COLECCIÓN POPVLAR

DE ARTE

GRABADOS DE GOYA

por

A. SANCHEZ RIVERO

EDITORIAL

"SATVRNINO CALLEJA" S. A.

MADRID

COLECCIÓN POPULAR
DE ARTE

R. 787
C 1000873

ANGEL SÁNCHEZ RIVERO

LOS GRABADOS DE GOYA

CON 28 FOTOGRABADOS

José López González
Vera 22-4-939

MCMXX

EDITORIAL "SATURNINO CALLEJA" S.A

CASA FUNDADA EL AÑO 1923

MADRID

PROPIEDAD

DERECHOS RESERVADOS

PARA TODOS LOS PAÍSES

COPYRIGHT 1920 BY

EDITORIAL «SATURNINO CALLEJA», S. A.

Imprenta Clásica Española.—MADRID

GOYA GRABADOR

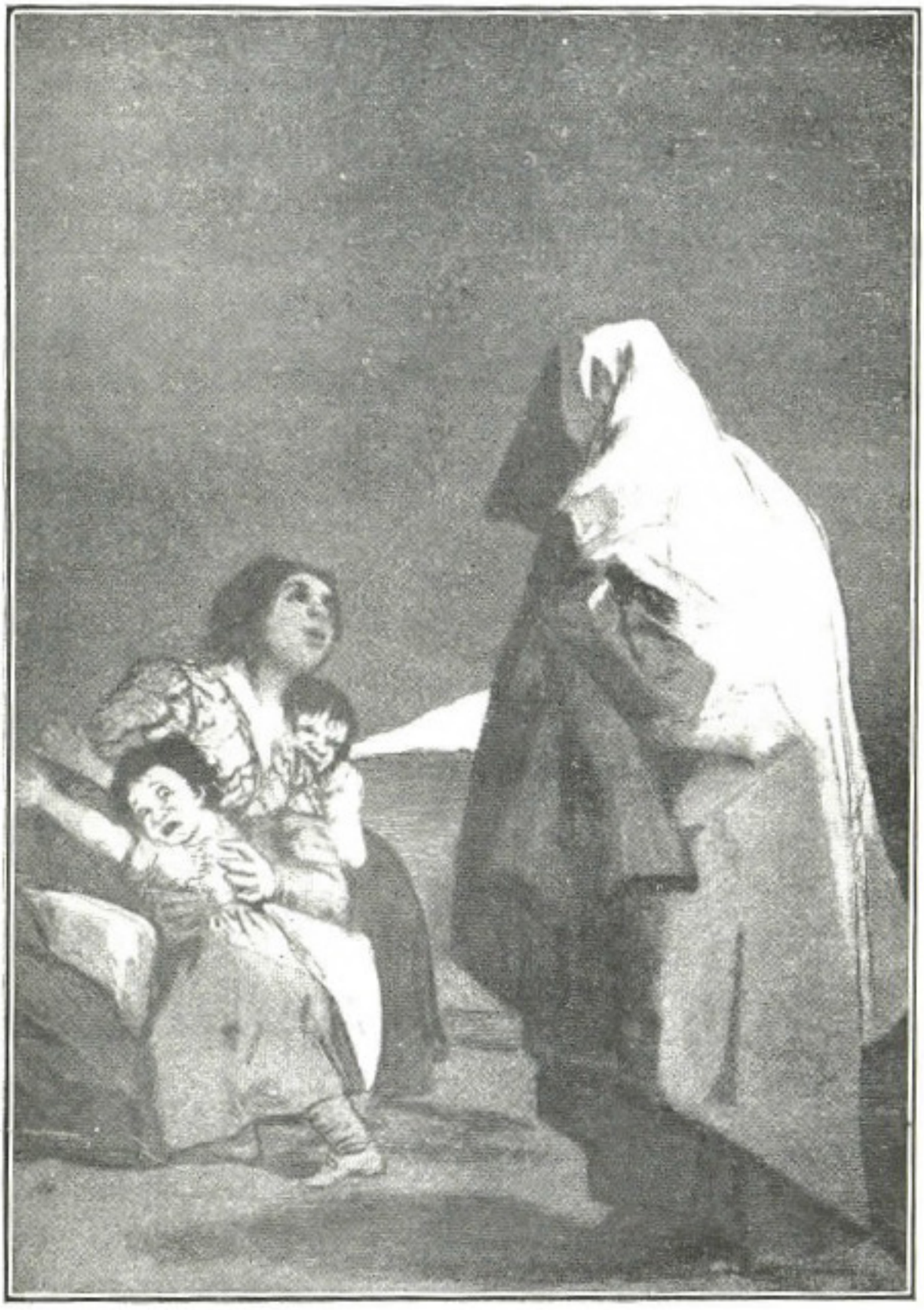
La personalidad de Goya tiene doble faceta; por un lado se nos aparece el pintor de las armonías sutiles, la sensibilidad fresca y la ejecución espontánea; por el otro, el visionario de fantasía atormentada, el moralista flagelante y el audaz innovador de las aguafuertes. Y si en alguna parte puede recogerse todo el ímpetu de este singular temperamento, es en su obra grabada. En ella infunde Goya, no sólo sus instintos de artista, sino sus más íntimas inquietudes humanas, los estremecimientos de su espíritu ante el espectáculo de la vida y la protesta ardiente contra los poderes ruines y perversos que su imaginación se representa en formas de pesadilla.

Porque Goya, en el grabado, es ante todo un artista militante, no un contemplativo. En él la obra no es transfiguración de la realidad inquieta en un mundo sereno y purificado; su línea es más bien latigazo que melodía, y la forma parece sólo cuerda tendida para lanzar sobre la humanidad miserable el dardo de su ira santa. Acaso desde los satíricos romanos del imperio no ha sido usado el arte con propósito más contundente. Y Goya no necesita entresacar monstruosidades raras; la genuina convexidad de su ojo desfigura la visión del mal cotidiano y arroja sobre la plancha una imagen monstruosa. Hay en él un extraño poder sintético, una facultad de trasponer el hecho vulgar en proporciones simbólicas; podría hablarse de un idealismo de Goya, de una especie de idealismo demoníaco que empuja los seres por su vertiente negativa hasta sumirlos en alucinador aquelarre.

Grabados de Goya. — 1. Los borrachos.

Grabados de Goya. — 2.

El ciego de la guitarra.



Que viene el coco.

Bellos consejos.

Leonardo, en sus exploraciones por todos los rumbos del espíritu, dió algunos pasos por este camino. Entre sus dibujos se conservan algunos en que, por acentuación monstruosa de rasgos y proporciones, se obtienen fisonomías de una especie infra-humana, donde ha volado la chispa angélica para dejar tan sólo la bestia, en cuyo pináculo ardía vacilante. ¿No es del hombre siempre este peligro a caer sobre el lecho bestial, del cual penosamente se exalta, por la atracción de fuerzas ideales? El arte ha cumplido siempre la función de dar carne sensible a esta tendencia ascendente de lo humano. Tal es la significación del idealismo. Y aun el llamado realismo no se propondría misión contrapuesta, cuando procura descubrir la dignidad callada de las cosas humildes y ponerlas piadosamente de manifiesto como en una ampliación evangélica del sentimiento idealista. Goya, en cambio, parece apartarse del

idealismo y del realismo en su común dirección íntima, por lo contrario del propósito, y en el fondo, su temperamento tiene más afinidad con los métodos idealistas que con los realistas, aunque, a primera vista, parezca más cerca de éstos.

Realista era Rembrandt en todo el sentido ideal del término: salvador amoroso de las cosas reales. Goya no siente la voz discreta de las realidades humildes, ni pone su pincel al servicio de sus confidencias. Pintor, atado por las exigencias del encargo, las volatiliza en sensualismo cromático; grabador, encerrado en la violenta intimidad de su alma, las transfunde en visiones infernales. Parte de lo vulgar, porque el idealismo que pudiéramos llamar positivo, no tiene para él significación alguna; pero lo retuerce, lo estira a golpes irritados hasta convertirle en apariencia maligna. En el proceso ascendente del arte, la mujer terminará en la Venus

griega. Empujada hacia el descenso por el brazo de Goya, será primero maja, de seducción más o menos diabólica, y, por fin, bruja de aquelarre.

Lo que Leonardo intentó, arrastrado por su curiosidad multiforme, lo realiza Goya por instinto fiero. En la contienda entre Ormuzd y Ahriman, sólo parece percibir la ingerencia de este último en el corazón de los hombres. Tiene una moralidad cruel, que parece complacerse en su indignación con lo deforme, y pone una especie de rabia voluptuosa en el trazo sangriento. Es un caricaturista; pero en él la caricatura adquiere potencialidad infinita.

La caricatura pretende presentar las cosas por su aspecto ridículo; es decir, por la insuficiencia para cumplir una aspiración elevada en ellas latente. En el fondo encierra cierto reconocimiento benévolo y regocijado de un último sustrato bueno. Al arte de Goya

no le interesa expresar este contraste entre el intento y lo conseguido, sino la intervención directa y activa de un poder maligno. La caricatura coge como el aspecto exterior de lo bueno que resulta siempre inadecuado a su núcleo íntimo. Goya hace hablar a sus pobres criaturas, como intérpretes del mal infinito. No es comedia el espectáculo de su arte, sino una especie de tragedia, donde el espíritu diabólico, único protagonista, se agitase en noche lóbrega, sin que un destello de luz divina rasgase las tinieblas. En este artista, que traspasa los umbrales de la época contemporánea y vive en pleno enciclopedismo, parece persistir el alma medioeval de las visiones infernales. A la tendencia crítica de su tiempo le da forma de un viaje dantesco, y aun acaso más allá. La caricatura es de abolengo clásico; nació en la Hélade que supo dar un decoroso sentido a todas las fuerzas: en días atenienses la apadrinó

Aristóteles. Goya ha dado imprevista eficacia a una de las fuerzas del espíritu cristiano: el imperio satánico. Habla Renán, en su *Vida de Jesús*, del «resplandor dulce y terrible del Evangelio»; en Goya parece perdurar sombrío el reflejo de este resplandor; el otro había ungido el alma de Rembrandt.

LOS PRIMEROS ENSAYOS

La personalidad de Goya como grabador no aparece, desde luego, en sus primeras obras. En este sentido puede reconocerse un período previo o preparatorio dentro de su evolución como aguafuertista. Señala este período la iniciación de Goya en la técnica del procedimiento. Pero ni las tendencias espirituales de su obra característica aparecen en él fijadas, ni los recursos de expresión ofrecen íntimo parentesco con las producciones típicas siguientes. En este período previo se agrupan los grabados de asuntos religiosos y los de obras de Velázquez.

