

Crítica de Arte

LOS «CAPRICHOS» DE GOYA (1)

El primer motivo de asombro que nos produce la obra de Goya es su variedad infinita; la diversidad de su genio. El pintor aragonés es más, mucho más, que el demiurgo Jano de doble faz. Goya es—forzando la imagen—una especie de Diosa Siva por sus múltiples brazos contradictorios.

Contradictorios, en efecto, Las mil facetas de su arte parecen estar en permanente y fatal colisión. Sin embargo—digámoslo pronto para que no surja el equívoco—, esto es sólo aparente. Muy a pesar de esa multiplicidad de corrientes, en el hacer goyesco hay siempre unidad de pensamiento, la idea fija de una mente segura, la proyección de la obra sobre una pantalla única en la cual se vertebra y se decanta.

Por eso, si hubiéramos de definirla perentoriamente diríamos que la pintura de Goya es el esfuerzo más considerable realizado por el hombre, desde el Renacimiento, para ensamblar las corrientes estéticas disímiles en una unidad superior y absoluta.

Esto no es casual. Suponiendo que Goya hubiera vivido en el «quinientos», su pintura aparecería bajo el signo de la

(1) Texto de la conferencia pronunciada en la exposición de los «Caprichos de Goya».

singularidad estilística. Ello lo vemos más claro en la comparación con otros genios. Las obras de Velázquez, de Rafael, de Poussin, de Rembrandt, reflejan por modo absoluto una lógica estilística en su desarrollo que no se advierte en la del gran baturro. Son las obras de aquellos maestros el producto de un momento en el cual el hombre parece saber lo que quiere. Es la de Goya, a su vez, la proyección de una época contradictoria. De una época en que el hombre empieza a sentirse problemático.

En primer lugar, su papel dentro de la historia del arte está marcado por un signo de predestinación. Goya es el hombre que une y enlaza férreamente dos períodos fundamentales. *Hombre-puente* que recoge, por un lado la tradición decadente ya de los últimos venecianos, para vigorizarla. Por el otro pronuncia el nacimiento de una nueva sensibilidad.

En Goya, en efecto, hay resabios lejanos de la ampulsi- dad sensual de los grandes barrocos, recuerdos del bajo Renacimiento. Goya pudo ser un elemento rezagado de ese renacimiento postrero. Para ello no le faltaron estímulos. Vivió en su primera época inmerso en la atmósfera estética de dos representantes tardíos de aquel ideal: Meng y Tiépolo. Goya toleró lo que se avenía con su espíritu y les tomó lo que enriquecía su propia concepción artística. No pasó, sin embargo, de ahí. Su personalidad aspiraba a una vida autónoma, a vivir de los propios estímulos interiores.

Parecía predestinado—decimos— para imprimir a las artes figurativas un nuevo matiz. Más todavía, a vivificarlas con la energía creadora de su genio. No hay en todo ese período—finales del siglo XVIII, principios del XIX—una más potente personalidad dentro del campo estético.

Gracias a Goya el arte pictórico encuentra un nuevo lenguaje expresivo. El es la fórmula superior, venero y fuente de formas inéditas.

A horcajadas sobre dos siglos, su figura tiene una cualidad *meméntica*, una significación de *clave*, que difícilmente hallaremos en otro pintor.

Ello—claro es—no prejuzga valores estéticos, ni siquiera, en lo que a nosotros respecta, señala preferencias. Estamos indicando unas características, tratando de definir o perfilar a un pintor, y a eso se limita por ahora nuestro papel.

Decíamos que Goya irradia alusiones proféticas hacia mil formas diversas de concebir el arte. Su principal rasgo es la pluralidad de estilos y «maneras». Cada una de esas formas inventadas o re-creadas por él serán los mil cauces por donde discorra el arte de los siglos XIX y XX.

