

Las sombras

Kosme de Barañano

VALERIANO BOZAL

Pinturas negras de Goya

TF Ediciones, Madrid, 1998 180 págs.

Por fin aparece un volumen digno, en erudición y en presentación, sobre una de las obras más importantes de la historia de la pintura, los murales con que Francisco de Goya «iluminó» al óleo las paredes de su finca a orillas del río Manzanares. Estamos en 1819, a las puertas del Trienio liberal. Goya realiza la obra para sí, abriendo la concepción de la pintura moderna: el autoencargo, el lienzo como campo de batalla, como explosión y fijación de las propias emociones. Ya se llamen caprichos, desastres o fantasmas de la razón (plástica). Goya escenifica en su casa, en el ritmo de los huecos de sus paredes, no una serie de *vedute* placenteras, no el mundo de sus temas para tapices, sino la oscura convivencia con el mundo de sus sombras.

Vamos a abordar el comentario del libro en dos partes: en primer lugar, respecto a su contenido, y en segundo lugar, en relación con su presentación, esto es, con el diseño editorial. Pues un libro de arte no debe ser un simple documento subsidiario, sino un soporte complementario –en secuencia, en ritmo y en equilibrio, tanto visual como informativo– de la visión de la obra plástica *live*, en directo.

Desde el punto de vista del estudio científico, este libro del profesor Bozal es, sin lugar a dudas, la obra que necesitaba la bibliografía sobre Goya. Permítaseme, sin embargo, un par de notas críticas, sin pretender cuestionar el acertado logro de la publicación. La primera se refiere a la contextualización que el profesor Bozal hace de la literatura artística sobre las *Pinturas negras*. Tanto en la introducción como en la bibliografía se ofrece un repaso exhaustivo pero no *crítico*. No se puede meter en el mismo saco estudios de aportación documental como el de Xavier de Salas y Sánchez Cantón (de 1963) que, aunque aburridos, son periciales, con meras elucubraciones fantásticas como la de Santiago Sebastián (de 1979) que han contribuido al descrédito de la iconología en nuestro país. Esta inclinación a la bibliografía exhaustiva –exhaustiva para quien, con buena fe, se dejara avasallar por ella– es uno de los grandes defectos de la investigación universitaria hispana.

Bozal está en perfectas condiciones de ofrecernos una valoración clara de la literatura artística y de advertir al lector de las aragonesas burradas del profesor Sebastián y sus emblemáticos discípulos; el método iconológico de Aby Warburg es otra cosa, por lo menos en la historiografía germana. Sí es un acierto, en este punto bibliográfico, recuperar la importancia del bilbaíno Ricardo Gutiérrez Abascal, «Juan de la Encina», y de su apreciación en *Goya en zigzag* (1928) de las *Pinturas negras*, restrictivo término para la mejor y más enigmática obra de la modernidad, donde el artista pinta para sí mismo sus propios demonios.

Otra crítica que podría hacerse al excelente paseo de Bozal, sobre todo en sus capítulos más historicistas, se presenta en las primeras páginas del libro, es su propia consideración del concepto de «sensibilidad». Tras señalar que al historiador le preocupan las condiciones en que las obras fueron realizadas, la índole de los temas, las condiciones estilísticas, las intenciones, etc., Bozal subraya que en el caso de Goya es importante el concepto de sensibilidad, «que no suele ser del agrado de los historiadores ortodoxos, aunque su práctica es común a cualquier visitante del museo». Este concepto no debe ser subrayado *sólo* para el caso de Goya, sino que es la condición de posibilidad de todo mirar y de toda valoración visual, anterior a los otros niveles de interpretación. La mirada implica una selección del entorno, una previa interpretación o enfoque del mundo, y una capacidad de penetración. En su puesta en marcha se revelan las intenciones (en selección y enfoque) de la mirada. Con palabras de Antonio Machado: «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas: / es ojo porque te ve».

En este sentido debería distinguir Bozal entre sensibilidad y pensamiento visual, lo que Paul Klee llamó «das bildnerische Denken», o en palabras de Aby Warburg, «las fórmulas del *pathos*», que hacen que *simpatizemos* con un tipo de obra o con otro. Como en la música, es una cuestión de *clé*, de llave o de registro para «entrar» o no.

Hay un saber inmediato de la realidad, simultáneo con la percepción, distinto del «juicio» sobre lo dado, que es un proceso ulterior. Así, el historiador del arte ha de contar no sólo con la capacidad reflexiva, de juicio crítico, de saber colocar la significación del objeto artístico analizado (e incluso su clasificación como tal en la estructura conjunta de una determinada realidad) sino también y primeramente, ha de contar con ese sentido (¿olfato?) perceptivo, esa «filara» de cazador, que es la sensibilidad visual.

Dejando aparte los capítulos «La Quinta del Sordo y su pintura», «Bajo el signo de Saturno» y otros muy bien planteados, habría que matizar el titulado «Pinturas sobre pinturas», que no es tanto un capítulo como una nota sobre la ejecución y el estado de conservación de las pinturas. No deja de ser un síntoma del empeño muy común entre los historiadores del arte, en atender a las capas pictóricas subyacentes y a las imágenes enterradas más que a las visibles. Y es a la vez una falta de consideración «técnica», al no apreciar que este comportamiento es el que se da en Graham Sutherland, en Willem de Kooning o en Philip Guston: el uso de una imprimación no virgen sino temática que no es absorbida por la imagen final, sino que se transparenta o traspaesa como se suda una emoción.

El capítulo «La estela de las *Pinturas negras*» es, en el mismo sentido, el más débil del conjunto, aunque su título sea todo un acierto literario, porque es mejor hablar de «estela» que de «recepción» de Goya en los pintores del siglo XX. Pero Bozal se queda en la búsqueda de la «imagen» en Saura, Motherwell, Bacon, Rainer, dejando escapar a quienes son los verdaderos compañeros de Goya en su «pensamiento visual», a quienes se expresan arrastrando y fijando sus fantasmas *en la traza* de la pintura. Aquí están Picasso y los tres nombres citados más arriba, e incluso Jean Fautrier: ellos cicatrizan la «estela» de Goya, la de su pincel y su mancha, mientras que Saura o Motherwell recogen y reinterpretan el icono frontalmente.

En cuanto al segundo aspecto de la obra, el diseño editorial, hay que felicitar a Alberto Corazón por haber creado un producto que sigue no una escenografía, sino una ensoñación. Corazón ha buscado un ritmo interior, un «tempo visual», que nos permite convivir con las pinturas mientras desplegamos (literalmente) el libro, como si deambuláramos por la Quinta del Sordo. La reproducción de los marcos de las pinturas, el equilibrio ornamental y el hecho de conservar en la ilustración fotográfica la proporción del tamaño real hace de este libro un objeto acorde y adecuado al espíritu de las *Pinturas negras*. Un acierto de serena belleza y a la vez de pragmatismo, que acerca al lector al más mínimo detalle sin voluntad de dejar la huella del diseño.