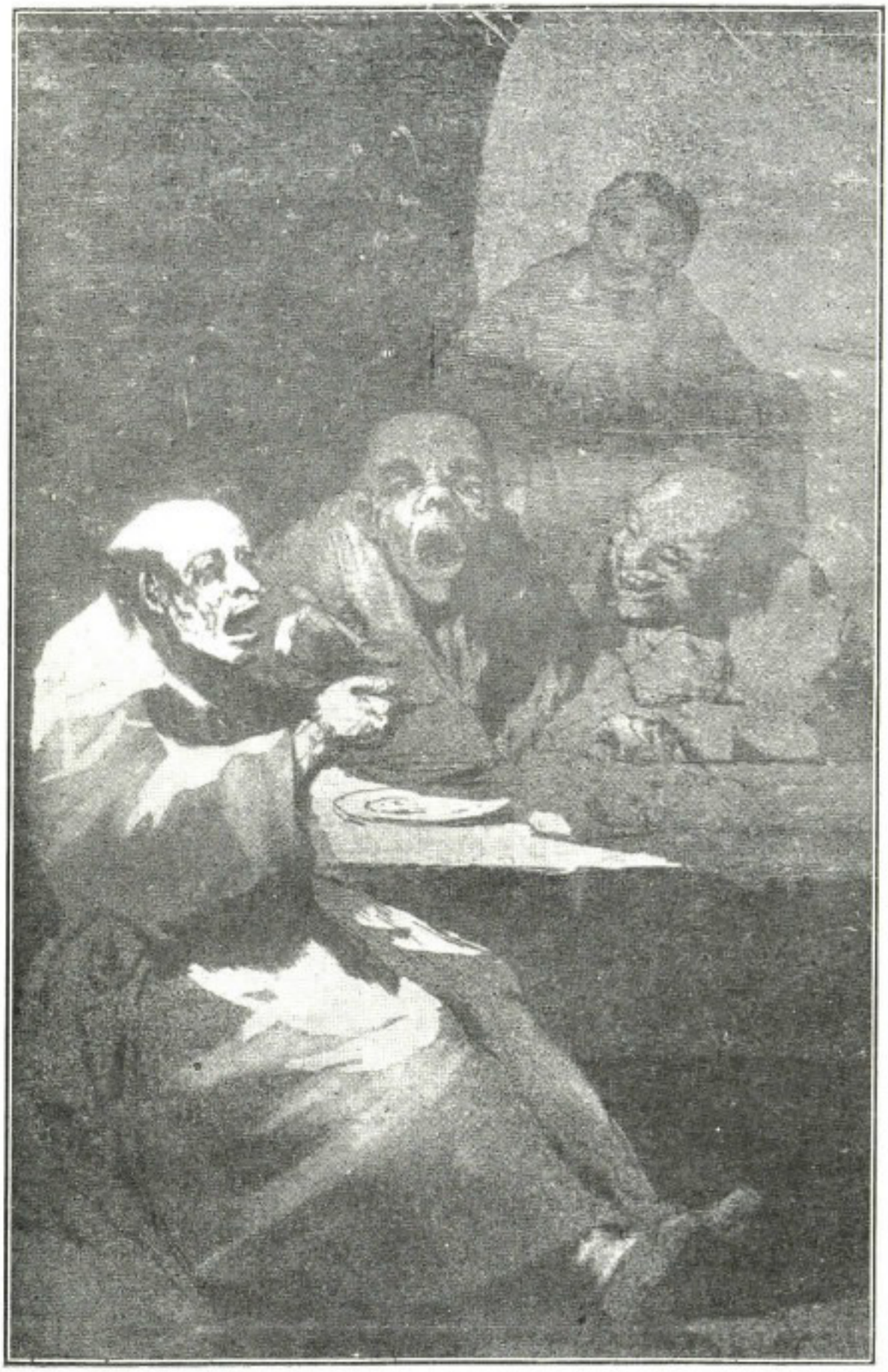
Podríamos llamar también, en general,

este período el de la manera clara. Las hojas presentan un fino aspecto plateado que recuerda el bello tono de las aguafuertes de Tiépolo, a quien Goya tuvo, sin duda, muy presente en estas producciones. Siguiendo el ejemplo del veneciano, Goya, desde estos primeros pasos, concibe el grabado, no como línea, sino juego de una gama cromática. Y este principio le acompaña por todas las modalidades posteriores. En su labor de aguafuerte, Goya es siempre el colorista que aspira a suscitar con su punta impresiones de color, de una tonalidad fría y plateada en sus comienzos, cálida y dramática con el juego del claro-oscuro después. Desaparece el contorno delimitativo, y las sombras obtenidas por trazos perpendiculares a la silueta, destruyen toda posibilidad de reconstruirlo en abstracto. La misma impresión de volumen va subordinada a este propósito colorista. Por su armonía delica-

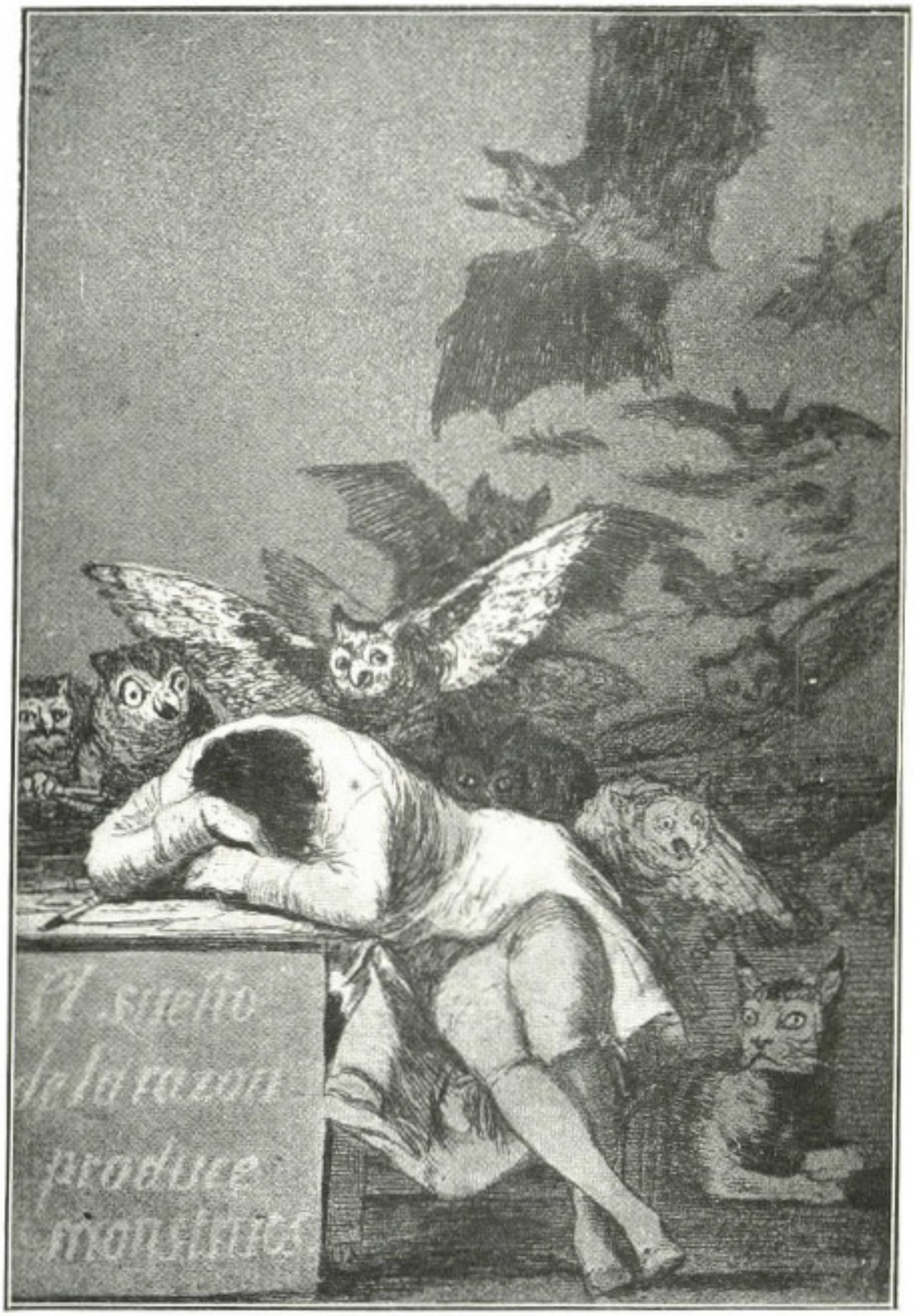
da y sonriente recuerdan algunas de estas obras la impresión fina y amable de los cartones.

Abre Goya su carrera de grabador con una estampita, la *Huída a Egipto*, pobre de técnica e insignificante de expresión. Nada de su futura personalidad se trasluce en ella. Una cabeza de San Francisco de Paula, tratada de una manera muy pictórica, contornos fundidos y tonos esfumados, y un San Isidro, de análogo procedimiento, pero de cabeza intensamente expresiva, completan la serie religiosa.

En 1778, andaba entonces el pintor por sus treinta y dos años, realiza Goya una obra de mucho más aliento: las copias al aguafuerte de los cuadros de Velázquez conservados en el Real Palacio. Significaba para él esta tarea su aprendizaje como pintor en la escuela del maestro sevillano, merced a la ahincada observación de la copia;



Están calientes.



El sueño de la razón.

significaba, además, un enriquecimiento en su maestría como aguafuertista al tratar de resolver, con el solo recurso de la línea, la complejidad pictórica. No emprendió esta obra con la intención humilde del copista fervoroso cuyo anhelo es dar trasunto acabado de la obra copiada, sino con el espíritu libre del que, buscando íntimo contacto con una personalidad sobresaliente, aspira, ante todo, a provocar el brote de todas las posibilidades en la propia. Y con tal espíritu debemos ponernos ante estas copias. Las infidelidades al original saltan a la vista, a veces de modo grotesco. No parece preocuparle ni el falseamiento del carácter en las cabezas, ni la descomposición de la línea, ni el desacuerdo de la tonalidad. Adviértese en él, ante todo, una preferencia por la armonía cromática, una armonía peculiar de Goya, de escaso sabor velazquino, y en este terreno alcanza a veces delicadezas exquisi-

tas. La copia de los *Los borrachos* deja bastante que desear en la traducción de los rostros; pero el juego de la luz argentada resulta delicioso. Encanto semejante encontramos en la estampa copia del retrato ecuestre de la reina Doña Isabel de Borbón, de entonación tan fina, en la del príncipe Baltasar y en la del enano *El primo*, los más delicados de la serie. En la copia de *Las Meninas* obtuvo Goya menor acierto. La luz de interior en su matizada penumbra se acomodaba mucho menos a la tendencia en él entonces dominante y a los recursos de que por el momento disponía. Algo parecido ocurrióle cuando utiliza un claro-oscuro más intenso en las estampas de don Sebastián de Morra, de Barbarroja y del infante don Fernando. Parece Goya tener en su retina el ambiente del aire libre, la luz limpia de los campos bañando los objetos. Seguramente reminiscencias de sus es-

tudios para los cartones. La iluminación más o menos convencional de los viejos lienzos le resulta extraña. Y economizando cuidadosamente los oscuros sobre la blanca hoja, obtiene, de espaldas al original, efectos luminosos de viveza sorprendente. La técnica del grabado con sus sencillos medios le permitió en este punto ser mucho más audaz que en la misma pintura.

