

NATALIO
BAYO

*Variaciones
Goyescas*

NATALIO BAYO. VARIACIONES GOYESCAS
IAACC PABLO SERRANO
31 ENERO - 20 MAYO 2018

NATALIO BAYO

IAACC Pablo Serrano

Gobierno de Aragón

Javier Lambán Montañés

Presidente del Gobierno de Aragón

María Teresa Pérez Esteban

Consejera de Educación, Cultura y Deporte

Ignacio Escuin Borao

Director General de Cultura y Patrimonio

Laura Asín Martínez

Jefa del Servicio de Difusión del Patrimonio Cultural, Archivos, Museos y Bibliotecas

Susana Spadoni Márquez

Directora Honorífica del IAACC Pablo Serrano

Julio Ramón Sanz

Director del IAACC Pablo Serrano

Exposición

Organiza y produce

Gobierno de Aragón

Comisariado

Gonzalo M. Borrás y Natalio Bayo

Coordinación

IAACC Pablo Serrano

Diseño gráfico

Fernando Lasheras

Montaje

José Ramón García Coca

Catálogo

Edición

Gobierno de Aragón

Diseño y maquetación

Bronce estudio

Coordinación

IAACC Pablo Serrano

Textos

Gonzalo M. Borrás

Valeriano Bozal

Antón Castro

Francisco J. Uriz

Fotografías

José Garrido Lapeña.

Impresión

ARPIrelieve, S.A.

*Variaciones
Goyescas*

En 1996 con motivo de la conmemoración de 250 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya, figura universal y precursor de muchas de las corrientes del arte contemporáneo, el Gobierno de Aragón creó el premio Aragón – Goya con el fin de reconocer la trayectoria de artistas destacados, inicialmente dentro de las disciplinas de la pintura o el grabado, si bien en la actualidad el premio se ha abierto en su concepción para reconocer la trayectoria de los artistas en el ámbito de las artes plásticas y visuales de artistas aragoneses o especialmente vinculados con Aragón.

Por ello, teniendo en cuenta el fin del premio Aragón - Goya, el 28 de noviembre de 2014 el Boletín Oficial de Aragón publicó el decreto por el que se otorgaba el Premio Aragón-Goya 2014 a Natalio Bayo Rodríguez destacando por parte del jurado “su vitalidad creativa, su versatilidad, su profundo conocimiento de toda la técnica y género artístico (dibujo, acuarela, óleo, grabado) y la creación de un universo plástico con un imaginario propio que incluye una visión personal de Goya y de Aragón”.

En base a su propia figura, y enlazando con lo que el jurado ya destacó en la concesión del premio Aragón-Goya, para la concepción del proyecto expositivo que celebra la concesión del premio Aragón – Goya a Natalio Bayo, éste vuelve a sus raíces con base en el dibujo combinado con técnicas mixtas y donde las estampas de Goya pasan por el filtro del artista, y que queda recogido en esta publicación.

Julio Ramón Sanz

DIRECTOR DEL LAACC PABLO SERRANO

DEL PERRO DE GOYA... AL CABALLO DE BAYO

Gonzalo M. Borrás

Zaragoza y Goya.

En el pórtico de esta muestra, con la que bajo el título general de *Variaciones goyescas* el pintor Natalio Bayo Rodríguez (Épila, Zaragoza, 1945) agradece la honrosa distinción del Premio Aragón-Goya, que le ha sido otorgado en el año 2014 por el Gobierno de Aragón, la primera idea que acude a la mente es la estrecha relación que en los últimos veinte años la ciudad de Zaragoza ha venido manteniendo con Goya, percibido éste como un pintor actual.

Una pregunta que surge espontánea es si todavía hoy podemos considerar nuestro contemporáneo¹ a don Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828), a pesar del tiempo transcurrido, en el que tan sólo una década nos separa del segundo centenario de su muerte, que se conmemorará en 2028.

¿Por qué la obra de Goya nos resulta tan inmediata, tan próxima, tan actual? ¿Por qué nos sentimos interpelados por la misma? A esta cuestión dedica el profesor Valeriano Bozal un texto sobre los *Desastres de la guerra*, que se incluye en este catálogo. Baste aquí con señalar que, a diferencia de otros coetáneos del pintor de Fuendetodos, a los que percibimos como muy poco próximos (piénsese en los reyes Carlos IV y María Luisa, en su cuñado Francisco Bayeu, en su amigo Leandro Fernández de Moratín), la auténtica clave de su actualidad radica en la afinidad espiritual que compartimos con los valores que Goya anticipó en su obra, y que caracterizan nuestra modernidad.

Frente a la imagen de Goya considerado como un artista genial fuera de su tiempo, ya superada, en nuestros días la crítica ha configurado la imagen del pintor inmerso en su época, en su contexto, pero abriendo los caminos de la modernidad, es

¹ Hace ya diez años me ocupé de este tema, bajo el epígrafe “¿Podemos considerar a Goya nuestro contemporáneo?”, en “Goya, siempre”, en *La memoria de Goya [1828-1978]*, Museo de Zaragoza, 7 de febrero-6 de abril de 2008, Catálogo de la exposición, Fundación Goya en Aragón, iberCaja, Gobierno de Aragón, en especial, pp. 291-293.

decir, del mundo actual, o formulado con expresión del profesor Valeriano Bozal, un Goya creador del gusto moderno².

Por otro lado ya no nos sentimos satisfechos con una consideración meramente formalista de la modernidad de Goya, acuñada a partir del primer tercio del siglo XX, que nos presentaba al artista como un precursor de determinados movimientos artísticos vanguardistas de los siglos XIX y XX, desde el impresionismo y el expresionismo hasta el surrealismo³. Aun aceptando todas estas referencias, dicha estela pertenece más bien a una historia del arte planteada como una estricta sucesión de estilos y tendencias.

Sin embargo, la condición de la subjetividad, la presencia de lo irracional, el desquiciamiento de los disparates y la introducción de lo grotesco, el nuevo concepto de la violencia y de la crueldad de la guerra, en fin, el grito existencial, son territorios explorados por Goya que han seguido arrojando una intensa luz sobre los artistas actuales.

Entre los artistas que se han movido más directamente bajo el foco de esta nueva luz en una aproximación diferente a la obra de Goya sobresale el oscense Antonio Saura (Huesca, 1930 – Cuenca, 1998), tal vez uno de los pintores que más han contribuido a configurarla. Ya en el pabellón de Aragón en la Exposición Universal de Sevilla, de 1992, Saura propuso una mirada personal sobre *El perro de Goya*⁴ de las Pinturas Negras, que daba un giro copernicano a la estela del pintor. Y siguiendo esta línea de trabajo, cuatro años más tarde, constituyó un hito historiográfico la magna Exposición de 1996 en Zaragoza, organizada por el Gobierno de Aragón con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Goya, en la que, con el título *Después de Goya. Una mirada subjetiva*⁵, Antonio Saura desbordó los límites del comisariado, alzándose como el creador de esta nueva mirada.

Así, tras reconocer que los presupuestos de dicha muestra eran subjetivos y aleatorios, el mismo Antonio Saura manifiesta en la presentación del Catálogo haber realizado una “rigurosa selección de obras creadas bajo el influjo de la imaginación, de la crueldad, del instinto y de la expresividad”, sirviéndole de guía para esta tarea “lo que le hubiera interesado contemplar y realizar al pintor aragonés en función de su propio pensamiento plástico”.

2 Cfr. Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Alianza Forma, 127, Alianza editorial, Madrid, 1994.

3 La valoración de la obra de Goya desde los presupuestos del expresionismo fue planteada por August L. Mayer, *Francisco Goya*, Leipzig, 1921 (traducción inglesa en 1924 y española en 1925); y desde los presupuestos del surrealismo por Ramón Gómez de la Serna, *Goya*, Atenea, Madrid, 1928.

4 El texto sobre “El perro de Goya” formó parte del catálogo de la exposición *Saura. El perro de Goya*, realizada por el Gobierno de Aragón en el Pabellón de Aragón de la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Cfr. Antonio Saura, *El perro de Goya*, Casimiro libros, Madrid, 1913, “Nota bibliográfica”, pág. 6.

5 Cfr. *Después de Goya. Una mirada subjetiva*, Palacio de la Lonja, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Palacio de Montemuzo, 19 de noviembre de 1996-10 de enero de 1997, Catálogo de la Exposición, Electa, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, en especial pp. 15-18.

De modo que la mirada subjetiva de Saura en 1992-1996 inauguró un cambio de rumbo en la comprensión de la modernidad de Goya, que ha sido retomado doce años después por los profesores Concha Lomba y Valeriano Bozal, en otra exposición memorable, con el título de *Goya y el mundo moderno*⁶, asimismo organizada en Zaragoza por el Gobierno de Aragón, en el marco del programa Goya 2008 y cuyo catálogo está significativamente dedicado a Antonio Saura.

En esta muestra presentada en el Museo de Zaragoza, el discurso expositivo de Lomba y Bozal se estructuró temáticamente en seis espacios autónomos, pero a la vez estrechamente relacionados, y dispuestos en tensión creciente, desde la subjetividad hasta el drama existencial, del siguiente modo: 1. El trabajo del tiempo. Retratos. 2. La vida de todos los días. 3. Disparates. 4. Grotesco. 5. La violencia. 6. El grito.

Esta exposición sobre *Goya y el mundo moderno*, de la que ahora se cumplen diez años, está hoy considerada como la propuesta más rigurosa de esta nueva mirada sobre la estela de Goya en el arte actual, que como los autores afirman “parece no tener fin”.

Y en otra dimensión bien diferente, la de la investigación y de los estudios académicos, la ciudad de Zaragoza ha sido en 2011⁷ y en 2017⁸ la sede de dos Seminarios Internacionales sobre Goya, cuya continuidad parece consolidada, promovidos por el Centro de Documentación e Investigación de la Fundación Goya en Aragón con el apoyo de la Institución “Fernando el Católico”.

Por todo ello entiendo que adquiere una singular significación que esta muestra *Variaciones goyescas* tenga lugar en la ciudad de Zaragoza y que en ella, una vez más, otro pintor aragonés actual, Natalio Bayo, que como Saura ha sido distinguido con el Premio Aragón-Goya, nos ofrezca su trabajo realizado en la reveladora estela de luz que el pintor de Fuendetodos proyecta sin fin hasta nuestros días.

6 Cfr. Concha Lomba y Valeriano Bozal, *Goya y el mundo moderno*, Lunweg editores, Gobierno de Aragón, 2008, en especial, pág. 15.

7 El Centro de Documentación e Investigación de la Fundación Goya en Aragón tiene como fin primordial impulsar nuevos estudios sobre Goya y su obra mediante la concesión de becas y ayudas de investigación y la celebración de Seminarios internacionales, entre otras actividades investigadoras. Cfr. *Goya y su contexto*. Seminario internacional celebrado en la Institución “Fernando el Católico” de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011. Colección Actas, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2013.

8 El II Seminario internacional sobre *Goya en la Literatura, en la Música y en las Creaciones Audiovisuales* se ha celebrado en la Institución “Fernando el Católico” los días 15, 16 y 17 de noviembre de 2017. Actas en prensa. En el marco del Seminario se ha presentado el libro de Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela sobre *Goya en el audiovisual*, Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017. Los autores recibieron en el año 2011 una ayuda de investigación de la Fundación Goya en Aragón, que constituyó el origen de este libro.

Bayo y Goya.

“Cuando a las diez de la mañana del sábado 30 de marzo de 1996 el pintor Natalio Bayo entró puntualmente en su estudio zaragozano de la calle Vicente Berdusán, don Francisco de Goya estaba allí esperándole...”, podría ser un relato breve, que desarrollaré seguidamente.

Como ya se ha dicho en el epígrafe anterior sobre Zaragoza y Goya, en el año 1996 el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza para conmemorar el 250 aniversario del nacimiento del pintor andaban sumidos en un frenesí de efemérides goyescas, entre las que se ha destacado aquí la rotunda muestra *Después de Goya. Una mirada subjetiva*, comisariada por Antonio Saura.

En ese momento, Natalio Bayo se hallaba en plena madurez de su trayectoria artística, en la que dentro de la figuración había creado un lenguaje propio, tanto formal como icónico, de poderoso impacto, auténtico y de calidad. El ruido goyesco llegaba desde la calle hasta la altura de su estudio y el pintor, tras haber superado por suerte no pocos prejuicios y acechanzas personales de ser tildado de oportunista, decidió entablar un diálogo directo con la obra de Goya, plasmándolo en una serie de trece grabados al aguafuerte y al aguatinata, originales, realizados *Según los Caprichos*.

Tenía Bayo entonces cincuenta y un años, la misma edad de Goya cuando éste grabó y estampó la serie de *Los Caprichos*, aunque la admiración por su obra se remontaba a su infancia, y el estudio particular de sus grabados había ido en aumento desde que Bayo aprendió la técnica del aguafuerte y del aguatinata sobre plancha de cobre en el taller de Maite Ubide y estampó en 1978 el *Tocado de cardos*, su primer grabado con dicha técnica, al que siguió de inmediato, en el mismo año, la extraordinaria serie de *Cinco personajes sin rostro en la historia de Aragón*.

En los años inmediatamente anteriores a 1996 Bayo había desarrollado una asombrosa destreza en el grabado al aguafuerte y aguatinata sobre plancha de cobre, en cuya estampación había incorporado además el color, y había realizado sin descanso unas series memorables (*Aragón monumental y artístico*, en 1990; *Pequeño bestiario*, en 1992; *Suite Pisanello*, en 1993; *Presagios*, en 1994; *Chrysaor y Caballos en la noche*, en 1995).

Nada, pues, oportunista ni tampoco improvisado en la obra de Natalio Bayo. Con una técnica de grabado cada vez más depurada y eficaz, y con un universo de imágenes y figuras propias ensaya su primera mirada sobre Goya en la magnífica serie *Según los Caprichos*, en 1996, en la que algunos temas se desdoblaron en dos versiones diferentes (“Nadie se conoce”, “Aquellos polvos”, “Lo que puede un sastre” y “Ensayos”). Bayo pone un énfasis muy especial en el proceso técnico, estampando varias pruebas del avance del grabado, con preocupación didáctica, para evidenciar los diferentes estados de la plancha y así deslindar los matizados aportes



Tocado de cardos. 1978



Gigante y cierzo. 2009

expresivos del aguafuerte y del aguatinata, como puede constatarse en esta exposición en la estampa “Aquellos polvos I”.

Por otro lado el imaginario personal de Bayo queda robustecido en el espejo de Goya, y como ya apunté en su día “la verdad de su quehacer artístico se abre paso sin obstáculos”. El pintor, confortado y agradecido de este primer encuentro con Goya, poco después, en el simbólico año 2000, se reconoce a sí mismo en un significativo *Autorretrato con el espectro de mi maestro Goya*, grabado al aguafuerte y a la punta seca, una obra que queda en el taller del artista.

