el aguafuerte con Agustina de Aragón que cuenta con dos significativos dibujos preparatorios; resultan especialmente desgarradoras las estampas, algunas con textos correlativos, que aluden a violaciones.

El hambre y la muerte en Madrid.—En los dibujos preparatorios y en los grabados ocupan un importante lugar los que aluden a las terribles escaseces de alimentos que padeció Madrid en 1811 y 1812. No sólo se evocan concretamente, sino que Goya dejó plasmadas sus consecuencias: la muerte, ahora por hambre, vuelve a ser la gran protagonista. En las estampas alternan las más desgarradoras escenas con otras donde asoma un punto de esperanza o donde se percibe soterrada la sátira. En la número 48, «Cruel lástima», los muertos y los que van a morir forman casi un racimo dominado por la escuálida figura de pie que está pidiendo con el sombrero.

Un tema recurrente: los monstruos del sueño de la razón.—Dentro de los llamados «Caprichos enfáticos» intrigan cuatro estampas que nos sumen en un mundo de monstruos alados donde conviven, a veces, murciélagos y búhos; nos traen el recuerdo de los representados en la famosa estampa 43 de los *Caprichos* (con la expresiva inscripción «El

sueño de la razón produce monstruos») y de otros aguafuertes con alucinantes pájaros. Pero ahora los temas cobran un sentido distinto; se filtra en casi todos la sátira más cruel teñida de pesimismo. La estampa 71, «Contra el bien general», contiene, sin duda, una crítica mordaz de las malas leyes dictadas por Fernando VII, que escribe un horrendo personaje humano con garras y orejas transformadas en alas de murciélago.

La crítica y la sátira religiosas.—

En el mundo de los *Desastres* (o para ser más exactos de los «Caprichos enfáticos») asoma, con intensidad, la crítica a un sector de la vida española que incidió, intensamente, en los sucesos de los dos sexenios glosados por Goya: nos referimos a cuanto se relaciona con instituciones religiosas. Cierto que esta crítica afloró ya con acidez en el mundo de los *Caprichos*. Recordemos, por ejemplo, el número 53 «Que pico de oro!», que satiriza a un mal predicador que, transformado en búho, es escuchado arrobadamente por unos cuantos personajes. Ahora, pasados más de tres lustros, las cosas se presentan con tintes menos festivos, cuando no trágicos. Todos estos grabados que tienen a frailes como protagonistas deben contemplarse recordando una serie de dibujos, no grabados, fechables en ambos sexenios y donde se acentúan los tintes mordaces enriquecidos con claras notas de anticlericalismo.

La ideología liberal en las estampas finales.—Llegamos, en las estampas



«Y no hay remedio» (Serie *Desastres de la guerra*).

pas que cierran la serie, a percibir de manera definitiva cuál era el verdadero estado de ánimo y la actitud de Goya ante el azote del absolutismo. Los dibujos del *Album C*, coetáneos de los preparatorios de los *Desastres*, muestran de manera inequívoca su reacción ante las persecuciones de que eran objeto cuantos habían celebrado, en 1812, la Constitución elaborada por las Cortes de Cádiz. Algunos diseños del *Album C* ofrecen, en rigurosa secuencia, la euforia de Goya tras la caída del absolutismo. Uno nos muestra a un hombre arrodillado y sonriente, con un tintero al pie, adorando a la «Divina libertad» y recibiendo sus haces de luz con los brazos abiertos. En otro, con la inscripción «Lux ex tenebris», reaparece nuestra matrona flotando en los aires con el librito de la Constitución en las manos y nimbanda de luz, quedando debajo las tinieblas en las que parecen revolverse los reaccionarios. □

La colección de Grabados de Goya, en Niza

Del 5 de marzo al 17 de abril estará abierta en el Museo de Bellas Artes de Niza la exposición de 218 Grabados de Goya (Colección de la Fundación Juan March), que viene recorriendo diversas ciudades de Francia. En Niza, última etapa del itinerario por este país, la exposición

se ha organizado con la colaboración del Ministerio de Cultura de Francia, el citado Museo de Bellas Artes, la Chaire Goya y el Ayuntamiento de la ciudad. Los grabados pertenecen a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromanquia* y *Disparates* o *Proverbios*.