Bien claro aparece este contraste entre el pintor y el grabador en la pieza titulada *El ciego de la guitarra*, para la cual el cartón del mismo asunto ha debido servir de modelo. La luz convencional del cuadro ha cedido en la estampa a la más franca traducción del ambiente libre. Las figuras parecen casi fundirse en la atmósfera. Estos ensayos al aguafuerte de Goya merecen, sin duda, contarse entre las más originales anticipaciones de movimientos pictóricos modernos.

No debía seguir Goya por este camino del aire libre bañado en luz diáfana. La entonación dramática que fué acentuándose en su genio, no podía avenirse con el acorde sereno sugerido por tal ambiente. Pero con sus copias de Velázquez adquirió para siempre el sentido de utilizar la punta de grabador para efectos pictóricos.

LOS CAPRICHOS

De 1778 son las copias. En 1798 están publicadas las 80 láminas de *Los Caprichos*. El contraste entre ambas producciones no puede ser más completo. Las copias nos presentan un aguafuertista delicado, y, si se quiere, de temperamento. *Los Caprichos* son la erupción de una personalidad singularísima. Nada hacía sospechar en la obra anterior este arranque brusco. Y Goya estaba ya por su cincuentena. Hasta este punto no había dado con el núcleo irreductible de genio. Desde aquí será siempre el Goya de *Los Caprichos*, o, en una palabra, será Goya.

Poderoso visionario,
Raro ingenio temerario...

En el intermedio de las copias y *Los Caprichos*, habíale sobrevenido un duro contratiempo. Grave enfermedad le retuvo apartado de sus trabajos durante largos años. A consecuencia de ella, el pintor quedó totalmente sordo. Y a la salida de esta dolencia fué cuando, según parece, comenzó a trazar los dibujos que sirvieron de pauta al grabado de *Los Caprichos*. Esta penosa prueba, la concentración amarga que lleva consigo el quebranto de tal órgano con la privación de todo agradable comercio, agudizaron su natural complexión dura y la convirtieron en mordacidad exasperada. En el aislamiento de su alma, Goya perdió el sentido para la convivencia tolerante con las debilidades humanas que se impone en el trato corriente. Con aguijón inexorable perforó la cáscara, trivialmente amable, de los hombres, para extraer jugos malignos y destilar en su soledad silenciosa extraños elixi-

res de perversidad. En otro punto de Europa, otro espíritu poderoso, puesto en trance parecido al de Goya, tomaba en su amargura nuevo impulso para bucear más hondo en los misterios religiosos de su alma. Pero Goya no pertenecía a la estirpe lírica de Beethoven. Como una jauría lanzó sus secretos dolores sobre las cosas para despedazarlas y verter la sangre corrompida.

El mundo había cambiado también un poco. Al optimismo pre-revolucionario y a las pastorales del Trianón, sucedía el espectáculo de convulsiones desgarradas. El alma de Europa se había ensombrecido y mostraba menos risueña confianza. Sentíase miedo al día venidero, y la naturaleza humana no parecía ofrecer todas las seguridades. Tal vez penetraron en el ánimo de Goya estas inquietudes del momento para tomar potencialidad monstruosa. Tal vez hay en él una de esas coincidencias de mentes íntimamen-

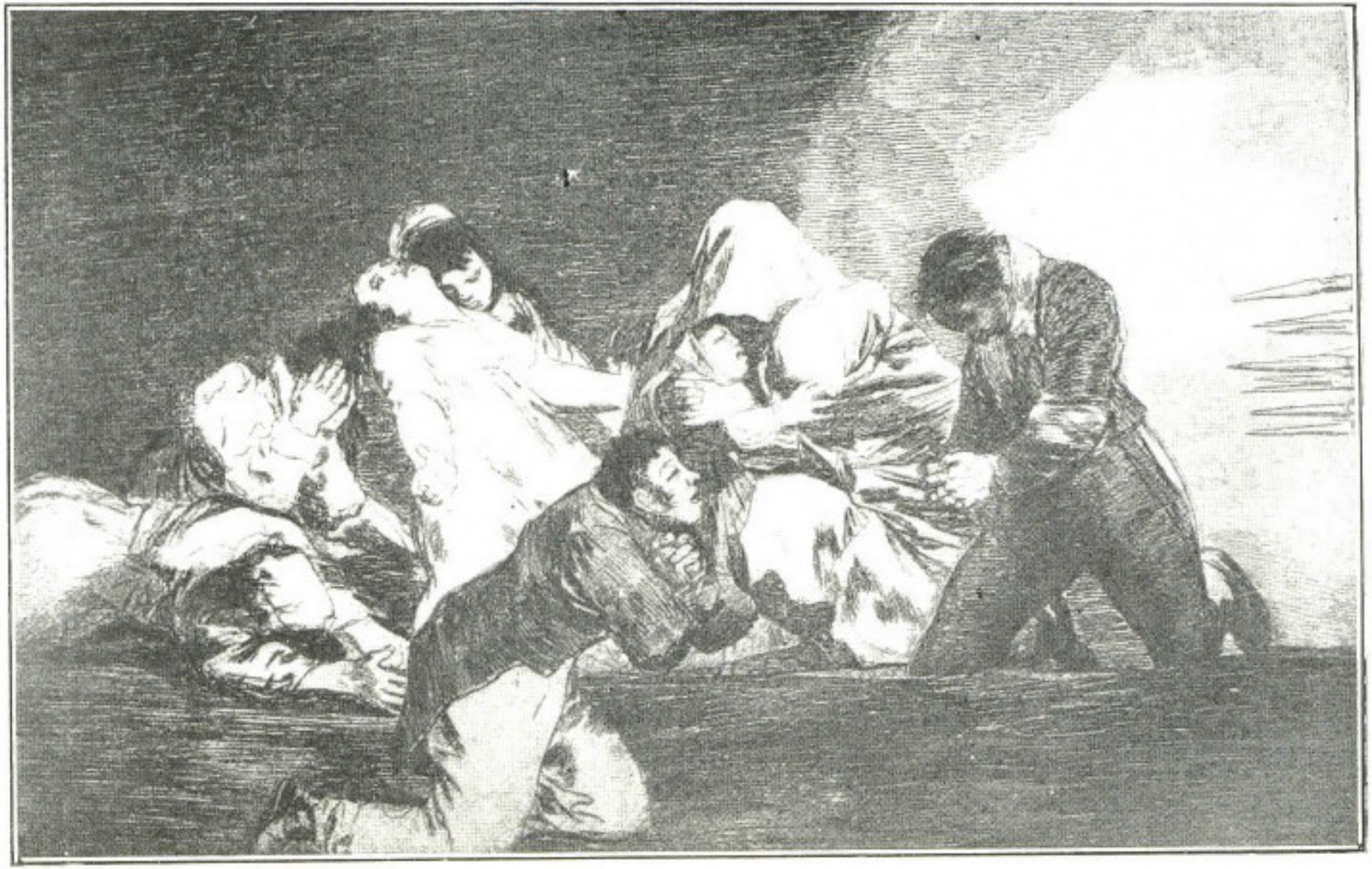
te ensombrecidas con tiempos turbios en que nacen las imaginaciones milenarias. Y los años siguientes no hicieron sino empujar a Goya por la sombría pendiente. También el genio del músico germano fué arrastrado por el torbellino de los tiempos, pero más adentro cada vez de su mundo sentimental.

Una obra extraña, *Los Caprichos*. Salvo en el título, utilizado antes por Callot y Tiépolo, ningún parentesco muestra con lo precedente. La originalidad de Goya parece levantarse a pico, como un acantilado, del mundo que le rodea. No hay en la historia del arte ejemplo más atrevido de rebeldía contra el medio. Y esto, no en nombre de nuevas teorías estéticas, no en evolución lógica de tendencias precedentes ni expresando modalidades nuevas del ambiente espiritual, sino brote de una espontaneidad que parece ignorar lo circundante. Sólo

Los Chinchillas.

¡Qué pico de oro!

Buen viaje.



No se puede mirar.

como erupción de profundos instintos étnicos tiene sentido esté extraño fenómeno. La tradición de una casta seca, dura y ardiente, revive en estas láminas. Diez años más tarde debía España sorprender a Europa con el nervio de raza latente, bajo el barniz de nueva cultura. *Los Caprichos* son el síntoma de estas secretas energías indígenas. La acerada agudeza de la novela picaresca y la aspereza ascética, reviven en Goya con juvenil energía y sin necesidad de filiación consciente. Con la sangre de su raza parece haber recibido el pintor aragonés todo el legado histórico. La Celestina, el Lazarillo, Quevedo, Ribera, Zurbarán y el Greco, renacen de nuevo bajo su punta, en la unidad de un temperamento libre de toda semejanza concreta. Último hombre representativo de la cultura española, résume Goya toda la tradición, y la subraya con su personal violencia.

Los Caprichos unen la gran viveza de contenido a una rara exquisitez técnica. Como en toda caricatura, el efecto moral es conseguido por la agudeza del pie literario combinada a la imagen que le da eficacia. Casi podría considerarse como arte intermedio la caricatura. En *Los Caprichos* los pies son espontáneos, a veces inocentes; otras, enigmáticos, y siempre en un tono popular sin sombra de moralismo abstracto. No tira al chiste ligero, sino más bien al sarcasmo; pero no patético, sino pudiéramos decir baturro. No parece partir de un principio moral desarrollado después en forma gráfica, sino de algo concreto que hiere su imaginación y excita su sátira.

No se descubre plan alguno dentro de la serie. Pero puede advertirse que, según avanza la obra, la sátira toma un carácter más hondo, más general. En el principio abundan los asuntos ligeros, de comprensión

transparente. Después va tendiendo Goya a una especie de simbolismo fantástico, en que el punto de partida concreto acaba por desvanecerse en la fórmula imaginativa general.

