

Conferencia Plenaria del XXX Congreso Anual CANELA (2018):

Cuadernos CANELA, 30, p. 5-11
Publicado, versión impresa: 18-V-2019
ISSN 1344-9109
Publicado, versión electrónica: 18-V-2019
ISSN 2189-9568
© El autor 2019
canela.org.es

Goya y las Pinturas Negras

Rafael Argullol

Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España

Resumen

Entre 1819 y 1823 el gran pintor Francisco de Goya habitó una casa cercana a Madrid a la que se denominó Quinta del Sordo. Goya pasaba por un período de fuerte angustia intelectual y moral, en parte por cuestiones personales, en parte por el ambiente político que había reinado en España, contrario a sus convicciones ilustradas. En la Quinta del Sordo el pintor vivía en absoluta soledad, una suerte de exilio autoimpuesto. En estas circunstancias Goya creó un conjunto de catorce pinturas que, probablemente, puedan considerarse como uno de los ciclos pictóricos más extraordinarios de todos los tiempos. Se les llamó, con posterioridad, las Pinturas Negras.

Las Pinturas Negras, cuando fueron conocidas, muerto ya Goya, horrorizaron a diversos críticos europeos que vieron en ellas la destrucción de los principios estéticos occidentales. Algunos pidieron incluso su eliminación. Sin embargo, otros críticos, encabezados por el gran poeta francés Charles Baudelaire, reivindicaron su valor, convencidos de la influencia futura que poseería la obra de Goya. Y realmente fue así porque, si Goya es uno de los grandes referentes de la modernidad, las Pinturas Negras pueden contemplarse como penetrantes anticipaciones del expresionismo, del surrealismo e incluso del abstraccionismo.

Observadas desde el siglo XXI las Pinturas Negras adquieren cada vez más importancia para comprender los caminos del arte moderno. Para el espectador actual, que puede verlas en el Museo del Prado, su capacidad de transgresión permanece intacta, así como su misterio, imposible de ser descifrado por interpretaciones críticas. Desde esta transgresión y este misterio Goya se erige en nuestro contemporáneo.

Goya y las Pinturas Negras

A veces hemos leído o escuchado que la relación entre arte y belleza se vuelve conflictiva con el arranque de la modernidad. Pero éste es un lugar común que admite demasiadas revisiones para que continúe siendo un lugar útil. De entrada ¿dónde arranca la manoseada modernidad? Si es en la razón ilustrada nos encontramos inmediatamente con el contrapunto del romanticismo. Si nos remontamos, un siglo más atrás, hasta Descartes nos tropezamos con la cultura barroca. Si, como algunos sugieren, descendemos en la historia hasta llegar al Humanismo, entonces incorporamos el entero arte renacentista. Todos los argumentos son justificables para reivindicar que Baudelaire, Kant, Montaigne o Maquiavelo, cada uno con sus méritos propios, son el «primer moderno».

Sin embargo, más allá de esta insuperable dificultad genealógica, el supuesto nexo entre arte y belleza es tremendamente sinuoso. Sabemos que en la antigüedad clásica no existía, aunque sólo sea porque tampoco existían las nociones que normalmente manejamos de arte y de belleza. Basta leer a Platón, Aristóteles, Cicerón o Plotino. La

cuestión se plantea, con creciente vigor, en el marco del Renacimiento, aunque sin los resultados categóricos que habitualmente se creen. Para los renacentistas era común representar la fealdad física y moral e, incluso, lo que en términos genéricos podríamos denominar «mundo de lo tenebroso». Nadie, creo, pondría en duda que esta liberalidad de representación todavía es más rotunda en los escenarios barrocos.

Frente a ello, la hipotética cohesión entre arte, belleza y moral se desarrolla más bien en el territorio de la teoría, culminando en los clasicismos de los siglos XVII y XVIII. En éstos el arte vendría a desplegar una función armonizadora de lo estético, lo ético e, incluso, lo político. El clasicismo académico llevó esto a la práctica, pero la práctica del arte, si exceptuamos algunos esporádicos ejemplos de acatamiento a la teoría, muestra un balance adverso a estos propósitos. Desde el Bosco a Fuseli la resistencia a la representación de una belleza que implique, al mismo tiempo, el bien moral ofrece innumerables ejemplos. El arte europeo no ha abandonado nunca las esferas de la fealdad, el horror o el mal.