Yo no sé si la diversidad espiritual es cosa que caracterice lo español. Me parece, así de pronto, que no. El español es hombre monolítico, dogmático. Poco flexible. Por eso no deja de ser curioso que los dos más grandes pintores hispanos de esos dos siglos revelen una extraordinaria capacidad mutativa. Sólo un hombre—Picasso—puede compararse en este sentido a Goya.

(El malagüeño ha roto todas las convenciones, todas las barreras y ha realizado como el pintor de las *Majas* una obra diversa, varia), La versatilidad—palabra empleada aquí en su más noble sentido—define a dos pintores, unidos a través del tiempo con un rasgo genial.

Nosotros vemos, pues, en la pintura de Goya dos direcciones esenciales. Una sería la prolongación ecoica de la tradición más valiosa y auténtica. La otra dirección estaría señalada por su influencia tutelar sobre el arte moderno.

Lo demás son posiciones angulares e incidentes.

Pero no podemos prescindir de ellas. No podemos olvidar que en su época rococó, eco genial y revalorizado de los llamados *maîtres du joli*, el gran baturro pinta los cartones para tapices entre los cuales figura *El cacharrero*, una de las obras

más extraordinarias de todos los tiempos. Lo extraño, y vemos aquí que el español es siempre motivo de sorpresas, es que siendo el rococó el límite extremo y agonizante del barroco, sea aquí el punto de partida de una carrera que habrá de terminar en el grandioso estilo fáustico de las pinturas negras. Nadie ha logrado tanta gracia y sensibilidad en ese barroco miniaturizado que es el rococó. Ahí está la *Maja*, primer desnudo moderno, cantada por Baudelaire, pintada como jugando, en *scherzo*. Con una sensualidad contenida,

En la *Maja desnuda*, que puede ser considerada como el punto extremo del primer período, la técnica es apretada, de pincelada fina. La superficie tiene un brillo esmaltado, como de porcelana. Goya no empasta aún.

Hasta los cincuenta años la técnica no despliega su grandeza. Goya llega a este período con una obra que es ya, en cierto modo, la culminación de un estilo hecho de libertad y, sobre todo, de intención plástica. Se produce una etapa de reposo, de equilibrio, de serenidad, por medio de los grises.

No podemos desconocer lo que las armonías gríseas suponen en la obra goyesca. El gris es para el pintor español lo que para Rembrandt el pardo. Pero con una diferencia. Que si el pardo rembrandtiano es, esencialmente, una aspiración a lo fáustico en el decir de Spengler, el gris supone en Goya la voluntad de universalidad. El gris es un color ahistórico, intemporal, un color intelectual, que expresa, más que las cosas, su propia esencia y perennidad.

Al mismo tiempo, al alejarse del cromatismo pimpante y alegre de sus primeras obras, busca el aragonés la atmósfera, la amplitud ambiental, la expresividad. Sigue, como todos los grandes maestros un camino que va de lo objetivo a la subjetividad creadora. Frente a lo táctil, lo pictórico, frente al valor arquitectural, el valor funcional, frente al dibujo, el color.

Si seguimos estudiando la evolución goyesca a través de las *Majas*, advertiremos de qué forma el pintor se desprende

de las suavidades del rococó para penetrar en un mundo que le es más propio. Con la misma tectónica que la *Desnuda*; la *Maja vestida* supone una nueva manera. Está aquí el preludio de los impresionistas intuído mediante el desenfado del «toque», la franqueza de la ejecución, la ligereza de los paños y el sentido atmosférico.

Hasta el final del segundo período Goya no da salida a una expresión personal, íntima y grandiosa. Es el momento en el cual puede ser comparado a Rembrandt y a Miguel Angel, cualquiera que sea la diferencia que entre ellos establezcamos. Es también el momento de madurez, final de un proceso creador semejante al seguido por Beethoven y Shakespeare.

Goya penetra tumultuosamente en el mundo barroco. Conviene que nosotros nos detengamos—siquiera sea brevemente—en los caracteres de ese estilo y demostremos la razón del barroquismo goyesco.