En lo que pudiéramos llamar segunda parte, siguiendo la justa observación del señor Beruete, a partir de la hoja titulada *El sueño de la razón produce monstruos*, donde con tanta belleza de forma y profundidad de expresión ofrece el artista la síntesis de su imaginación extraña, entramos, como en las secretas oficinas del mal mismo, en el imperio de los ministros y adoradores de las potestades mefistofélicas. En ocasiones se agrupan varias hojas de tendencias análogas. Una vez son las majas de aventuras equívocas administradas por sus celestinas; otras, alusiones a la vida de lupanar; entre estas series, la más determinada y sostenida la componen seis láminas: es la de los asnos, con tendencia al apólogo. Claro que estas

separaciones no son rigurosas. Estampas cuéntanse en la segunda parte que corresponden al espíritu de la primera; por ejemplo: la titulada *Hasta la muerte*, una de las más intencionadas y finas de *Los Caprichos*. Poco anteriores, y de carácter parecido, son *Lo que puede un sastre* y *Qué pico de oro*, de tono tan popular y sencillo. La hoja 50, con el enigmático título de *Los Chinchillas*, presenta, acaso, la creación más enérgica de *Los Caprichos*. Aquí parece Goya traspasar los linderos ordinarios de la sátira para entrar en la tragedia. Estas dos criaturas de cráneos rebajados, que un candado cierra, cubiertas torpemente por deformes libreas, con los párpados caídos y el rostro crispado en expresión de angustia infinita que se exhala en un alarido, mientras un monstruo orejudo e hirsuto aproxima una cuchara a la boca de una de ellas, son símbolo espeluznante de los hombres que renunciaron a su

espíritu, que tal vez tuvieron que renunciar cediendo a las imposiciones de la materia. ¡Qué intensa formulación también de la tragedia conyugal en la hoja *¿No hay quien los desate?!*

Sobre el mundo en tinieblas, rozados apenas por un rayo de luz perdido, vuelan los genios maléficos con muecas horribles y aullidos siniestros. Goya ha puesto en la hoja un pie baturro: *Buen viaje*, que contrasta con la trágica intensidad del grabado. La más refinada imaginación decadentista no ha soñado nada más demoníaco.

Un tiempo se quiso ver en *Los Caprichos* sátiras directas contra personalidades determinadas. Hoy parece haberse renunciado a este pensamiento. Todo el carácter del genio de Goya lo contradice. Su caricatura no es latigazo momentáneo y circunstancial, sino visión profunda de los caminos del mal en el hombre. Ya hemos visto cómo en la

serie parece descubrirse una evolución de la sátira, encaminada a la simbolización de potencias maléficas. Del contenido de *Los Caprichos* hay una explicación literaria que se atribuye al mismo Goya. La exégesis suele ser mucho más débil que el original. De seguro el mismo Goya no hubiese sido capaz de expresar literariamente este contenido. Su lenguaje era gráfico, y el poderoso vuelo sintético a que en él se abandona no podía tomarlo sirviéndose de conceptos. Goya es típico ejemplo del hombre que piensa en imágenes, que piensa pintando. Su obra, sobre todo la grabada, es una de las más ricas en contenido literario y filosófico; pero no por superposición, no por el pensamiento claro que haya precedido a la obra gráfica, sino por transfusión inmediata de la vida mental en imagen. Algo podría iluminar esto por un lado el ejemplo de Velázquez, y el de Durero por otro.

Y entremos a estudiar la técnica de *Los Caprichos*. Al personalismo sin precedente de los asuntos corresponde una técnica también personalísima. La principal nota de ella es el claro-oscuro, y su recurso típico el aguatinta. Habíase inventado este procedimiento en el siglo XVIII. Pero Goya lo utilizó de una manera completamente suya, como no se había empleado, como no se ha vuelto a emplear nunca. Y aun en la obra de Goya representan *Los Caprichos* un modo especial. Caracterízase este modo por el empleo exclusivo del aguatinta en amplios espacios uniformes. Y de ello proviene el aspecto tan singular de *Los Caprichos*, y gran parte de su encanto. Empleada de esta suerte el aguatinta, se obtiene un efecto de tintas planas. Algunas estampas de *Los Caprichos*, tratadas por este único procedimiento, tienen, en efecto, la apariencia de obras actuales. Véase, por ejemplo, las hojas *Hasta*

su abuelo o *Porque fué sensible*. En otras, el efecto no es tan completo, por la intervención más o menos amplia del rayado que modela. Pero aun éstas, en las partes tratadas al aguatinta, ofrecen impresión análoga. Ejemplos típicos presentan de ello las tituladas *Están calientes*, *Que se la llevaron*, *Que viene el coco*, *El de la rollona*, *Bellos consejos* y *Los Chinchillas*. En general, todos los fondos están tratados de esta suerte. Como se ve, si Goya ha podido figurar como precursor del impresionismo, no menos puede presentársele como adivinador de modernos cánones decorativos.

Esta manera de usar el aguatinta da un tono particular a *Los Caprichos*, sobre todo por su relación con el claro-oscuro. El ejemplo de Rembrandt ha ocasionado, sin duda, en Goya, la adopción de este método de contraste tan en armonía con sus tendencias dramáticas. Pero el modo como lo emplea

También éstos.

Grabados de Goya. — 12. Estragos de la guerra

Escapan entre las llamas.

Grabados de Goya. — 14. Así sucedió.

es original, y ello se debe, como hemos dicho, al aguatinta. Empleada en largos espacios uniformes, destruye la impresión de profundidad. Ahora bien: el claro oscuro sirve justamente para dar valor a la tercera dimensión. En Rembrandt, ciertas figuras parecen emerger de una profundidad infinita que les presta honda resonancia sentimental. La luz cae sobre la figura como logos misterioso, merced al cual nace la figura de las sombras eternas. En *Los Caprichos*, nada de esto ocurre. Los fondos son planos, de delicada entonación granosa, y sobre ellos se recorta, con efecto puramente decorativo, la mancha blanca. En las bellas pruebas tiene encanto delicioso este contraste sin transiciones, entre los nítidos espacios blancos y los oscuros de grano sepia. Podríamos llamar a este claro-oscuro goyesco un claro-oscuro irónico. Y a él se debe, repetimos, en parte principal, esa gracia peculiar de

Los Caprichos, que los destaca entre la demás obra grabada de Goya. Hay en ellos una cierta complacencia sensual en la entonación cromática del aguatinta, y en el juego caprichoso de los contrastes. A pesar de lo extraño de los asuntos, domina una especie de alegría que se abandona a la seducción de las bellas apariencias. La juventud de los cartones y de las copias de Velázquez resuena aquí todavía. En ninguna obra de Goya volveremos a encontrar algo semejante.

El colorista arranca a la plancha monócroma los matices más complejos con delicadeza refinado. Rembrandt utilizó el claroscuro para la atmósfera luminosa; Goya, para el color.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

En *Los Desastres de la guerra*, el espíritu de *Los Caprichos* adquiere nueva intensidad, adaptándose a nuevos problemas. Estas 79 láminas nos sorprenden con una originalidad no menos desconcertante que la serie anterior. La guerra ha sido, a menudo, objeto de las artes gráficas. Pero nadie ha tenido la audacia de interpretarla con la visión personalísima y violenta de Goya. La mirada sintética del historiador que traza las líneas del choque bélico, dentro de un conjunto histórico, y la visión épica olvidadiza de lo que en la guerra es dolor individual, para ver sólo el sentido que de ella se desprende y sus consecuencias colectivas, no

han penetrado en la imagen de Goya. En *Los Desastres* no encuentran acogida los instintos exaltados que han impelido a los pueblos a la trágica aventura: la valentía, el ímpetu embriagado, el heroísmo por la patria. Apenas si en una lámina se recuerda el hecho de Agustina de Aragón, y eso con la menor cantidad de teatralismo militarista. El resto de la colección no vuelve a presentarnos un episodio de guerra propiamente dicha. Es la trastienda de la guerra, por decirlo así, lo que a Goya le interesa: la obra espantosa de los instintos, desencadenados para ejercitarlos en el choque, detrás de la línea de fuego; la parte hipócritamente pasada por alto en los relatos históricos y en las descripciones épicas. Una y otra vez vuelven los pueblos a emborracharse con las pasiones bélicas, y a lanzarse unos contra otros como fieras voraces. El grito angustioso del individuo se pierde

en el clamor de los himnos colectivos: el dolor se olvida, y sólo la oriflama queda en el recuerdo. Goya tuvo la rara energía de sustraerse a todas las sugestiones generales, y no hacer obra de bandería: no fué francés ni español. Y la guerra se le presentó como el imperio de la crueldad sin límites. El breve encuentro de las fuerzas enemigas significaba para él lo menos. Lo terrible era la bestialidad desatada, dándose libre carrera sobre víctimas indefensas. Esa es la guerra, parece decir Goya: la fiera humana puesta en franquía por la orden de matar. No hay en la historia una protesta más enérgica contra el hecho brutal y admitido. *Los Desastres* son testimonio de una profunda y enérgica sensibilidad moral en el alma de su autor.

Como puede apreciarse toda la originalidad de Goya es cotejándolo con otra obra de asunto y título análogos a *Los Desastres*,

y que seguramente sugirió a Goya la idea de su serie: *Les misères de la guerre*, de Callot. En sus hojas más trágicas, no abandona a Callot su sangre fría hasta el punto de olvidar que es un gracioso dibujante y un hábil organizador de escenas vistosas. El conjunto es tan lindamente teatral que las atrocidades resbalan sin arañar. Las tupidas unidades con sus largas picas y sus uniformes garbosos; la disposición equilibrada y pintoresca de los episodios taponan nuestra compasión y parecen envolver en una sonriente indulgencia los trances más crueles. A mil leguas de todo esto se ha colocado nuestro Goya. La apostura marcial de las masas militares no existe para él. La guerra se le atomiza en el episodio individual, en la crueldad concreta del soldado con toda su feroz desnudez, en los dolores de hombres y mujeres cuyos rostros crispados excava implacable la punta. El trazo es rápido, con-

