

ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES

BREVE HISTORIA DEL GRABADO

Modo de volar. De la serie *Disparates* 1816-1819

FRANCISCO DE GOYA

José Manuel Matilla

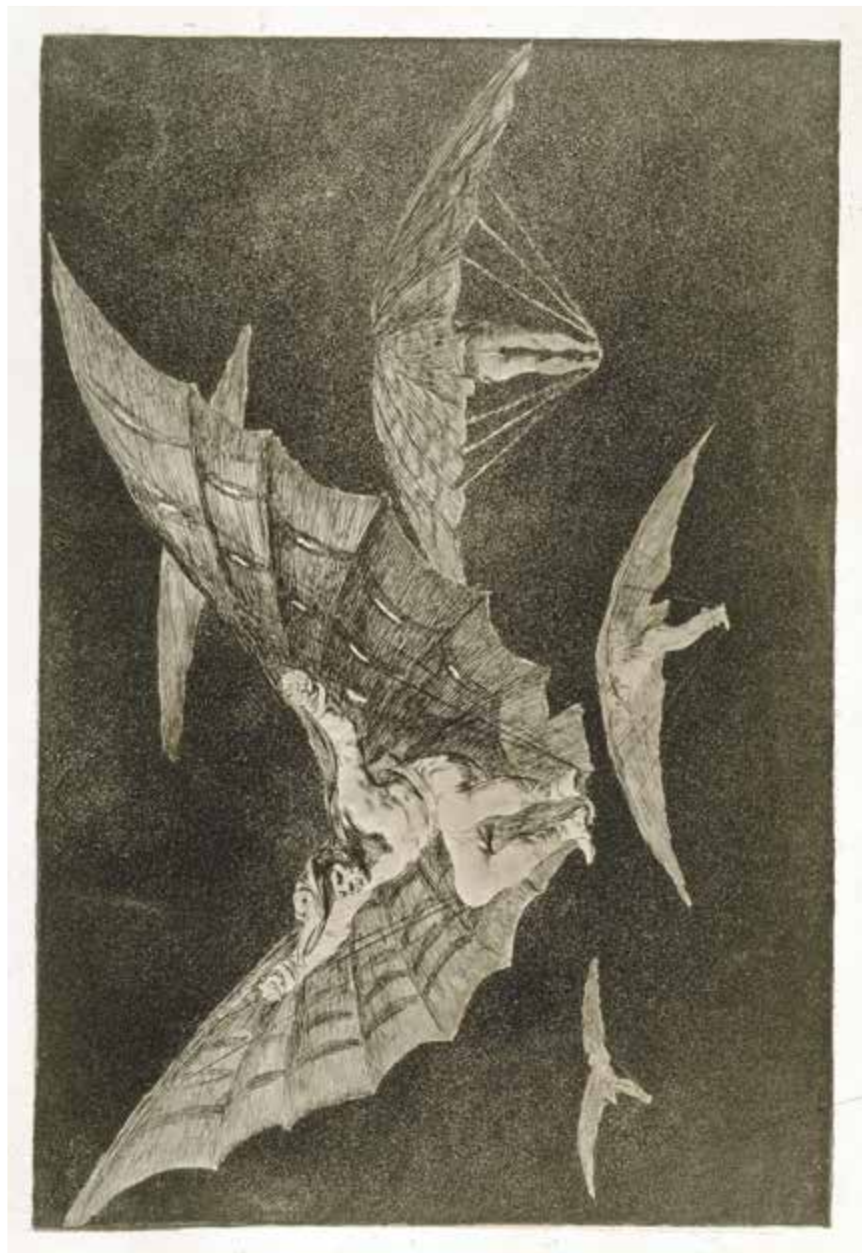
Jefe del Departamento de dibujos y estampas. Museo Nacional del Prado

Los *Disparates* (1816-19) constituyen el momento culminante del proceso de subjetivización de la obra de Goya y son fiel reflejo de su poco grato contexto histórico y personal, que va desde el fin de la Guerra de Independencia en 1814 hasta su partida al exilio en Burdeos en 1824.

La falta de liquidez económica ante la ausencia de encargos oficiales de Palacio a partir de 1816 le llevará a buscar fuentes alternativas que le permitiesen mantener su nivel de vida. Por ello inicia la serie de estampas de la *Tauromaquia*, al reclamo del mercado de estampas de asuntos taurinos. Es probable que en esas fechas comenzase a grabar los *Disparates* pues, aunque ninguna de las láminas de cobre va fechada, poco antes de poner a la venta la *Tauromaquia* en 1816, en el ejemplar de dicha serie que regaló a Ceán Bermúdez (Londres, The British Museum), iba una prueba de estado antes de aguatinta del *Modo de volar*.

