

LA ESTELA DE GOYA

VALERIANO BOZAL

Resumen. La modernidad de Goya no radica sólo en las influencias estilísticas, evidentes, sobre el expresionismo, el decadentismo «fin de siglo», o el surrealismo, también y sobre todo en la creación de «mundos» que son característicos del mundo moderno: la sátira propia de los *Caprichos*, la subjetividad individual en los retratos y el autorretrato, la crueldad de la violencia tal como la percibimos en las pinturas sobre motivos de la Guerra de la Independencia y en las estampas de los *Desastres de la guerra* o en los dibujos que aluden al primer período absolutista de Fernando VII, la cerrazón de lo grotesco que aparecía ya en los *Caprichos* y alcanza todo su protagonismo en los *Disparates* y las *Pinturas negras*, así como en muchos de los dibujos de Burdeos. Este planteamiento obliga a revisar los tópicos historiográficos al uso, pues Goya inaugura territorios que, más allá de las obvias influencias estilísticas, transitarán otros artistas y constituyen marca de la cultura contemporánea, no solo de la pintura.

Palabras clave. Goya, modernidad, influencias, pintoresco, grotesco.

Abstract. Goya's modernity not only lies in his patent stylistic influences on expressionism, fin-de-siècle decadentism or surrealism but, above all, in the creation of «worlds» that already characterize our modern world: the satire of the *Caprichos*, the individual subjectivity of his portraits and self-portraits, the violence of cruelty rendered in his paintings on the Peninsular Wars and in the etchings of the *Desastres* or in the drawings of Ferdinand VII first absolutist reign, the asphyxiating atmosphere of the grotesque that already emerged in the *Caprichos* and that reaches its full extension in the *Disparates* and the *Pinturas Negras* as well as in many drawings of the Bordeaux years. This suggestion forces a revision of many current historiographical commonplaces, as Goya, beyond his obvious stylistic influences, is seen as exploring and inaugurating new territories that will be later trodden by other artists and that define not only contemporary painting but contemporary culture itself.

Keywords. Goya, modernity, influences, picturesque, grotesque.

1.

Los historiadores estamos acostumbrados a analizar la influencia de un artista en atención a sus aspectos estilísticos y técnicos y sus motivos iconográficos. En el caso de Francisco Goya, a pesar de su antigüedad, continúa siendo esencial el trabajo de Enrique Lafuente Ferrari, «La situación y la estela del arte de Goya», en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, publicado en 1947 (Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte), pero redactado bastante antes. Ahora bien, en el caso del artista aragonés la definición estilística de su lenguaje no parece una tarea fácil. Dejando al margen sus obras iniciales, los cartones para tapices pueden considerarse en su mayoría, pero no todos, muestras de un singular Rococó que, creo, tuvo en Paret y Alcázar su más precisa expresión. Pero sería aventurado extender esta calificación estilística a obras posteriores, a pinturas como las que hizo por *capricho e invención* y envió a Bernardo de Iriarte en 1794, a los retratos que realiza a partir del que representa a *Sebastián Martínez* (1792), a los dibujos de los álbumes de *Sanlúcar* (1796 o 1797) y *Madrid* (1797 y 1798), y a las estampas de los *Caprichos* (1799). Tampoco las pinturas religiosas, Cádiz (1796-1797) y Madrid (1798) admiten ese calificativo estilístico.

¿Cuál admiten? No me atrevo a emplear ninguno de los conocidos. Es cierto que se conservan algunos elementos rococó, especialmente en el cromatismo de los retratos, pero éstos tienen ya poco que ver con el Rococó. Nada le deben los dibujos y las estampas, tampoco las pinturas murales. Se ha hablado de expresionismo a propósito de las estampas, incluso de surrealismo, pero, al margen de que algunos artistas conocidos de estos movimientos contemporáneos pudieran encontrar inspiración en Goya —no dudo que sucede así— parece que semejantes calificativos caracterizan poco y mal su obra, y lo hacen a destiempo. Posiblemente sea esa la razón por la que se ha preferido hablar de pintoresquismo —una categoría no estilística, sino estética—, si bien, espero, nadie considerará el retrato de *Jovellanos* (1798) como una muestra de pintoresquismo, y dudo mucho de que semejante término agote la brillantez de los *Caprichos*, con ser estos pintorescos, o de retratos como el de *La marquesa de la Solana* (ca. 1794-1795), *La condesa de Chinchón* (ca. 1800) o *Bartolomé Sureda* (ca. 1804), para citar solamente tres obras maestras. Dejando a un lado, ahora, los cartones, el pintoresquismo puede predicarse de las estampas de los *Caprichos* y de algunos dibujos, pero en modo alguno es pauta que permita comprender a y gozar de Goya.