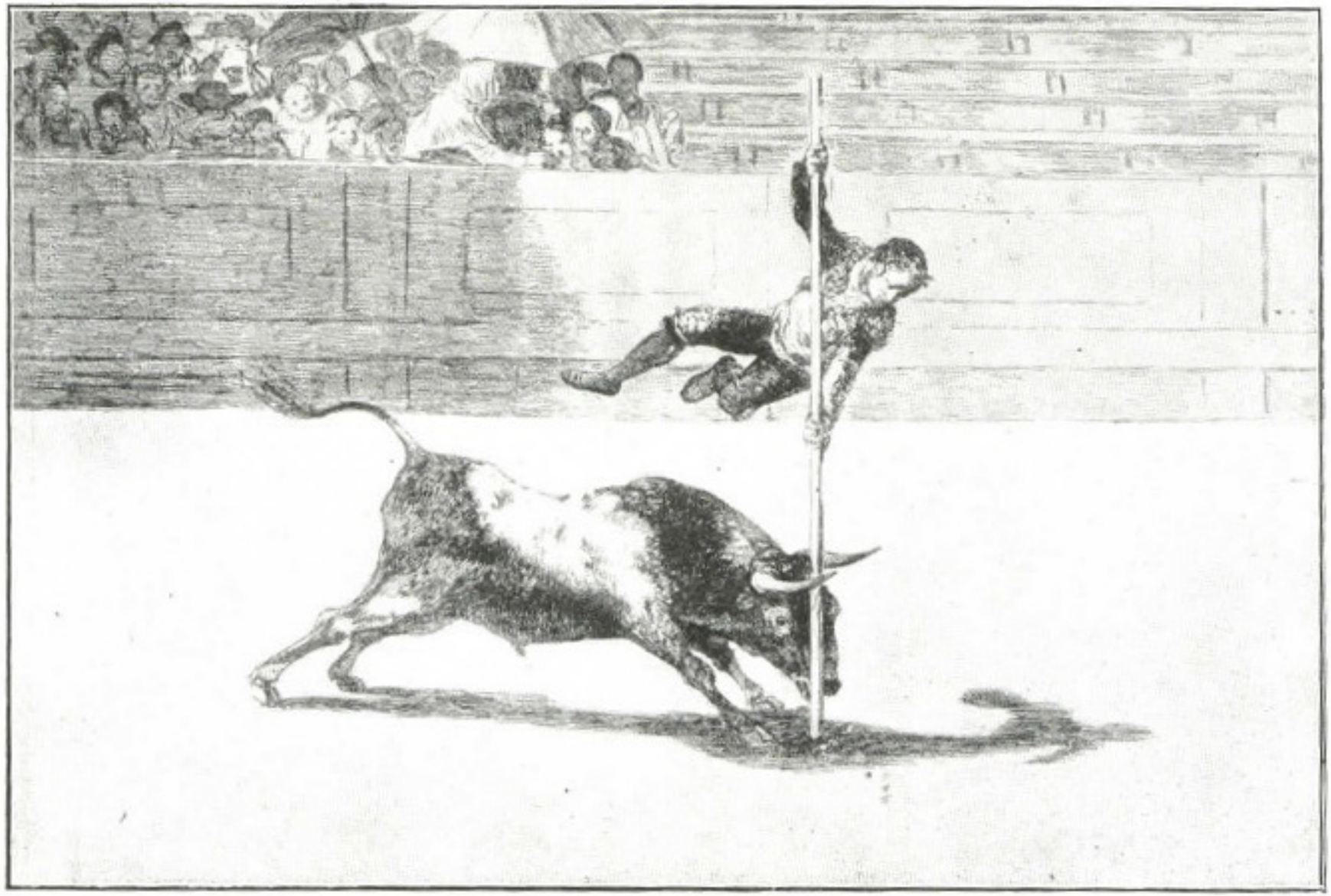
vulso como el tema; el conjunto, agitado y libre de equilibrada compostura.

En *Los Desastres* despliega Goya con insuperable maestría su técnica de grabador. Ningún problema parece inaccesible a su interpretación rápida y concluyente. *Los Caprichos* ofrecen quizás más encanto de entonación, pero están a mil leguas del trazo vivo y ardiente de *Los Desastres*. La inspiración y la técnica se compenetran en éstos hasta parecer una misma cosa. Obtiene las más variadas e intensas expresiones con la mayor sobriedad y justeza de línea; los planos se modelan enérgicos con el mínimo de recursos. Goya, dibujante, iguala aquí los más sintéticos apuntes de Rembrandt. Otro paso esencial señalan además *Los Desastres:* la conquista del movimiento. *Los Caprichos* están concebidos en general de una manera estática; la técnica contribuye por su parte a acentuar esta impresión. En *Los Desastres*

el movimiento es el personaje principal. La forma apaisada, en contraste con *Los Caprichos*, parece elegida para esta interpretación dinámica. Y con el movimiento, su expresión negativa, la inmovilidad pesada del cadáver derrumbado en tierra por el choque de la muerte. Algunas de estas hojas muestran hasta lo increíble el dominio de Goya sobre la expresión gráfica. Los más confusos barullos son interpretados con una especie de impresionismo imaginativo que reconstruye la escena en toda su momentaneidad fugitiva. Véase la plancha titulada *Estragos de la guerra*. En otras ocasiones resume en el agrupamiento de escasas figuras la intensidad de un suceso complicado. En la hoja *Así sucedió* expresa con dos figuras y un fragmento de otra, todo el tumulto y el horror de un saqueo sacrílego. Y, para traducir la desesperación del año del hambre, le basta en *Las causas de*

Las camas de la muerte.

Otro modo de cazar a pie. (Tauromaquia, núm. 2.)



Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani. (Tauromaquia, núm. 20.)

Disparate ridículo.

la muerte la figura arrebujada de una vieja con el rostro oculto por la aflicción sobre un fondo de bultos macabros. Los horrores de los hospitales de sangre, de la fuga, del incendio y del bombardeo y de las sumarias ejecuciones militares, tienen expresión imperecedera en las hojas *También éstos, No se puede mirar, Escapan entre las llamas*. No ha retrocedido la punta de Goya ante los asuntos más espeluznantes. La imaginación diabólica azuzada por la guerra difícilmente encontrará algo inédito después de ésto.

Hacia la mitad de la colección se interrumpe la serie de los horrores directamente debidos al furor de Marte para abrir la de su secuela no menos desastrosa: el hambre. Al final, todo el dolor acumulado a lo largo de las páginas del libro, parece condensarse en símbolos extraños por una evolución análoga a *Los Caprichos*. La amar-

gura de Goya se remonta del espectáculo concreto de tantos desastres a una visión trágica y general de los destinos humanos.

No ofrecen *Los Desastres* las delicadezas de entonación de *Los Caprichos*. En gran parte debe atribuirse a no haber sido hecha la edición por el mismo Goya. En 1863 la publicó la Academia de San Fernando utilizando los cobres originales, cuyo estado de conservación había sufrido seguramente detrimento. De todas maneras, parece haber preferido Goya en esta serie un claro-obscuro más intenso y dramático que en *Los Caprichos*. El aguatinta no es empleada en contraste tan brusco con los blancos puros. Goya se adapta más al efecto rembrandtiano. La inspiración violenta y fogosa de *Los Desastres* era incompatible con el virtuosismo risueño de la serie anterior.

LOS PROVERBIOS

En 1864 publicaba la misma Academia otra colección goyesca, inédita también hasta entonces: *Los Proverbios*, denominados por el Sr. Beruete recientemente *Los Disparates*, con plausible conjetura. La tendencia a la simbolización satírica, a la caricatura abstracta que en *Caprichos* y *Desastres* surgía como resultado de una desesperada tensión interna al final de las series, conquista en *Los Proverbios* todo el terreno. La exégesis literaria de estas hojas es completamente inabordable. Goya se ha abandonado a su fantasía calenturienta empujado por sentimientos oscuros hasta la región de las alucinaciones. No hay en la historia del arte

producción de más enigmático carácter. Nos hallamos en las fronteras de la imaginación y el delirio. Ese mínimo de respeto a las condiciones reales que acompaña a la imaginación en sus vuelos más audaces se ha ausentado aquí en muchas ocasiones. Lo arbitrario parece ser ley suprema. Caprichos monstruosos son estos Proverbios mucho más que la serie titulada de ese modo. Ni siquiera se ha cuidado Goya de envolver en cierta apariencia lógica sus criaturas extrañas, a la manera como con el centauro o la quimera lo hizo la fantasía clásica.

En tres hojas de la serie parece haber conservado un cierto equilibrio y una más reposada visión de las calidades estéticas: las tituladas por Beruete *Disparate ridículo* y *Disparate volante*, y la última del ejemplar publicado por la Academia. Son las más bellas del libro y de las más bellas creaciones imaginadas por Goya. El *Dispa-*

rate ridículo recuerda *Los Caprichos* por su delicadeza de entonación, y su composición originalísima es un atisbo de procedimientos japoneses; su sentido es enigmático. En el *Disparate volante* parece Goya haberse complacido en la traducción de una fantasía que puede figurar como el ensueño artístico del aeroplano; su composición y tono son también muy personales y bellos. La última lámina citada ofrece acaso la expresión más perfecta de la intimidad profunda en el alma de Goya. Es la visión alucinada de un inmenso dolor en medio de las sombras infinitas. Una figura, en cuyo rostro ha marcado el destino las huellas de tormentos irredimibles, parece elevarse en los aires como alma en pena, mientras en la oscuridad temerosa acecha su paso una legión de criaturas malignas, que con un ademán desesperado pretende ella apartar. Es el dolor sin esperanza y sin consuelo. Parece

como el de *Los Desastres*, se resiente de no deberse su ejecución a los cuidados de su autor y a los evidentes deterioros sufridos por las planchas antes de la tirada por la Academia.