Cuando surge la figura del pintor de Fuendetodos en el arte occidental, parece cerrado por el rococó el gran ciclo que viene desde el *quinientos*. En este tiempo la pintura ha perdido ya la voluntad de trascender al espacio. Recordemos a David que preconiza la vuelta a la austeridad clásica; que suprime el color, la profundidad aérea, lo espacial. Sus cuadros están trazados de acuerdo con una doctrina plástica rigurosa en la que se busca la idea de proporción, lo ordenado y lo estático.

Goya nos muestra, incluso con anterioridad al pintor de *Le sacre du Napoleon* una sensibilidad distinta. Su estilo se opone al clasicismo frío y falso de David. Pero su barroquismo no es el revés de la doctrina neoclásica. Goya crea fórmulas nuevas. Menos nuevas, sin embargo, de lo que puede creerse, puesto que el arte es una eterna oscilación. David tiene sus antecedentes en las obras grecorromanas.

El tercer período de Goya está dentro de ese espíritu que busca la expresividad en lo dinámico, en lo ilimitado. Es la época de las grandes pinturas inspiradas en la guerra contra

Napoleón, *la Familia de Carlos IV*, *Los caprichos*, *Los desastres*, *La tauromaquia*, *Los disparates* y, sobre todo, la serie de retratos.

No podemos olvidar la importancia decisiva que en la estética goyesca alcanza la representación de la figura humana. El retrato en el clasicismo aparece impersonalizado para buscar el arquetipo. Lo que importa es reproducir la belleza apolínea de la forma. Con Goya el modelo aparece revestido con peculiaridades que constituyen su individualidad.

La *Venus* del Giorgione—obra típica del primer Renacimiento—es todavía una criatura fría, sin espíritu, en la cual resalta la belleza matemática y abstracta del arabesco.

La *Maja vestida*, por el contrario, es una mujer llena de vida interior, un ser palpitante que parece dialogar con nosotros. El barroco exalta en Goya la individualidad porque ello supone, subsidiariamente, la perduración del individuo en el infinito. El barroco, al decir que somos perdurables, nos está diciendo también, que somos inmortales. Rembrandt, Velázquez, supieron de esto. Al contemplar cualquiera de los retratos de Goya sentimos la enorme tensión vital y pensamos en el drama íntimo que acongoja al modelo. El barroco es una fuga ascética del mundo. Una fuga de lo que hay de místico y de religioso en todo ser.

Goya realizó esta búsqueda en sus obras. Sus retratos, sus *Disparates*, sus *pinturas negras* penetran tumultuosamente en el fondo psicológico del hombre.

En sus obras primeras recordaba Goya—recurriendo a un símil musical—a Vivaldi, a Scarlatti, a Boccherini. Las obras más plenamente barrocas de un Rembrandt o los *Caprichos* de Goya, que aquí se exhiben, evocan el scherzo del *Cuarteto en sí mayor* de Beethoven, o la *Marcha del Ocaso de los dioses* de Wagner, no solamente en su patetismo acentuado, sino también, en ciertas similitudes técnicas que no escapan a los espíritus cultivados.

Wolfflin en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, señala cinco postulados que corresponden a mi entender a la obra goyesca posterior a 1800 y, especialmente, a los caprichos.

Estos postulados son, extractados, los siguientes:

1.º La técnica se transforma de lineal en espacial. Es decir, que se separa de la supremacía del contorno para pasar a la interpretación del espacio.

2.º Lo profundo se sobrepone a lo superficial. En el arte clásico la línea engendraba la superficie, en el barroco se crean las tres dimensiones por medio de lo atmosférico.

3.º En la composición clásica predomina la forma cerrada; el barroquismo presenta la forma abierta. Cuando un pintor clásico representa la escena del Calvario, sitúa en el centro la cruz, perfectamente vertical, y el grupo de mujeres abajo; un pintor barroco—Rubens, por ejemplo—pinta la cruz en sentido diagonal y una serie de personajes que se mueven en todas direcciones.