Si esto es así, y creo firmemente que es así —lo cual, como se verá de inmediato, no niega que Goya represente costumbres y acontecimientos cotidianos—, entonces el perfil que a lo largo de los siglos XIX y XX ha adquirido lo goyesco,

en ocasiones en la pintura de Alenza, Lameyer y Lucas, en otras como referente ideológico de una cierta identidad española —que todavía se utiliza en muchos renglones de la cultura popular, aunque en este campo sea mayor el recuerdo de los cartones—, o bien limita y empobrece la obra y la influencia de Goya, o bien responde a un planteamiento ideológico que, también en este caso, la empobrece.

No es fácil ponerle una etiqueta estilística a su obra. No es un pintor rococó, tampoco neoclásico, y no es un pintor romántico, aunque de todo haya en su obra, extensa, de lo que se sirve con gran libertad y a lo que no se pliega nunca (punto éste en el que después coincidirá Picasso, esponja para todas las tendencias del arte de su tiempo, y de otros, pero dispuesto a no firmar ninguna de sus tendencias). Aún más, si tratamos de plantear su influencia en estos términos, aunque saltamos por encima de los tres lenguajes pictóricos —culturales— que dominaron en los muchos años que vivió, encontraremos serias dificultades. Es cierto que, por otra parte, pueden rastrearse elementos impresionistas y expresionistas en sus obras, que los surrealistas encontrarán mucha de su fantasía, como los decadentistas, pero estas consideraciones no hacen sino mantener la cuestión en los límites de la historia del arte más o menos académica, que es historia de los estilos. Con ser esta muy importante, no hay que ignorarlo, difícilmente da cuenta de lo que el maestro aragonés es para nosotros, para nuestra sensibilidad, para Antonio Saura, para Arnulf Rainer, para el propio Picasso. Ninguno de estos artistas, y muchos otros que pueden nombrarse, continúan a Goya en el marco del lenguaje, lo que, además, sería impropio dado el tiempo y el cambio de mundo acontecidos, mas no por eso dejan de estar en la estela de Goya.

2.

Esta insuficiencia —pues de insuficiencia, teórica e historiográfica, se trata— de las categorías estilísticas y estéticas convencionales para dar cuenta de las mencionadas afinidades, es la que nos impulsó a Concha Lomba y a mí a organizar una exposición, *Goya y el mundo moderno* (Zaragoza y Milán, 2008 y 2010) en la que los motivos o temas de referencia eran distintos. Uno de los textos aparecidos en el catálogo de la exposición, el firmado por Antonio Muñoz Molina, «El atrevimiento de mirar», puede ser un buen punto de partida para mi explicación. Decía allí el novelista que Goya lo pintaba todo, que nada escapaba a su mirada. Creo que eso es cierto y es algo que lo diferencia de otros artistas del momento y, desde luego, de artistas anteriores a él. No es un pintor religioso, pero hay obras religiosas en su producción; no es pintor de costumbres, pero la cotidianidad ocupa un lugar importante en su trabajo, nunca la

deja a un lado; no es pintor de historia, pero la historia penetra, implícita —en el retrato de *Jovellanos*, por ejemplo, en el de Godoy como *Príncipe de la Paz* (1801), en los retratos reales, en los dibujos sobre la violencia inquisitorial o la violencia contra los liberales, en los «caprichos enfáticos» de los *Desastres*, en dibujos alegóricos como el dedicado a *La guerra* (1824-1828), en *El coloso* (1808-1818), en algunas de sus *Pinturas negras* (1819-1824)— y explícitamente —en los *Fusilamientos* (1814) y los *Mamelucos* (1814), en los *Desastres* (1810-¿1815?/1863)—; no es un pintor de fantasías, pero hay toda la fantasía que se desee en los *Caprichos* (1799) y en los *Disparates* (1815-¿1823?/1864), además de las numerosas pinturas con motivos de brujería o los dibujos en los que aparecen frailes y viejos bailarines; no es un pintor de retratos, no es un retratista, pero suyos son, me atrevo a decir, los mejores retratos de nuestra pintura; no es un pintor de naturalezas muertas, pero difícilmente encontraremos naturalezas muertas mejores que las que realizó entre 1808 y 1811, durante la Guerra de la Independencia.

