



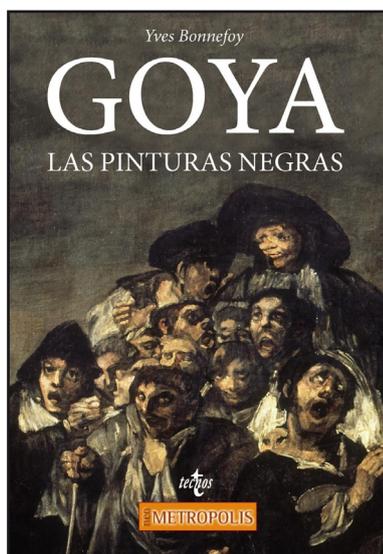
Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 24 (2018)

Yves BONNEFOY (2018), *Goya. Las pinturas negras*, Madrid, Tecnos (Neometrópolis), 197 pp. Traducción y estudio preliminar de Patricia MARTÍNEZ.



La editorial Tecnos ha publicado en 2018 este ensayo (*Goya, les peintures noires*, William Blake and Co., Burdeos, 2006), precedido de un didáctico estudio preliminar de Patricia Martínez, encargada también de su traducción, en el que Yves Bonnefoy (1923-2016) reflexiona sobre el poder de desvelamiento del arte más allá de las aproximaciones científicas, indagando en los motivos que arrastran a Goya hasta la Quinta del Sordo para encarar aquella «epifanía del no-sentido» (p. 36) a través de una lectura meta-poética.

Bonnefoy profundiza en la interiorización goyesca del «retraimiento de lo divino» (p. 50) que impone el espíritu de la época, «la revolución más radical que el intelecto y el corazón pueden atreverse a acometer» (p. 164). Desamparado ante esta nada abismática, Goya se sumerge en sus miedos descubriendo la compasión como única realidad con sentido. Desde sus pinturas para tapices subyace, tras el dibujo principal, el trasmundo goyesco a base de emociones subconscientes, esbozos de verdad donde presiente su noche oscura del alma. En los *Caprichos* (1797-1798) Goya abre de par en par la vía de los ritos nocturnos y lo grotesco. Esa mirada, sin referencias, sin protección, le provoca «un vértigo que le hará tambalearse al borde del vacío que se abre ante él» (p. 71). Miradas que arremeten contra el imaginario aceptado, mostrando sin límite cómo el horror

ha triunfado sobre un mundo que se creía salvado por una razón que oculta un rostro abismático. El espejismo de la razón ha revelado la trágica desnudez de la existencia. La muerte de Dios no es solo la gran orfandad, como la calificó María Zambrano: es el absoluto desamparo, es el infierno.

El capítulo 11 aborda su estancia en Cádiz, en casa de Sebastián Martínez a la que había acudido para contemplar su importante colección de cuadros y grabados, algunos representativos de una nueva sensibilidad atraída por lo irracional, que Luis Felipe Vivanco denominó *Ilustración mágica*. Allí cae enfermo y, en medio de febriles ensoñaciones, aparecen sus monstruos personales, como en *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo* (1788). La experiencia es traumática; se recupera de la enfermedad, pero no de la pesadilla, como evidencia *Autorretrato* (1796-1797). Goya ha percibido el imperio absoluto de una razón que, presentada como liberación, enmascara tiranía, horrorizándose ante su indiferencia moral, ante su esencia deshumanizadora. Esos abismos subyacen en el *esquisse*, ese trazo salvaje que súbitamente se olvida del estilo para revelar el inframundo de la subconsciencia, de lo instintivo: es la verdad que habita en el subsuelo de las obras. Aquella enfermedad es «el epicentro de una serie de conmociones» porque Goya se convence de que la representación pictórica de la realidad está muerta si no afronta su deconstrucción personal hacia el interior de la vida, hacia el *esquisse* que revela la verdad, su verdad. Recuperado de la enfermedad, pinta *Corral de locos* (1794), coincidiendo con los delirios del Terror, ese rostro irracional tras el espejismo de los principios, acaso mármoles neoclásicos que encubren la putrefacción humana. Sin embargo Bonnefoy advierte que algunos dibujos se salen de esta melodía de los espantos: son representaciones de rostros claros de mujer que parecen susurrarnos que hay lugar a la esperanza.

Bonnefoy considera que los *Caprichos* y las escenas de brujería que pinta para la duquesa de Osuna son los precedentes más inmediatos de las *Pinturas negras*. Entre tanto horror, centra su atención en las mujeres, «una forma de mirar la vida y toda una dimensión de la sociedad que han sido reprimidas por el oscurantismo del pasado y de la hora presente, pero que podrán desplegarse a la luz del porvenir que se esboza y contribuir al progreso de la sabiduría y de la verdad sobre la tierra» (p. 91); mujeres con rostros luminosos representadas en *Lux ex tenebris*, *Triunfo de la justicia* y *Divina razón. No dejes ninguno*, entre aquella esperanza de 1812 y el miedo de 1814.

Se traslada a la Quinta del Sordo y enferma, rebrotando sus alucinaciones. In extremis le salva el doctor Arrieta, al que le dedica un cuadro significativo que para Bonnefoy confirma su mensaje de esperanza: «Goya buscaba con urgencia encontrar aquello que, en el momento de mayor peligro, pudiera devolverle la confianza en el ser» (p. 98), otorgándole una lectura religiosa a aquella sanación. Goya mantuvo siempre una especial sensibilidad para captar la compasión, descubriéndolo en el gesto de Arrieta: «Literalmente, ha resucitado como conciencia espiritual» (p. 103).

