

Crítica de arte

LA OBRA GRABADA DE FRANCISCO DE GOYA

En la actividad artística de Goya—nutrida, variada, inquieta—la obra grabada supone uno de los aspectos más interesantes y valiosos. Más creativo también.

Este aspecto contribuye a intensificar el paralelismo —tantas veces establecido—con Rembrandt. El genio nórdico y el meridional dejan en la planta la proyección apasionada de sus propios sueños, de sus ansias, de sus agonías de hombres acongojados por el dolor, el desconsuelo y la insumisión. Aquél envuelto en la miseria y en las estrecheces económicas, caído en las garras de usureros y golillas judiciales; éste sumido en la oquedad de su sordera, enfrentado a su paisaje interior, a solas con su congoja. Y tan aislado en ese silencio merodeador y ultratúmbico, que podría decir con el poeta toledano:

*...No me podrán quitar
el dolorido sentir.*

Si, a solas con su dolor, sintiendo en lo profundo de su “soledad sonora” el acezante palpitar de su corazón.

A medida que el genio avanza en la vida su agonía se acrece. Aquellas telas de primoroso cromatismo rococó: *El cacharrero, La*

gallina ciega, El pelele, El quitasol, o los retratos pimpantes de grises coloridos o de fúlgidos tonos iridiscentes (azules pálidos, rosas primaverales, cremas aterciopelados, lacas brillantes, amarillos, rojos, verdes), cargados de pedrerías refulgentes, de joyantes superficies, como pintados de mármol: *La maja vestida, La familia de Carlos IV, La Tirana, La marquesa de Pontejos, Lorenza Correa*... Todas esas telas—decimos—reflejan por modo impar un jocundo anhelo de vivir; son como los postreros rayos del *ancien régime*, murientes estertores de las dulzuras del rococó.

Mas, poco a poco, el horizonte se entenebrece y se funde en cerrada adumbración. Y vienen los ocre, los bronce de fáustico anhelo, la deformación, las monstruosidades expresivas, las actitudes desenfrenadas, la beligerancia, el patetismo dramático, la extremosidad ibérica.

El color reduce su opulencia y—¡por fin!—llegamos a las *pinturas negras*. Es decir, a la supresión casi absoluta del cromatismo. Es esa humanidad de aquellarre, que vuela sobre el horizonte cerrado y tempestuoso. El terrorífico *Saturno, La reunión de brujas, Las viejas comiendo, La romería de San Isidro*... Una humanidad desdentada, cargada de alifafes, salida de no se sabe qué rincones del misterio y del horror. Reunida ahí, en las paredes de la "Quinta del Sordo", se halla la multitud de sus reflexiones y de sus pesadillas en pavorosas síntesis pictóricas.

Goya busca en el contraste del negro y del blanco y en la alternancia de los valores luminosos, en el tenebrismo que tan hondas raíces peninsulares tiene, mayores posibilidades para sus propias representaciones y vivencias.

Es ese el lenguaje más congruente con su temperamento lúgubre y lleno de inquietudes inexplicables. Sin duda es posible advertir el espíritu de modernidad. Goya ha pasado paradójicamente del rococó al barroco. Y éste—es decir, el ansia de fuga mística—le lleva hacia una expresión fuertemente subjetivizada. Ello se comprenderá mejor si pensamos que Goya y David son rigurosamente contemporáneos. Mientras el autor de *Le sacre* vive con la mirada ab-

sorta hacia una temática de guardarropía anacrónica—cualquiera que sea el valor de su pintura—, el aragonés anticipa genialmente todos los movimientos estéticos que se habrán de producir en el siglo XIX.

Goya suprime el color en esa etapa “negra”. Llega al monocromismo para que la función sensual cromática no se oponga a la intensidad de los valores expresivos ni nos distraiga de la proyección subjetiva.

Su derivación hacia el grabado es, pues, una consecuencia fatal.

Es el único ejemplo, casi, que podemos hallar en la historia artística española. Mientras Europa entera, por un fenómeno del funcionalismo artesanal y por el dominio de nuevas técnicas, ve la proliferación de grabadores, España se obstina en vivir al margen. Y aun cuando es posible que una investigación acuciosa descubriera obras de valor, no podemos negar esa indigencia en el arte de Finigerra.

Antes de Goya parece—sin que la suposición ofrezca mucha base de certidumbre—que hicieron algún grabado Velázquez y Murillo. La idea debe acogerse con reservas. De Valdés Leal se conocen algunos dibujos a pluma y lavado en sepia que podrían constituir estudios para aguafuertes, pues poseen el acento y el vigor, la fuerza del claroscuro, el equilibrio de los contrastes lumínicos y la fluidez del arabesco propios de ese género.

José de Ribera, el levantino que vivió largos años en Nápoles y que allí se impregnó del tenebrismo y de la inquietud de temas y géneros característica en el ambiente de la Campania, es un grabador de talento. Sus planchas—muchas de ellas en el Gabinete de Estampas de París—reflejan la potencia del contraste y el patetismo de sus obras pintadas.

Muerde el buril con energía y los volúmenes se hinchan con relieve caravaggesco. La técnica es perfecta, rica de matices, suelta, flúida. Se distinguen *Silenio*, *Martirio de San Bartolomé* y *San Jerónimo*, que vienen a ser antecedentes si se aspira a comprender las estampas goyescas.