Lo pintó todo. Pero su pintura va más allá de la estricta representación mimética: Goya interpretó todo, reflexionó en sus pinturas, dibujos y grabados sobre lo pintado, dibujado y grabado. El *Album C*, considerado habitualmente como un diario visual, tiene muy amplia cronología, Gassier lo data entre los primeros años del siglo XIX y 1824, cuando marcha a Burdeos. Este álbum de dibujos, con leyendas al pie, elaboradas quizá en tertulias o reuniones con sus amigos, es un verdadero diario de la realidad española y de la realidad humana. En este punto, como digo, se liberó de las limitaciones que imponía la tradición y, ya fuese en los encargos, ya por gusto, reflexionó visualmente sobre todo lo que estaba a su alcance. Dejó de ser un pintor tradicional y pasó a ser un artista moderno, no un pintor filósofo —no escribió tratado alguno y no redactó discursos sobre la pintura o la escultura: su memoria sobre la enseñanza de la pintura es lo suficientemente breve como para no convertirlo en un pintor filósofo. Goya reflexionó con las imágenes de sus pinturas, dibujos y grabados, y en esto es un pintor extremadamente moderno, bien próximo a nuestra sensibilidad y a nuestro modo de entender la actividad artística e intelectual. Nadie dirá que Picasso o Miró son pintores de esto o aquello, que lo es Paul Klee, Ensor o Kirchner, Beckmann, y eso aunque algunos de estos artistas se decanten más por unos motivos que por otros.

Pintarlo todo es un paso importante para descolgarse de la tradición, más lo es el segundo, interpretarlo, reflexionar libremente sobre ello, y, más todavía, el tercero, hacerlo sobre aquellos motivos y de aquellas maneras que más nos afectan personalmente. No al dictado de una institución, sean la corte, la iglesia o la academia, ni al dictado de las pautas marcadas por un género —pautas que, sin embargo, sí están presentes en muchos de los cartones o en el *Crucificado*

(1780) que hizo para la Academia de Bellas Artes de San Fernando—, sino libremente, en atención a lo que le interesaba y emocionaba, en atención a la belleza que era capaz de crear.

Estas son las razones que nos empujaron a ordenar la exposición antes citada en temas que abrían mundos a nuestra sensibilidad: el de la temporalidad cotidiana y la vida de todos los días, en la que debe incluirse el deseo de ser retratado y de autorretratarse, el de verse como se es (se cree o se pretende que se es) o como nos ven; el de lo cómico y lo grotesco, que deforma para ver mejor y para ver verdad allí donde hay mistificación; el de la violencia en todas sus formas e intensidad; el mundo del grito. Permítaseme decir algunas cosas sobre estos mundos antes de analizar qué quiero decir con el término «mundo». Es posible que así quede más claro.

3.

Para los artistas e intelectuales rococó, neoclásicos y románticos, el mundo cotidiano podía ser un mundo *interesante* y, en cuanto tal, *pintoresco*. Su dignidad estética no tenía por qué depender de la idealidad de la belleza o de la idealidad de la religión. Es interesante cuando por su variedad y vivacidad, por su diversidad y vitalidad, por lo curioso de sus motivos —personajes, lugares, acciones— suscita nuestro interés y satisface nuestra curiosidad. Es interesante cuando, próximo, y por tanto accesible a todos, resulta novedoso, llamativo y original. Fueron interesantes los oficios callejeros y sus gritos cuando el desarrollo de la ciudad los trajo a las vidas de sus moradores, también los bandoleros fueron interesantes en su exotismo, al igual que las bailarinas y los bailarines que protagonizaron estampas y cartones. Fueron interesantes los viejos oficios y los viejos personajes, con sus gritos, cuando, como se dice en *Los españoles pintados por sí mismos* —secuela de los ingleses y de los franceses— empezaron a desaparecer. En todos estos casos, lo que se pintaba, dibujaba y grababa eran las acciones de las personas, sus trajes e indumentarias, su apariencia, sus actitudes, valiosas por sí mismas y no por un eventual carácter alegórico que remitiese a otro orden. Acciones, trajes, tipos, lugares, etc., eran «hechos» del mundo real, pero el pintor, los pintores, los hicieron interesantes para un público que tenía interés, curiosidad por ellos: ese fue su significado a partir de ahora, interesantes, pintorescos.