Goya, por tanto, desde este punto de vista, no es distinto a muchos artistas que le precedieron. Y, sin embargo, desde otro punto de vista, sí es notoriamente distinto. Por más que los temas que aborda Goya, en particular tras la tan comentada crisis de 1792 (en la que se incluye la enfermedad que le provoca la sordera), son crecientemente inquietantes, no es en el terreno temático donde hay que situar el poder turbador de la pintura goyesca. La fuente esencial de la turbación proviene de la forma. La crueldad, lo monstruoso, el universo de la pesadilla están presentes, con mayor o menor delectación, en todos los períodos del arte occidental desde la Edad Media. Esto puede advertirse incluso en el *Quattrocento*, considerado como el más «luminoso» de todos ellos. Y entre el *Quattrocento* y el siglo XVIII la galería de monstruos no deja de crecer en el seno de la pintura europea. Lo perturbador de Goya es que da una apariencia totalmente nueva a los habitantes de esta galería. Lo terrible, sometido a la expresión clásica, es una excepción en el orden del mundo. Sin embargo, liberado de tal expresión, lo terrible se presenta como la norma. Describe la naturaleza del mundo. Es el mundo mismo. Nada hay más inquietante que esta constatación. Justamente la que Goya está empeñado en transmitir.

El principal hallazgo de la trayectoria artística de Goya que cristaliza en las Pinturas Negras es la subversión del marco visual que dominaba la tradición europea desde el Renacimiento. Su pintura no sólo se adentra en la «otra cara de la existencia» sino, según un elemento decisivo, lo hace con «otra mirada» a través de la que lo terrible, lejos de ser un accidente, se convierte en esencia. Este cambio es revolucionario pues, en Goya, el desorden del mundo implica el desorden de la mirada y, junto con él, la ruptura de la perspectiva, la anarquía de las coordenadas y, en general, la destrucción del espacio representativo tradicional.

Únicamente conozco un artista que, antes de Goya, se hubiera atrevido a tanto. Me refiero a Giovanni Battista Piranesi y a sus *Carceri d'invenzione*, obra a la que muy probablemente Goya tuvo acceso en casa del comerciante gaditano Sebastián Martínez durante su enfermedad de 1792. También Piranesi es un audaz destructor del espacio tradicional y no sería difícil establecer relaciones entre las atmósferas claustrofóbicas creadas por uno y otro artista. Goya, no obstante, da un paso más en el camino de esta destrucción. Piranesi, por decirlo así, propone el caos, al tiempo que Goya, recogiendo el reto, lo llena de moradores, mostrándolo, no como error inconfesable, sino como monstruosa verdad.

Esta adecuación sin precedentes de un contenido monstruoso a una forma monstruosa es lo que percibió magistralmente Baudelaire, con mayor lucidez que cualquier comentarista

anterior, en su artículo sobre Goya publicado en *Le présent* el 15 de octubre de 1857: «El mérito principal de Goya consiste en su habilidad para crear monstruosidades creíbles y tactibles. Sus monstruos son posibles, tienen las proporciones adecuadas. Nadie se ha arriesgado tanto en el camino de la realidad grotesca. Todas estas contorsiones, caras bestiales y muecas diabólicas son profundamente humanas. Incluso desde el punto de vista técnico de la historia natural sería difícil encontrarle fallos ya que cada uno de estos cuerpos está perfectamente ligado e integrado dentro de un todo. En una palabra, es difícil precisar el punto en el que la realidad y la fantasía se confunden. La frontera entre ambas está trazada y cruzada de forma tal que no podemos descubrirla: el arte que esconde es tal natural y al mismo tiempo tan trascendental».

Lo «monstruoso verosímil» que Baudelaire observa como rasgo fundamental de la pintura de Goya encierra una definición que, como síntesis, es difícilmente superable. Mientras que la mayoría de los análisis sobre la obra de Goya son de índole interpretativo, recurriendo a claves sociológicas, políticas, simbólicas o psicológicas, el de Baudelaire, dejando al margen la tentación interpretativa, apunta certeramente al núcleo del problema: la *forma* con que Goya expresa lo monstruoso como verdad. O, dicho con otras palabras: el hecho de que Goya, mediante su pintura, consiga que el caos de la existencia se muestre con una forma propia.

Este es el soporte fundamental de la incontestable modernidad de Goya y de su privilegiado influjo en el arte moderno. Sin embargo, Baudelaire no comenta —tal vez porque lo ignora— un aspecto que, en relación a las Pinturas Negras, es esencial. El hecho tiene una indudable importancia a la hora de enfrentarnos a las Pinturas Negras: es irrefutable que Goya las pintó para sí mismo.