→

Coincidiendo con la inauguración de la muestra, se inició un ciclo de conferencias a cargo de dos ex-directores del Museo del Prado, Alfonso E. Pérez Sánchez y José Manuel Pita Andrade; del actual director del Prado, Francisco Calvo Serraller, y de los críticos y también profesores Valeriano Bozal, José Milicua, Antonio Bonet Correa y Julián Gállego.

En el Boletín Informativo correspondiente a marzo se incluyó un resumen de las intervenciones de Bozal, Milicua y Pita Andrade; y en éste se ofrece a continuación el resumen del resto de los conferenciantes: Francisco Calvo Serraller es catedrático de Arte y director del Departamento de Arte III de la Universidad Complutense de Madrid, director del Museo del Prado y crítico de arte; Antonio Bonet Correa es catedrático emérito de Historia del Arte de la Universidad Complutense y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; y Julián Gállego es catedrático emérito de Arte de la Universidad Complutense y académico de número de la de Bellas Artes de San Fernando.

Francisco Calvo Serraller

Los «Disparates»

Publicados, por vez primera, por la Academia de Bellas Artes de San Fernando el año 1864, 36 años después de la muerte de Goya, los *Disparates* son, sin duda, en fondo, forma e historia, la serie grabada más enigmática entre las que llevó a cabo el pintor aragonés.



esta serie, grabada al agua fuerte y a la aguatinta con retoques a punta seca y a buril, por resumir esquemáticamente la complejísima y sofisticada técnica aplicada en su ejecución.

Lo que sí parece claro es que su autor era por entonces un septuagenario y que fueron concebidos y

No se sabe a ciencia cierta ni la fecha de su realización —datable aproximadamente entre 1815 y 1824—, ni el número de planchas de las que constaba —probablemente entre 18 y 22—, ni el título del conjunto —si bien parece más adecuado y fidedigno el de *Disparates*, usado al pie de varios cobres por el artista, que el de *Proverbios* usado por la Academia—, ni, en fin, el orden o plan con que pensaba Goya organizar su secuencia.

Por lo demás, si todo ello ha dificultado su desciframiento e interpretación, los temas —los más fantásticos— y su tratamiento formal —el más libre— agravan nuestras limitaciones a la hora de una comprensión cabal de lo que Goya pretendía con

realizados coincidiendo con la reinstauración del absolutismo por Fernando VII o/y durante el agitado y brevísimo trienio liberal provocado por la sublevación de Riego.

También resulta claro que en esa época sufrió Goya una peligrosa enfermedad y que guardan una íntima relación con las Pinturas Negras, realizadas por Goya en las paredes de su recién adquirida Quinta del Sordo.

En todo caso, la simple indagación acerca del significado tradicional del término «disparate» nos pone en la pista de la posible intención goyesca, así como, si se lee a Covarrubias, de la relación que dicha palabra tenía con el estilo de algunas obras del escritor Juan de la Encina y, por consi-

guiente, con una línea característica de cierta sensibilidad artística española que, asimismo, se relaciona con Cervantes, Quevedo o Diego Torres de Villarreal.

Desde esta perspectiva cobra fuerza la interpretación de los *Disparates* como una manifestación de la cultura del carnaval y de la estética popular de lo grotesco, si bien, como advierte Bajtin, en su melancólica versión romántica, moderna. Por otra parte, resulta asimismo obvio que la serie pertenece de lleno a la revolucionaria estética de lo sublime, fundamental en la Europa de la segunda mitad del XVIII.

Así, pues, básicamente relacionada con asuntos carnalescos, los *Disparates* trascienden el sentido del *ethos*

costumbrista de los *Caprichos*, pero sin por ello dejarse ganar por completo por la pura fantasía del romanticismo negro, pues Goya nunca pierde su profundo apego naturalista a la realidad.

En cierta manera, perder de vista esa tensión con que Goya concibe lo visionario y empeñarse en la identificación concreta de los posibles motivos, lemas o refranes que supuestamente están detrás de cada imagen de la serie es seguramente algo tan vano como reductor.