En este punto conviene decir que también el neoclasicismo se plegó a lo interesante y no se limitó a la alegoría winckelmanniana. En ocasiones con ánimo de corregir, pero ese ánimo, que en literatura se aprecia bien en la obra

de Diderot no menos que en la de Voltaire, no oculta lo que de interesante puede haber, muy al contrario, lo pone en primer término. Hogarth puede representar históricas cómicas y David escenas alegóricas, que en sí mismas son interesantes y conducen nuestra curiosidad a la vida pasada, y ambos pintan retratos en los que plasman la personalidad individual de los retratados, a veces, como el caso de David, de sí mismo, *Autorretrato* (1791, Firenze, Galleria degli Uffizi), por ejemplo, una concepción que se desarrolla en la novela stendhaliana, en sus héroes tan ambiciosos como fracasados, y en la pintura de Delacroix, *Autorretrato* (1842, Firenze, Galleria degli Uffizi), y, desde luego, en Goya. (Aquí, un inciso. Siempre ha sido llamativo el realismo verista de la pintura neoclásica de la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX, y, en parecido sentido, la persistencia de formas neoclásicas en pintores que, como Géricault, ya son románticos. Quizá podamos encontrar una explicación en la importancia que ha adquirido el interés por la realidad concreta, un interés que, una vez suscitado, no desaparece, presente incluso en las escenas de pretensión transcendental: David es el ejemplo mayor, también la pintura neodavidiana estudiada por Thomas Crow¹; la preocupación por una adecuada representación de los interiores clásicos, muebles, columnas, textiles, etc., no deja de ser una manifestación de esa pretensión realista, que no se conforma con la iconografía tradicional del clasicismo renacentista.)

Los retratos de Goya no están exentos de las notas propias del género: indumentarias y poses indican el estatus del retratado o retratada, pero hay rasgos que son propios del artista: la belleza de su luz y de su cromatismo no eliminan las irregularidades del rostro, en el que adivinamos el paso del tiempo y, también, su personalidad. Admiramos el tocado de *La marquesa de la Solana* (ca. 1794-95), el gran florón rosado, la transparencia de los velos —pocas veces se ha llegado a una belleza semejante—, los grises en los que sitúa a la figura, grises que parecen acordes con, o son expresivos de, su personalidad, pero ésta es manifiesta en una mirada que «corrige», por así decirlo, lo incorrecto de sus facciones. No importa mucho que sean incorrectas, su belleza es la de su vida, la del instante de vida en que el artista supo captarla. La belleza de *La condesa de Chinchón* (ca. 1800) es la belleza de su melancolía en el esplendor de su embarazo, como una gran concha de toques blancos que nadie ha sabido pintar como Goya: su estado de ánimo hace referencia a una vida que, sabemos, llevó con pesar. La melancolía no impide la dignidad de *Jovellanos*, y la dignidad de

¹ CROW, T., *Emulación. La formación de los artistas para la Francia revolucionaria*, Madrid, Machado Libros, 2002.

ministro no empece la melancolía: tal es el talante de un ilustrado en los años de una primavera que, dirigida por alguien a quien desprecia, Manuel Godoy, durará bien poco. El instante de vida captado en la actitud, el gesto, el mismo cromatismo que define el lugar, es, en la personalidad individual del retratado, un instante de tiempo.

Tampoco en los autorretratos rehuye Goya el compromiso consigo mismo. En el que conserva la Academia de Bellas Artes de San Fernando (ca. 1794-95), es un pintor que trabaja y también un intelectual con recado de escribir sobre la mesa. En el *Autorretrato con tricornio* (ca. 1785-1795) es el ciudadano maduro tocado por el tiempo, que se ha ensañado en él en el *Autorretrato* con gafas que conserva el museo de Castres, 1797-1800, pero no en el orgulloso pintor que abre los *Caprichos* en 1799. En el *Autorretrato* que pinta en 1815 el paso del tiempo es decisivo: no es un intelectual ni un pintor, tampoco un personaje romántico, un artista, por ejemplo, es, literalmente, una persona de cierta edad y notable energía, recia. Es el equilibrio entre el verismo casi literal —el que revela, por ejemplo, la mendacidad de Fernando—, la belleza pictórica de las figuras y del entorno —¡qué decir del manto del monarca en *Fernando VII con manto real* (1814), de la banda azul y blanca, del armiño, de la empuñadura de la espada!— y la representación de la personalidad individual del retratado, ese equilibrio es el que hace de Goya el más grande retratista de su tiempo y uno de los más grandes de la historia del arte.

El paso del tiempo marca indefectiblemente la condición de la carne y de la piel, su tactilidad, incluso, tal como podemos ver si comparamos los dos retratos de *Leandro Fernández de Moratín*, el de 1799 y el de 1824, es marca en las manos y el rostro de *Juan Bautista de Muguero* (1827). No se dice del paso del tiempo que sea interesante, sin embargo es lo más interesante de lo que nos pasa, aquello que más interés suscita en la vida real.

4.