Esta circunstancia otorga a las Pinturas Negras una extraña singularidad. La historia del arte nos ha proporcionado bastantes ejemplos de pintores que pasan largos años rodeados por sus cuadros. Algunos son la consecuencia del fracaso comercial. Otros sin embargo, de una imperiosa necesidad de convivir con su obra. Es el caso, entre varios, de Edvard Munch, prácticamente aislado, junto a sus pinturas, durante las tres últimas décadas de su vida. Podríamos encontrar fácilmente otras situaciones parecidas. Pero, aún así, la de Goya, en el transcurso de los cuatro años que habita en la Quinta del Sordo, se nos presenta como excepcional. Entre 1819, año en que adquiere la Quinta, y 1823, cuando la abandona legándola a su nieto, Goya pinta al óleo sobre las paredes de su casa esas catorce obras a las que conocemos como Pinturas Negras y cuyo destinatario no podía ser sino él mismo. No hay ningún indicio que desmienta este radical solipsismo. Nos encontramos, por tanto, al menos en lo que concierne a una obra de tal envergadura, ante un caso probablemente único en la historia de la pintura.

Pienso que este hecho tiene un interés capital y mediatiza nuestro acceso a las Pinturas Negras. Desde una perspectiva más general no podemos dudar de la existencia de una historia del arte secreta que corre paralela a la historia del arte tal como habitualmente la concebimos. Aquélla estaría formada por realizaciones literarias, pictóricas, escultóricas o musicales que excluirían, por principio, la comunicación exterior. En su sentido más puro estas formas de expresión recluirían al autor consigo mismo. Obviamente, a partir de esta condición, sabemos muy poco de esta secreta historia del arte. La vislumbramos a través de esbozos, fragmentos, diarios íntimos, partituras enterradas en el desván de lo incomunicable. Sabemos muy poco y siempre podemos dudar de la efectiva sinceridad solipsista del autor. La cautela nos exige, por ejemplo, dudar de muchos de estos

documentos íntimos e inconfesables, advirtiéndonos que con frecuencia la intimidad era calculada y lo inconfesable era sólo una estrategia para la ulterior confesión.

No obstante, tras el ejercicio de esta prudencia, pueden hallarse los testimonios de un arte que ha brotado explícitamente desde la negativa a la comunicación. Un arte solipsista que rompiendo la propia naturaleza comunicativa de toda expresión artística convierte al autor en el espectador privilegiado, cuando no único, de su obra. Me atrevería a aventurar que las Pinturas Negras constituyen una de las cumbres de este arte solipsista. Goya las pintó para ser, al mismo tiempo, su autor y su espectador.

Si esta hipótesis es válida —y las condiciones de ejecución de las pinturas de la Quinta del Sordo parecen apoyarla plenamente— los demás espectadores juegan, por así decirlo, una función usurpadora. Esto implica una sucesión de negaciones. En primer lugar, y por encima de todo, estas pinturas *no* fueron realizadas para nosotros, es decir, para los sucesivos espectadores que han tenido tras el abandono de la Quinta por parte de Goya en 1823. Nosotros, al contemplarlas, usurpamos el lugar del destinatario, por excelencia, de las Pinturas Negras, que era Goya mismo. Tenemos, desde luego, el derecho a tal usurpación pues, al contrario que en otras culturas, la primacía de lo estético hace que nos lo podamos arrogar, pero debemos ser conscientes del calibre de nuestra intromisión. Contemplamos algo que, según la hipótesis aquí utilizada, no fue creado para nuestra contemplación.

De ello se deducen otras negaciones considerables. Las Pinturas Negras *no* pueden ser reducidas a interpretación. Nos faltan las claves, sencillamente porque Goya, por la índole misma de su construcción solipsista, no las proporcionó. El no necesitaba una interpretación; nosotros, aunque la necesitáramos, no podríamos obtenerla. El carácter mismo de este conjunto pictórico lo convierte en irreductible. Las interpretaciones chocan con su imposibilidad interna de interpretación. Por eso la crónica de las interpretaciones críticas de las Pinturas Negras, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, ofrece un balance que, cuando no es extravagante, es desolador. Las más patéticas acostumbran a ser las interpretaciones patológicas. Pero tampoco las que han afrontado los ángulos sociológico, político o mitológico han tenido mayor fortuna. Sin duda las investigaciones, iconológicas han arrojado mejores resultados, vinculando temáticamente y formalmente las Pinturas Negras a ciertos aspectos del Goya anterior, en especial a los *Disparates*; pero, incluso así, han quedado lejos de una solución plausible. El grueso de los componentes de las Pinturas Negras y, en particular, su sentido global, han permanecido indescifrados.