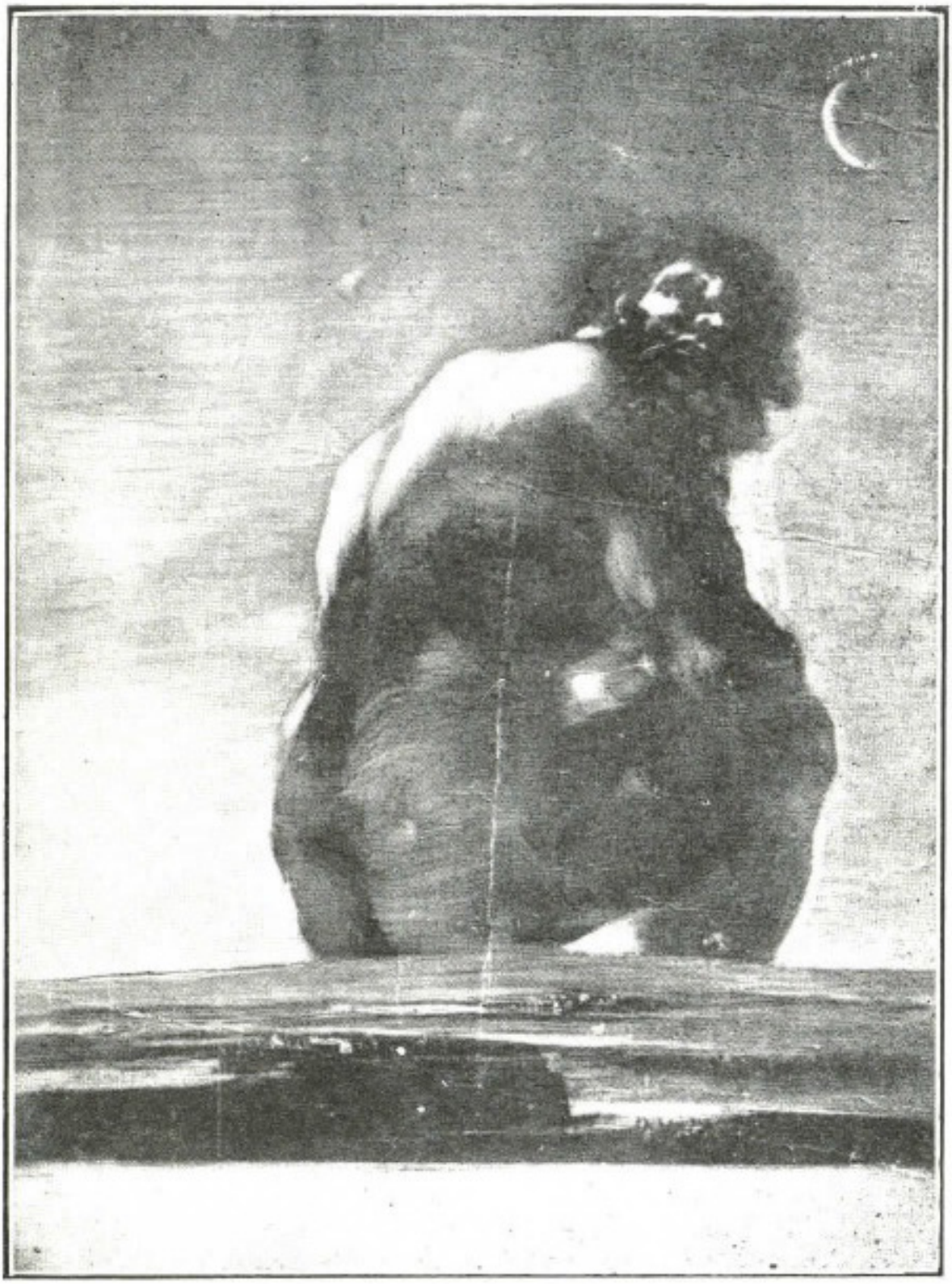
como el de *Los Desastres*, se resiente de no deberse su ejecución a los cuidados de su autor y a los evidentes deterioros sufridos por las planchas antes de la tirada por la Academia.

LA TAUROMAQUIA

La última de las series grabadas de Goya es la conocida con el nombre de *La Tauromaquia.* Como se ve, Goya no volvía sobre sus pasos. Cada una de las series representa la entrada en un mundo nuevo que se agota en ella para no reaparecer. Cada una representa también una modalidad nueva del procedimiento y del espíritu. En la *Tauromaquia* abandona Goya su visión de moralista para seguir los incidentes pintorescos del espectáculo popular, cuyos azares había él compartido, y cuya vistosa técnica se había constituído precisamente en sus días. Igual que en las otras series, descubre Goya un tema inédito y deja su interpreta-

Disparate volante.

Disparate. (Último de la serie.)



El gigante.

Un prisionero.

ción como monumento clásico. Después de más de un siglo de tauromaquia, sus grabados siguen siendo la expresión artística insuperada de esta típica particularidad de la vida española. Goya ha penetrado en el alma de la fiesta con su don prodigioso para percibir los instintos animales, y su ojo sutil para coger la línea del movimiento. Vemos en esta serie el lance taurino como el choque de dos bestialidades, magníficamente fiera, la una; la otra, astuta y embriagada en un regocijo selvático. De un lado, las tensas líneas del toro en toda la esplendidez de su belleza natural; del otro, los rostros bestiales de los actores humanos de la fiesta, el ágil arrojo que burla el ímpetu ciego. Y la catástrofe en que la fuerza hace pagar a la astucia su tributo sangriento. Al fondo, la curiosidad, ávida de los espectadores, condensada en un agrupamiento movido de líneas o en la risa cruel de unas pocas cabezas.

Goya ha tenido en la *Tauromaquia* una visión particularmente afortunada del toro, de la plenitud enérgica de sus contornos y la bravía hermosura de sus movimientos. Es el héroe de estas láminas, como según muchos lo es de la fiesta misma. El caballo, víctima irrisoria, es representado con la torpeza habitual en Goya para este cuadrúpedo; el pintor aragonés parece ser más sensible a la silueta impetuosa del toro que a la equilibrada belleza hípica. En el torero tampoco le preocupa el perfil elegante, sino la expresión elemental del rostro, y en todo caso el movimiento. Estas despreocupaciones pueblan las hojas de la *Tauromaquia* de esos descuidos, compañeros de aciertos insuperables, tan característicos en la producción goyesca. El carácter de espectáculo está expresado por la amplitud del campo en que la acción se desarrolla, amplitud muy superior a las demás series. Y aunque la ac-

ción se verifica al aire libre, Goya ha preferido conservar los recursos del claro-oscuro, que imprime a las escenas, en consonancia con la acentuación del carácter cruel, un tono sombrío y trágico.

Dos partes se distinguen dentro de la serie. En la primera ha pretendido Goya presentar una historia del toreo, que, como había que esperar de los escasos escrúpulos retrospectivos del autor, resulta bastante fantástica. Aparte esto y cierta torpeza con que el convencionalismo de los temas ata a Goya, hay hojas bellísimas en esta parte. La encabezada con el número 2, por ejemplo, es de una entonación deliciosa que recuerda los más delicados *Caprichos*. ¡Lástima que de ella no poseamos pruebas tan esmeradas! En esta parte primera, los personajes históricos están tratados sin convencimiento. Los toros, en cambio, nacidos de la intuición directa, presentan ejemplares espléndidos.

Pero en la segunda parte, donde utiliza experiencias de la tauromaquia contemporánea, es donde debemos buscar el talento de Goya en el juego de todos sus recursos. Aquí la arrogante pujanza del toro encuentra enfrente el ágil movimiento del torero. Una de las más completas, salvo alguna incorrección de detalle, es la número 20, que representa la hazaña de Juanito Apiñani, por la instantaneidad del grupo, la amplitud del cuadro, y los primores del tono claro. En el choque tumultuoso de la suerte de varas vuelve a encontrar Goya la maestría de *Los Desastres* para expresar los movimientos enredados y fugitivos. Con todo, tal vez no hallamos el refinamiento de línea que asombra en la serie de la guerra. Cierra la colección el trance trágico de la cogida expresado con sobriedad y energía.

En la *Tauromaquia* utiliza Goya todas sus experiencias de grabador y las funde en un

conjunto armónico. La fina sensibilidad cromática de *Los Caprichos*, y el impresionismo en la traducción del movimiento de *Los Desastres*, juntamente con una mayor amplitud en la disposición escénica. Por desgracia, casi todas las pruebas de la obra han sido tiradas muy posteriormente a la vida del autor.

GRABADOS SUELTOS

Fuera de estas grandes series consérvanse de Goya otras estampas sueltas al aguafuerte, algunas de calidad sobresaliente. La conocida por *El Coloso* o *Gigante* es tan singular por la técnica como por lo atrevido de la concepción. Goya ha empleado en ella, por caso único, el procedimiento llamado *al humo* o *mezzotint*, según la denominación inglesa, sacando los blancos sobre la plancha previamente rayada para obtener un negro profundo. El efecto grandioso lo ha conseguido sin más que trastrocar el orden de los términos, colocando en el último la figura, tratada según las dimensiones de la plancha, y delante, el fondo de paisaje. De

esta suerte adquiere el personaje dimensiones monstruosas. La línea del coloso desnudo está desarrollada con amplitud miguelangelesca. El rostro hirsuto y salvaje parece pertenecer a una humanidad contemporánea de la fauna antediluviana.

Dos paisajes, de que se conserva una sola prueba, en la Biblioteca Nacional, son los únicos ejemplares del género en la obra grabada de Goya. Las observaciones que hicimos con ocasión del arte tan particular de *Los Caprichos*, pueden comprobarse frente a estas dos hojas. Nada más irreal que tales paisajes. La consistencia de las rocas parece haberse volatilizado en el juego de las entonaciones; los árboles son leves siluetas; el cielo, una mancha plana, uniforme, sin sugestion de profundidad; y en contraste y sin transiciones el blanco impoluto de las aguas. *Paisajes fantásticos* los ha titulado alguien, y lo son, no por lo arbitrario del

paisaje mismo, sino por el atrevimiento y la gracia con que los ha interpretado la fantasía del grabador.

En el grupo de los *Prisioneros* ha ofrecido Goya sus más finas cualidades de dibujante. La línea es de una nerviosidad, una gentileza y una precisión muy rara en él a lo largo de toda una obra. Recuerdan, superándolos quizás, los momentos más felices de *Los Desastres*. El claro-oscuro, que prescinde del aguatinta, también se aproxima al de esta colección. Y el acento dramático, al nivel de la maestría técnica.

A su primera época, antes de *Los Caprichos*, pertenece una lámina célebre, *El ajusticiado*. Está tratada a la manera clara de que hablamos en el comienzo, aunque el asunto y los mismos detalles de la escena, el cirio, parecían invitarle a una presentación más dramática. Pero Goya no había aún dado con el dominio de su personalidad,

En *Los Desastres* trató de nuevo el mismo asunto con un nervio que esta hoja, dentro de su energía y trabajo cuidadoso, no ha podido alcanzar.

Otras láminas han sido incorporadas con acierto a las diferentes grandes series.

Con agilidad de espíritu sorprendente en un casi octogenario, Goya puso glorioso remate a su carrera de grabador, adoptando el procedimiento de la litografía, que por entonces comenzaba a ensayarse en Europa. Quizás a su espontaneidad impaciente se acomodaba más la nueva técnica que las complicadas lentitudes del aguafuerte. El claro-oscuro, conservado en algunos ejemplares, deja lugar, en el mayor número, a la frescura y libertad de un dibujo a lápiz. Con ello desaparece el misterio de los fondos, para lo que el aguafuerte ofrece tan admirables recursos, y los grupos se recortan sobre el blanco de la hoja. Ahí tenemos la litogra-

fía titulada *El Vito*, donde el grupo es delimitado por el contorno de las figuras y resulta como vuelto sobre sí mismo; hoja admirable por la bestial sensualidad que condensa en el contoneo de la bailarina y el regocijo animal de los jaleadores. Una de las más intensas fantasías de Goya.