Muchas de las imágenes creadas por Goya son pintorescas e interesantes a primera vista. No me cabe duda alguna, pero creo que el concepto no da buena cuenta de lo que son. Antes de nada, algunas palabras sobre el concepto: lo pintoresco es valioso en el mundo moderno, primero en la sociedad urbanizada de los Países Bajos, pero no en el gusto artístico italiano —ámbito en el que incluye el español y, no en todos los aspectos, el francés—, después, ya en el siglo XVIII, como categoría estética y del gusto, en las sociedades modernas. Antes no había sido estimado, incluso había sido criticado, respondía a la curiosidad

que mantiene nuestro espíritu a ras de tierra y con ello se satisface, eludiendo, ignorando o distrayendo de la trascendencia: ahora se valora precisamente por la satisfacción que produce. Y por sí solo, conviene repetirlo, es valioso, es gozoso. Nuestro país no fue ajeno a este gusto, tal como ponen de relieve las colecciones de «gritos» y de trajes, los cartones para tapices con temas españoles, etc., aunque estuvo más retrasado en el tiempo que Francia, Italia o Inglaterra.

La segunda cuestión que cabe afirmar a propósito de lo pintoresco quizá no sea tan fácilmente admitida: tras un primer momento en el que se gozó solo, se gozó de los oficios y de los personajes, la galantería y los bailes, se gozó convirtiendo a las damas en divinidades mitológicas y a éstas en damas, también en figuras exóticas, tras un primer momento, sin que desapareciese esta posibilidad, este gusto —que se mantuvo en el costumbrismo romántico de la primera mitad del siglo XIX—, lo pintoresco e interesante se convirtió en marco para imágenes que desbordan sus límites. Es, por ejemplo, el caso de Daumier, en pintura y en ilustración —el rasgo que, además, distingue a Daumier de otros ilustradores franceses, sólo pintorescos—, el de Stendhal en la literatura, pues difícilmente comprenderíamos a Sorel sin el marco interesante que describe el autor de *Rojo y negro*. Su potencia e intensidad es tal que ha permanecido vigente, como marco, hasta el siglo XX, primero en la novela de Flaubert, también en la novela estadounidense, y me atrevo a decir que hay mucho de pintoresco en el mundo que Joyce creó en *Ulises*.

Pues bien, sucede algo similar en la obra de Goya. Lo pintoresco protagoniza la mayor parte de los cartones para tapices y pinturas realizados en ese tiempo, luego no desaparece, está muy presente en los *Caprichos* y en los dibujos del *Album C*, pero Goya va más allá. Entonces se perfila como marco. Marco para la sátira, en primer lugar, marco para lo grotesco, para la representación de la violencia y de la irracionalidad. Esta condición de marco revela su importancia: el artista aragonés se mantiene, con lo pintoresco, a ras de tierra.

Este «a ras de tierra», que en el costumbrismo es valioso por sí mismo —y, como tal, término o significado último de la imagen—, es rasgo constante en todas las obras de Goya, pero no significado último. Dos ejemplos bien conocidos, que todos encontrarán en su memoria, ponen de relieve la nota a la que deseo referirme. *El afilador* y *La aguadora*, obras pintadas entre 1808 y 1812, que conserva el Museo de Budapest, son dos figuras bien conocidas del inventario costumbrista. Afiladores y aguadoras son tipos que, con naranjeras, aguadores y vendedores de todas clases compartieron las colecciones de «gritos» del siglo XVIII y primera parte del XIX. Ahora bien, ¿son estos de Goya dos tipos de costumbres o son algo más? Responder a este interrogante ha conducido

a pensar que se trata de dos personajes ligados a la Guerra de la Independencia, tanto en lo que respecta a la figura masculina como a la femenina. El uso del cuchillo fue propio de los resistentes, que aluden a él en numerosas ocasiones, y su propiedad constituye una de las razones que contemplan los franceses para la represión, la detención, el encarcelamiento e incluso la ejecución sumaria, tal como la pinta Goya en los *Fusilamientos*². Para el caso de *La aguadora* quizá sea más difícil averiguar su condición, no hay elemento iconográfico alguno que permita contemplarla como protagonista en la contienda —sí sabemos que las mujeres tuvieron en ella un papel destacado (Goya representó a la que se supone puede ser Agustina de Aragón en una de las estampas de los *Desastres*)—, salvo la actitud desafiante, que permite hablar de una patriota (pero el gesto puede explicarse sin necesidad de recurrir a este argumento).

No interesa tanto ahora precisar cuál sea la condición de ambos —lo que depende en buena medida del momento en el que se pintaron—, cuanto señalar que calificarlos de *tipos* los empequeñece, no solo porque puedan ser patriotas —y, en ese caso, mucho más que *tipos* de un género—, sino porque esta noción, *tipo*, se ajusta mal al carácter individual que sus miradas y gestos expresan. Individuos en un tiempo y lugar determinados, que, sin embargo, no se especifican.