Es previsible que Goya trabajase en los *Disparates* hasta 1819, año en que adquiere la Quinta del Sordo, y que, tras su llegada a la finca, abandonase el trabajo de los *Disparates*. La razón puede estar en el cambio de signo político acaecido en 1820 con el triunfo del

En "ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES. Breve historia del grabado" diversos especialistas en arte gráfico analizan las obras realizadas por los más ilustres artistas grabadores, exponen la historia y singularidad de un gabinete de estampas, y las distintas funciones y técnicas del arte del grabado desde el siglo XV hasta Picasso. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es)



Modo de volar, de la serie los *Disparates* [13] inventado y grabado por Francisco de Goya. 245 x 358 mm. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguainta y punta seca). Gabinete de dibujos y estampas. Museo Nacional del Prado. Go0749. © Museo Nacional del Prado, Madrid

general Rafael Riego, que trajo consigo de nuevo la proclamación de la Constitución de 1812. En ese ambiente de esperanza para el pintor parece que la opresiva atmósfera que muestran los *Disparates* esté fuera de lugar. No obstante, ante la falta de certeza documental, otros autores retrasan la fecha de su realización hasta la partida a Burdeos. En cualquier caso, Goya no publicó la serie, quedando las veintidós láminas de cobre guardadas en una caja en la Quinta.

La tardía publicación de dieciocho de los *Disparates* por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1864 conlleva una consecuente falta de citas contemporáneas a la obra. Frente a los *Caprichos*, de los que han llegado abundantes comentarios, carecemos de la más mínima referencia sobre los *Disparates*. Cuando fue publicada la serie por la Acade-

Francisco de Goya

Fuendetodos (Zaragoza), 1746 - Burdeos, 1828

“Yo no he tenido otros maestros que la Naturaleza, Velázquez y Rembrandt”, afirma Goya en una breve nota recogida por Mathéron en la primera biografía del pintor publicada en francés en 1858. La Naturaleza se encuadra en la tradición de la enseñanza que recibió el joven Goya guiada por los postulados clasicistas de Mengs; la obra de Velázquez nos sitúa en el ámbito de las ideas complejas expresadas a través de las imágenes; y la obra de Rembrandt nos remite inmediatamente a esa faceta de Goya

marcada por una mirada independiente que tendrá en sus estampas su punto culminante.

La expresión de los impulsos personales del artista, el reflejo de su mirada independiente sobre la realidad, la reflexión sobre la utilidad del arte, y las experimentaciones formales y conceptuales, surgidas de la propia intimidad, van a expresarse a través del grabado, un medio destinado a la difusión pública, y que canalizó la necesidad de comunicación de las propias ideas surgidas del deseo individual de crear y expresarse.

El modo en que Goya abordó el

proyecto de *Copias de Velázquez* (1778) es buena prueba de su carácter: una visión privilegiada de las posibilidades del grabado como medio de comunicación, su independencia al margen de los requerimientos normativos de la Academia al utilizar el aguafuerte, y su enorme admiración por la obra de Velázquez, a quién convertirá en modelo para su aprendizaje artístico.

Goya, liberado de las ataduras de la obra de encargo, desarrolla a través de sus series de estampas una actividad artística totalmente independiente en la que el mundo de las ideas adquiere un protagonismo en la obra de arte

mia se pensaba que ilustraba refranes, por lo que las estampas se editaron con el título de *Proverbios*, aunque sin explicación alguna. Esta falta de referencias y la oscuridad conceptual de las imágenes, ha hecho que los distintos autores que han buscado el sentido de estas estampas hayan tratado de hallar un hilo conductor que les permitiera guiarse por su tortuoso camino, y cuando han creído encontrarlo han procurado adaptar la interpretación de cada estampa al guión predeterminado. Entre las últimas interpretaciones, la de Nigel Glendinning merece un lugar destacado. En distintos estudios ha buscado en el mundo del carnaval ese guión, donde se subvierten los valores y las funciones tradicionales de la sociedad y en el que se consiente el enfrentamiento a las jerarquías eclesiástica y militar. Por su parte, Valeriano Bozal ha visto en las estampas la realidad vivida por Goya y expresada mediante alegorías, una realidad que abarca los aspectos sociales, políticos y personales y

sin parangón en su época. Así los *Caprichos* (1799) se convierten en censuras satíricas del comportamiento humano; los *Desastres* (1810-14) son una crítica inmisericorde a la brutalidad de la guerra; la *Tauromaquia* (1816) supera la mera ilustración de la historia del toreo para mostrar la irracionalidad y violencia esencial del comportamiento humano; y los *Disparates* (1816-1819) muestran de forma grotesca la esencia del hombre.