En la serie titulada *Los toros de Burdeos*, Goya traduce con nuevo espíritu el espectáculo taurino. La libertad del procedimiento le permite multiplicar los actores y convertir la fiesta en delirante irrupción de instintos elementales. Ya no es el lance ejecutado en medio del redondel vacío, sino las muchedumbres ebrias de sangre y exaltadas con el riesgo de percances violentos. Y esa risa cruel, sin chispa espiritual, propia de Goya, contrayendo los rostros. Podríamos imaginarnos esta mueca terrible como antípoda del sonreír que soñó Leonardo para sus cabezas.

Una inquieta curiosidad de artista estudioso inspiró sin duda a Goya el deseo de iniciarse en la práctica del aguafuerte durante su primera juventud. Más tarde, en la concentración violenta acaso desarrollada a consecuencia de su sordera, fué para él este arte la escondida estancia donde, en horas amargas, podía la intimidad de su espíritu exhalarse con un abandono que la pintura no le permitía. Y la audaz intuición de su genio entrególe una técnica inesperada, instrumento adecuado para su fina sensualidad de colorista y para la encarnación del mundo sombrío que aspiraba a expresar. Como en Rembrandt y Durero, fué el grabado para Goya vehículo de sus personales confidencias.

Y también el título más singular de su gloria. Goya, pintor, habita, sin duda, la región olímpica de los grandes dioses, que bien pudieran pasar de la docena sagrada.

En la historia del grabado, sólo dos nombres encontramos que, al par del suyo, puedan pronunciarse: Durero, Rembrandt.

LOS DIBUJOS PREPARATORIOS

Todas las series grabadas de Goya han sido precedidas por detallados estudios, de los cuales conserva el Museo del Prado la mayor parte. Los correspondientes a *Desastres* y *Tauromaquia* están ejecutados al lápiz rojo, lo mismo que la mayoría de los estudios para *Los Caprichos;* pero entre éstos hay una mayor variedad en la técnica, ocasionada por el titubeo de Goya ante su primera obra personal y los nuevos efectos que en ella buscaba; en algunos de estos bocetos utiliza la mancha a la aguada roja, que es negra en otros, más escasos.

Para los estudios de los *Proverbios* utilizó exclusivamente la mancha, más afín que el

detallismo del lápiz a la inspiración descompuesta y arbitraria que predomina en esta serie. De los bocetos para *Los Caprichos* un grupo considerable está tratado a la pluma; pero de algunos de ellos, Goya consideró necesario hacer un nuevo ensayo a la mancha, para estudiar de cerca el resultado definitivo que se proponía sacar a la plancha. En este tránsito tenemos acaso la crisis del nuevo procedimiento del aguatinta que hace su aparición en *Los Caprichos*. Tal vez Goya comenzó sus primeros ensayos en continuidad con la técnica del primer período, valiéndose únicamente del trazo. Más tarde, descubierto el nuevo estilo, traspuso en él sus primitivos bocetos. Para la hoja titulada *Están calientes*, poseemos tres estudios: uno a la pluma, otro a la mancha negra con variantes considerables de un carácter grotesco exagerado, a que después renunció en el dibujo a la mancha roja, donde aparece ya

la escena en disposición idéntica a la que nos presenta el aguafuerte. La hoja de *Los chinchillas* sufrió evolución análoga; en un estudio a la pluma vemos un grupo de mujeres, en vez del monstruo de orejas asniles que, introducido en otro dibujo a la mancha roja, prevaleció más tarde en el grabado. Estas aproximaciones a la fórmula definitiva parecen confirmar como previos los dibujos a la pluma, si no apoyase ya la conjetura la natural evolución de una manera más constructiva y tímida a otra más culta y atrevida.

Estos repetidos ensayos y el carácter de los dibujos indican con qué cuidado procedió Goya a la elaboración de sus grabados. No son los bocetos rápidos apuntes trazados por una mano inquieta, sino reposados estudios de un artista que busca efectos sutiles y difíciles. Por lo menos en las tres primeras series, *Caprichos*, *Desastres* y *Tauromaquia*, no se trasluce nada de la furia casi

enajenada con que a veces se imagina la creación en Goya. El dibujo es acabado, cuidadoso; el conjunto, fundido en la armonía de un ligero claroscuro. El efecto de este claroscuro, obtenido en la mayor parte, como se ha dicho, al lápiz rojo, dista mucho, sobre todo en *Los Caprichos*, del conseguido más tarde, llevando el tema a la plancha. Por eso tenemos algunos testimonios, además de los dos ya citados, de otros nuevos estudios para preparar los originales contrastes de claros nítidos y amplios espacios al aguatinta, que iba buscando audazmente en sus aguafuertes. Los dibujos al lápiz se encaminaban principalmente al dominio de las formas lineales, y merecían una más detallada preparación, porque todo su contenido podía ser pasado a la plancha con seguridad del efecto. En cambio, los juegos del claroscuro sólo podían ser someramente estudiados por la mancha, y en definitiva

Paisaje.

El vito.

quedaban a merced de la técnica del aguafuertista en el momento mismo de la ejecución. La fina calidad coloreada de las superficies granosas y los matices obtenidos con el bruñidor, no eran tan fácilmente previsibles en los bocetos como la expresión de las fisonomías, o, en general, el dibujo de las escenas. De ahí, acaso, el mayor número de estudios al lápiz, y el acudir, sólo en casos particulares, al estudio del claro scuro.

Ya hemos visto que en *Los Desastres* y *La Tauromaquia* Goya no llevó tan lejos los efectos de su claroscuro, como en *Los Caprichos*. Aquí la traducción al aguafuerte no hace más que acentuar el efecto obtenido en los dibujos, en vez de ganar otro efecto completamente distinto, como en *Los Caprichos* ocurría. Y, por consiguiente, no era necesario un estudio especial del claroscuro. Para estas dos series no se conserva ningún dibujo de este género. Al llegar a los dibujos

de los *Proverbios* es donde encontramos al genio de Goya abandonado al más impetuoso desenfreno de las aberraciones, desembarazado de todos los miramientos estéticos que todavía le sujetaban en los instantes más vehementes de las series primeras.

De todas las series de Goya, la que ha tenido una gestación más compleja es, sin duda, la de *Los Caprichos*. Ya nos hemos referido a todos los tanteos a que le sujetaron sus innovaciones técnicas. Sobre la significación espiritual de la obra, tan llena de oscuridades y, tan a menudo, tema de controversias, pueden los dibujos abrir algunas posibilidades de explicación. Entre estos dibujos encontramos el preparatorio, que lleva por título *El sueño de la razón produce monstruos*, título, por excepción única, grabado en el interior de la plancha. En el dibujo original figura este otro título: *Idioma universal dibujado y grabado por Francisco*

de Goya, lo que parece indicar el destino inicial de la composición a frontispicio de la serie, después conocida con el nombre de *Los Caprichos*, nombre que no aparece en la obra misma. En la disposición definitiva ocupó este lugar primero el retrato del artista, del cual no se conserva dibujo preparatorio. Parece representar la hoja al mismo Goya en el punto en que, abandonado al sueño, le asaltan las criaturas de un mundo infrarracional, solicitando la actividad de su mano para penetrar en el reino de las representaciones artísticas. Una de ellas lleva su solicitud hasta el punto de tenderle el útil de dibujo. Pero el cambio de título podría acaso significar un cambio en el sentido que el artista pretendía infundir en su obra. Imaginada para dar una suerte de explicación artística al carácter en gran parte fantasmagórico de *Los Caprichos*, sirvió después de apoyo a un simbolismo mucho más

amplio. La persona del artista agrandóse en símbolo del hombre cercado por la legión de monstruos, hijos de las tinieblas, desde el instante en que su razón adormecida deja de ejercitar sobre las cosas su sereno y clarividente imperio. Recuérdese que esta composición hubo de ser imaginada por los años en que la revolución francesa pugnaba por imponer a la vida social los criterios racionalistas de la Enciclopedia. Goya vivía en un mundo intelectual, donde el espíritu de reforma, la enemiga de los prejuicios, y la confianza en la eficacia ordenadora de la razón, no tropezaban con sombra de duda. Y de seguro Goya compartía esa fe en la virtud mágica de la razón que constituyó la religión del siglo XVIII, hasta encontrar en los exaltados momentos de la revolución las formas efímeras y deleznables de un culto. Gran parte del significado de *Los Caprichos* hay que buscarlo como expansión de un

sentimiento enciclopedista contra los *prejuicios*, esta expresión que significaba para la religión del siglo el genio maligno, *les préjugés*. Protesta contra la falsa educación que puebla de vanos terrores la vida de la infancia: *Que viene el coco*. Protesta contra las insanas supersticiones del vulgo: *A caza de clientes*. Protesta contra la opresión del pueblo, bajo las clases superiores incapaces: *Tú que no puedes*. Y, seguramente, protesta también contra el régimen conyugal en *¿No hay quien los desate?* Y por otro rumbo la sátira repetida contra la gente monacal, contra la credulidad fácil y el charlatanismo pseudopiadoso. El prejuicio nobiliario recibe ruda estocada en *Asta su abuelo*. Con estos ataques a principios generales de la vida social entretéjense los viejos temas de la sátira humana; las mixtificaciones del arte médico, la ignorancia docente, la adulación del arte, y en mayor escala los incidentes de la vida

sexual en sus equívocos suburbios; al fondo, el mundo embrujado que, según la fantasía popular, pretende manejar los hilos de la humana pantomima.