Lo que deseo remarcar con todo esto es que el mundo del costumbrismo, un mundo moderno, es necesario pero no suficiente para explicar la obra de Goya y que si éste tuvo en cuenta las costumbres y los tipos, pintándolos en los cartones para tapices, no se satisfizo después con sus estricta representación (pero no los ignoró, constituyen la base sobre la que se crea cualquier figura «a ras de tierra»). La trayectoria del pintor Goya en los años en los que realiza los cartones, 1775-1792, se caracteriza por un progreso constante en la representación de la viveza cotidiana, sin por ello despreciar las pautas de la composición pictórica tal como Mengs las había expuesto, pautas que por lo general van «en contra» de esa viveza. Ni siquiera en la representación de escenas tan «fantásticas» como las que aparecen en los *Disparates* o en las *Pinturas negras* olvidó ese costumbrismo a ras de tierra. Se recordará en éstas *La romería de San Isidro*, por

² Ronald Fraser cita la carta del sargento mayor del ejército napoleónico Carré, del 8 de abril de 1810: «La gente no duda en matar en pleno día a un soldado que se tropiecen por la calle... En Sevilla mataron a un soldado del 88 Regimiento, tenía más de treinta cuchilladas desde la cabeza hasta el vientre, este soldado estaba borracho, y se le echaron encima en pleno mediodía... morimos con los más crueles tormentos. Cometan las más atroces barbaridades. Cortan las orejas y las partes nobles y se las meten en la boca». FRASER, R., *La maldita guerra de España. Historia social de la guerra de la Independencia, 1808-1814*, Barcelona, Crítica, p. 650.

ejemplo, o el *Paseo del Santo Oficio*, y en aquéllos el verismo de *Disparate ridículo* o de *Disparate cruel*, todo lo cual nos hace sino indicar el apego de Goya por eso que llamamos realidad cotidiana, por la condición de lo real cotidiano, no solo por la anécdota cotidiana.

5.

Otros mundos se construyen en o sobre esa condición. El de lo grotesco, por ejemplo, en el pintoresquismo de los locos vistos en Burdeos o, antes, en España. El de lo grotesco del carnaval que aparece en *Disparate de carnaval* o en *El entierro de la sardina* (h. 1918-19), y que está presente también en numerosos dibujos. El mundo de la violencia, en la extrema crueldad de los *Desastres*, en grados como hasta ahora nadie había presentado y sin justificación alguna que la legitime, pero también en pinturas próximas a las estampas, aquellas en las que muestra las ejecuciones en cuevas o el canibalismo de personajes identificados como iroqueses. La violencia de la Inquisición, también, y la que se perpetra contra los liberales y los heterodoxos, todos aquellos que escapan al orden establecido y por escapar a él.

Ningún artista llevó la violencia hasta tales extremos, hizo a las víctimas sus protagonistas y mostró el carácter intrínsecamente humano de la misma. Ningún otro suscitó una respuesta que solo podía ser la del grito —y esta es la razón por la que incluimos una sección con este motivo—. Goya no pintó, dibujó o grabó figuras gritando, aunque sí al borde del grito —el primero de los *Desastres*, *Tristes presentimientos*, también aquel otro, *Nada. Ello dirá*, el dramático Cristo de *Cristo en el huerto de los olivos* (1819)—, pero sí pintó, dibujó y grabó muchas escenas que incitan a gritar: se recordarán las brutales ejecuciones, empalamientos, descuartizamientos, bombardeos sobre la población civil, etc. de los *Desastres*, el terror de algunos *Disparates*, la violencia del *Duelo a garrotazos*, etc. Ante tanta extrema desmesura solo parece posible gritar. Ninguna justificación puede satisfacer a las víctimas, ninguna legitimación, moral, religiosa, política, puede argumentarse. El grito surge en el límite de la violencia perpetrada. Este grito será motivo de las pinturas de Saura, De Kooning, Picasso, de las esculturas de González, el grito de Appel y de Jorn, Millares, Rainer, Kiefer, etc. Al hacerlo, al gritar pictóricamente, crearon un mundo que, alternativo, dice la verdad del nuestro.