4.º El barroco lleva al cuadro la unidad del tema; en el arte clásico cada fragmento expresa la misma idea, no hay matización.

5.º Esto mismo, aplicado a la luz, constituye la última de las cualidades fundamentales de la pintura barroca. En la pintura clásica predomina la claridad absoluta de los objetos; cada uno de ellos aparece iluminado en relación con los demás, sufriendo, incluso, las variantes que sus dibujos imponen.

La guerra, que nos da un Goya expresionista, anticipación genial del arte *fauve* de nuestro tiempo dolorido, aviva a la vez la corriente humorística del maestro. «Un hombre singular—dice Charles Baudelaire—ha abierto en España nuevos caminos a lo cómico y, luego, en *Los faros de Les fleurs du mal*, completa su idea al señalar: «Goya, pesadilla de cosas entrevistadas apenas».

El humor que es, en definitiva, un acorde de disonancias y una coordinación de calidades antitéticas, permite penetrar en el transfondo del espíritu humano. El humor goyesco presenta esas dos caras, pero acentuadas por la pasión ibérica. Su vena humorística es una oscilación que, como todo lo auténticamente español, va de lo exquisito a lo tosco, de lo delicado y sutil a lo popular. De la risa, al llanto, del sarcasmo a la ternura. El humor en Goya es, por español, cruel. En ningún pintor hispano se advierte de una manera tan palmaria esa dual corriente. En sus grabados surge lo inesperado, el salto en el vacío, el contraste, mas, por encima de todo, la crueldad. Goya sólo siente ternura ante los niños. Sus retratos infantiles son siempre deliciosas notas cromáticas, líricos acordes en que el pincel dócil al espíritu enternecido del maestro juega con los colores más suaves y delicados. Fuera de estas obras aparece fatalmente la nota de la crueldad y del sarcasmo. Cuando la pasión del pintor toma parte en la batalla, entonces su musa aparece dolorida. *La Familia de Carlos IV* es una tremenda sátira: *Los fusilamientos de la Moncloa*, un grito de protesta y de rebeldía.

El humor está en otras obras. Sobre todo porque el espíritu del artista se sitúa entonces por encima de los hombres y contempla la vida con absoluto rigor desprejuiciado.

Humor cruel el suyo que tiene mucho de Quevedo, sin ser absolutamente quevedesco, por lo demás, Goya es más hondamente humano. Su crueldad está más cerca de lo temperamental, mientras que el gran satírico del Siglo de Oro es conceptual. En Goya hay también más horror. Juan de la Encina recuerda a propósito de la crueldad y del horror españoles aquella copla popular en la que un hijo explica cómo dieron garrote a su padre:

«El verdugillo apretó,
mi padre sacó la lengua,
mi madre se impresionó».

No es posible llegar a un extremo más acentuado de sobriedad expresiva.

¿No recuerda esto toda la obra grabada de Goya? En «El agarrotado», aquella plancha en que una torpe ortografía escribe que el sueño de la razón engendra monstruos o en aquella del epígrafe «Nada», o en «A caza de dientes», o en «Hasta la muerte», para no citar sino unos pocos ejemplos, hay un nihilismo catastrófico.

En realidad, todo en España adquiere esa fatalidad de catástrofe. Las posiciones extremas se advierten aquí como en ningún otro caso. Ese muerto horrendo que sale de su tumba y que escribe: «Nada» es una posición a la que llegamos cuando en el otro extremo se han acentuado las tintas del dogmatismo.

Goya es así un humorista despiadado. No hace concesiones a la esperanza ni a ninguna virtud consoladora.