No existe en puridad un núcleo homogéneo, pero la figura de Goya es tan poderosa, de tan colosales contornos, que equivale ella sola a la plural actividad de otras escuelas nacionales.

El pintor de Fuendetodos no ve en el grabado el arabesco decorativo que sustituye al cuadro, ni la ilustración de la leyenda, ni un esbozo preparatorio para la obra colorida posterior, ni el esquema compositivo, ni la gimnasia de la expresión.

Sus grabados viven con plena autonomía y son, en el conjunto sinfónico de su obra, un trazo más que la mantiene en la alta y misteriosa noche de sus sueños. Sin ellos no se comprendería ese acorde armonioso y a la vez hondamente romántico que es la totalidad de su hacer.

Por los grabados, Goya es el hermano espiritual de Rembrandt, de Shakespeare, de Cervantes, de Dostoiewski. Son los grabados los que hacen exclamar a Charles Baudelaire:

*...cauchemar
plein de choses inconnues,*

y en su estudio sobre los caricaturistas extranjeros: "En España un hombre singular ha abierto en lo cómico nuevos horizontes".

Conviene, empero, ver la palabra "cómico" en su acepción más amplia, más profunda. "Cae con frecuencia—añade el poeta—en lo cómico feroz y se levanta hasta lo cómico absoluto".

Goya es en sus aguafuertes un moralista, un racionalista combativo que ataca la superstición, los dogmatismos, la intransigencia, los espíritus forjados en el oscurantismo. Hace—para emplear una expresión de nuestro tiempo—un arte "comprometido". Por ese lado aflora también la modernidad. El período final de su carrera de artista, y en especial el momento fáustico postrero, se halla grávido de una intención ética. Un rasgo más que lo separa de casi todos los pintores anteriores. Si nos fijamos en la obra del Greco, por ejemplo, anticipadora de la filosofía expresionista de hoy, advertiremos que en ella se encuentra ínsita únicamente la intencionalidad

estética. Goya une los dos rasgos. La estética, pero también la ética.

Su actividad de grabador comprende cuatro series al aguafuerte: *Los Caprichos*, *La Tauromaquia*, *Los desastres de la guerra*, *Los Proverbios* y, finalmente, las estampas litográficas, realizadas en las jornadas postrimeras de su vida, a los ochenta y tantos años, cuando en Burdeos aprendió a grabar la piedra bajo la dirección del impresor Goulon.

La inquietud le llevó a ensayar todos los géneros y procedimientos. *Los Caprichos* los ejecutó al aguafuerte y agua tinta con un sistema que le es casi propio. En *Los desastres de la guerra* llegó a un sincretismo más acentuado al reunir las técnicas del aguafuerte, el agua tinta y la punta seca, lo que le permitía obtener efectos pictóricos singulares, negros profundos y aterciopelados. En *La Tauromaquia*, realizada al aguafuerte y agua tinta, consiguió las más bellas armonías en el movimiento de las masas, de los diestros y el toro, y los mejores logros en la suavidad del modelado. En *Los Proverbios*, llamados también *Los Disparates*, la utilización de una manera sintética, amplia, con fondos oscuros, consigue una extraordinaria monumentalidad. Es la serie fantástica, la misteriosa, la más cargada de arcanos temblores.

Una estampa capital, en la que aparece un coloso desnudo sobre el horizonte, recalca aquella impresión monumental. Está realizado este grabado en forma parecida a los *mezzotints* ingleses, que Goya debió conocer. Sería más propio llamar al procedimiento utilizado por el pintor "al humo" o a la *manière noire*. Recurriendo al raedor y al bruñidor ha conseguido soluciones plásticas de gran finura al aplastar al grano que produce aquel sistema. El simbolismo de esta estampa no se conoce. Carderera creyó que se trataba de la Humanidad esperando la aurora de un nuevo día. Otros identificaron al Coloso con la figura de Napoleón. Ambas significaciones son problemáticas. No existen de este grabado más de diez pruebas.

Hemos dicho al principio que la obra grabada de Goya alcanza una dimensión creativa. En efecto, no se trata, como en el caso de muchos otros pintores, de un producto ancilar, sujeto por diver-

sas razones y servilmente a la actividad pictórica. Viven por sí mismos estos grabados que servirían para marcar con la impronta del genio a quien los realizó, sin tener en cuenta para nada la obra pintada.

El Goya fantástico, el imaginativo, el hombre dotado de un poder de invención singular debemos buscarlo en este dominio de su poderosa y múltiple personalidad. Es el lenguaje que mejor condice con su temperamento, con su rebeldía, con su espíritu lleno de íntimos combates contradictorios. Por cuanto si en la pintura es posible con esfuerzo hallar antecedentes magistrales y ecos de influencias lejanas y sutiles, en los grabados, Goya es el hombre que surge de la nada, en un alarde *adánico*, ayuno de experiencias, en un atisbo instintivo y genial que iba a servir, más que ningún otro aspecto de su obra, para unir la tradición barroca con la sensibilidad y la inquietud del expresionismo moderno en formas ardidadas y monumentales.—ANTONIO R. ROMERA.