Y aunque la estela de Goya ha proyectado siempre su luz directa o indirecta sobre la creación artística de Natalio Bayo (reténgase su “Gigante y cierzo” de 2009, grabado al aguafuerte y aguatinata sobre plancha de cobre), habrá que esperar a dos acontecimientos, esta vez personales, para un nuevo y definitivo reencuentro, en 2011 y 2014, que preceden a la muestra actual.

Será en 2011 cuando Natalio Bayo decide donar al futuro Museo de Grabado Contemporáneo de Fuentetodos, de la Diputación de Zaragoza, una serie completa de todas sus estampas, la última de las cuales, del mismo año 2011, al aguafuerte, aguatinata y ruleta, con el número 294, encargada expresamente por el Museo de Fuentetodos para la ocasión, lleva el significativo título de *Unión disparatada*. El regreso a Goya quedaba sellado con una nueva mirada, esta vez puesta en *Los Disparates*, que constituirá el inicio de una segunda serie, y la estampa fue presentada con motivo de la Exposición celebrada del 14 de enero al 25 de marzo de 2012 en la sala Ignacio Zuloaga de Fuentetodos.

La realización de esta segunda serie goyesca se incrementa con *Doble disparate* y adquiere estado final con otras cinco estampas al aguafuerte y aguatinata, que con el título de *Inspiraciones disparatadas* verán la luz en un estuche en 2014, en gozosa coincidencia esta vez con el premio Aragón-Goya otorgado por el Gobierno de Aragón, como se ha dicho.

Estas dos series de estampas de Natalio Bayo, *Según los Caprichos*, de 1996 e *Inspiraciones disparatadas*, de 2014, se exhiben en la presente exposición como antecedentes de la misma, para la que el pintor ha creado expresamente a lo largo de 2017 en un trabajo de mayor alcance e intensa dedicación 40 cartones y 10 óleos, los primeros según *los Desastres de la guerra* y los segundos según *las Pinturas Negras*.

Con esta titánica empresa Bayo reafirma tanto su pluralidad técnica como su poderoso imaginario. Por lo que hace a la técnica, siempre ha destacado por la riqueza y diversidad de los géneros artísticos cultivados: el dibujo, la acuarela (como boceto y como obra acabada), la pintura sobre lienzo (óleo y acrílico), el grabado (al aguafuerte y aguatinata, en plancha de cobre o de cinc), y la obra gráfica (litografía y serigrafía). Ahora en la serie de los cartones utiliza los dibujos a la creta y tinta china, mientras que para los óleos recurre al yute como soporte.

SEGÚN LOS CAPRICHOS

Y por lo que respecta a su imaginario, es reconocido por toda la crítica su universo pleno de criaturas propias, en el que las figuras humanas, los animales, los vegetales y los minerales, sólo pertenecen a un repertorio personal, configurado por la grandeza majestuosa y magnánima del hombre, por la delicadeza suntuosa y erótica de la mujer, por la dulzura sensible de los animales, por el esplendor exuberante de los vegetales, por la tierna y palpitante aridez mineral.

En la valiente y compleja confrontación con las criaturas goyescas de los *Desastres de la guerra* y de las *Pinturas Negras*, a la que asistimos en estos cartones y óleos, Bayo se ha desprendido por completo de los presupuestos creativos antes comentados para que sus imágenes transiten solitarias por los territorios inexplorados de la crueldad, de la violencia y del absurdo, en un desolador recorrido, que conduce al grito existencial del caballo.

Quienes están familiarizados con el imaginario de Natalio Bayo conocen la trascendencia del caballo en su obra, hacia el que su empatía le lleva en ocasiones a convertirle en un “alter ego” humano (véase su *Complicada relación*, estampa a la punta seca sobre plancha de cinc, de 2001).

En esta exposición el pintor va encontrando una y otra vez, en cada cartón, en cada óleo, la luz esclarecedora para su intensa búsqueda. Todo nos conmueve. Cada imagen deslumbra en intensidad a la anterior. Y, a modo de ejemplo, que deseo destacar, esa luz goyesca emerge del sufrimiento irracional, del desesperado relincho del caballo, es decir, del interior del pintor. Como el caballo de Bayo, su animal tótem, que sobrenada inútilmente a tanta violencia, crueldad e irracionalidad, todos a la vez emitimos nuestro grito existencial. Es la estela sin fin de la obra de Goya en el mundo moderno.

*13 estampas. 1996.
Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre*

Nadie se conoce

1996

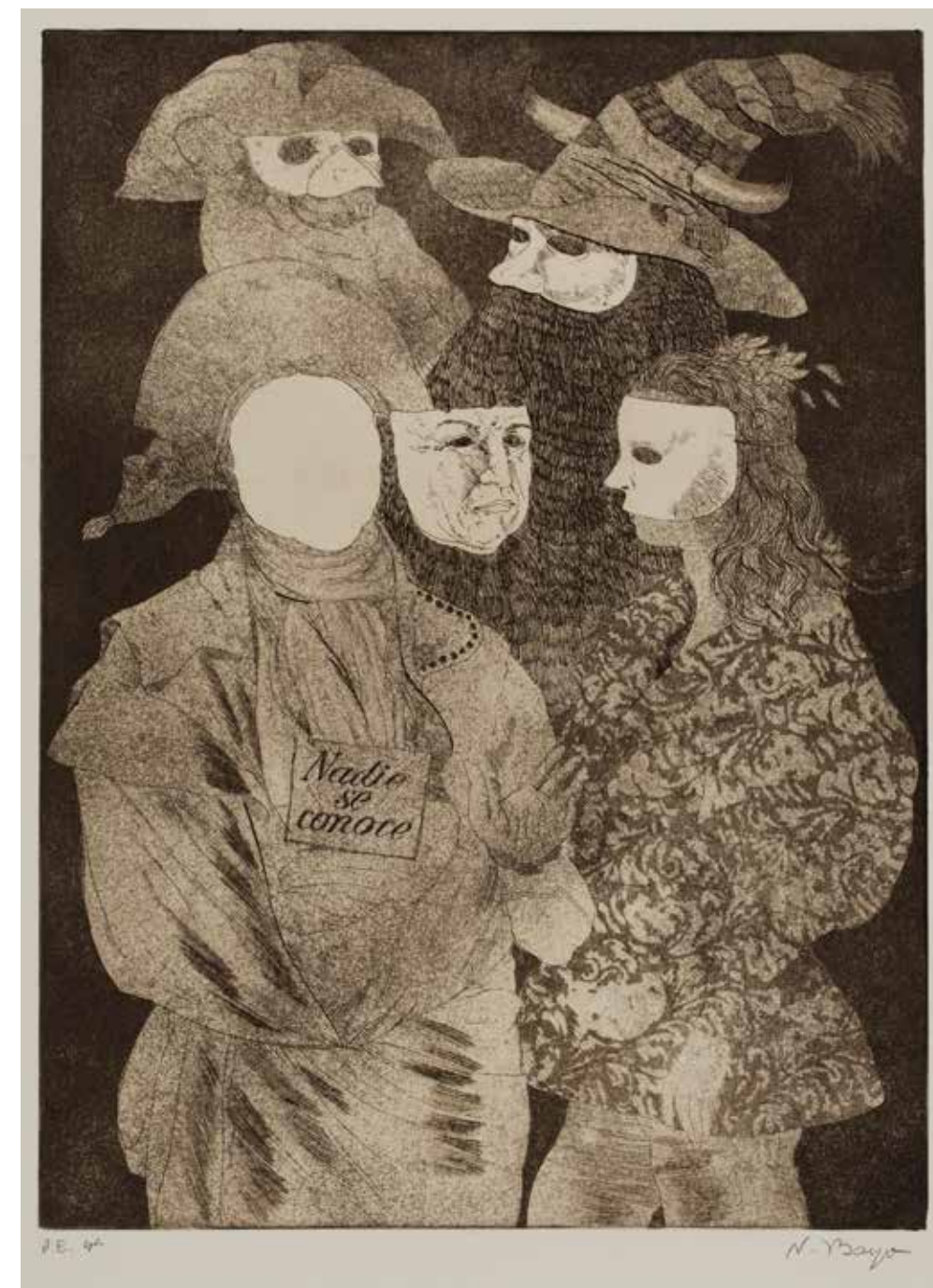
Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



Nadie se conoce II

1996

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



Aquellos polvos

1996

Aguafuerte y aguatinata, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



Aquellos polvos II

1996

Aguafuerte y aguatinata, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



No hubo remedio

1996

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



Tú que no puedes

1996

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
39 x 34 / 76 x 56 cm., papel Guarro



El sueño de la razón produce monstruos

1996

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
39 x 34 / 76 x 56 cm., papel Guarro



Lo que puede un sastre

1996

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



Lo que puede un sastre II

1996

Aguafuerte y aguatina, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



Hasta la muerte

1996

Aguafuerte y aguatina, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



La filiación

1996

Aguafuete y aguatina, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



Ensayos

1996

Aguafuete y aguatina, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



Ensayos II

1996

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
46 x 34 / 70 x 50 cm., papel Guarro



INSPIRACIONES DISPARATADAS

5 estampas, 2013
2 estampas, 2011
Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
1 obra gráfica sobre cartón
Creta y tinta china

Disparate ridículo

2013

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
29 X 34,5 cm./ 45 X 50 cm.



Los ensacados

2013

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
29 X 34,5 cm./ 45 X 50 cm.



Caballo raptor

2013

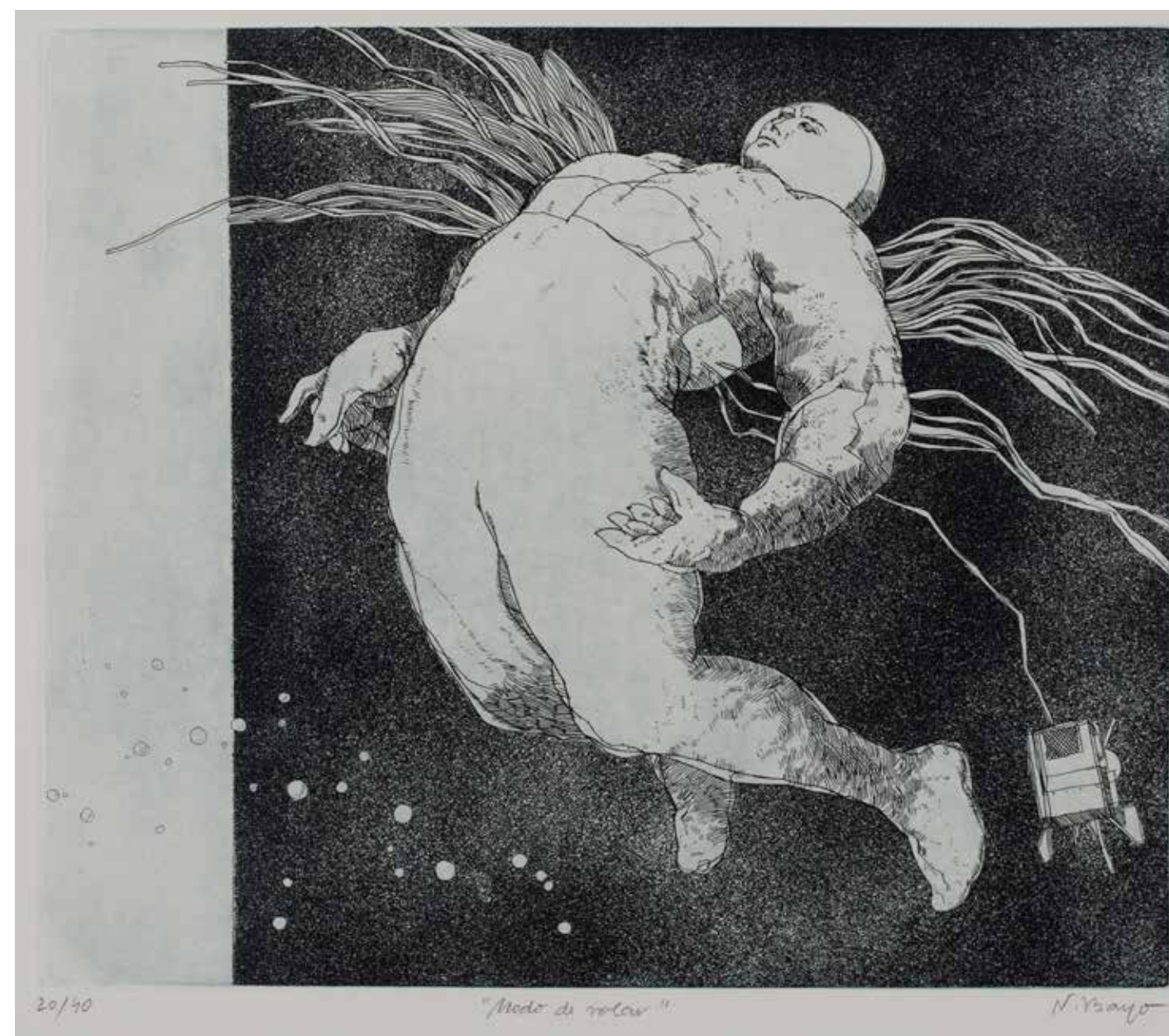
Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
29 X 34,5 cm./ 45 X 50 cm.



Modo de volar

2013

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
29 X 34,5 cm./ 45 X 50 cm.



Disparate de carnaval

2013

Aguafuerte y aguatinta, plancha de cobre
29 X 34,5 cm./ 45 X 50 cm.



Unión disparatada

2011

Aguafuerte, aguatinta y ruleta, plancha de cobre
32 X 46 cm/ 45 X 50 cm.



Doble atadura

2011

Aguafuerte, aguainta y ruleta, dos plancha de cobre
24,5 X 45,5 cm./ 45 X 50 cm.



Disparate de carnaval

2017

Creta y tinta china sobre cartón
90 X 120 cm.



DESASTRES DE LA GUERRA

Valeriano Bozal

1

La violencia ha sido tema habitual en la historia de la pintura de Occidente. Pintura religiosa en la que se martirizaba a los santos o se representaba el sacrificio de Jesucristo, escenas apocalípticas del Juicio Final o del triunfo de la muerte, pintura de batallas en la que se destacaba el espectáculo de las mismas y el carácter heroico de las acciones. Incluso en los retratos de reyes y emperadores las referencias a la guerra en las actitudes e indumentarias son habituales, como lo son las obras que recuerdan batallas gloriosas, las que, por ejemplo, ornaban el Salón de Reinos, las pinturas de Velázquez y de Maíno, *La rendición de Breda* (1634-35) y *La recuperación de la Bahía de Todos los Santos* (1634-35, ambas en el Museo Nacional del Prado), a partir de una obra de Calderón, *El sitio de Breda* (1626), la primera, y una de Lope, *El Brasil restituido* (1625), la segunda. El sitio de Breda duró once meses, comenzó en 1624 y terminó con la victoria de la monarquía católica en junio de 1625. Hubo miles de muertos provocados por la batalla y por las enfermedades, los acontecimientos fueron favorables en ocasiones a las fuerzas de Spínola, en otras a las de Justin de Nassau, pero el cuadro de Velázquez relega los hechos al segundo plano y dispone en el primero la escena de la rendición, una manifestación de la magnanimidad del vencedor, según han señalado los historiadores, magnanimidad que se extiende a la monarquía toda.