La inquietud y el impulso vital de seguir aprendiendo llevará a Goya a desarrollar en Burdeos una incesante actividad artística en la que la nueva técnica gráfica de la

litografía le permitirá crear la serie de los *Toros de Burdeos* (1825), resumen de las preocupaciones formales y conceptuales de su carrera.

Bibliografía esencial

E. Mérida, “Los Proverbios: colección de diez y ocho láminas inventadas y grabadas al aguafuerte por D. Francisco de Goya”, *El Arte en España*, III (1865) 313-316

J. Camón Aznar, “*Los Disparates*” de Goya y sus dibujos preparatorios, Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1951

T. Harris, *Goya: Engravings and Lithographs*, 2 vol., Oxford:

Bruno Cassirer, 1964

N. Glendinning “La problemática historia de los *Disparates* y su interpretación carnavalesca”, en *Francisco de Goya grabador: Instantáneas. Disparates*, Madrid: Caser, 1992

J. Carrete, J. M. Matilla, P. Aullón de Haro, V. Bozal, N. Glendinning y J.

Vega, *Disparates, Francisco de Goya. Tres visiones*, Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996

V. Bozal, “Disparates”, en *Francisco Goya: vida y obra*, 2 vol., Alcobendas (Madrid): TF, 2005



Gabinete de dibujos y estampas del Museo Nacional del Prado, Madrid

El dibujo se integró en las colecciones del Museo hacia 1840, con un conjunto procedente del obrador de los pintores de cámara, que dio lugar al denominado Fondo Antiguo, constituido fundamentalmente por obras de los siglos XVII y XVIII de artistas españoles y extranjeros, muchos de ellos relacionados con los proyectos decorativos de los Reales Sitios. Un segundo conjunto lo forma la colección de cerca de tres mil dibujos procedentes del Legado Fernández Durán, recibida por el Museo en 1931, en la que junto a numerosos dibujos españoles hay un notable conjunto de dibujos italianos, franceses y flamencos. El tercer grupo lo forman los dibujos de Goya, cerca de medio millar, que convierten al Prado en la mayor colección gráfica del artista, procedentes los de sus álbumes del Museo de la Trinidad (1866) y los preparatorios para las estampas de la colección de Valentín Carderera (1886). Nuevas adquisiciones han continuado enriqueciendo el museo, con importantes compras de Goya, eje de la colección, así como de otros artistas, destacando las realizadas con los fondos del Legado Villaescusa (1991) y la colección de la familia Madrazo (2006).

La colección de estampas se centra en su vertiente de reproducción de pintura y en las series de Goya. En los últimos años la fotografía ha pasado también a formar parte de las colecciones artísticas del museo, centrándose fundamentalmente en la historia y documentación de la obra de arte y su utilización como instrumento al servicio de los artistas del siglo XIX.

Desde el año 2006 el Museo cuenta con un moderno Gabinete de dibujos y estampas –ubicado en la ampliación proyectada por Rafael Moneo en el edificio Jerónimos– accesible al público, donde se pueden consultar las obras y se imparten seminarios.

www.museodelprado.es/goya-en-el-prado

que están estrechamente vinculados a las *Pinturas Negras*, en las que están representados hechos o dichos fuera de razón y propósito, muy en relación con la estética de lo sublime, que tan en boga estuvo ya a fines del siglo XVIII. De ahí el gusto por la noche con toda su carga de crueldad y violencia, acorde con el planteamiento de que lo terrorífico, el lado oscuro de las cosas, produce un placer enervante.