En *Los Caprichos* se puede advertir, desde el punto de vista plástico, la modernidad. Estas obras parecían destinadas a ser comprendidas no por sus contemporáneos, sino por los románticos franceses. En primer lugar por todo el grupo de los literatos que derivados de Baudelaire, aparecían como gentes extrañas mal comprendidas por la crítica oficial. La sensibilidad de la Ilustración teñida de los elementos neoclásicos estimaba el apasionado expresionismo de estas obras, sus misteriosos acentos plásticos, como una desviación hacia el *feísmo* con ruptura de los cánones de equilibrio y orden impuestos por aquella doctrina estética.

Feísmo, hemos dicho. Feísmo que se anuncia vagamente en Rembrandt y que irrumpe tumultuosamente en Goya. Pero decir feísmo en este caso es decir pesimismo. Advirtamos entre paréntesis que los monstruos de Velázquez no están, aun cuando algunos críticos lo pretendan, en la misma corriente. Velázquez, por el contrario, dignifica la fealdad y por el milagro de un espíritu sereno y equilibrado embellece lo deforme y horrendo.

do. Velázquez es un poeta. «La poesía es un espejo que hermo sea lo deformado», dice Shelley.

El pesimismo de Goya debe tener una raíz de esencia racial. Aragoneses son tres grandes escépticos de Occidente: Gracián, Miguel de Molinos y Goya. Castilla es lo esencial de España. Quien aspire a comprenderla habrá de penetrar en su paisaje. Pero Aragón es una supercastilla en donde aparecen extremosamente acentuados los caracteres fundamentales de la estepa central.

Es necesario, pues, ver en la obra del maestro el influjo del medio ambiente. Es fama que esta región de España ha conservado a través de los siglos sus peculiaridades específicamente ibéricas con mayor contumacia que ningún otro pedazo de la Península. Los habitantes de estas tierras, frías, esteparias y rudas, tienen una extraordinaria voluntad de independencia. Su temperamento es tal vez el más inclinado al individualismo.

Goya ha recogido esta herencia vernacular. Goya es, ante todo, un temperamento al servicio de una indeclinable actividad vital. Rebelde, solitario, tiene la grandeza del genio y la presencia física de los hombres de su raza. Aldeano, brusco, estaba destinado a realizar un arte viril, descarnado y fuerte.

Goya, como Gracián, como Miguel de Molinos, vive a la defensiva. Hay en toda su obra la obsesión, que es común en el español: del ataque como recurso astuto de defensa. Sarcasmo que acentúa el tono para que no aparezcan brechas a la ofensiva.

En *Los Caprichos* combate contra la vanidad. Ved esa vetusta ruina, en la plancha 55, que se adorna ciega a la realidad tremenda, Goya cree—y tal vez tenga razón—que esto es lo general. Eleva por el milagro del arte la anécdota a categoría estética. La plancha 68 es como una tremenda carcajada de incredulidad lanzada en la opaca negrura de la escena brujil. Y la plancha número 3, «Que viene el coco», en donde lo bufo se une a la más hábil perfección técnica. Dominio absoluto del

claroscuro utilizado esta vez para estigmatizar hábitos estúpidos de educación. Y luego la plancha 8, que alude en forma plástica, la más lograda tal vez de la colección, a uno de los horribles episodios de la guerra.

Contra la vanidad, contra la superstición, contra la estulticia. Pero todo ello es episódico. Pretexto para alcanzar las altas cimas de un arte expresivo y anticipadamente romántico. Goya inaugura una manera que más tarde será cultivada por Daumier, por Forain, por los maestros del *Simplicissimus* y por todos los caricaturistas modernos.

Se le ha comparado con Rembrandt. En efecto, el maestro de Leyde fué grabador. Incluso Goya confiesa haberlo estudiado. Nosotros advertimos una diferencia fundamental. Rembrandt es un naturalista, genial, desde luego, pero que se queda en la representación de la realidad ambiente. La fantasía está ausente de sus grabados. Dibuja al vendedor de raticida, a su amigo Juan Six. Graba, sobre todo, episodios bíblicos y paisajes, se graba él. Pero nunca veremos en estas planchas el comentario irónico de la vida.