Se me dirá, y se me dirá con mucha razón, que Goya no ha inventado la representación de la violencia, ni siquiera de la violencia extrema, tampoco ha sido el primero que ha creado las imágenes de lo grotesco, también es cierto que

otros artistas pintaron escenas que pueden suscitar gritos y desesperación: el *Crucificado* de Grünewald es el ejemplo más obvio. Esto es así. Goya no ha sido el primero que ha pintado estos temas, participan de la tradición de la historia de nuestra pintura: la violencia extrema protagoniza el martirio de muchas pinturas de santos, pero en todos esa violencia, la del martirio, tiene un sentido que la legitima, un sentido transcendental, no es «a ras de tierra». Por esta razón no considero esa violencia religiosa radical, aunque sea extrema: después tendrá su premio el martirizado (y esa es la razón ejemplar por la que muchos mártires asisten impávidos a su martirio). La que es propia de los *Desastres* y los *Disparates*, de las *Pinturas negras*, no tendrá premio alguno. Tampoco habrá premio alguno, progreso o felicidad en el discurrir histórico, ni siquiera en los momentos, creo que, felices de Burdeos, cuando ha escapado del terror absolutista, ni siquiera entonces es posible hablar de felicidad o progreso: las imágenes de dibujos y litografías ponen ante nuestros ojos acontecimientos de la vida cotidiana de la ciudad francesa —entre los que se incluye la guillotina— y recuerdos de la vida española, muchas veces crueles: disciplinantes, corridas de toros con muertos y heridos, exclaustrados, etc. La felicidad y el progreso brillan, sin embargo, en un dibujo paradójico y bien conocido: *Aun aprendo*. El «aun» remite al transcurso del tiempo, habla de la vejez y del tiempo que falta. Nunca se dijo tanto con una simple palabra.

La historia y las batallas, los enfrentamientos que otros pintores trataron como un fenómeno estético, un hecho histórico crucial, la legitimación de una figura jerárquica, su apoteosis —la pintura napoleónica es fundamental en este sentido, a ella me he referido en diversas ocasiones— adquiere en la pintura y los grabados de Goya la perspectiva de las víctimas, y estas se comportan «a ras de tierra»: se resisten, huyen, son masacradas, mueren en el hambre madrileño, etc., nunca son retóricas. La historia tiene un epílogo grotesco en los «caprichos enfáticos» de los *Desastres*: la fábula de los animales le permite una crítica radical. Los *Disparates*, realizados en los mismos años, muestran lo grotesco de la situación vivida y las *Pinturas negras* lo introducen en la sala de estar: ¿podríamos soportar nosotros la presencia de esas pinturas en nuestras paredes?

La novedad de los mundos pintados por Goya no radica en la índole de tales mundos, que ya habían hecho acto de presencia, unos más que otros, en la historia de la pintura, sino en la perspectiva y sentido que ofrecen, en la eliminación de cualquier tipo de transcendencia, religiosa, política o moral. La propia insistencia en lo grotesco alude más a lo cerrado del mundo que se representa con sorna que a una eventual crítica que podría cambiarlo: ¿alguien puede pensar en un mundo abierto al cambio contemplando los *Disparates*?

Este es el rasgo que hace de Goya un pintor moderno: los mundos que abre son mundos cerrados, sin dioses (y solo de forma ocasional con el dios del progreso como esperanza), dirán después los filósofos, nos permiten contemplar con perspectiva bien diferente de la tradicional los motivos similares que otros mundos transcendentales —en el ámbito de la religión, el retrato, la pintura de historia y la sátira— ya crearon. De esta manera «resitúan» el pasado y crean ámbitos para ese futuro que los artistas harán suyo.

6.

En lo anterior he utilizado el término «mundo» en dos sentidos. Los acontecimientos, personajes, lugares, objetos, que encontramos cotidianamente constituyen un mundo de hechos. Como tales se dan y se dieron y, como tales, ofrecen, por decirlo así, material para la representación pictórica. Pueden ser ignorados, y muchas veces lo fueron, considerados temas menores, como tales se calificaron en la jerarquía de los géneros las naturalezas muertas o la representación de menesterosos. Pero al hacerlo o al considerarlos temas menores pasaron a ser hechos con un determinado interés, o desinterés, es decir, pasaron a formar parte de un mundo intencional, ya no son simples hechos. Son hechos *para* alguien, para una colectividad y para los miembros de la colectividad, con un concreto y significado valor (o falta de valor), adquieren un sentido que relacionan unos «hechos» con otros (y semejante relación es lo que permite hablar de «mundo»). Esta es la segunda acepción del término «mundo» (puesto que nos movemos en un mundo de hechos, de acontecimientos, personajes, acciones, lugares, paisajes, que contemplamos, en los que intervenimos, nos resulta difícil pensar en hechos carentes de significado, de hechos al margen del ámbito de la intencionalidad).