No es la única pintura que aborda el tema. Jacques Callot realizó una serie de grabados entre 1627 y 1629 sobre el sitio y Peter Snayers pintó varios cuadros. Ninguno de estos artistas es comparable a Velázquez y ninguno de ellos participa de su planteamiento: su pretensión es informar sobre el sitio, sobre las condiciones geográficas, la disposición de los ejércitos, etc. Tanto Callot como Snayers pintan grandes panoramas, en ocasiones casi parecen mapas de los lugares, los personajes son de pequeño tamaño y su protagonismo escaso, distribuido por lo general en los primeros términos de las escenas, incluso cuando el protagonista es relevante, su presencia carece de la fuerza de la obra velazqueña, tal como sucede en la pintura de Snayers *Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda* (h. 1628, Museo Nacional del Prado).

En muchas ocasiones se ha señalado que Callot es un antecedente para Goya, no por sus representaciones de los sitios de La Rochelle y Breda sino por la violencia desatada en *Les Misères et les Malheurs de la Guerre*, serie de dieciocho estampas realizada en 1633 (anterior es la serie de seis estampas *Misère de la Guerre*, de 1632, publicada póstumamente en 1635, al igual que sus *Exercices Militaires*), año en el

que las tropas del Cardenal Richelieu invaden la Lorena, si bien el artista, que residía en Nancy, había empezado a trabajar antes en los grabados.

Callot abordó la violencia de la guerra como no lo había hecho nadie, el detalle de sus estampas recoge el saqueo y las violaciones, las ejecuciones más bárbaras y llamativamente crueles, el castigo a los delincuentes que se aprovechan de la guerra, la destrucción de las poblaciones. Los soldados atacan una granja, un convento y un coche de caballos, queman una aldea, torturan y ejecutan a la población civil, también mueren en la calle y se asilan en un hospital. Finalmente, el rey, entronizado, distribuye las recompensas.

Estas son las imágenes que se consideran antecedentes de los *Desastres* de Goya, y es correcto que así sea, pero existe una diferencia importante entre una y otra serie de estampas: las explicaciones escritas por Michelle de Marolles que Callot introduce al pie de sus grabados nada tienen que ver con las sobrias frases que Goya pone en los suyos. Marolles explica lo que sucede y da razón de lo que sucede, sus pies son, por así decirlo, versos de carácter didáctico, como eran didácticos los panoramas de los sitios. La actitud de Goya es, como se verá de inmediato, diferente. Por otra parte, la estampa final, en la que el rey distribuye las recompensas, implica una visión de la guerra que está por completo ausente en Goya: nada tiene que ver esta estampa de Callot con los “caprichos enfáticos” que cierran los *Desastres*.

El santo alcanza la gloria del paraíso con su martirio, el monarca amplía sus dominios, el soldado sirve a la bandera y obtiene recompensas (en muchas ocasiones, pillaje). La violencia se ha legitimado.

Violencia y crueldad no afectan sólo a unos pocos, aunque estos pocos sean muchos, afecta a todos. A todos en el Apocalipsis de Juan, en las predicaciones medievales, en el baile de las danzas de la muerte, en *El triunfo de la muerte* que pintó Bruegel en 1562 (Madrid, Museo Nacional del Prado). No hay elegía ni ternura, escribió Huizinga a propósito de la muerte en el otoño de la Edad Media, la muerte es mal y espanto. Mal y espanto en el Apocalipsis al que nadie escapa, nadie escapa a las danzas, ni el papa ni el emperador, tampoco el caballero, la abadesa, el médico o el monje. Nadie. Nadie escapa a la muerte en el cuadro de Bruegel y la muerte adquiere siempre la fisonomía más terrible. La tierra calcinada que es el horizonte del paisaje parece lugar adecuado para tanta crueldad: horca, decapitación, latigazos, suplicios, son los motivos que encontramos en esta trágica celebración. El origen es lejano, el pecado que maldijo a todos y del que todos han de dar cuenta. La violencia tiene razones.

2

El siglo XVIII secularizó la violencia. Primero hizo suya una teoría de lo sublime que se centraba en la grandeza y magnitud de la naturaleza, descubrió el placer del terror que semejante naturaleza –el silencio, las grandes extensiones, el espacio vacío, la magnitud de la arquitectura, los fenómenos naturales– podía suscitar. Addison y Burke fueron magníficos ensayistas de lo sublime –no sólo de lo



Extraña devoción!
Francisco de Goya y Lucientes
1814 - 1815. Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor
sobre papel avitelado, ahuesado.
177 x 222 mm.



Grande hazaña! con muertos!
Francisco de Goya y Lucientes
1810 - 1815. Aguada, Aguafuerte, Punta
seca sobre papel avitelado, ahuesado.
156 x 208 mm

sublime-, Abrams dio un paso más y reflexionó sobre el sublime moral, la cualidad del héroe, después, romántico, que pone en riesgo aquello que es máspreciado, su vida, y lo hace en la lucha por algo mejor y transcendental. Los Horacios davidianos saben de este sublime moral, el mismo sobre el que reflexiona Leónidas. La moral civil, la patria y la nación, son algunos de los motivos que los artistas ponen en juego. La violencia encuentra en ellos una legitimidad nueva.

Oficial de cazadores a la carga, la pintura que Géricault realizó hacia 1812 (Paris, Musée du Louvre), es el mejor ejemplo del héroe romántico. El artista ha reunido en una imagen el riesgo y la fuerza del húsar, la fuerza natural del caballo y la violencia de la guerra en la que arriesga su vida. Es difícil superar un ejemplo como este, su visualidad se impone al espectador y lo hace de un modo directo, sin ningún tipo de mediaciones. No importa mucho cuál sea la nacionalidad del jinete, aunque sea, es obvio, testimonio del nacionalismo que, de la mano del Emperador, recorrió Europa a comienzos del siglo XIX. Mas, cualquiera que fuese, el héroe es un individuo dispuesto a sacrificar su vida, que domina la naturaleza y se arriesga contra el enemigo, solo, valeroso, enérgico.

Los héroes napoleónicos fueron muchos, el Emperador el primero, también sus generales, pero también las víctimas. Las víctimas tienen un estatus complejo, el de Joseph Barra, que pintó David en 1794 –*Muerte de Joseph Barra* (Avignon, Musée Calvet), una obra inacabada-, es el de quien abre el camino de la emoción sentimental y el recuerdo de los héroes sacrificados, el de Marat es diferente: se apoya sobre una larga tradición iconográfica, la muerte de Jesucristo, que seculariza –*Marat asesinado* (1793, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes)-, mientras que la condición de los muertos y heridos en las campañas napoleónicas, que Gros pintó con destreza difícilmente igualable –*La batalla de Eylau o Napoleón en la batalla de Eylau* (1808, Paris, Musée du Louvre)-, es la de aquellos protagonistas necesarios para mostrar tanto la fuerza como la magnanimidad y carácter misericordioso del Emperador. La secularización legitimaba la violencia por caminos diversos.

Nuestro siglo XIX fue pródigo en pinturas de héroes. Con mejor o peor fortuna Juan Antonio de Ribera, José de Madrazo, Federico de Madrazo, Claudi Lorenzale, Eduardo Rosales, J. Casado del Alisal, Marià Fortuny, R. Martí Alsina, Francisco Pradilla, Antonio Gisbert, I. Pinazo, Emilio Sala, J. Moreno Carbonero y otros artistas de menor relieve llenaron la pintura española del siglo de héroes históricos: desde Viriato y Wamba, pasando por Séneca, hasta Torrijos, una verdadera galería de personajes entre los que destacan la Reina Católica, Juana la Loca, el Rey Monje, el emperador Carlos y acontecimientos como el encierro en Tordesillas, la expulsión de los judíos, la ejecución de Torrijos y sus compañeros –en la que quizá es la mejor pintura de historia del siglo, a clara distancia, en mi opinión, de todas las demás-, la lucha contra los franceses en Bailén y en Girona, las batallas de Tetuán y Wad Ras, etc.

El imaginario colectivo encontraba en esta galería de personajes y acontecimientos suficiente material visual para componer una historia que tenía mucho de leyenda y algo de verdad. La violencia no estaba excluida, todo lo contrario, batallas, asesinatos, ejecuciones, expulsiones y muertes varias jalonan el trayecto histórico y ofrecen, así, una nueva legitimación para ella: descubre y fija la identidad colectiva frente al otro, sea el otro el ejército napoleónico o la guerra en Marruecos.

Goya había participado en esta “galería” de personajes y hechos con dos de sus cuadros más célebres, *El dos de mayo de 1808 o La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* y *El tres de Mayo de 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (ambos en 1814, ambos en el Museo Nacional del Prado), en los que a diferencia de los muchos grabados y algunas pinturas que se hicieron en esos días de exaltación patriótico-fernandina-ecclesial, no aparecen referencias a ninguno de los conceptos que conforman esta tríada: no se representa a Fernando, tampoco la iglesia tiene presencia alguna y los patriotas son el pueblo madrileño, clases bajas, que acometen a los soldados franceses o que van a ser fusilados. Fueron motivos muy propios del momento, los encontramos en series de grabados y es posible que Goya los tuviera en cuenta o, por el contrario, que los dibujantes y grabadores de estampas, algunas anónimas, tuvieran en cuenta las pinturas del maestro aragonés.

Las pinturas no levantaron mayor suspicacia, mostraban el heroísmo popular – que se había volcado ahora con Fernando VII hasta el punto de arrastrar su carroza-, pero Goya se guardó mucho de hacer públicos sus grabados sobre la guerra, una colección de estampas que inició en 1810 y seguramente acabó en 1815, pero que sólo fue conocida muchos años después de su muerte, cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la editó en 1863. En aquellas fechas realizó también, en aguatinta bruñida o “manera negra”, un grabado que no podrá olvidarse nunca: *El coloso o El gigante* (1810-1818, Madrid, Biblioteca Nacional).

Si el frontispicio en el primero de los *desastres* dice “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”, la figura del *Coloso* no “dice” cosa distinta. Lejos de componer una loa a la unión del altar y el trono, como era habitual en el momento, la colección de estampas es una relación fidedigna –“Yo lo vi” escribe en la estampa número 44- de la brutalidad de los acontecimientos y *El coloso* la conciencia de un tiempo para el que no existe explicación alguna, un interrogante trágico.

Es sabido que los *Desastres de la guerra* pueden dividirse en tres partes, acontecimientos bélicos, el hambre en Madrid y “caprichos enfáticos”, siendo esta última una reflexión irónica sobre lo sucedido, pero no entraré yo ahora en estas cuestiones pues han sido ampliamente estudiadas y publicadas. Me interesa más, y es lo que deseo abordar, la naturaleza y condición de la violencia y la crueldad tal como en las estampas se muestran: poco tienen que ver con la tradición a la que hice referencia en los párrafos anteriores, ambas carecen aquí de legitimidad alguna, se contemplan desde el punto de vista de las víctimas, una perspectiva que trae las estampas a nosotros, que las sitúa entre nosotros.

Al contemplar las estampas el primer rasgo que destaca sobre todos los demás es la crueldad con la que se perpetran todo tipo de violencias sobre la población: es posible que algunas de las víctimas sean guerrilleros que luchan contra el ejército napoleónico, pero la mayor parte son miembros de la población civil, mujeres que se defienden de la violación y que defienden a sus hijos, familias enteras que huyen del pueblo saqueado, grupos fusilados no sabemos por qué, frailes asesinados para robar la “riqueza” de sus iglesias, muertos y heridos en el bombardeo de un edificio, pero también “colaboracionistas” linchados por la multitud, empalados y



Grande hazaña! con muertos!
Francisco de Goya y Lucientes
1810 - 1814. Aguada, Aguafuerte, Punta
seca sobre papel avitelado, ahuesado.
157 x 208 mm.

mutilados, ahorcados de la maneras más brutales, padres que buscan los cadáveres de sus hijos, otros, padres y amigos, vecinos del pueblo, que los entierran. La brutalidad es máxima y no se pueden mirar algunas estampas, como dice el propio Goya. Las escenas se desarrollan en primeros planos y los movimientos de tropas o batallas pasan desapercibidos: a diferencia de otros artistas, a Goya no parecen haberle interesado en exceso.

Mostrar la violencia ejercida sobre las víctimas es el primer requisito para poder hablar de “punto de vista de las víctimas”, pero no es el único. Charles Yriarte publicó un libro sobre Goya en 1867, poco después de la edición de los *Desastres*, y en él compara al artista aragonés con Callot. Explica que Callot despierta nuestra curiosidad al representar la vida en los campamentos militares, las ciudades en llamas, los niños abandonados, los carros con soldados heridos, etc., y continúa: “contemplamos con total distanciamiento estas bellas escenas de violento desorden que reflejan el estilo caballeresco del artista elegante y sutil que es Callot. (...) El lorenés cuenta su historia sin ira: así fue, lo ha vivido y lo pinta sin demasiada emoción”, por le contrario, escribe, “el aragonés respira fuego e ira.”¹

El fuego y la ira no le impiden eliminar de las estampas todos aquellos signos que permiten legitimar la guerra, y que entonces la legitimaron. Buscaremos en vano las banderas de los franceses o de los españoles, el trono no es protagonista de las estampas, el altar tampoco. Los frailes que aparecen, o son asesinados o participan de los hechos ayudando a morir a los condenados y huyendo con la población civil del pueblo incendiado: llama la atención que no se prodiguen escenas con los últimos sacramentos en una colección donde la muerte es protagonista. La muerte, el enterramiento, carecen de cualquier pompa y de cualquier consuelo, cadáveres amontonados, fosas comunes, la pena de una niña. Los hombres y las mujeres que luchan no forman parte de un ejército, se enfrentan a un ejército para defender su supervivencia. No defienden ninguna idea sublime, tampoco luchan

1 Cit. por Nigel Glendinning, *Goya y sus críticos* (1977; trad. cast., 1983), Madrid, Ediciones Complutense, 2017, p. 150 (Edición al cuidado de Jesús Vega). Yriarte continúa su reflexión con una argumentación que, como se verá, no comparto, pero que merece ser citada: “No podía limitarse a rechazar al invasor, de manera que le lanza furiosamente dardos al rostro y le estigmatiza. Le hace impío, cruel, cobarde, insensible, y con aquella exageración espontánea a que tendía su naturaleza le atribuye todos los vicios, reservando la piedad y el heroísmo para sus compatriotas.” Creo que la veta romántica de Yriarte le lleva a una exageración que él atribuye a Goya, pero que es propia: la visión que los *Desastres* ofrecen de las tropas francesas no es tan áspera, tampoco la de los patriotas es tan “angelical”. Los franceses colgaron en los caminos a los guerrilleros, los guerrilleros hicieron lo mismo con los soldados franceses; los patriotas acuchillaron a los soldados, cortándoles las orejas y los testículos, estos fusilaron a todos aquellos que llevasen una navaja; los franceses asolaron los pueblos y asesinaron a los frailes, algunos madrileños –“populacho”, escribe Goya al pie del grabado- lincharon a quienes acusaban de colaboradores. Todavía no estamos en condiciones de asegurar que el empalado y mutilado de la estampa 37, “Esto es peor”, sea un guerrillero, puede ser también un soldado francés, aunque parece que los mutilados y colgados de “Grande hazaña! con muertos!” (estampa núm. 39) son guerrilleros españoles; tampoco sabemos quienes son los que se aprovechan de las ropas de los muertos en el desastre número 16, “Se aprovechan”. La cuestión es mucho más compleja de lo que el tópico patriótico pretende y no afecta al centro de mi argumentación: no hay duda de que la guerra es la causa del hambre en Madrid, pero el hambre no afecta a todos por igual, hay clases, tampoco se puede dudar de que la guerra y los soldados franceses han assolado el país, pero el artista aragonés parece más interesado encostrar la barbarie que en buscar culpables, quizá porque estos se daban por descontado.

con picas, hachas y cuchillos en nombre de ideal sublime alguno. La única bandera que tienen es la de su vida y la de los suyos, su integridad física y la integridad de lo poco que poseen.