En cambio, ¡cómo desconocer la doble corriente que vemos en las estampas del maestro de Fuendetodos! En este momento pensamos en aquel grabado cruel, cruel sin remisión posible, en el cual toro acomete por la espalda a un ciego, mientras el desdichado, creyendo que alguien le ayuda a atravesar la calle, dice: «¡Dios, se lo pague, hermano!» Y pensamos también en la mujer que ponía huevos, y en la monja que volaba, En esas viejas alcahuetas que están en la tradición del Arcipreste, en la de la *Tragicomedia de Calixto et Malibea*. En los frailes socarrones que se encierran en la bodega para trasegar el buen vino añejo.

Un universo amplio, múltiple, variado, aparece en la obra grabada del pintor.

La fantasía juega en estas planchas con una soltura inigualable. Ni Rembrandt, ni Durero, ni Callot se aproximan

al español. Su genio pródigo aparece en las mil escenas que le sirven de tema. No hay clase social, estamento del estado, entidad que no sufra los tremendos sarcasmos del baturro:

Un hombre así tenía que marcar su impronta sobre los humoristas posteriores. Goya comienza una manera que estaba destinada a perpetuarse por la honda y entrañable escrutación del espíritu humano, en los fastos de la historia del arte.

Esto en cuanto a la intención y a la filosofía. Filosofía hemos dicho y creemos estar en lo cierto. Si filosofía es en suma la ciencia que trata de la esencia, propiedades, causas y efectos de las cosas naturales, nada nos devuelve un conocimiento más pleno de la vida que estas obras. Cada personaje surge aquí con la entera y más íntima decisión expresiva. «El Capricho—dice acertadamente Camón Aznar—no supone como las posteriores creaciones de Goya una evasión de la realidad. Por el contrario, es la crudeza del mundo más merodeante, agrietado en muecas de su misma reclusión en la anormalidad, lo que provoca la historia desolada. Por que estas líneas sin paz no se respaldan con una moraleja, ni suscitan programas teóricos. Goya ha hecho saltar todas esas larvas de monstruos que hacen sus aventuras bajo la costra de un conformismo social y las paraliza eternamente en su más mordiente irracionalidad» (1).

El Capricho es el resultado de una colisión singular. En un extremo el sedimento de las más nobles aspiraciones, el poso de la idealidad sumiso a los convencionalismos. En el otro extremo el desborde irrefrenable e insumiso, el torrente proteico de las pasiones.

Goya lo supo ver con magistral intuición. Su obra adquiere así una dimensión profunda, ancha, que no tiene sus pinturas sino muy raramente. El reservó la buida y áspera elabora-

(1) Camón Aznar.—*Estética de Goya*. Revista de ideas estéticas Núms. 15-16, 1946.

ción de su espíritu crítico para estas planchas que son el *fiat* incontenible de su pensamiento más oculto.

Y en ningún grabado se logra esto de una manera tan cabal.

Los *Disparates* son oscuros, abundan en retórica. Los *Desastres de la guerra* son, naturalmente, obra de beligerancia. El pintor entra en la liza y se muestra parcial. La obra—aunque justa—se impurifica. En *Los Caprichos* es distinto. Goya realiza en ellos un juego del espíritu, sin trabas, sin empaque. Por eso son sus obras preferidas.

¿Combate en estas planchas? Desde luego. Pero su sarcasmo tiene un sentido universal superior. Goya se sitúa por encima de las pasiones para combatir las con mayor facilidad.

Desde el punto de vista plástico el pintor consigue aquí su nota culminante.

Está en la segura madurez de su oficio. El momento más equilibrado de Goya debemos situarlo entre 1790 y la guerra de la Independencia. Es decir, el período en el cual realiza *Los Caprichos*.