Hay una tercera negación que agrava nuestra función usurpadora como espectadores. *No* contemplamos el escenario de las Pinturas Negras sino la reconstrucción ficticia de un escenario irrecuperable. Naturalmente esto ocurre con numerosísimas obras de la historia de la pintura en la que a los cambios de escenario se añaden los múltiples procesos de deterioro y restauración. En todos los casos la distorsión es grave, a no ser que se acepte —y hay ciertos argumentos para aceptarlo— que la mirada distorsionada forma parte del proceso natural de recepción histórica del arte.

El de las Pinturas Negras es un caso particularmente relevante, en estrecha dependencia con el talante que implican. Aun dejando aparte la densa retahíla de daños e intervenciones ajenas que las han rodeado, la manipulación espacial es determinante. Arrancadas de su «medio natural» pierden lógicamente aquella eficacia claustrofóbica que poseían cuando Goya era su autor-espectador. Nosotros las contemplamos en el Museo del Prado como espectadores de una obra que no fue creada para nosotros y como partícipes de

un escenario completamente ajeno al original. Nuestra visión es obligadamente falsa y nuestra interpretación necesariamente arbitraria.

Ello no quita valor, desde luego, a la recomposición del escenario de la Quinta del Sordo realizada por los especialistas. Sabemos, con pocas probabilidades de error, la distribución de las Pinturas Negras en dos de las habitaciones de la Quinta. Seis de estas pinturas (*Judith y Holofernes*, *La romería de San Isidro*, *Dos ermitaños*, *Saturno*, *Aquelarre* y *La Leocadia*) se encontraban en la sala baja, mientras el resto (*Dos mujeres burlándose de un hombre*, *El Paseo del Santo Oficio*, *Asmodea*, *El Perro*, *Viejos comiendo sopa*, *Hombres leyendo*, *Duelo a garrotazos* y *Las Parcas*) correspondería a la sala de la primera planta.

Desde el siglo pasado existe la creencia, prácticamente unánime, de que haya que considerar estas pinturas como un conjunto unitario y orgánico. Constituyen, por así decirlo, visiones distintas en el seno de una obra única. Parece una creencia acertada y, si la compartimos, la recomposición del escenario original nos ayuda a comprender el *cosmos* materializado por Goya en las paredes de su casa. Observamos un orden, con toda seguridad preestablecido, pero seguimos ignorando las claves que impulsaron al pintor a sumergirse en este orden. Los expertos han intentado encontrarlas rastreando el escenario recompuesto en todas direcciones. Los resultados han sido variopintos aunque ninguno satisfactorio.

Quizá ninguno de los caminos seguidos pueda realmente conducir a buen fin. El equívoco probablemente está asociado con otra idea que, junto al carácter unitario de la obra, se halla ya presente en los comentarios del siglo XIX: las Pinturas Negras serían el infierno de Goya o, tal vez más exactamente, rememorando a Rimbaud, el fruto pictórico de una «temporada en el infierno». Gautier y Baudelaire apuntan ya en esta dirección. Lo mismo hace Charles Yriarte, uno de los mejores conocedores de la obra de Goya, cuando en 1867 escribe: «Estas obras son excepcionales dentro de la pintura, y siempre estarán fuera de los límites de cualquier escuela: quizá constituyen una peligrosa influencia para otros artistas. Lo que debemos destacar es el hecho de que Goya era capaz de vivir con este infierno, rodeado de estos monstruos nacidos de una mente enloquecida. Quienes visitaron la casa se horrorizarían o escandalizarían al ver estas frenéticas creaciones de un instinto obsesionado por lo fantástico. Sin embargo, Goya se sentía en su elemento entre estas fantasías impresionantes y las pintaba por gusto».

El que las Pinturas Negras puedan ser incorporadas a la saga de las «estancias en el infierno» que nos ofrece el arte occidental es algo que acarrea pocas dudas. La pregunta es: ¿a qué tipo de infierno y con qué medios? Tal vez nos desconcierta que esta estancia sea pictórica. La literatura proporciona referentes más claros. Poseemos los modelos clásicos de Virgilio y Dante, y no nos faltan los ejemplos modernos: *Inferno* de Strindberg, *El corazón de la tiniebla* de Conrad, *Bajo el volcán* de Lowry. La lista es amplia. Significativamente, con pocas excepciones, los modernos «viajes al infierno» han intentado seguir, aunque fuera lejana, metafóricamente, la pauta de la *Divina Comedia*. A este respecto es posible aislar las arquitecturas simbólicas, inspiradas en Dante, de las obras citadas de Strindberg, Conrad o Lowry, pese a que, como es evidente, ha cambiado en ellas la naturaleza del infierno. El verso escrito por Christopher Marlowe en su *Fausto* a finales del siglo XVI resume lo que será la moderna naturaleza del infierno: «El infierno está donde nosotros estamos».