Goya anula cualquier legitimación de la violencia para ofrecérsela como lo que es por aquellos sobre los que se perpetra. Quizá esta sea una de las razones por la que sus estampas no vieron la luz en tiempos del absolutismo fernandino, cuando la legitimidad de la guerra se apoyaba en la celebración del altar y el trono, y en la persecución de liberales y afrancesados, en la exaltación del patriotismo del De-seado. Al proceder de esta manera, Goya abre una perspectiva distinta sobre la violencia: nadie la había recorrido hasta entonces y nadie la recorrerá hasta que pasen muchos años, el siglo XX hará suya esta concepción. Pero, además, Goya introduce otro rasgo que nos afecta directamente, un rasgo que también es moderno: lo representado en las estampas no nos es ajeno.

Yriarte menciona el “total distanciamiento con el que contemplamos estas escenas”, las escenas de la guerra, no así Goya. El distanciamiento fue una condición necesaria en la formulación de la teoría de lo sublime: lo sublime terrorífico sólo puede ser placentero si no estamos sometidos a él, si existe suficiente distancia, la que exige un naufragio que se ve, pero en el que no se está, el dramatismo de las fuerzas naturales desatadas, cuando se está a resguardo, la inmensidad del desierto cuando no hay que atravesarlo. Addison, Burke, Kant, Abrams son muy claros a este respecto: lo sublime es estético cuando adquiere la condición de un espectáculo. Las escenas callotianas pertenecen a este género. La distancia transforma al sujeto moral que contemplaba las imágenes antiguas con ánimo piadoso o político en un sujeto estético. Goya se niega a hacerlo, no sustituye a uno por otro, participa de ambos.

La distancia se elimina aproximando el motivo representado al espectador. Goya se había servido de este procedimiento en *El dos de mayo de 1808 o La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* y vuelve a utilizarlo ahora en los *Desastres*. Las figuras de fusilados y ahorcados se aproximan a nosotros de manera que no podamos evitar mirarlos, mirar sus facciones, sus gestos, la actitud de sus cuerpos, también a los verdugos. Los cuerpos caen en un espacio casi plano, por próximo a nosotros, en los “Estragos de la guerra” (desastre número 30), una imagen que podemos encontrar en los actuales medios de comunicación. El soldado francés y el ahorcado al que contempla –“Tampoco” (desastre número 36)- ocupan todo el espacio inferior, casi salen de los límites de la imagen y los mutilados y castrados de “Grande hazaña! con muertos!” (desastre número 39) son insoportables en el primer término que llenan por completo.

El artista es muy consciente de lo que está haciendo. Todas estas estampas nos impresionan por la violencia de sus motivos y la proximidad de personajes y acontecimientos. No sucede lo mismo con las que representan escenas del hambre en Madrid, la distancia ha aumentado y los encuadres, la composición, se construye de un modo más académico: se construye una escena que exige algún tipo de reflexión. Reflexión es lo que busca Goya en los *caprichos enfáticos* y en las estampas que, previas, nos hablan de las extrañas devociones populares y distinguidas: un asno porta procesionalmente un féretro en “Extraña devoción!” y una estatua religiosa a hombros de los que visten como caballeros es el motivo de la procesión que

podemos ver en “Esta no lo es menos” (desastres números 66 y 67). En los *caprichos enfáticos* la distancia no es la del espectáculo, es la que exige el pensamiento sobre un tema que merece ser aclarado: las causas de la guerra, la condición de los políticos, de la iglesia y del pueblo, los efectos de la contienda y la posibilidad de renacer. A diferencia de Callot, aquí no hay recompensas.

La distancia no se elimina sólo con la aproximación, también se anula si se implica al espectador, a nosotros: ya no hay espectáculo, hay un suceso que nos afecta. Goya ha realizado estampas que adelantan trágicos acontecimientos contemporáneos: los montones de cadáveres ante los que nos encontramos en “Para eso habéis nacido” y “Enterrar y callar” (desastres números 12 y 18). Nos encontramos ante ellos porque seguramente venimos por la loma que a ellos conduce, y esa es la razón por la que los cadáveres configuran la línea del horizonte (sobre el que destacan un hombre que va a morir y unos padres que buscan a un muerto). Goya se había servido de este recurso en *El tres de Mayo de 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, hasta tal punto convincente que Antonio Trueba inventó un relato melodramático en el que, en medio de la noche, el pintor y su criado se llegan hasta la montaña para ver los muertos y, así, pintarlos. La historia que cuenta Trueba nada tiene que ver con la verdad de los hechos, la pintura se hizo en 1814 y la colección de estampas, a las que Trueba alude con el título *La Guerra*, se inició en 1810, pero que muchos hayan dado carta de realidad a la historia sólo muestra que Goya supo convencernos de la mirada de alguien, el pintor, que contemplaba el fusilamiento desde una posición ligeramente inferior, en la loma que conduce por este lado a lo alto de la “montaña”, es decir, el lugar en el que nosotros podríamos estar, en el que el artista nos coloca.

“Esto es peor” (desastre número 37) quizá sea la estampa más brutal entre todas las de la colección: un hombre al que han cortado los brazos está empalado en un árbol, el pico de la rama le sale por la espalda, el rostro, deforme por la tortura. Está en una loma, al fondo hay soldados con la espada desenvainada y civiles, ¿guerrilleros? No los vemos bien, pero sí advertimos la existencia de una lucha. ¿Quién es este hombre desnudo mutilado y empalado?, ¿dónde estamos nosotros? Durante mucho tiempo se pensó que era un guerrillero, en la actualidad se cree por el contrario que es un soldado francés al que los guerrilleros han torturado y ejecutado. Sea uno u otro, creo que no importa mucho, al menos eso me parece, lo que me importa es dónde estoy yo, dónde estamos.

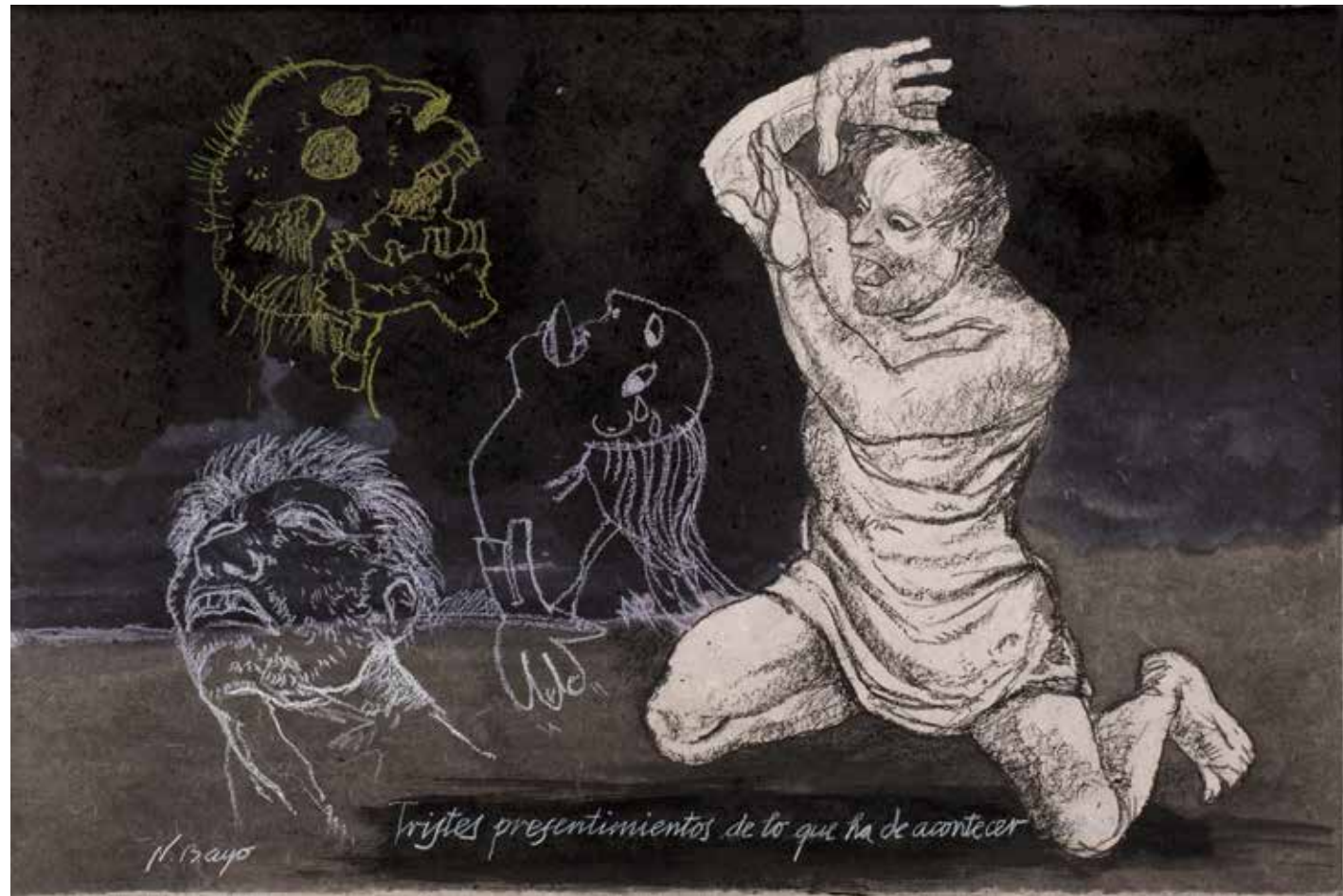
VARIACIONES SOBRE LOS DESASTRES DE LA GUERRA

37 obras gráficas. Creta y tinta china sobre cartón. 2017

Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer

2017

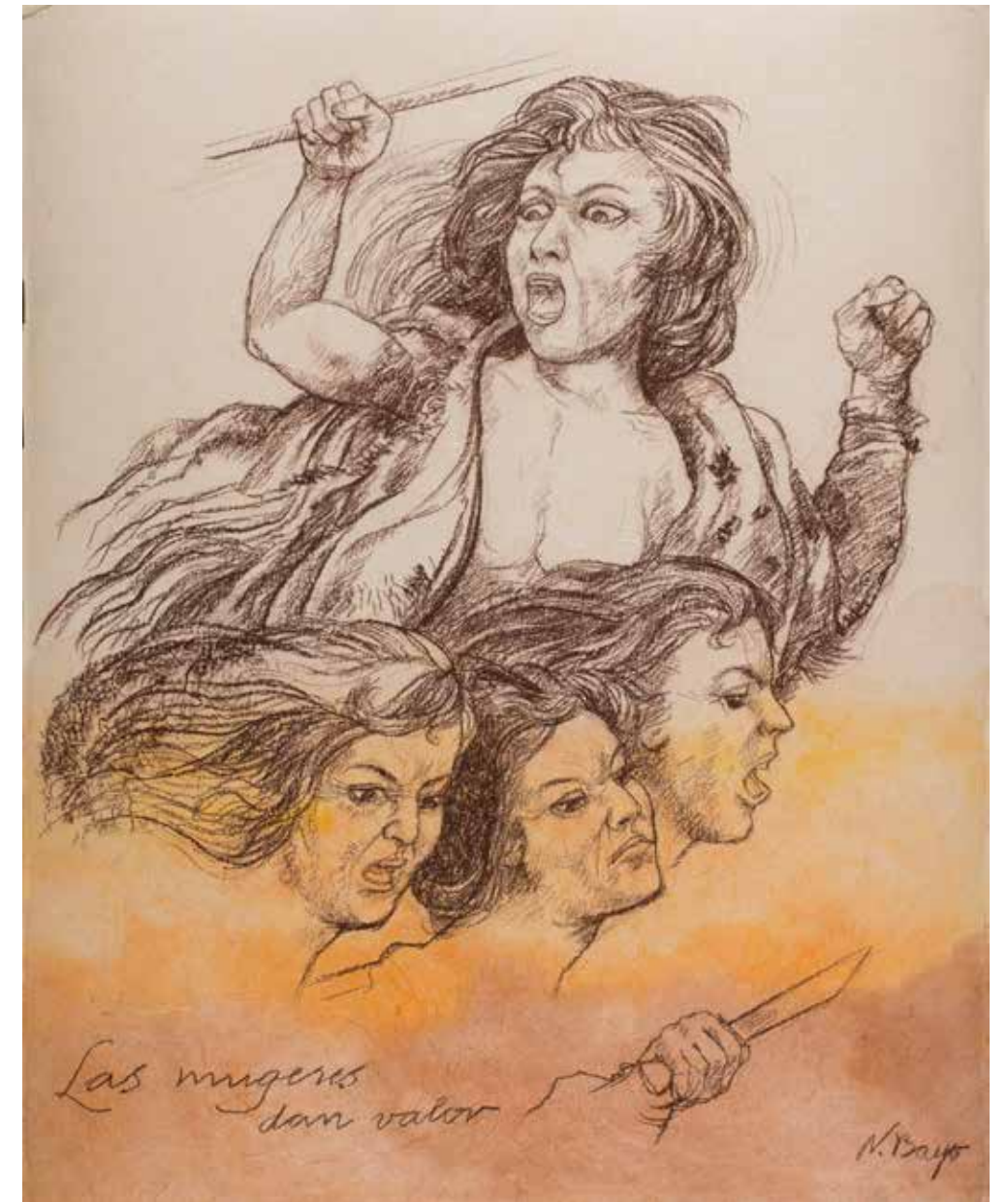
Creta y tinta china sobre cartón
81 X 120 cm.



Las mujeres dan valor

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Y son fieras

2017

Creta y tinta china sobre cartón
81 X 120 cm.



Siempre sucede

2017

Creta y tinta china sobre cartón
78 X 121 cm.



No quieren

2017

Creta y tinta china sobre cartón
78 X 121 cm.



Y no hai remedio

2017

Creta y tinta china sobre cartón
121 X 81 cm.