Los *Disparates* son la obra de lo estético y éticamente dispar, y su peligrosa atmósfera de misteriosa ambivalencia refleja la de la historia contemporánea de España, un «disparate» aún casi indescifrado.

Antonio Bonet Correa

Goya y la arquitectura

Se viene estudiando últimamente mucho a Goya desde varias vertientes: Goya y la Ilustración, Goya y sus amigos, las fuentes en las que se inspiran sus composiciones, el Goya del capricho y la invención... Goya era amigo de Jovellanos, de Moratín, de Ceán Bermúdez, los intelectuales ilustrados de la época, y muestra una manera de entender el arte, sobre todo en su madurez, que le ha llevado a ser calificado por José Bartolomé Gallardo como un pintor *filósofo*, algo que en su época era un auténtico elogio. Probablemente un gran lector, Goya sabía mucho de libros, aunque sólo fuera por intuición y por relacionarse con los intelectuales de su momento.

Sánchez Cantón, en su monografía sobre Goya y la arquitectura, subraya una predilección en nuestro artista por el arte arquitectónico. A lo largo de



toda su obra hay representada mucha arquitectura: la hay en los cartones para tapices, en los fondos de sus cuadros. Y en muchos de sus grabados se pueden ver motivos arquitectónicos.

En el bosquejo para un cartón de tapiz para la Ermita de San Isidro, con Madrid al fondo, vemos el Palacio Real y la entonces recién construida Iglesia de San Francisco el Grande, con su enorme cúpula, la primera y única gran cúpula neoclásica de Madrid. En los cartones de tapices se ven muchos muros, edificios, a veces, de un tipo de arquitectura vernácula, muy maciza, con esas logias o galerías frecuentes en la zona de Aragón. Lo que sí encontramos casi siempre son unos castillos macizos medievales, con algo de amenazador. La arquitectura como masa, como algo gravitante y compacto, es muy

frecuente en todos los fondos de Goya.

Al final de su vida están todas esas arquitecturas de cárceles, en las que entra la luz por los vanos iluminando las bóvedas, y destaca el espesor de los muros, haciendo contrastes de clarooscuro de tinieblas y luz, muy a lo Piranesi (utilización de la luz como factor expresivo en la arquitectura); y de la Academia de San Fernando citemos esa escena de locos, en donde la arquitectura tiene una enorme presencia como espacio, luz y masa.

Goya, en su dibujo para el panteón donde se va a enterrar el cuerpo de la Duquesa Cayetana de Alba, hace un cenotafio en forma de pirámide truncada. Tiene esto mucha relación con un Capricho, el número 9 de Tántalo, y con el concepto de tumba propio precisamente del siglo XVIII.

Otro dibujo de Goya que tiene relación directa con la arquitectura representa una especie de pirámide o monumento funerario. Tiene como base un enorme zócalo cuadrado; y encima de él se alza una pirámide escalonada. Hay un grupo apiñado de personas que nos dan la escala de un edificio monumental, aunque no colosal. Colosal sí será otra pirámide dibujada por Goya: una pirámide extrañísima, en una ciudad, con una arquitectura a la izquierda más o menos corriente, caserones típicos de pueblo; y a la derecha hay una puerta como de ciudad. Esa pirámide es horadada (en realidad no se sabe si es una pirámide o un arco de triunfo). Se relaciona con el gusto de la época por las pirámides egipcias y la egiptología en general.

La pirámide encierra todo un simbolismo. Se relaciona con la montaña y, desde la época del Neolítico, existen los túmulos funerarios. Pirámide y montaña participan del mismo espíritu. La gran pirámide de Egipto es la montaña primigenia que emerge de las aguas primordiales. Es la manifestación de la vida y de la muerte. En ella cabe la doble idea de la muerte y

de la inmortalidad. El concepto de pirámide es incluso muy utilizado en otros ámbitos: hablamos, por ejemplo, de la «pirámide social», porque encierra un concepto de construcción, de integración, de algo que conduce a un fin. También es muy utilizada la imagen de la pirámide invertida (en muchas religiones orientales es el símbolo del desarrollo, de la progresión espiritual, como un árbol que crece). Así pues, la pirámide es la imagen más sobria y más perfecta de la síntesis.