La dificultad de establecer una coherente interpretación para todas las estampas de esta serie inconclusa lleva a pensar que, independientemente del punto de partida que Goya adoptara en cada una de ellas, el resultado era similar al que había alcanzado con sus series anteriores, una expresión crítica universal de

la esencia del ser humano, de sus miedos, su violencia, sus creencias, sus vicios y errores. La expresión del miedo o del comportamiento irracional del hombre está presente en buen número de estampas. Las relaciones entre hombres y mujeres, con especial atención a las tensiones sexuales y la mentira que alrededor de ellos se genera, es otro de los asuntos que parecen dar sentido y unidad a los *Disparates*, formando un significativo grupo en el que Goya aborda uno de los temas recurrentes de su obra desde los inicios de su carrera y especialmente desde los *Caprichos*. A diferencia de estos últimos, en los *Disparates* aparece lo grotesco y se pierde el carácter didáctico que los caracterizaba. Lo irracional hace acto de presencia y de acuerdo con la palabra con que Goya los tituló en las pruebas de estado, el disparate, entendido como cosa fuera de razón y regla, se convierte en el elemento dominante de las composiciones. Así encontramos cómo una escena terrorífica se transforma en algo onírico, cuyos monstruos contribuyen a situar estas imágenes en el mundo de la noche, que había hecho acto de presencia en la obra de Goya desde la década de los noventa, y que conectará con las imágenes de lo sublime que desde Edmund Burke comienzan a introducirse en el repertorio de algunos artistas europeos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Los *Disparates* van a mostrar, al igual que las *Pinturas Negras* y algunas otras obras de esos años, las primeras manifestaciones del carácter moderno de Goya, caracterizado por el dominio del sujeto por encima de cualquier referencia externa, en el poder absoluto de su imaginación, libre de toda imitación. Por ello, las estampas que Goya ofrece carecen, al estar inventadas sin referentes evidentes, de una explicación única. El carnaval, la situación política del momento, la crítica social, los complejos personales del propio Goya, son posibles vías interpretativas, sin que exista ninguna que aclare de forma totalmente convincente el significado global de las veintidós estampas.

En el álbum de la *Tauromaquia* que Goya regaló a su amigo Ceán, hay una portada manuscrita con el título “Treinta y tres Estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los Toros; y una el modo de poder volar los hombres con alas”. A con-

tinuación de las treinta y tres estampas taurinas, y con el número 34, aparece esta estampa que indudablemente no pertenece a la serie, y que por su temática fantástica, dimensiones y técnica, corresponde sin duda alguna a los *Disparates*. La estampa está elaborada exclusivamente con líneas de aguafuerte. Sin embargo, el estado definitivo sufre una gran transformación con la adición del aguatinta, y como en otros casos se produce el paso de una escena desarrollada de día a la nocturnidad misteriosa que envuelve las estampas de la serie. De hecho, es la oscuridad de la escena la que confiere el verdadero sentido a la composición, donde la serenidad de los hombres voladores que se deslizan en silencio sobre un espacio del que no hay referencia alguna –ni de cielo ni de tierra– determina el carácter misterioso de esta estampa, que quizá no significa más que la representación de un sueño perenne de la humanidad, cuya naturaleza onírica se evidencia en el *Disparate de toritos*, que recuerda la inevitable caída de todo aquello que artificialmente sube y su trágico destino. También el vuelo, como metáfora de la inestabilidad, la irracionalidad humana y la inconstancia de la fortuna, está presente en numerosas obras de Goya, desde sus primeros dibujos relacionados con los *Caprichos* hasta los últimos incluidos en los álbumes de Burdeos, ejemplos de la imposibilidad humana de materializar los sueños y donde el pintor insiste en lo grotesco de esta pretensión voladora.

Pero el carácter crítico de la obra de Goya abre otras posibles lecturas de esta imagen. Hacia 1811, fray Francisco Alvarado, un religioso antiliberal que firmaba sus artículos como *El filósofo rancio*, comparaba las nuevas ideas afrancesadas con el deseo de volar: “No probemos á volar con alas de cera, ni con máquinas aerostáticas. Si pisando por tierra firme tropieza un hombre, ¿qué será embarcándose en un mal burro de palo?”. Bajo esta perspectiva, volar era, además de un sueño, una metáfora de la innovación política y filosófica a la que los conservadores se mostraban contrarios. Y desde este punto de vista, quizá Goya no esté haciendo una crítica de algo imposible, sino que esté amparando el deseo de libertad que expresa el vuelo. Un vuelo que, pese a la placidez aparente de la estampa, requiere de un esfuerzo por parte de los hombres para mantenerse en el aire, pues han de mover constantemente y de forma sincrónica sus brazos y piernas para batir las alas conectadas al cuerpo a través de las cuerdas. Un esfuerzo similar al que los liberales tuvieron que realizar para mantener sus ideas desde la Cortes de Cádiz. ♦