Bonnefoy subraya la relación entre *Goya atendido por el doctor Arrieta* (1820) y las *Pinturas negras*, ante las que «no hay nada en la vida social ni en la existencia que tenga un valor propiamente humano, que pueda arrancarse del fondo tristemente biológico de los apetitos voraces, del estupor y de la muerte, nada, excepto la devoción totalmente desinteresada [...]: la compasión absoluta es la única realidad en un universo donde todo es ilusorio salvo el dolor» (p. 106). El gesto de Arrieta está lejos del utilitarismo impuesto, lejos de las nuevas élites erigidas sobre inveterados desprecios, enseñando que las ideologías, que las notabilidades sociales, son espejismos, vanidades, sublimaciones que encubren el vacío.

En la Quinta del Sordo Goya intenta desvelar la realidad tras el formalismo estereotipado. Bonnefoy recomienda acercarse a las *Pinturas Negras* sin aferrarse a los mitos que a

primera vista representan, sino dejándose llevar, desvaneciéndose con las escenas. Goya ha constatado la irrealidad de la representación; aquellas *Pinturas* son un sueño, y como tal, carentes de un relato lógico: «El sueño puede ser una lección de tinieblas. Goya escuchó esa lección con la determinación de entregarse a la ingente tarea de hacer tabla rasa. La escuchó y la comprendió» (p. 113). Por ejemplo, *Visión fantástica o Asmodea*: hay figuras que evocan *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814), otras —tal vez Goya y Leocadia— huyen volando, pero todo abordaje racional se desvanece en las nieblas de lo onírico. *Las Parcas* son para Bonnefoy una dislocación sobre la verdad de los mitos y *Saturno* el horror del devorador, concentrado en la mirada, reconociéndose víctima extrema de sí mismo. Goya retrata el esperpento en *Romería de San Isidro* y en *Peregrinación a la fuente de San Isidro o El Santo Oficio* donde «lo que nos da miedo es algo que emerge de debajo de todo lo que la colectividad humana ha construido» (p. 119), evocando el antecedente grotesco de *El entierro de la sardina* (ca. 1808-1812). Rebasados todos los límites, brota el absurdo: *Duelo a garrotazos*, donde los rostros evidencian que la extrema ferocidad es desbordada por el horror porque «hay en el ser humano suficiente violencia latente y fundamental locura como para que un simple gesto o una mueca deje entrever, en esas horas de desafuero, la avidez sin freno, la ceguera feroz, y pueden helar de horror a una persona lúcida» (p. 121).

Bonnefoy se centra en *El perro*: «su padecimiento es el fruto de otra rama de la indiferencia cósmica, un ínfimo movimiento de la materia» (p. 123). Ante esta circunstancia, la mirada del perro se me asemeja a la de San José en *El tránsito de San José* (1787). Goya constata «desde el fondo de ese abismo al que su lucidez le ha obligado a bajar», arrollado por la evidencia del horror, que esa compasión que había percibido es lo único que puede otorgar sentido a la existencia (p. 125). Acaso Goya, al pintar *El perro*, se autorretrata nuevamente: náufrago abrazado a la tabla de la compasión.

Según Bonnefoy, más allá de la adversidad política, Goya cierra la Quinta del Sordo y se exilia para continuar la búsqueda de la verdad como otros artistas estaban acometiendo, renunciando a ser un estereotipo más en la banalidad del mercado: «triunfa una subjetividad que se niega a doblegarse ante la tiranía de los encargos que pretenden ignorarla» (p. 130). Las grietas de la razón le han llevado a la libertad.

Al analizar el retrato de Leocadia apoyada en una tumba, Bonnefoy cree que Goya descubre en ella la misma compasión que en Arrieta. En el cielo se advierten tonos azules que se abren más allá de la tumba que es reflejo del «fracaso del ser humano en su intento de salir de sí mismo, del artista en su intento de ser algo más que un artista». Ante este triste misterio de la existencia, Leocadia se convierte en «la viuda de la esperanza» (p. 158).

El recorrido concluye en *La lechera de Burdeos* (1825-1827). Todo ha cambiado: el fondo luminoso, la belleza de la figura, la paz de aquella mirada acogedora. Goya sabe que su búsqueda ha concluido: acepta la mirada inocente y entusiasmada de los niños —como la que mira a Goya en *La familia del Infante Don Luis* (1783), o el que contempla el rayo de luz en *La última comunión de san José de Calasanz* (1819)—, miradas que la vida va enturbiando, pero hilo de Ariadna que lo ha llevado hasta *La lechera*. Para Bonnefoy la melancolía supone la aceptación por el artista de la resignada búsqueda de ese sueño intuido, relacionando la dulzura de *La lechera* con *La resignación* (ca. 1816-1820): frente a los abismos del alma, frente a un mundo ciego, la mirada inocente de la niñez, aquel entusiasmo limpio ante la vida. Tras el desvelo, queda la paz interior del alma, arropada por los blancos y azules de una vida que ha recobrado el sentido.