Sus cuadros son un prodigio cromático. El color vibra en sus esencias más puras. Ya no hay líneas, ni concesiones a las dulzuras del rococó. El cuadro es una totalidad plástica unida por la armonía vertebrada de los distintos «valores». A la idea individualizada de los volúmenes, resabio académico, y a los perfiles duros y definidores, sucede la idea de unidad, la orquestación que persigue un resultado de entonación total. Goya llega entonces a su ideal estético expresado en aquel principio suyo: «¿Dónde están las líneas en la naturaleza? Yo sólo veo volúmenes. Planos que avanzan y planos que retroceden».

¿No está consignada aquí la esencia misma del barroquismo?

Ese principio es el que lleva Goya a *Los Caprichos*.

Es indudable que en estas obras se advierten líneas. Eso es obligado en la técnica característica del grabado. Mas, es

indudable que el efecto abstracto, geométrico, lineal, desaparece en la totalidad de cada obra. En ellas predomina el claroscuro. Merced a un juego de vibraciones se logra imprimir a los volúmenes un dinamismo plástico. Dinamismo plástico que anticipa las aspiraciones expresivas de los impresionistas.

El movimiento en Goya no deriva de la gesticulación ni del movimiento físico. Ese dinamismo está logrado, en primer lugar, por la deformación de los volúmenes, por la formación morfológica que no es, entendedlo bien, la que responde a la arquitectura anatómica, sino el reflejo de movimientos pasionales y del espíritu.

(Me viene a la memoria en estos momentos un ejemplo que tal vez aclare mi pensamiento. En la reciente exposición de dibujantes argentinos se podía ver un bisonte, dibujado por José Luis Salinas. El animal trotaba sobre las pampas polvorientas. A pesar de la perfecta y minuciosa anatomía, no había aquí dinamismo. Se trataba más bien de un volumen estático, carente de expresión. Al mismo tiempo se exhibía en esta sala un minotauro que abrazaba a una mujer. El grabado, firmado por Picasso, tenía tal fuerza expresiva, tal movimiento, logrado en aquella deformación de volúmenes, irreal, si queréis, que era fácil imaginarse la temporal sucesión de impulsos anímicos. Picasso recordaba aquí el magistral antecedente de Rubens, pero en su cartón el espíritu vibraba con mayor fuerza y vigor, por haber acentuado la dislocación morfológica).

Yo veo en estas planchas dos elementos primordiales. Uno es el dinamismo; el otro, el claroscuro. En ambos la musa de Goya se muestra incomparable.

Su estilo plástico está centrado así dentro de la corriente *pintoresca*, dando a esta palabra la significación woffliniana. En efecto, el pintor de Fuendetodos ha llevado a sus grabados su aversión por la quietud. De ahí que la repetición de motivos volantes adquiriera un valor sintomático. Abundan los temas de esa índole. Luego, en otros grabados posteriores, los pertene-

cientes a la tauromaquia, se verá sublimarse ese dinamismo en la acción de toreros y toros.

Dinamismo plástico, cabrilleo de formas, vibraciones de volúmenes, todo esto lo consigue el pintor merced a un sistema peculiar de líneas, a una red convencional que no corresponde a las apariencias externas y fijas de los volúmenes. Mediante direcciones del trazo ya en un sentido, ya en otro, Goya logra unas superficies dinámicas y elocuentes. El sabe que las cosas, para el pintor, no son como son en realidad, sino como las vemos. Entre sus ojos y el objeto se interpone una masa de aire que hace vibrar las superficies. Cuando Meissonier en una batalla pintaba los botones de los soldados y las arrugas de los rostros falseaba la realidad. De algo que se mueve rápidamente ante nosotros sólo vemos una masa unida en el impulso dinámico. El movimiento en potencia es superior al expresado por la imitación formal. Para un ojo experto hay más dinamismo en el *Auriga de Delfos*, que en *El Mercurio*, de Juan de Bolo-
nia. Aquella obra está plena de ritmo estilístico. Esta es sólo una imitación estática de lo vital.

Pues bien, esa misma vitalidad potencial, la derivada del dinamismo que irrumpe en la superficie de los volúmenes por una sabia deformación rítmica y estilizada del arabesco expresivo, es la que nosotros advertimos en *Los Caprichos* de Goya.