Las pirámides de Goya se relacionan con toda esta simbología. La tumba de la emperatriz austríaca María Cristina en Viena, cuya maqueta es del gran escultor italiano Cánova; la de Tiziano, también hecha por Cánova en una iglesia de Venecia; o las decoraciones de Schinkel para *La flauta mágica* de Mozart tienen cierta relación con las pirámides de Goya. Y es que el tema de la pirámide estaba en el aire de la época. El tema de la pirámide está en la mente de Goya como algo obsesivo, grandioso y habría que preguntarse cuáles son las fuentes. Goya tenía que haber oído hablar de problemas de estética. Burke en 1757 publica en Londres su libro *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Juan de la Dehesa, en su libro aparecido en 1807 en Alcalá de Henares, también aborda el tema de lo sublime y lo bello. En él se habla muchísimo de arquitectura, pero en relación con la estética, con la teoría del gusto y lo sublime como un sentimiento interior. Goya, lo hubiera leído o no, pertenece a una época en que se debatían esas ideas.

El miedo que nos puede producir lo sublime, esa sensación de soledad absoluta, ese espíritu de autoconservación, frente a todo peligro; la teoría de las pasiones, de las ansiedades («lo sublime no resiste lo pequeño», dice Hume), refleja todo ese lado de luz y de sombra que tiene la época de la Ilustración.

El mundo de visionario fantástico que refleja el Goya que ha vivido la guerra, la restauración del poder absoluto y todos sus problemas personales, todo ello está ahí en sus visiones arquitectónicas. En la arquitectura parlante, en esa visión sublime del monumento, está el Goya filósofo, que medita, que construye su mundo y que está a la altura de lo mejor de Europa. Raros son nuestros artistas y

arquitectos de la época que estén en la primera línea de la vanguardia europea. Y Goya no sólo está en primera línea, sino que es uno de los hombres que, como Beethoven, crea el arte moderno, crea una nueva sensibilidad en la que lo sublime y lo trágico adquieren unas categorías estéticas que hacen que a partir de entonces la visión cosmológica y arquitectónica del mundo sea muy diferente.

Julián Gállego

Goya, litógrafo

A finales del siglo XVIII, un joven checo, Aloys Senefelder (Praga, 1771-Munich, 1834), inventó un sistema de estampación consistente en escribir o dibujar con una tinta o lápiz especiales sobre una losa de piedra caliza que, sometida a un ácido, rebaja levemente su nivel excepto en la parte dibujada, única que retiene la tinta para la estampación. El procedimiento se dedicó, en principio, a la impresión barata de partituras musicales, pero inmediatamente se pensó en aplicarlo a la estampa. La reproducción de un dibujo a tinta o lápiz grasos era con este sistema de extraordinaria fidelidad y no exigía del artista ningún conocimiento técnico particular, ya que le bastaba dibujar sobre la superficie calcárea como en un papel, con la posibilidad de corregir y borrar, operaciones laboriosísimas en el grabado calcográfico, que exige, además, varias pruebas de estado para percatarse de la marcha de la lámina, tan difícil de apreciar a través del barniz protector y tan perjudicial para la vista del grabador. Se cuenta que Rembrandt, el modelo de Goya en sus aguafuertes, tuvo que someter la



plancha de *Jesús visitando a los enfermos* a un centenar de baños en la solución de ácido para lograr un mordiente de delicados valores de luz y sombra.

Senefelder fundó un taller litográfico en Viena en 1806 y cuatro años después dirigía la Real Litografía de Munich. En Francia, la litografía funcionaba ya perfectamente en 1812, después de varias pruebas en las que colaboró el artista mallorquín Bartolomé Sureda, director de la Manufactura de Porcelanas del Buen Retiro y amigo de Goya, que pintó su retrato y el de su esposa (Metropolitan Museum de Nueva York).