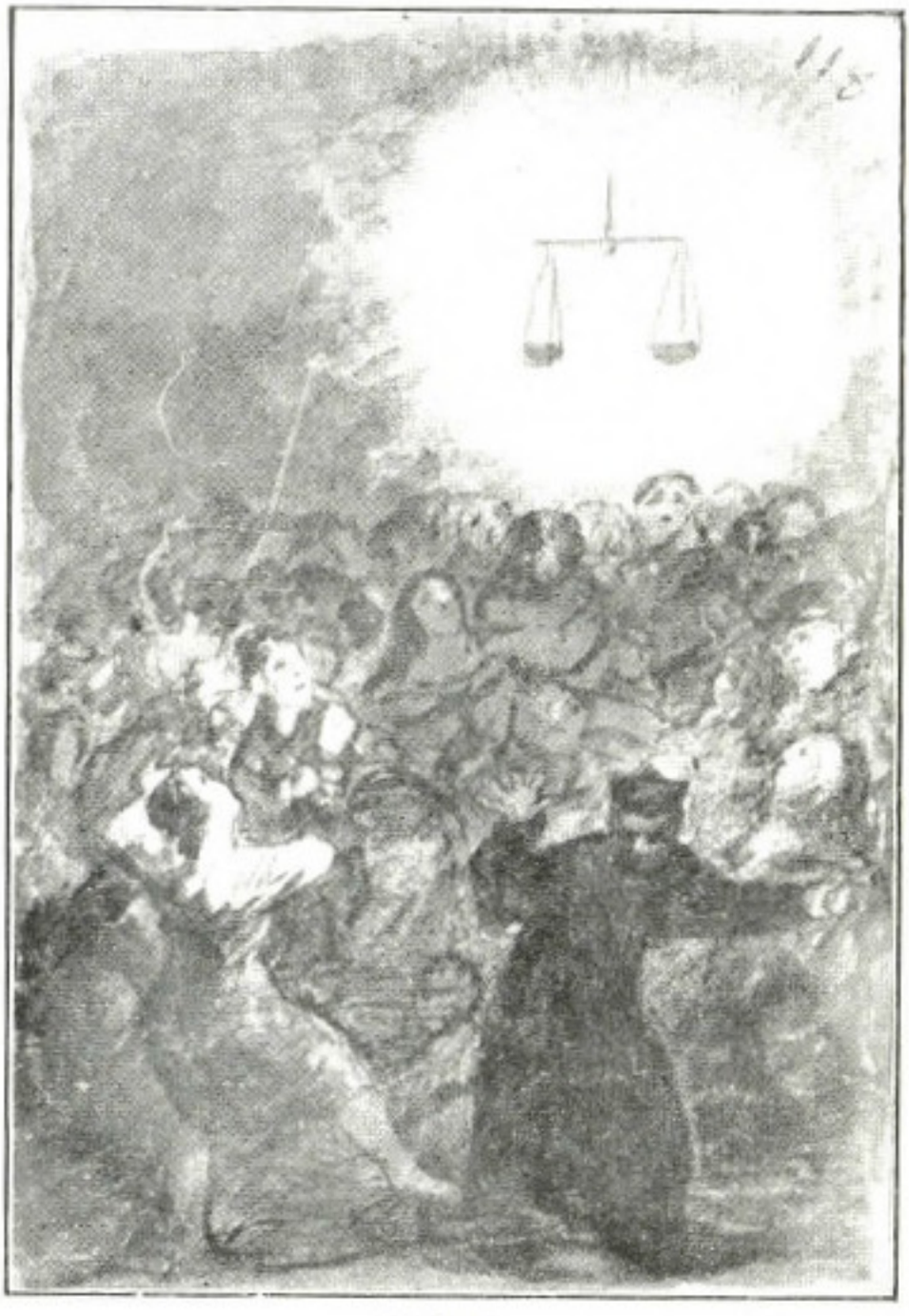
Dos dibujos existentes en el Museo del Prado confirman el espíritu septecentista que dirigió la mano de Goya en gran parte de sus *Caprichos*. Uno de ellos es el complemento obligado del *Sueño de la razón*, y pudiera haber servido para cerrar la serie como salida de túnel que se abre sobre perspectivas risueñas, si Goya tal vez no hubiese temido revelar demasiado claramente en su obra la veta revolucionaria que aquí y allí surgía bastante desvergonzada. La ejecución material no corresponde al acabamiento cuidadoso de los dibujos destinados a servir de modelo inmediato para la plancha. Se trata de un simple pensamiento fugazmente expresado, cuya audacia no aconsejaba un estudio de más detalle.

Seguramente, dibujos de esta índole debieron preceder a los existentes en el Prado. Una mujer cubierta por talar hopalanda, y con la cabeza ceñida por corona vegetal, alza la diestra que ase un látigo en ademán amenazador para una banda, al parecer de grajos o murciélagos que vuelan a la izquierda. Al pie ha escrito Goya esta leyenda: *Sacra razón, no dejes ninguno.* En la izquierda lleva la figura la balanza, símbolo de la justicia. Los siniestros animaluchos que acudían ávidos, apenas aletargada la razón, son ahora puestos en fuga por el látigo de la energía inteligente. Goya, arrebatado por la idea, califica de *sacra* a la razón, y la simboliza en una de esas figuras femeniles regordetas y sensuales a que recurría cuando era menester presentar alguna alegoría a lo clásico. Como se ve, nada puede imaginarse más próximo al racionalismo en delirio, que por los tiempos revolucionarios llevó al culto de la diosa razón.

El otro dibujo es de índole muy parecida, y de intención todavía más decisiva. La naturaleza del violento claroscuro hace más difícil que en el anterior su explicación como proyecto de *Capricho*. En las sombras profundas se apiña una multitud confusa; de repente parece haber surgido en el cielo un halo de claridad vivísimo, y en medio de él la simbólica balanza justiciera; la muchedumbre se agita; tal vez surge un clamor de esperanza liberadora. Y en primer término huye del resplandor ofuscante un personaje de negras y talares vestiduras, tocado con un bonete.

Estos dibujos, y las numerosas alusiones un poco más veladas a lo largo de *Los Caprichos*, hacen ver claramente la filiación enciclopedista de Goya. Que sus contemporáneos vieron en esto claro, lo afirmaba una tradición, según la cual, Goya no se había sentido amenazado por la sombra del Santo

No dejes ninguno. *(Dibujo.)*



Dibujo.

Dibujo.

La confianza. *(Dibujo.)*

Oficio, y para sustraerse a ella había cedido a la Calcografía Nacional sus planchas.

Ultimamente quiso quitarse fuerza a estas afirmaciones; pero un examen más cuidadoso de los hechos parece devolverles toda su verisimilitud (1).

Además de los dibujos para los grabados que componen *Los Caprichos*, o para otros de análogo carácter a *Los Caprichos*, consérvanse otros, indudablemente preparados para una traducción al aguafuerte, y que nunca llegaron a tenerla, o, por lo menos, no ha venido a noticia nuestra. Los más interesantes de estos dibujos forman una pequeña serie, que pudiéramos llamar del espejo. Goya ha imaginado un espejo, al cual se ha transfundido la virtud irónica del caricaturista. De la figura colocada ante él no repro-

---

(1) V. Goya: biografía, epistolario, cuadros y dibujos, Editorial «Saturnino Calleja», S. A.

duce la apariencia amañada y contrahecha por el personaje, sino la realidad grotesca que por los intersticios se transparenta. Antes de salir a dar su vuelta por el Prado el petimetre, después de minucioso acicalamiento, se acerca al espejo para dar un último toque a los encantos de su persona y recibir de paso el aliento adulador del íntimo confidente de su vanidad más secreta. Pero una virtud diabólica se ha apoderado del espejo, y su faz dice implacable: «No eres más que un pobre hombre, agarrotado por las mil ridiculeces de la moda.» En otro lado su amiguita, la damisela, ha acudido también ante la luna para afilar sobre la tersa superficie los dardos de Cupido; pero hoy la luna tiene el genio descompuesto, y la damisela ve reflejada, en lugar de su garbosa figurilla, una guadaña, donde se enrosca una serpiente. Otra vez se trata de un lechuguino que produce en el espejo la ima-

gen de un oso; otra de un alguacil que, despojado de todas sus vestimentas, queda al desnudo con la figura de un tigre en dos patas.

Aparte de esta serie de los espejos, se conservan otros proyectos de caprichos después, no incluídos en la serie grabada: tales son el que representa una figura desnuda, tal vez una bruja columpiándose sobre una cuerda, formada por cuerpos desnudos de niños; el titulado *La Confianza*, en que con múltiples candados tratan los dos personajes de asegurarse una fidelidad resbaladiza; uno, donde aparece la maja con un fraile detrás, y una alcahueta al fondo; y otro con una damisela tocando el clavecín, mientras un petimetre la acompaña cantando. También parece destinado a capricho un dibujo que representa una tertulia de tres damas y un hombre, sentados. Con el capricho titulado *Ya tienen asiento*, forma pa-

reja un dibujo, al lápiz rojo, de dos personajes, niño uno y el otro de edad adulta, con los zapatos en la cabeza, los pantalones en los brazos y la casaca en el vientre, por análogo absurdo al del aguafuerte, donde las equívocas damas se ponen las sillas sobre la cabeza.

La mayoría de estos dibujos pertenecen, como se ve, a la serie de majas, petimetres y damiselas, que Goya observó con particular cuidado, y de los cuales sólo algunos han sido admitidos en *Los Caprichos*. Y este análisis de los dibujos nos enseña cómo esta serie se formó por la juxtaposición de otras desarrolladas por Goya, siguiendo el capricho de su imaginación. De cada una de estas series se quedaron sin realizar bastantes ejemplares. Un ejemplo de esta selección lo tenemos en la serie de encaperuzados en la picota, para lo cual son numerosos los dibujos, y no han pasado al aguafuerte más que dos de ellos.

Faltan dibujos para *Los Caprichos*, números 1, 2, 15, 24, 33, 51, 73, 79 y 80 (1).

En los *Desastres* las faltas son más numerosas: los números 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 21, 26, 31 al 40, 46, 47, 65, 70, 76, 77 y 78.

De la *Tauromaquia* no figuran los bocetos para los números 2, 3, 5, 9, 11, 28 y 30.

Los Proverbios sólo están representados por los dibujos para las hojas 1, 2, 4, 6, 10, 12, 16 y 17, con algunas variantes. Faltan, por lo tanto, los más delicados de la serie, Entre otros dibujos, de tamaño y carácter análogo a los de *Los Proverbios*, hay varios de confusión ininteligible. Aparte de ellos

---

(1) A pesar de la premura con que esta comprobación ha debido ser hecha, hemos podido advertir entre la colección del Prado los dibujos para los números 29, 35, 38 y 54, que Achiardi da por inexistentes (en su lugar reproduce las aguafuertes) en su monumental obra *Les dessins de Goya au Musée du Prado*.

hay otro muy interesante, que representa un prestidigitador sobre un tablado echando llamas por la boca ante una multitud espectadora.

Finalmente, se conservan también en el Museo del Prado los dibujos para los prisioneros y para los dos paisajes.

ÍNDICE

Páginas

Goya grabador..... 7
Los primeros ensayos..... 14
Los caprichos..... 21
Los desastres de la guerra..... 35
Los proverbios..... 43
La tauromaquia..... 48
Grabados sueltos..... 54
Los dibujos preparatorios..... 61

819195

COLECCIÓN POPULAR DE ARTE

PRIMEROS VOLÚMENES

J. Moreno Villa

VELÁZQUEZ

Rafael Mitjana

CRISTÓBAL DE MORALES

Vicente Lampérez Romea

LOS GRANDES MONASTERIOS ESPAÑOLES

Ricardo de Orueta

GREGORIO HERNÁNDEZ

F. J. Sánchez Cantón

LOS ARFES

Juan de la Encina

JULIO ANTONIO

CADA TOMO **2,50** PESETAS