No es necesario señalar que esta es una razón más del barroquismo plástico del pintor.

Las obras más valiosas o por lo menos más pictóricas, en esa colección de grabados, son aquéllas en las cuales el maestro ha acentuado los contrastes del claroscuro. No debemos desdeñar, empero, otras que están expresadas con una leve es-
tenografía representativa. Don Francisco de Goya es un razonador extremado. Sabe el estilo que corresponde a cada uno de los temas. Sigue en sus *Caprichos* tres direcciones fundamentales: la delicadeza casi objetiva en ciertas planchas de tierna y afinada inspiración; el trazo largo, nervioso, impresionista en las

notas sarcásticas y, por último, la reiteración del contraste en los volúmenes para dar la sensación dramática del claroscuro en ciertas obras en que carga el acento del patetismo expresionista.

En el tercer grupo el personaje principal es la luz. Pero no la luz desarrollada lógicamente, como pedía Carrière. Ved, por ejemplo, esa plancha maravillosa titulada *Pobrecitas*, El grabador ha hecho que la iluminación no coincida con cada una de las formas individualizadas. Las figuras aparecen fundidas en la totalidad. El rayo de luz, violento, produce un juego dinámico. Nuestras miradas tropiezan y van de una en otra forma y penetran tumultuosamente hacia el fondo del cuadro a impulsos del movimiento zigzagueante.

Las planchas son de un tamaño reducido, pero en ellas la composición alcanza un efecto extraordinario de monumentalidad merced a la fuerza sintética y estilizadora del arabesco. Si nos fuera dable aumentar estas estampas a un tamaño gigantesco, veríamos de qué manera el conjunto ganaría en el sentido compositivo.

Estos grabados técnicamente se expresan sólo en la gama grisca que va del blanco a los negros más aterciopelados y puros. Pero, ¿quién puede dudar que aquí hay color? Gracias a la justeza y precisión de los planos, a la relación de valores del claroscuro, al sistema de líneas, al retoque con el buril y con el bruñidor y al aguatinta, Goya ha llevado a estas estampas una indudable sensación de cromatismo.

Y ahora unas palabras finales sobre la edición que tenemos a la vista. Es indudable que un grabado tiene más valor cuanto más cerca está de la edición primera. Goya grabó esta serie en el espacio de tres años. Como hemos señalado es obra de su época de plena madurez. A pesar de que en el programa de la exposición se dice, quizá con plausibles escrúpulos, que esta serie data de 1840, yo me inclino a creer que es anterior. Es decir, que la edición que tenemos a la vista es la segunda

en el conjunto de 80 y la tercera de las publicadas formando tomo con el retrato en la cubierta. Su año de edición sería el de 1806-1807. Me lo hace creer así el tono de la tinta empleada, el papel y el vigor que todavía conservan las planchas. El tiraje de esta edición, realizado todavía en vida de Goya, fué dirigido por Esteve, discípulo del maestro y notable grabador.

Se trata, pues, a mi juicio, de unas obras de extraordinario valor intrínseco, no sólo por el estado y frescura de la impresión, sino por el limitadísimo número de tirajes que hasta ese año se hicieron. Las planchas de *Los Caprichos* están definitivamente perdidas. Después de haber sido acerados los cobres se hizo un postrero tiraje. Fatigadas y empasteladas las planchas ha debido renunciarse a reproducir de nuevo sobre papel la impronta maravillosa del gran artista.

Admiremos el genio y la fantasía del maestro antes de que este conjunto se desperdigue a los cuatro vientos. Agradecemos, sobre todo a la Galería de arte *Península* el habernos proporcionado la posibilidad de admirar en muy pocos meses dos de las series grabadas más notables del maestro español: *Los Disparates* y *Los Caprichos* nos han dado una nueva visión de España, tanto más digna cuanto más desdichada.

ANTONIO R. ROMERA