Por otro lado, el catalán y naturalista Carlos Gimbernat conoció a Senefelder en Munich en 1806 y, muy interesado por el procedimiento litográfico, presentó una memoria a la Secretaría de Estado en España. Despuerto el interés oficial, el Director de Hidrografía, Felipe Bauza, envió al funcionario de dicha Dirección, José María Cardano, a París y Munich, para que aplicara sus grandes conocimientos sobre el grabado al estudio de la nueva técnica, tan útil para el servicio de mapas y planos. Después

de su estancia en ambas ciudades y de, incluso, trabajar con Senefelder, Cardano regresa a España en diciembre de 1818 y, en marzo siguiente, es nombrado Litógrafo de Cámara de Grabar en piedra.

Pero ya antes, en febrero, su amigo Goya había realizado su primera prueba litográfica en el taller de Cardano, en el que trabajó hasta su voluntario exilio en Burdeos, en 1824. El taller se cerró, en ausencia de su director, en 1825, año en que el rey otorgó al pintor montañés José de Madrazo la dirección de un Real Establecimiento Litográfico por un plazo de diez años. En 1826, Madrazo inició la publicación de más de 200 estampas litográficas reproduciendo los cuadros de palacios y edificios oficiales de la Corte. Goya había sido el precursor de esta labor con sus copias al aguafuerte de los cuadros de Velázquez, en 1778, pero cuando Madrazo inició la serie, nuestro pintor ya estaba en Burdeos frecuentando el taller litográfico de Gaulon, que había logrado el título de Impresor-Litógrafo en 1818 y poseía un instrumental y una técnica de calidad de la que se benefició su amigo Goya, quien siguió su propio instinto y, según afirma su primer biógrafo Laurent Matheron, colocaba la piedra en un caballete «como si fuera un lienzo, manejando lápices como los pinceles... y permaneciendo de pie, retirándose o acercándose a cada momento, para juzgar los efectos». Al parecer, trataba sus litografías del mismo modo que sus miniaturas sobre marfil: embadurnando la piedra o el naipe con una tinta oscura, de la que sacaba los efectos luminosos con un raspador y usando una lupa, porque su vista disminuía.

Goya comenzó en Madrid sus trabajos litográficos a la pluma partiendo de un dibujo sobre papel que trasladaba a la piedra. Su *Vieja hlandera* es no sólo su primera litografía, sino la primera que se hizo en España. De este tipo, a tinta y

pluma o aguada, se conocen seis obras. Más adelante, en Burdeos, se aficionó al lápiz litográfico, de manejo agradable y expresivo para la necesidad que Goya sintió siempre (y de ahí sus casi infinitos dibujos) de verter sus ideas plásticas rápidamente, hasta el punto de utilizarlo para sus apuntes callejeros en papel; la extraordinaria calidad de sus últimos álbumes de dibujos se debe, en buena parte, a ese vehículo tan dispuesto siempre a registrar las más contrapuestas visiones de su inspiración, suave o dura. Se conservan siete litografías hechas a lápiz, de una perenne modernidad y, aparte, las cuatro grandes láminas de tauromaquia, llamadas simplemente *Los toros de Burdeos*, a las que se ha de añadir otra que, más que corrida, parece una hecatombe.

En el siglo XIX se generalizó el empleo de la litografía, medio preferido de pintores-ilustradores como los Vernet (Carle y Horace), Delacroix, Géricault, Deveria, Charlet, en Francia, e infinitos en Alemania e Inglaterra. Fue Achille Deveria quien, según parece, ejecutó por ese procedimiento diez *Caprichos* de Goya que éste rehusó copiar. A mediados de siglo, el sistema se hace mecánico y de ahí viene el tono algo despectivo con que se hablaba de litografías; eran, en realidad, litografías en colores, aptas para ilustrar toda clase de manuales de geografía, historia, ciencias naturales.

La suavidad expresiva que Goya había buscado con el lápiz rojo en sus bocetos a la sanguina la encontró mejorada con el lápiz graso de la litografía. No puedo por menos de pensar que si la invención de Senefelder hubiera acaecido a mediados del siglo XVIII y no a finales, nos hubiéramos quedado sin grabados al aguafuerte de Goya en aras de las litografías. Si hubiera conocido esta técnica antes, no hubiera perdido la vista y la paciencia en grabar al aguafuerte, labor realmente penosísima. □