Este es también el infierno de Goya. Pero es un error buscar la simbología literaria

del «viaje al infierno» en las Pinturas Negras. Tengo la impresión de que, en muchas interpretaciones, la organización espacial de la Quinta del Sordo ha servido para buscar los distintos círculos dantescos en los que ha ido penetrando Goya. Así trata de establecer el viaje infernal del pintor. Mi imagen —y, por tanto, mi particular «usurpación»— es distinta. El viaje de Goya al subsuelo de la conciencia es un largo viaje que se ha iniciado mucho antes de su «exilio» en la Quinta del Sordo. En su transcurso Goya ha quebrantado los diques de lo que acostumbramos a llamar realidad, dejando que afloraran violentamente los cauces ocultos. La fuerza deformadora de estas corrientes subterráneas ha otorgado al mundo siluetas monstruosas. Pero, para Goya, esta realidad monstruosa es la verdadera realidad. La conclusión de su largo viaje es el conocimiento del *infierno de la forma*.

Ahí estriba, a mi parecer, el error de apreciación común ante las Pinturas Negras: tratar de averiguar, recurriendo a motivos temáticos, mitológicos u oníricos, la *forma del infierno* pintado en las paredes de la Quinta, en lugar de asumir el hecho de que Goya, tras un recorrido artístico progresivamente radicalizado, se halla inmerso por completo en algo que, como pintor, es mucho más innovador y sugerente: *el infierno de la forma*. Las Pinturas Negras, en su proceso de concepción y ejecución, serían la depuración máxima de este infierno. Un punto de no retorno en la tradición artística europea.

Por eso es inútil acumular descripciones basadas en la crueldad, el terror y la violencia de las escenas representadas. Lo auténticamente cruel, terrorífico y violento está en la forma de la representación. Lo auténticamente inquietante es la destrucción de toda seguridad formal. El *Saturno* goyesco es ciertamente tan horrible como se ha afirmado tantas veces, pero no porque devore a su hijo, sino por la forma en que lo hace. Lo siniestro del *Aquelarre*, *La romería de San Isidro* o el *Paseo del Santo Oficio* no radica en el tipo de humanidad expresado sino en las formas deshumanizadas que los protagonizan. La desazón provocada por *Las Parcas* o *Asmodea* es la consecuencia de la total incertidumbre espacial. Lo intolerable de una pintura tan aparentemente simple como *El Perro* es su increíble vacío formal. Muchos, antes de Goya, habían pintado lo cruel, lo terrorífico y lo violento, pero nadie lo había hecho de la forma en que éste lo hace. Muchos habían ofrecido diversas formas del infierno, pero nadie había ahondado como Goya en el infierno de las formas.

Esto hace que, ante las Pinturas Negras, la interpretación sea imposible. Pueden formularse infinitas interpretaciones y, al unísono, descartarlas todas. Destruídos formalmente los soportes de la «sólida realidad» en los que se había amparado el desarrollo de la pintura europea, Goya es el primer artista que se atreve a revelar un mundo que es únicamente simulacro. Y las Pinturas Negras son el gran certificado de nacimiento del arte moderno porque constituyen la epifanía de esta revelación. André Malraux, con un ojo clínico excepcional, lo advirtió perspicazmente cuando, en 1950, escribió: «Goya quería que el mundo se confesara a sí mismo que era tan solo una apariencia, un simulacro, en todo caso».

En esta exigencia radica la fuerza turbadora del infierno de Goya: el mundo arrojado a lo incierto de su propia identidad. El mundo ante la irreversible duda de sí mismo. Por eso, en su alcance más profundo, el infierno de Goya no es sólo personal. Es el infierno de una civilización. Me parece oportuno terminar recordando el diagnóstico de Malraux: «No hay duda de que en estas obras Goya se revela como el mejor exponente de la angustia que Occidente haya tenido nunca».

Perfil del autor

Rafael Argullol es catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Ha impartido docencia en universidades europeas y americanas y ha dado conferencias en ciudades de Europa, América y Asia. Es autor de más de treinta libros de narración, poesía y ensayo. Sus últimas publicaciones son *Pasión del dios que quiso ser hombre* (2014), *Mi Gaudí espectral. Una narración* (2015) y *Tratado erótico-teológico*. Ha ganado el Premio Nadal con su novela *La razón del mal* (1993), el Premio Ensayo de Fondo de Cultura Económica con *Una educación sensorial* (2002), y los premios Cálamo (2010) y Ciudad de Barcelona (2010) con *Visión desde el fondo del mar*.