No se convienen

2017

Creta y tinta china sobre cartón
121 X 81 cm.



No se convienen II

2017

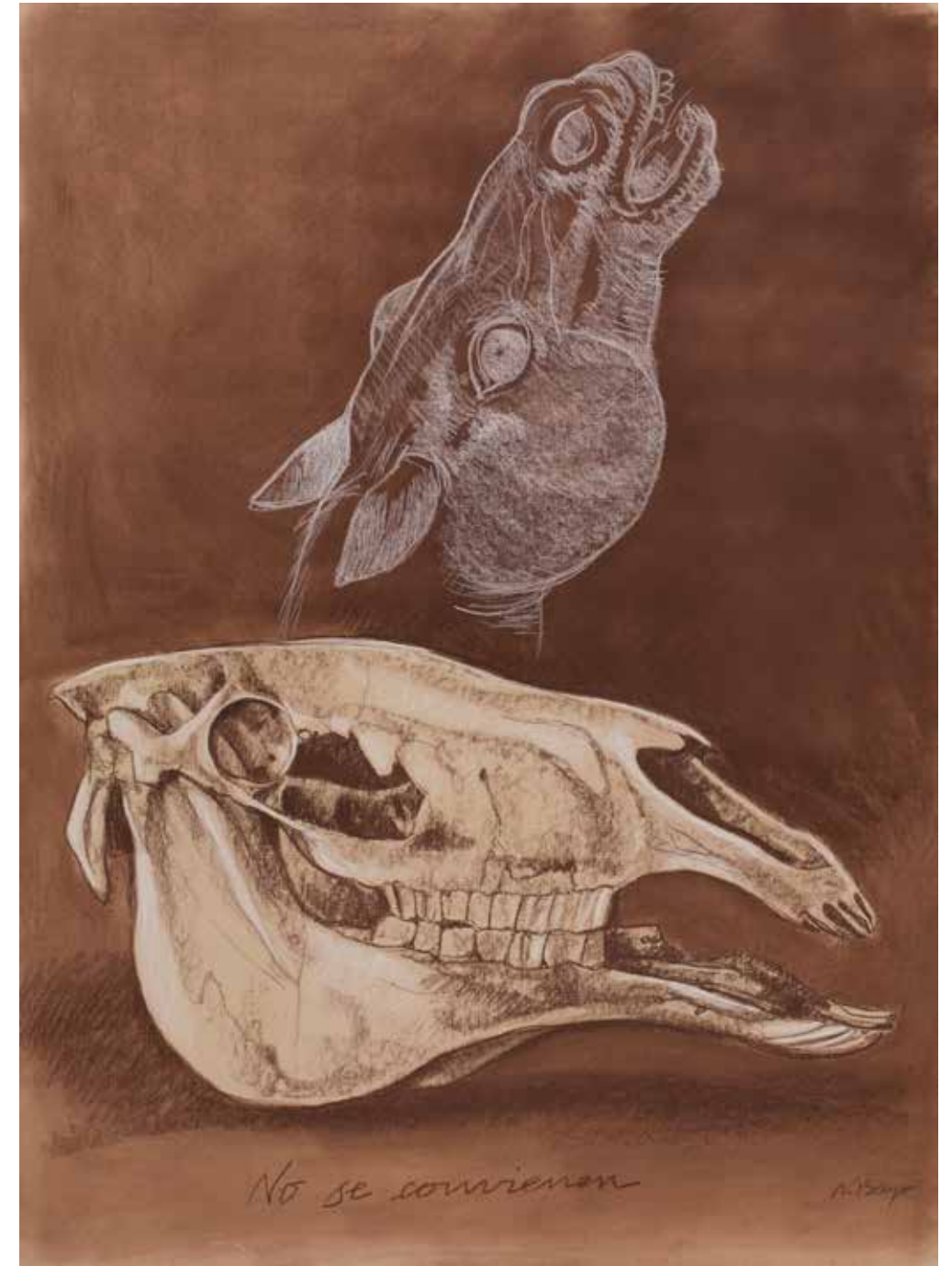
Creta y tinta china sobre cartón
112 X 81 cm.



No se convienen III

2017

Creta y tinta china sobre cartón
112 X 81 cm.



Curarlos y a otra

2017

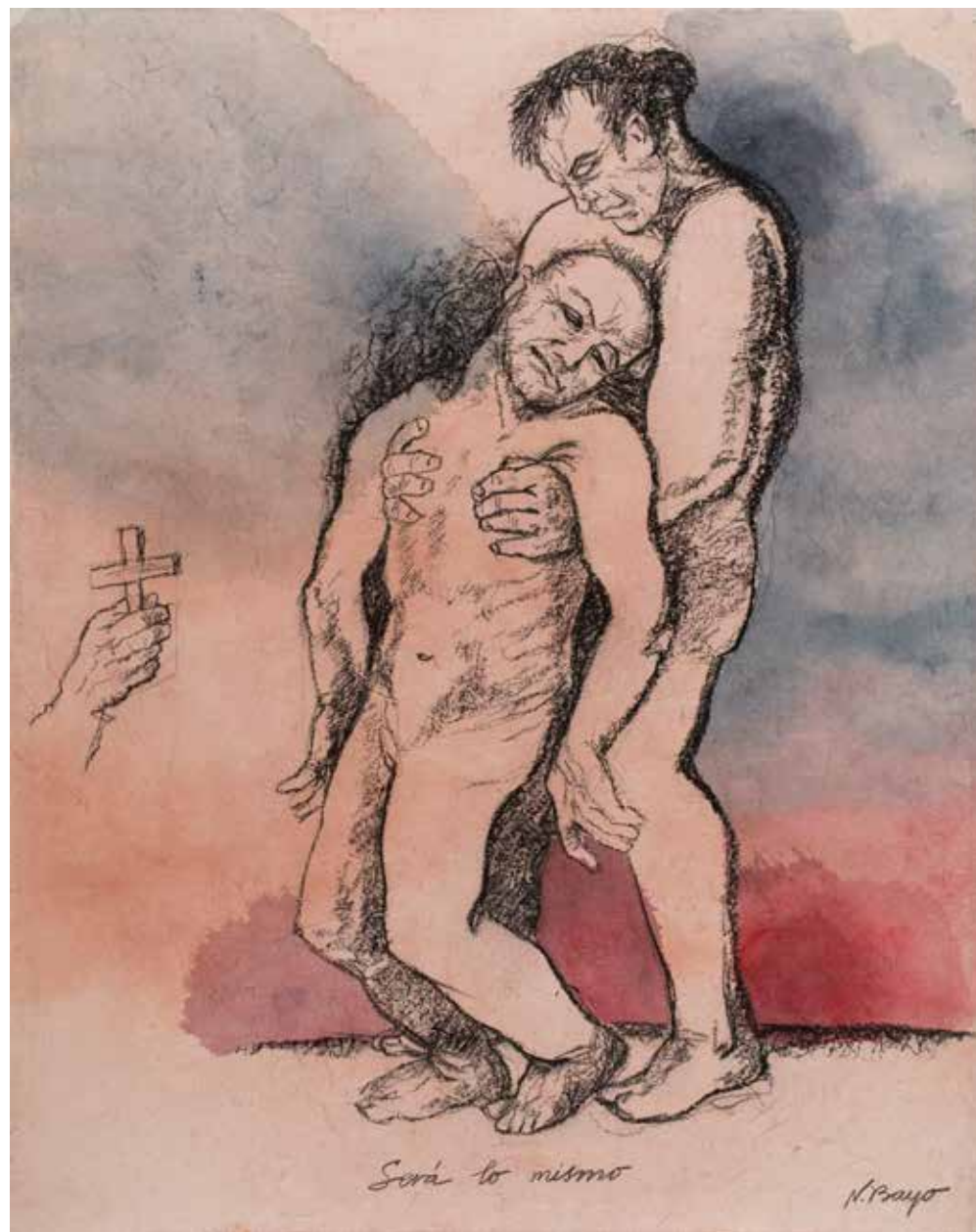
Creta y tinta china sobre cartón
121 X 81 cm.



Será lo mismo

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Tanto y más

2017

Creta y tinta china sobre cartón
78 X 121 cm.



También estos

2017

Creta y tinta china sobre cartón
121 X 81 cm.



No se puede mirar

2017

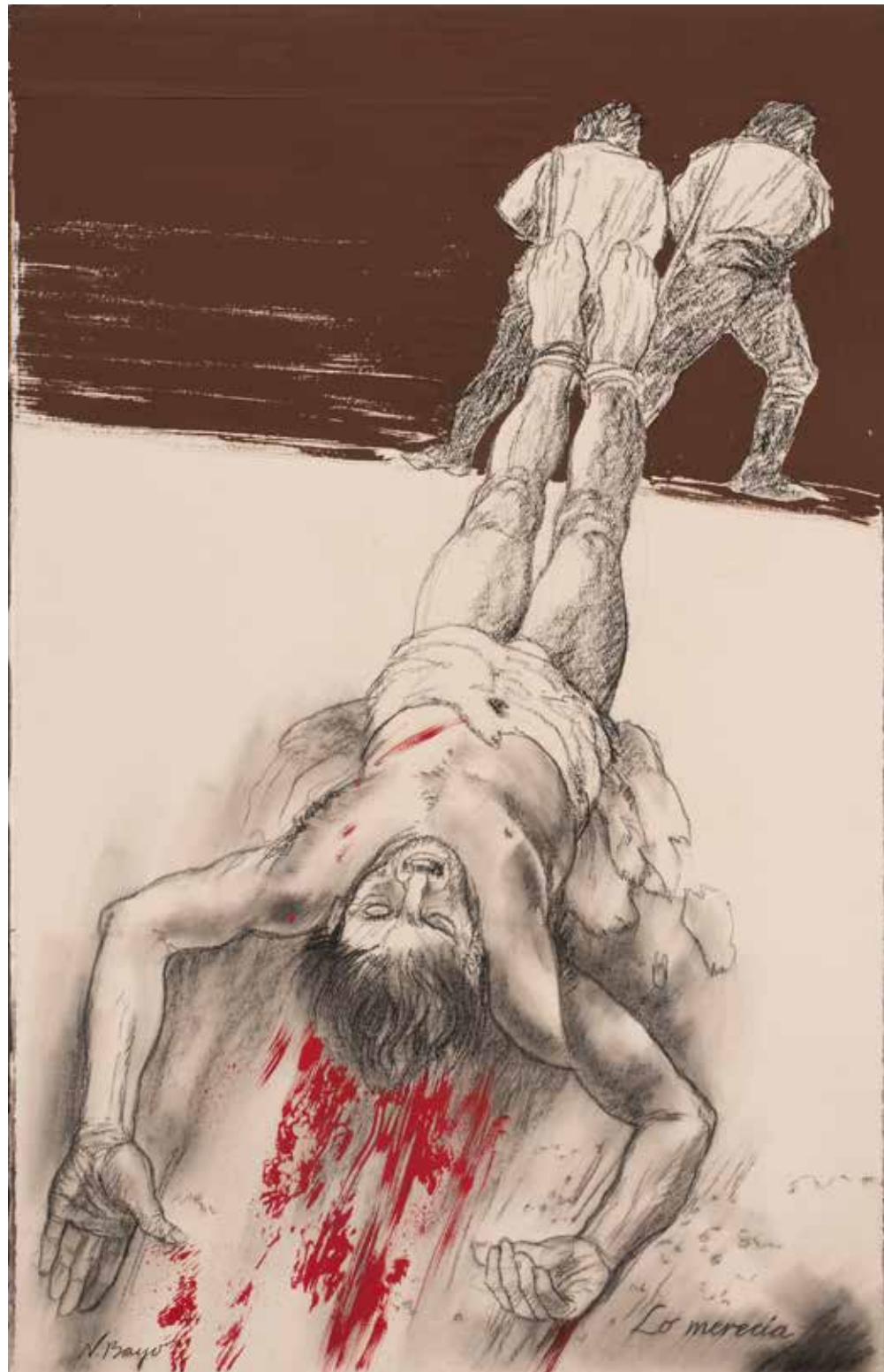
Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Lo merecía

2017

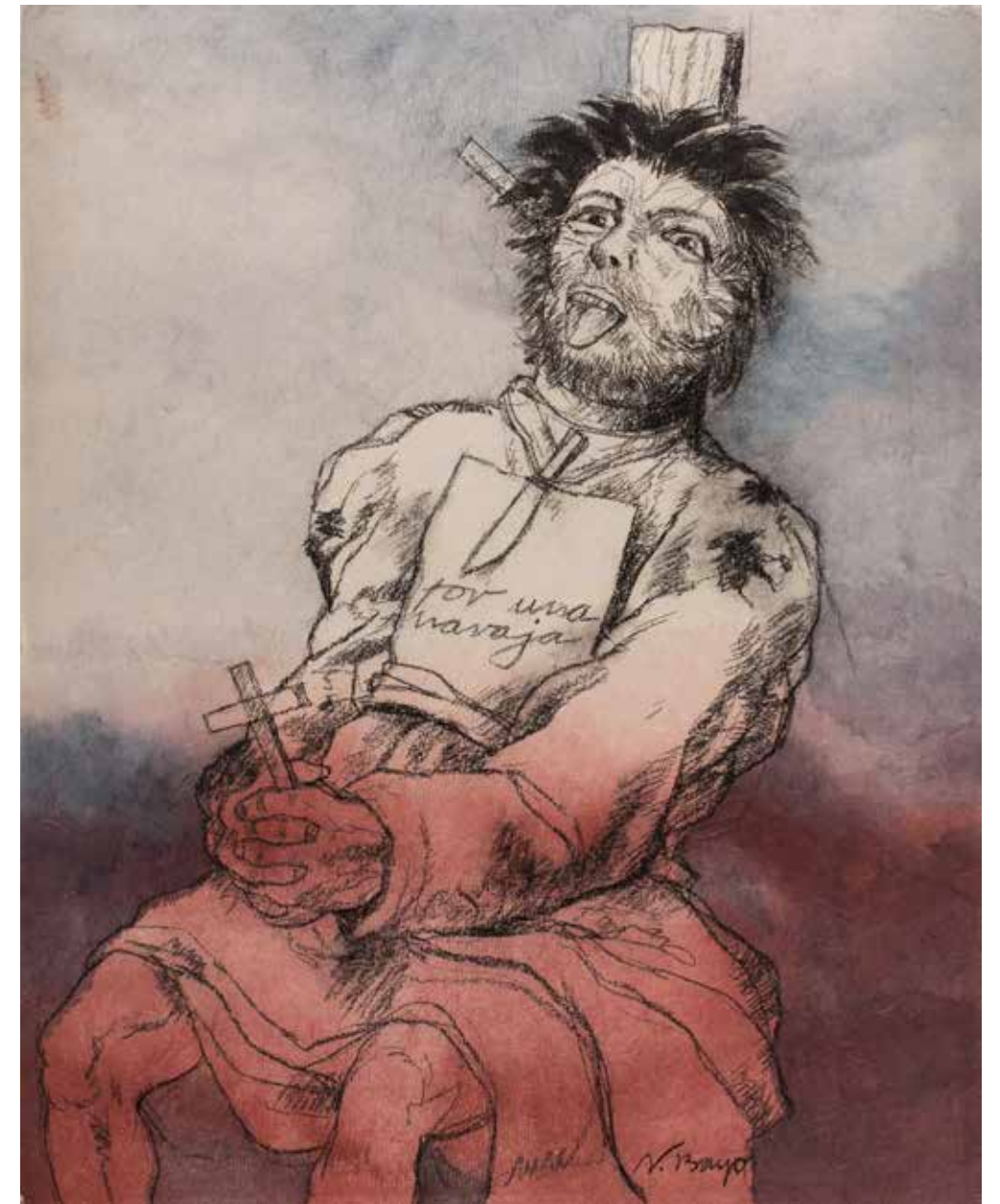
Creta y tinta china sobre cartón
121 X 81 cm.