Cuál sea el valor, estimación, significado de ese mundo es cuestión que, en lo que ahora nos interesa, compete a la pintura —y, naturalmente, no solo a ella—, es en la pintura, el dibujo y el grabado donde apreciamos semejante concreción. Olvida los hechos, los destaca, los ordena, los dota de relieve o falta de él, los singulariza en una dirección u otra. Un mendigo, en principio una persona que está ahí, en el mundo real, alguien que carece de medios y suele pedir limosna, puede concebirse como una figura deforme y esa deformidad afectar a su naturaleza moral, no solo física, pero también como un personaje interesante, pintoresco. El mendigo, pienso en las estampas de Callot, adquiere una fisonomía intencional cuando la pintura o el grabado lo interpretan al representarlo. La intencionalidad se desprende de la imagen, no tiene por qué

coincidir necesariamente con la intención del artista, que puede ser muy variada, incluso de orden distinto al que nosotros llamamos artístico o estético: el artista puede representar la figura con intención de moralizar, por ejemplo, de ridiculizar o de divertir, pero no necesariamente ha de ser así (en cualquier caso, cuál sea esa intención es algo que debe decirnos la figura misma).

La estela de Goya, tal como la he contemplado en todo lo anterior y en la aludida exposición, hace referencia a esta segunda acepción de «mundo». Cuando digo que el artista aragonés abre mundos nuevos no pretendo afirmar que se ocupe de hechos nuevos —lo hace cuando tales hechos nuevos acontecen—, me refiero a la novedad de su significado, al rasgo que relaciona los hechos individuales y permite hablar de mundo: un sistema de hechos relacionados con un significado propio. Cabe decir que Goya inaugura territorios por los que transitarán otros artistas, más allá de las obvias diferencias estilísticas. Es el marco de esa concreta intencionalidad el espacio histórico que Goya abre, y esa es la marca de su estela. Los historiadores han venido en llamarla modernidad o mundo moderno.

Las pinturas, dibujos y grabados significan, los de Goya significan que hay otros puntos de vista para la violencia, lo grotesco y la temporalidad que no son los tradicionales: que, desde el punto de vista de las víctimas, la violencia no es legítima, que lo grotesco puede desvelar lo que permanecía oculto y que la temporalidad es rasgo fundamental de nuestra existencia, de nuestra subjetividad y nuestra vida cotidiana. Esta versión del mundo se opone a versiones anteriores, aquellas en las que se legitima o, al menos, justifica la violencia por razones políticas, morales, religiosas, sociales, etc., cuando lo grotesco solo es comicidad y la temporalidad se redime en la atemporalidad de un horizonte transcendental. Estas versiones anteriores son «versiones antiguas», no modernas, aunque algunas de ellas continúen teniendo vigencia en grupos sociales determinados y en ideologías igualmente concretas, que todavía hoy las defienden y hacen suyas.

Desde un punto de vista filosófico, al que se apunta en la utilización de términos como «mundo», «versiones», «intencionalidad», etc., me inclino más por Nelson Goodman que por Martin Heidegger. Es bien conocida la reflexión del filósofo alemán sobre el origen de la obra de arte y, en concreto, sobre el cuadro en el que Van Gogh pintó unas botas. En las botas, en el hueco de las botas, afirma Heidegger, se abre un mundo, alienta la tierra que pisa la campesina y el trabajo que realiza, se abre el mundo de la campesina, del cual quizá ella no ha tomado conciencia: pisa la tierra pero no piensa en la tierra que pisa. Su mundo se abre, para nosotros, en el cuadro pintado por Van Gogh. Sin embargo,

la disquisición del filósofo sobre la condición de la obra de arte más allá de su naturaleza de cosa entre otras no nos permite concluir lo que a propósito de la pintura se dice en la reflexión. Podría decirse algo distinto, por ejemplo, que el cuadro abre no un mundo sino una versión del mundo, incluso una versión que nada tendría que ver con ésta, pues, como sabemos, las botas pintadas por el artista no son las de una campesina sino las del propio Van Gogh.

Ahora bien, decir que no abre un mundo sino una versión del mundo implica ponernos de parte de Goodman y cuestionar una de las tesis centrales del filósofo alemán: la verdad como *aletheia*, una nota que permite sustancializar la obra de arte y afirmar un mundo, no sus versiones, punto central que distingue a uno de otro y que permite hablar a Goodman de interpretación y no de verdad, de ejemplificar y mostrar y no de *aletheia*, de percibir y no de «descubrir» o «revelar». Solo en este caso, aceptando que nos encontramos ante versiones, cabe explicar la mencionada coexistencia entre versiones antiguas y modernas de la violencia, lo grotesco y la temporalidad. Solo en este caso se nos permite elegir más allá del éxtasis y la entrega a la que la reflexión heideggeriana conduce.