Por una navaja

2017

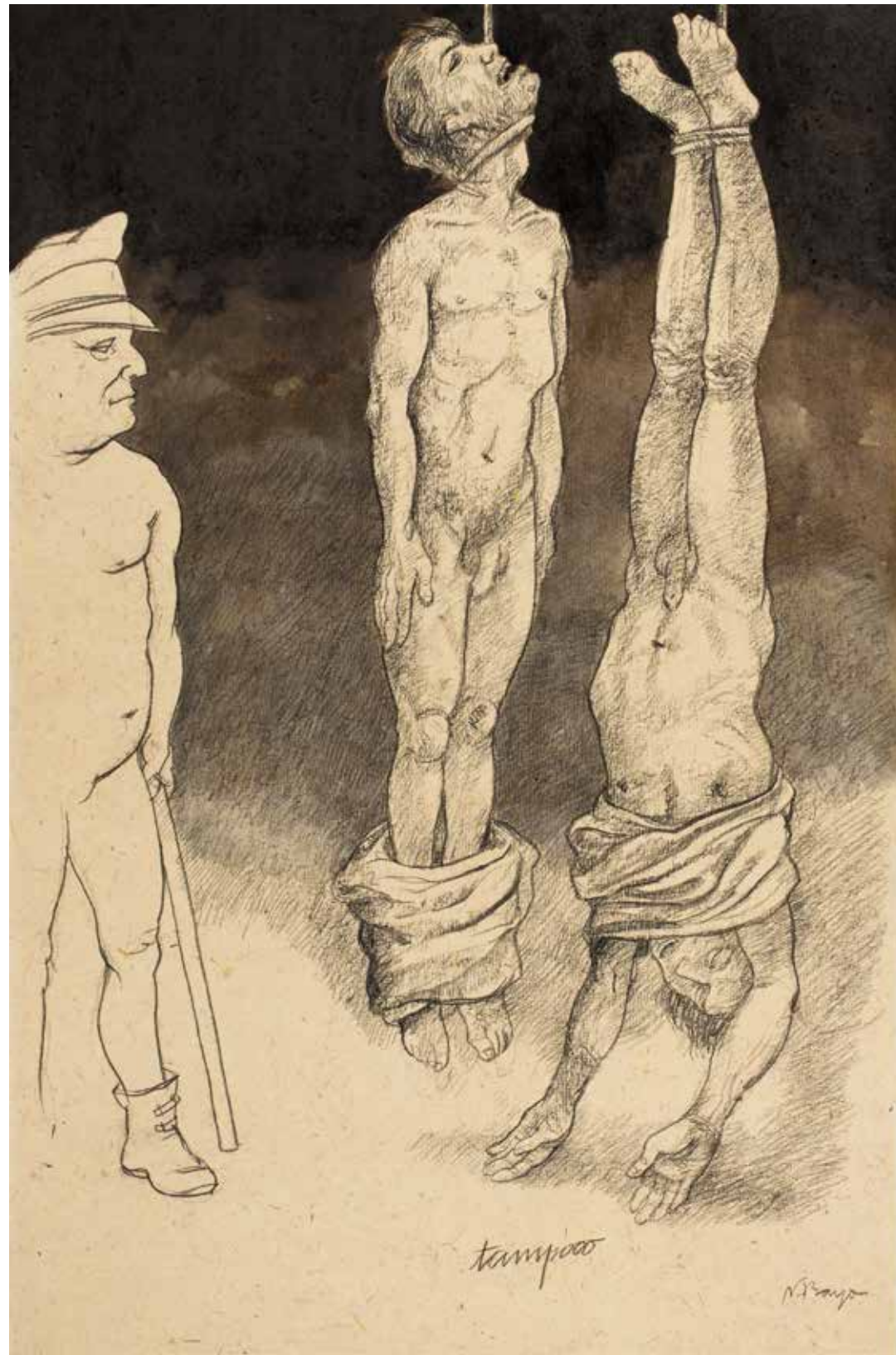
Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Tampoco

2017

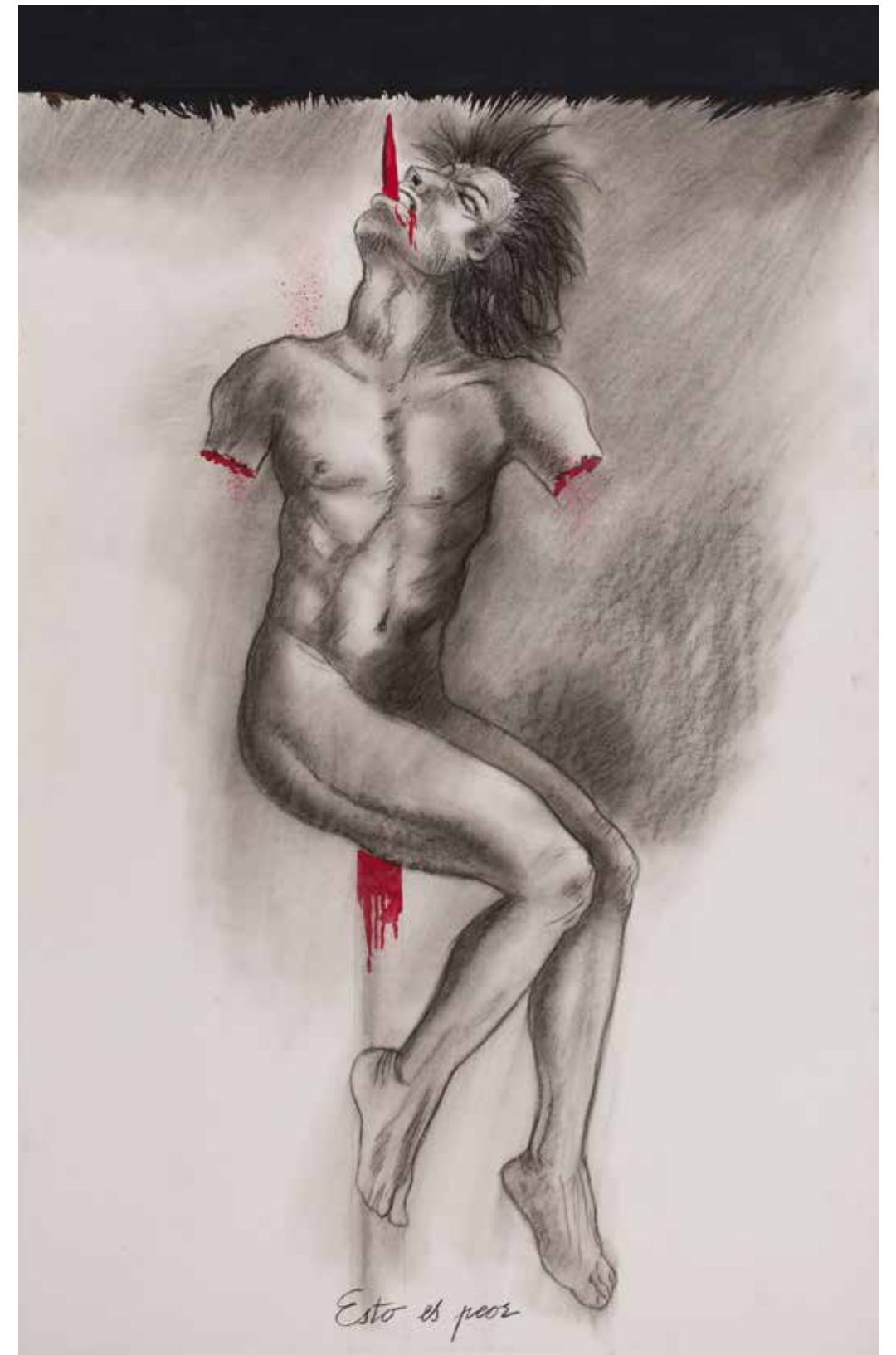
Creta y tinta china sobre cartón
120 X 80 cm.



Esto es peor

2017

Creta y tinta china sobre cartón
90 X 120 cm.



Grande azaña ¡Con muertos!

2017

Creta y tinta china sobre cartón
90 X 120 cm.



Escapan entre las llamas

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Yo lo vi

2017

Creta y tinta china sobre cartón
90 X 120 cm.



Así sucedió

2017

Creta y tinta china sobre cartón
81 X 120 cm.



Clamores en vano

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Si son de otro linaje

2017

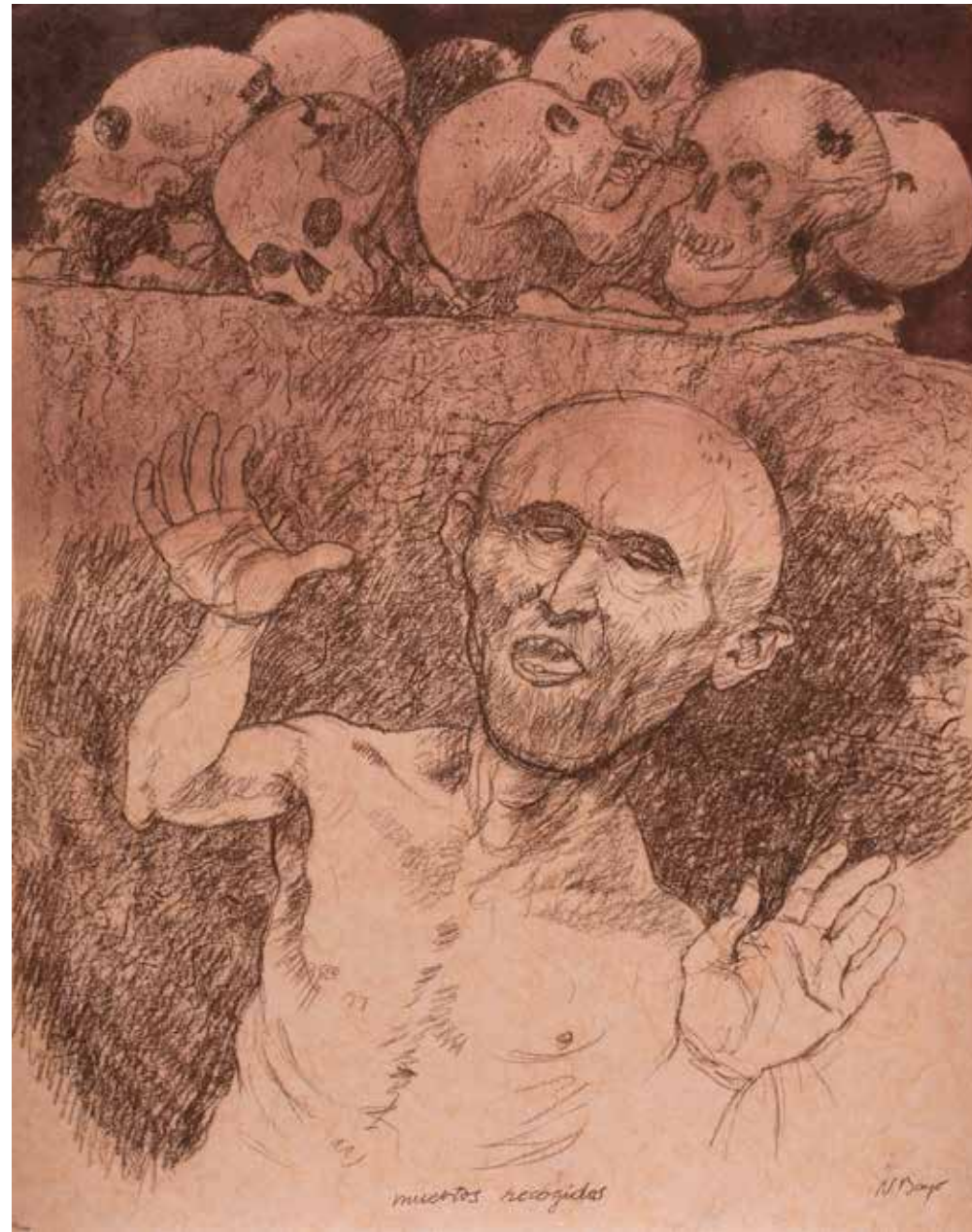
Creta y tinta china sobre cartón
112 X 81 cm.



Muertos recogidos

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Extraña devoción

2017

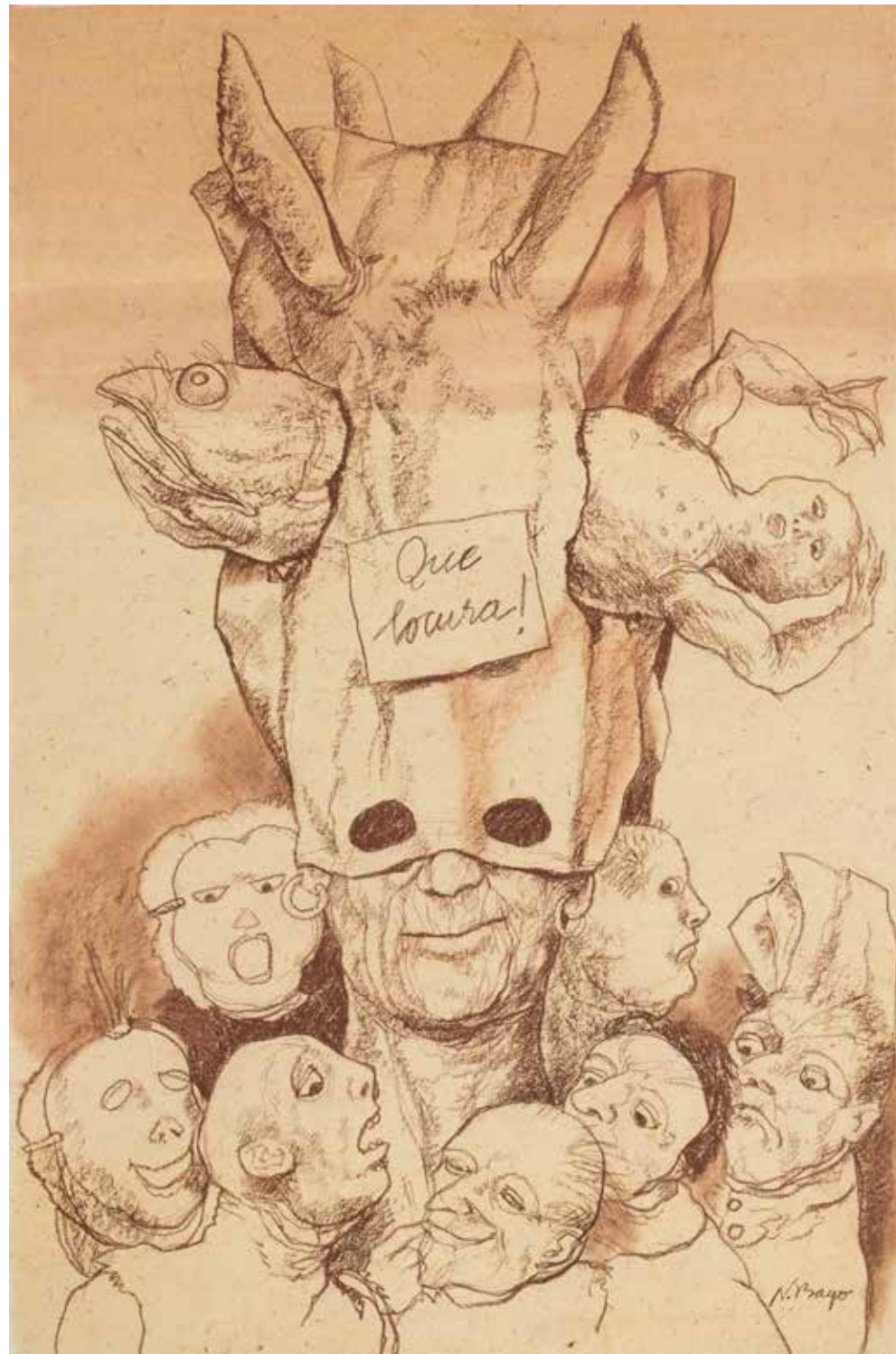
Creta y tinta china sobre cartón
78 X 121 cm.



Qué locura!

2017

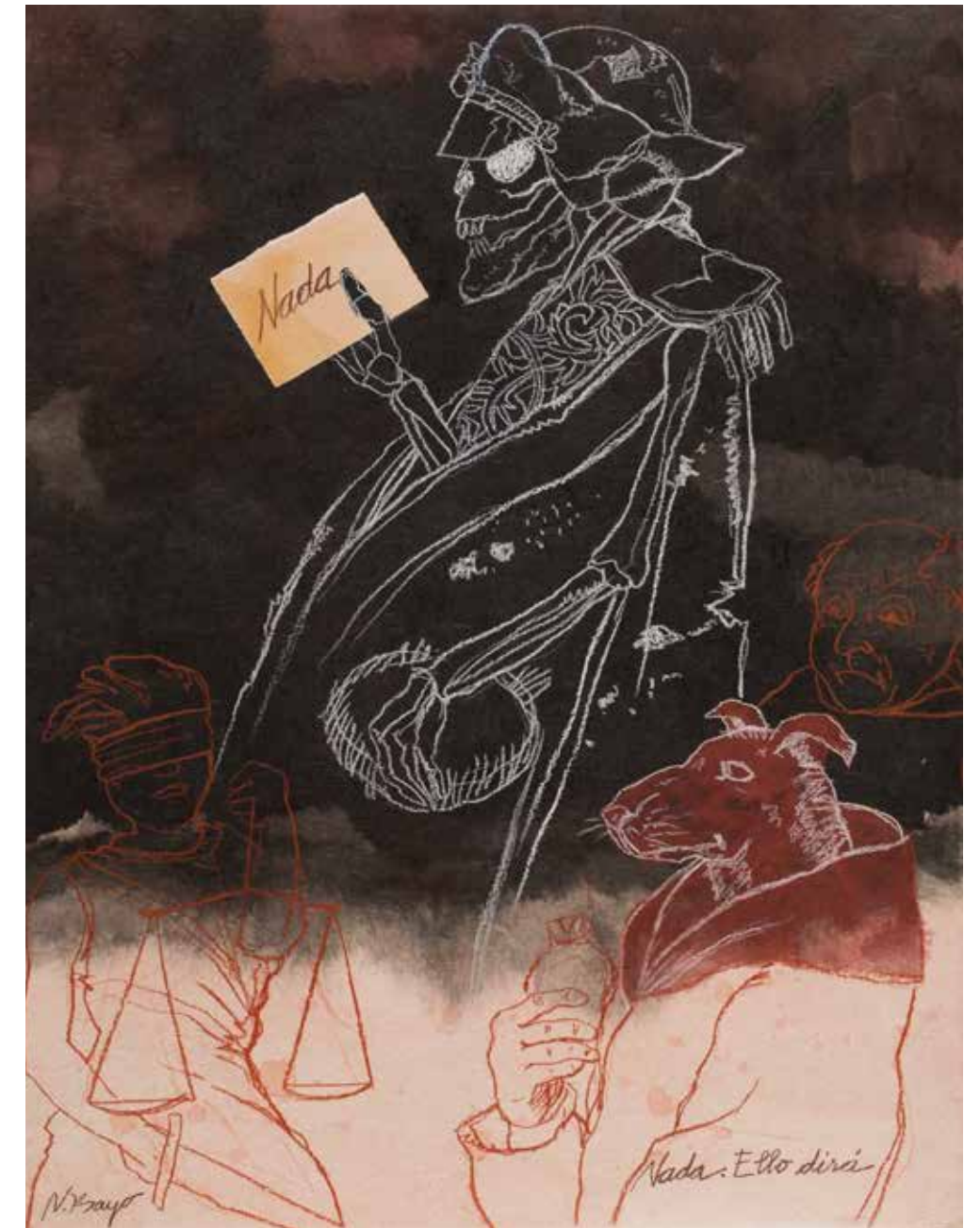
Creta y tinta china sobre cartón
121 X 81 cm.



Nada. Ello dirá

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Contra el bien general

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Los resultas

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Gatesca pantomima

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Esto es lo peor

2017

Creta y tinta china sobre cartón
90 X 120 cm.



Farándula de charlatanes

2017

Creta y tinta china sobre cartón
78 X 121 cm.



El buitre carnívoro

2017

Creta y tinta china sobre cartón
121 X 81 cm.



Buitre carnívoro

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



Que se rompa la cuerda

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



La verdad ha muerto (y no ha resucitado)

2017

Creta y tinta china sobre cartón
100 X 80 cm.



PINTURA Y COLOR DE DOS QUE SUEÑAN

Antón Castro

Natalio Bayo dijo en una ocasión, hace casi medio siglo: “Pinto porque me gusta”. La frase es sencilla: pura determinación, coraje, llamada de la sangre. Vocación. Y a ello –a pintar, a dibujar, a grabar- se ha dedicado casi toda su vida. Quizá por ello, Rafael Ordóñez Fernández tituló un libro sobre él, Natalio Bayo. *La pintura interminable* (Mira, 2008). Siempre se ha sentido hijo del campo, y en especial de su padre Plácido Bayo, tratante de caballos y quizá cuentista de una vida rural llena de fascinación, que se afirmaba en la tierra, en el paisaje y en el diálogo casi inadvertido pero latente con los antepasados. Natalio, además, se ha sentido heredero, ahijado lejano y discípulo indesmayable de Francisco de Goya. De ahí esta exposición monográfica. Esta cita y este homenaje. Son distintos, sin duda, Goya y Bayo; su pintura ofrece dramas diferentes, pero hay entre ellos algunas conexiones, que encerramos en un puñado de vocablos un poco aleatorios.

ANDARIEGOS. Son los hombres que caminan. Esos campesinos que van del corazón y de las cosas del campo a sus asuntos. Son esos gigantes sonámbulos. Colosos que no lo parecen porque siempre exhiben candor y melancolía, una perplejidad dulce de existir. Son esos seres que parecen habitar otros mundos y que conocen a la perfección la tierra o los montes que pisan. Podrían hablar de los secretos del cereal, del paso airoso de las caballerías, de los sistemas de riego, de los sueños sin salida. Podrían contar que a veces, alguna tarde, un muchacho sale al plantío con sus cuadernos de dibujo o sus acuarelas y atrapa todo aquello que se mueve: un labrador, un vencejo, el aleteo de una rama, el suspiro de la brisa en el océano del panizo. Son como los aparecidos: paisanos sin ínfulas, sosegados, que aprenden el enigma de la luz en las nubes que pasan, en el tornasol del crepúsculo que se extiende sobre el mundo. Los andariegos, sin cultivar la exactitud del aforismo, son los filósofos de la aldea. Saben, intuyen y descifran el balido del universo. Natalio Bayo los observa: caminan como si hubiesen perdido el horizonte o la patria del alma. Y a veces, en el espejismo de la faena y los olores que se levantan desde las oliveras, los encuentran y a la par se encuentran a sí mismos.

ARAGÓN. Es algo más que una palabra: es un reino, un pueblo en la historia, todo un universo en Europa desde el siglo XII, incluso antes de que Europa adquiriese su calado simbólico de viejo continente de naciones y aventuras convulsas en el tiempo. Natalio Bayo es uno de los pintores *aragoneses* por antonomasia: se ha preocupado de ofrecer los mitos, los personajes, las atmósferas e incluso las leyendas

más menos fundacionales de este territorio de polvo, niebla, viento y sol. Es el pintor de San Jorge, la doncella y el dragón; es el artista de las banderas como emblemas de convivencia y de tribu, de los palacios renacentistas; es el hombre que se estremeció con Pedro Saputo, el pícaro aragonés ilustrado, con el paisaje (los Monegros, el Moncayo, Albarracín), con la gente sencilla del tajo que cosecha afanosamente el labrantío de las estaciones. Si Goya encarna el tesón, la visceralidad, la genialidad y hasta cierta locura -impulsada hasta la devastación por la enfermedad y el tormento-, Bayo no le va a la zaga: ha querido aprender siempre y ha pugnado hasta la sangre y el espanto con el monstruo que nos habita. Con el monstruo que nos habita, o que habita en la naturaleza y sus páramos, y con el monstruo iracundo del poder y la sinrazón. En Goya, el monstruo eran la guerra, el exilio, el miedo inabordable, los cuadernos del dolor y la ira de los *Caprichos* y los *Disparates*; en Natalio Bayo, es esencialmente el franquismo con sus perros del odio, a los que él ha denunciado una y otra vez tanto por la vía directa como por la alegórica con sus paisanos y sus mineros, con sus palomas aherrojadas, con sus cajas encriptadas de sorpresas, con esos hombres decrepitos que resisten en medio de las ruinas y el desorden del olvido.



La serpiente. 1991

BESTIARIO. Los animales no dan tregua. Estimulan, perturban, hacen compañía. Protegen. En la obra de Natalio Bayo, como en la vida, hay animales muy diferentes. Le gustan los galgos, claro, los tigres, los dragones, el armiño, el unicornio, las palomas, los pajarillos, los gallos. Por ahí andan entre las vibraciones del paisaje y las emociones del ser humano. Ilustró un *Bestiario aragonés*; los animales son sus aliados o la huella de una presencia inquietante y desvelada. Goya vio criaturas ominosas y se enfrentó al silencio terrible de quien no puede dormir.

CABALLOS. Quizá no sea exacto decir que Goya fue un pintor de caballos. No lo fue como Gericault o Picasso, sin duda, pero quizá sí lo fue en su *Tauromaquia*. Natalio Bayo compuso una *Bayomaquia*, pero hay algo que aún es más determinante: él sí es un pintor de caballos. Ya se ha dicho que su padre fue tratante de caballerías y que le ha rendido homenaje de diversas maneras; huérfano de madre, los caballos han estado siempre en su imaginación y en el vertiginoso vaivén de su mano. Bayo los ha entendido muy bien y pinta équidos desde que empezó en este oficio. El caballo encarna la elegancia, la nobleza, la versatilidad, la valentía, la lealtad, la pura energía. La impecable beldad de la forma. Bayo lo siente como algo sustancial de su memoria y de su corazón: lo ha situado, incluso, en las aguas del Ebro o lo ha visto, en forma de centauro, en tierras del Moncayo. Y lo ha visto, como corcel negro o como alazán, entre sus criaturas que van y vienen por los pasadizos de los siglos con el embozo en los ojos.

CABEZAS. Natalio Bayo le ha dado una impronta a sus cabezas. En su interior o sobre ellas puede suceder de todo. Puede anidar un monstruo, una iguana, un sombrero susceptible de ocultar un embrujo siniestro; puede ondular una bandera o crecer un jardín, un vergel, un huerto o una sencilla flor. Las cabezas de Natalio Bayo son excepcionales: a veces parecen el sedimento o los fósiles de un monstruario. Con la pintura, sus figuras se animan y salen de exploración desde el



Caballos en la noche 1995

fondo del cuadro. Goya pintó cabezas, cabezotas y cabezones, empezando por sus autorretratos. Natalio Bayo no ha dejado de ensayar aproximaciones a sí mismo: en 1984, por poner un ejemplo, firmó un *Autorretrato con San Jorge, la doncella y el dragón*.

FUMAR. No recordamos ahora si Goya fumaba, pero Natalio no ha dejado de hacerlo. Es su manera de someter el tiempo íntimo de un cuadro: cada vez que aspira mitiga el arrebatado, enfría la emoción, suaviza el incendio de los colores. Y aprende a observar desde la lentitud con un placer inefable. Natalio fuma Ducados. Puede parecer frivolidad, pero el virtuoso, el manierista, el pintor narrativo halla su acomodo y su inspiración en el centro del laberinto. Y piensa mejor. O sencillamente atrapa el *sfumato* que huye.

GRABADOS. Cada vez que se hacen listas, que es un hábito de antaño y no solo nacido con las nuevas tecnologías, siempre se dice que los mejores grabadores de todos los tiempos son Dürero, Rembrandt, Goya y Picasso. Natalio Bayo aprendió de todos ellos y ha firmado aguafuerte, serigrafía, punta seca, punta de plata. Ha confeccionado muchos libros de artista de casi todo: de las canciones de amor de Labordeta (que quizá sea el sentimiento más auténtico del hombre que nunca dejó de ser emoción, ternura seca, canto para todos), del Aragón monumental y artístico, de las novelas *Bomarzo* y *Carmen*, de *Romeo y Julieta*, de gladiadores como Chrysaor; hasta firmó una serie de trece aguafuertes: *Según los Caprichos*. Sobran los comentarios. Goya figura entre las obsesiones de Bayo, y este no duda en rendirle homenaje. Goya ha sido una fuente y un estímulo: su mundo es complejo y rico, ebrio de paradojas y de dolor. Posee la sabiduría de alguien llamado a ser sociólogo y cronista de su tiempo y, ante todo, un artista del compromiso. Natalio se ha fijado en el maestro y, con pasión, con esfuerzo, con la búsqueda indomable, ha alcanzado el vértigo. O la cima de una montaña de expresividad, mirada y relato.

ITALIA. Si Goya refinó su talento, incipiente o en estado bruto, en Italia, ahí está su vigoroso *Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Andes*, qué vamos a decir de Bayo. Le encanta contarle. Con su deseo de saber y algunas becas decidió partir a Italia: a Florencia, Venecia, Roma. Allí lo descubrió casi todo: la potencia inmediata de los grandes cuadros, la untuosidad, la composición, una técnica increíble. Se hubiera arrojado en el interior de los cuadros de Botticelli, Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Mantegna, Rafael de Urbino. Le estremeció hasta lo indecible la pintura en directo y sus ángeles negros, las dentelladas en el lienzo, la suavidad de los valles, la verdad etérea de la inspiración. Salió tan herido o tan poseído que, en cierto modo, nunca dejó Italia. Venecia, como se sabe, agita sus aguas y sus palacios y sus banderolas marinas en muchos de sus lienzos. Italia y sus próceres, Italia y sus frisos, los pintores italianos, renacentistas o sombríos como Caravaggio, exóticos y místicos como Fra Angelico o Giorgione, la Italia aragonesa, inmortal en el recuerdo... Nunca, nunca, nunca los ha perdido de vista: los abraza igual que el farero abraza un precipicio que se estrella con el mar.

VARIACIONES SOBRE LAS PINTURAS NEGRAS

MUJERES. Goya es un exquisito pintor de niños y de mujeres. De las mujeres que amaba, que adoraba, por las que sentía una atracción que iba más allá del amor o del deseo. Salvo excepciones, nunca le gustaron algunas reinas, logró retratos de una luminosidad esencial que viene de adentro y del confín oculto de los sueños: las majas, vestidas y desnudas, la marquesa de Santa Cruz, la condesa de Chinchón, la duquesa de Alba, Leocadia Weiss, Rosario, esa mujer que duerme en Dublín y agita como un volcán, bajo velos de luz y eternidad, el busto... Natalio Bayo ha pintado todo tipo de mujeres. Las ha pintado y las pinta: en el papel, en el lienzo, en sus cuadernos, en sus grabadores, en los borradores de la imaginación. Mujeres de agua y fuego, mujeres felinas o entronizadas, de jota y cierzo, mujeres con caballo, sedosas, mujeres con pájaros, que esperan el alba, que se adentran en el rumor de la noche, mujeres que ensayan su desnudo más hermoso entre las rosas o las formas hospitalarias de la fronda. Mujeres que son piel de lascivia y que seshan, con la nalga descubierta, bajo el sol del verano, mientras un perro dálmata atrapa ese espectáculo de la pura belleza, el remanso de la lascivia.

RETRATOS. Goya hizo retratos siempre. En todos sus cuadros. En el fondo, más allá de las pinturas de guerra o de sus instantáneas del horror y de la convulsa vida diaria, no dejó de hacer retratos. Es uno de los más grandes: expresivo, psicológico, captó lo invisible y su catálogo de espantos, con las Pinturas Negras al frente. Arisco y tierno. Natalio Bayo es un pintor narrativo y un pintor pintor, que disfruta con la materia y la ingeniería secreta de la conciencia. La suya y la del retratado. No ha dejado de buscar el retrato más perfecto. Quizá no exista. El retrato también es un estado de ánimo, un afán de fijar las oscilaciones del alma, un temblor, la quimera de alcanzar un instante decisivo en los ojos, en la piel, en el gesto levantisco. En el retrato, Natalio Bayo es plenamente feliz o muy desdichado. El arte, en Goya o en Bayo, nace del estupor, del vacío, de las contradicciones, de los amores dolientes, reales o soñados. El arte es una forma radical de inconformismo y de querer atravesar al otro con el grito de la luz, del color, de la forma y de la materia. Goya y Bayo, Bayo y Goya dialogan en la inquietante hermandad de la creación. Y lo menos asombroso es que se reconozcan.

*12 obras gráficas. 2017. 10 óleos sobre yute
y 2 creta y tinta china sobre cartón*

Saturno

2017

Creta y tinta china sobre cartón
190 X 80 cm.



Jinete semihundido

2017

Creta y tinta china sobre cartón
190 X 80 cm.



Caballo semihundido

2017

Óleo sobre yute.
165 x 80 cm.



Las Parcas

2017

Óleo sobre yute
130 x 250 cm.



Asmodeo en Trasmoz

2017

Óleo sobre yute
130 x 250 cm.



Judith y Holofernes

2017

Óleo sobre yute
165 x 80 cm.



Dos viejos

2017

Óleo sobre yute
160 x 80 cm.



Las dos Españas

2017

Óleo sobre yute
130 x 250 cm.



El aquelarre de la niña bruja

2017

Óleo sobre yute
130 x 250 cm.



Saturno

2017

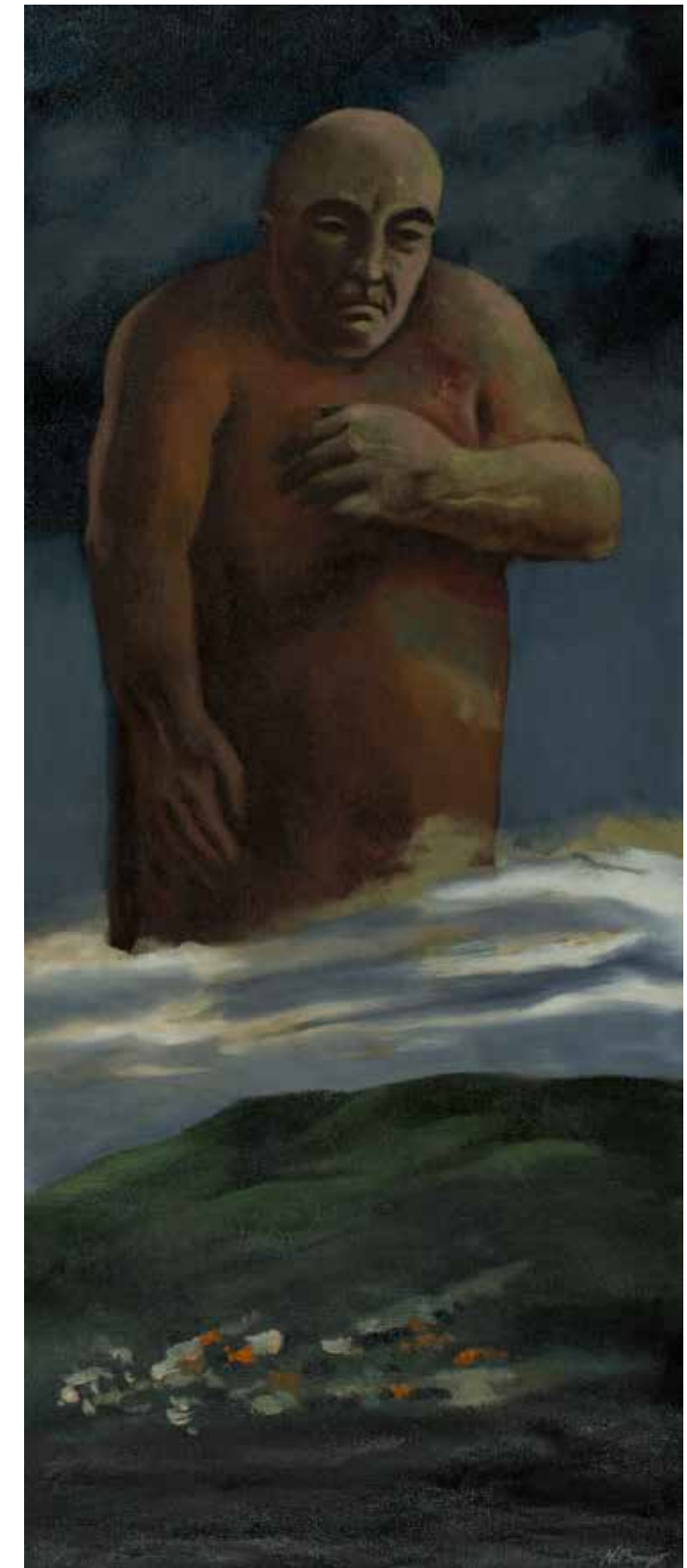
Óleo sobre yute
150 x 80 cm.



Coloso en el Moncayo

2017

Óleo sobre yute
180 x 80 cm.



Saturno

2017

Óleo sobre yute
160 x 80 cm.



YO LO VI. GOYA POR BAYO

Francisco J. Uriz

En 1938 un poeta finlandés, Elmer Diktonius, indignado por el golpe de estado del general Franco, invocó al pintor aragonés para que con su pincel se enfrentase a los criminales de su tiempo, al mismo enemigo que en la época de Goya había aplastado la libertad, instándole “a enderezar lo torcido, a desvelar la verdad, a despertar al mundo con su pincel, con su buril para que germine la libertad “,con este poema:

¡Despierta, Goya!

Despierta Goya:
aquí está otra vez el enemigo,
con nuevas armas,
con otros uniformes—
pero el mismo,
el mismo de siempre.
Y siempre se trata de lo mismo:
la libertad, nuestro aire, nuestro pan—
nuestra libertad, camarada,
degollada, despellejada y cocida
tantos miles y miles de veces,
y que otros tantos miles de veces
ha vuelto a ponerse en pie.

Despierta Goya:
ven a enderezar con tu pincel
y con tu recia fuerza lo que ha torcido la violencia;
ven a desvelar penosa, cruel, espantosamente,
toda la verdad:
aquí están degollando, despellejando y cociendo
otra vez la libertad.
Deja que se apodere de ti
la apasionada furia,
hunde el buril hasta el mango
al grabar en el cobre—
despierta al mundo a fuerza de sustos,
azótalo con el látigo de la angustia
y la semilla de la libertad germinará en la tierra
que está sangrando.

Habían pasado más de cien años desde la muerte del pintor, pero Goya seguía siendo para Diktonius un camarada en la lucha por la libertad.

En los años 60, el poeta sueco Göran Sonnevi, una de las voces más representativas de los intelectuales suecos en la protesta contra la agresión yanqui a Vietnam, veía la brutalidad de la guerra mejor expresada en los grabados de Goya que en las fotos que llegaban de Vietnam. Era el gran reportero de la guerra. O aún mejor: “el patriarca de los fotógrafos de guerra”, como lo definió el gran fotógrafo de guerra, James Natchwey, premio princesa de Asturias, después de ver los *Desastres* en el Prado durante la guerra del Vietnam.



Kjell Espmark. 2010

Los *Desastres* ilustraron en muchas publicaciones el espanto de la agresión imperialista a Vietnam. El grabado con un alcance mucho mayor que el del óleo. Las imágenes y las frases que tan atinadamente las completaban: el buril y la pluma. Como la lapidaria *Yo lo vi*, toda una declaración de intenciones.

En las fotos de Nguyen Van Troi en 1965, atado al poste poco antes del fusilamiento, con su impoluta vestimenta blanca, yo siempre sobreimprimía una imagen grabada ciento cincuenta años antes, la número 15 de los *Desastres* “*Y no hai remedio*”, de otra víctima también de blanco. El hombre con los ojos vendados atado al poste, la blancura de la camisa, los fusiles que asoman por el borde derecho de la imagen, un muerto en el suelo y, al fondo, un pelotón de ejecución sin rostro, idéntico al de *Los fusilamiento del 3 de mayo*.

Goya nos presenta la guerra sin grandes batallas, sin ejércitos numerosos, sin banderas, la cuenta en imágenes de pequeños grupos, escenas en que el individuo, soldado o guerrillero, es el centro. O los paisanos que sufren las consecuencias. *Yo lo vi*.

Las imágenes de los horrores de la guerra causados por los ejércitos de Napoleón que plasmó Goya en sus *Desastres* son tan acertadas y universales que rompen tiempos y fronteras. Napoleón, Westmoreland, Franco, Murat, Mola son el mismo enemigo. Tres guerras, pero allí, en los *Desastres*, están todas las guerras. ¿Son sólo una reflexión sobre los horrores y la crueldad de la guerra en invasores e invadidos? ¿El lado oscuro de la guerra? ¿O el de la condición humana? Todos igualados en el terror.

Goya el pintor de la cotidianidad en la guerra y en la paz en la época que le tocó vivir. *Caprichos, Desastres, Disparates*.

Hoy Natalio Bayo rinde homenaje a esas intensas imágenes en los cartones, grabados y óleos de sus *Variaciones goyescas*, y las trae a nuestros tiempos convulsos con su indignada y lúcida visión.

Bayo ya había hecho felices incursiones en la obra de Goya y había publicado variaciones a algunos de los *Caprichos* del maestro. En alguna ocasión incluso habíamos hablado de que recrease a Goya para ilustrar la novela que el escritor sueco Artur Lundkvist había escrito sobre el pintor de Fuendetodos.

Los títulos de los cuadros de Bayo me llamaron siempre la atención, tan certeros como los pies de los grabados de Goya, títulos que ayudaban a profundizar en la visión crítica de sus cuadros. Con esos títulos compuse un largo texto en el que traté de redactar su biografía pública cuyo final es este:

Supimos que el rojo y gualda también eran las barras de Aragón
Recortado sobre esa coartada de las barras
se celebra *El banquete de los impostores* — el caballo parece mirar asombrado
No falta nada, ni el músico, las estatuas, ni el cachirulo
Se acabó el festín
En la mesa ya sólo les queda la sardina por desollar
No dejan ni los restos
El engalanado embaucador frente a los embaucados desgalanados
Vendía pirámides azules, verdes, blancas en burbujas de ladrillo y humo
y llegó la crisis
No quedaron ni los
Restos de naufragio
Un banco nunca será tu amigo y menos tu amiguito del alma
La imagen de la Justicia presidía con los ojos vendados
y en las manos una balanza y una espada ¿para quién?
En el ayuntamiento de Tarazona el quicio de la puerta
al desequilibrar la balanza, hace a la Justicia más acorde con la realidad
Misera humanidad la culpa es tuya
Y todo seguía igual
porque *El hombre que no veía el tiempo*
sabía que
Hay cosas que nunca cambian
porque había cosas atadas, tan bien atadas como las relaciones de producción

Envuelta en un sayal oscuro se tapa horrorizada la cara una figura
frenada en su levitación por una soga atada a la cintura
No quiere ver no quiere ver no quiere
ver
Yo lo vi
¿Podrá *La espada al rojo blanco* cortar la soga y liberar al prisionero?
Otros piensan cortar la soga con la acción lenta y persistente
como la gota de agua que perfora la roca...
Hay recuerdos que ayudan a vivir
y esas evocaciones animan al
Gigante cansado y quizá a muchos más —¡ojalá!—
a seguir trabajando incansable como si algo pudiera cambiar
sin dejarse abatir por el desencanto
Yo lo vi

Zaragoza, noviembre 2017



Fotografía: Julio López Morata

ESTE CATÁLOGO, EDITADO CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN *NATALIO BAYO. VARIACIONES Goyescas*
CELEBRADA EN EL IAACC PABLO SERRANO, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE ARPI EN ZARAGOZA EL 31 DE ENERO DE 2018.

