



Juan de la Encina

# **El mundo histórico y poético de Goya**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan de la Encina

# El mundo histórico y poético de Goya

Conferencias

«La Casa de España en México, 1939»

On ne connaît jamais assez un maître pour en parler absolument et définitivement.

DELACROIX

...Il me serait trop facile de disserter subtilement sur la composition symétrique ou équilibrée, sur la pondération des tons, sur le ton chaud et le ton froid, etc. O vanité! Je préfère parler au nom du sentiment, de la moral et du plaisir. J'espère que quelques personnes, savantes sans pédantisme, trouveront mon ignorance de bon goût.

BAUDELAIRE

Temas goyescos

Se presenta esta noche ante ustedes, señoras y señores, un crítico de arte español. Y lo hace, no precisamente en aquella forma o actitud que acostumbra a representarse en la figura del severo Aristarco, símbolo de la atufada pedantería, sino, como es natural, en otra más humana, que es la suya de siempre, en él congénita: la de la llana y sincera modestia, que comienza su discurso en esta noche pidiendo lo que más necesita: indulgencia. Y la necesita en este momento más que en ningún otro, en primer lugar, porque es más hombre de pluma que de palabra oral y todos sabéis la enorme diferencia que va de un instrumento de expresión a otro, de un arte a otro arte de la palabra; y, luego, porque llega de un país por el que corre desatado el monstruo de la guerra y en el fondo de su propio espíritu permanecen grabadas de manera indeleble tantas escenas de horror... ¿Cómo, pues, teniendo el ánimo atribulado, rebosante [10] de patriótica congoja, podrá discurrir con aquella ilusión semi-lírica, con aquella fruición serena, con aquella frívola objetividad, que la buena crítica de arte postula, puesto que esta compleja disciplina es de aquellas que sólo siembran bien la simiente de sus futuras cosechas en campos largamente preparados para el cultivo de los ocios más nobles? No pido, pues, indulgencia por razones de coquetería retórica, sino por una real y verdadera necesidad de mi espíritu; y como de antiguo conozco

vuestra exquisita cortesía -y una prueba de ello es el que yo me halle ahora en este lugar sin saber cómo agradecer tan alta distinción a vuestro Gobierno y en particular a vuestro Presidente, el ilustre General Cárdenas-; como conozco vuestra cortesía no dudo un solo instante que he de obtener de antemano y con creces lo que innecesariamente sin duda, me he adelantado a pedir.

Fortalecido con tal confianza, comienzo, pues, esta noche a desarrollar mi tema:

Mas tal vez no sea completamente ocioso explicar, antes de entrar en materia, la razón o razones en virtud de las cuales he elegido este tema para establecer mi primer contacto con un [11] público mejicano. Acaso pudieran suponer quienes conozcan mi obra que lo he entresacado, entre otros varios que pudiera desarrollar inmediatamente, por pura y simple comodidad, es decir, por una cierta holgazanería o flojera de espíritu que inclina siempre a seguir el camino de menor resistencia y de mínimo esfuerzo, pues yo he escrito y tengo publicado un libro sobre Goya y llevo entregados a la stampa tantos artículos y ensayos acerca de este pintor español, que, de haber desobedecido a mi habitual negligencia en este orden de cosas, recogidos todos en un haz, bien pudieran representar una obra compuesta de varios volúmenes de regulares dimensiones. Pero no ha sido, por ventura, este bajo y mezquino motivo el que ha determinado mi elección. Ha sido, pues, otro bien distinto y de índole mas valiosa. La verdad es que, al llegar yo a tierra mejicana, no tenía ningún propósito de tratar en mis conferencias de Goya ni de su arte. Mas, al poco de pisarla, me he sentido envuelto en una como enorme oleada de belleza de carácter, de belleza de forma y de color, de belleza natural y artística, de belleza delicada y dramática, de belleza popular e íntimamente aristocrática; y ello en forma tal, que me sorprendí [12] a mí mismo pensando en Goya, pues los caracteres, las calidades estéticas de sus obras son parecidos a las que brotan naturalmente de la sociedad y la tierra mejicana. Me apresuré, pues, de una manera intuitiva, a calificar vuestra belleza, la belleza mejicana, de belleza goyesca. Y ahora, cuando ha pasado ya algún tiempo, y más la observo y más serenamente la contemplo, ya sin la sorpresa de la primera impresión, más se afirma en mi espíritu la significación precisa de este calificativo. Me hablaban gentes de gusto y sensibilidad que conocían vuestra patria, de una cierta semejanza existente entre la belleza de vuestro país y la que expresó el pintor Pablo Gauguin en sus pinturas de las islas afortunadas de los mares del Sur; y yo, que soy dócil a ciertas sugerencias, alcancé las lindes de Méjico propenso a ver por todas partes bellezas, mágicas y encendidas, de tipo «gaugueniano». Y no es que yo no vea por aquí cantidad considerable de tan noble y misterioso tipo de belleza; pero, a mi juicio, es bien poca cosa si se compara con aquel conjunto de calidades y valores estéticos que yo quiero significar con el vocablo goyesco. No he de hacer en este momento una definición escolástica del mismo. [13] ¡Líbreme Dios de intentarlo siquiera, porque contiene tantos sentidos a la vez, que sólo por un procedimiento enumerativo podría acaso hacer alguna luz en el contenido emotivo y conceptual de esas tres sílabas sonoras! Y sería aún mejor acaso expresarlo por medio de la proyección de imágenes representativas de tales valores, como lo haremos en el curso de estas conferencias, porque el arte y sus calidades y circunstancias entran por los ojos y son estos quienes en ese campo deciden principalmente.

Otra de las razones que me han movido a la elección del tema dicho, es la siguiente: cuantos mejicanos conocí y traté en Madrid, todos, todos, fueron devotos de Goya; y, si mis recuerdos de lector desordenado no se hallan trastocados, en vuestras letras contemporáneas

hay unas cuantas paginas de primoroso estilo dedicadas al artista perspicuo que supo captar como nadie la gracia y el dolor de la vida histórica española. Y es probablemente que en el espíritu de esos amigos mejicanos la voz de Goya resonaba como voz propia (y éste es el principio de la comprensión y asimilación de la obra artística), ni mas ni menos que a mí, español por todos los puntos de su carne y de su espíritu, la belleza [14] mejicana, en la que hoy me hallo inmerso, me habla con una voz que me parece haber oído siempre, que me es enteramente familiar. ¡En hechizante voz clásica, voz atrayente de sirena, rica en matices e inflexiones, opulenta en misteriosas cadencias!...

Pero tengo, además, otra razón no desdeñable, para que me haya decidido, y no caprichosamente, a unir el nombre de Goya con el de Méjico, y es que estos días he hecho con mis propios ojos mortales un descubrimiento, que no lo es para ninguno de vosotros, pero que para mí sí lo es. En la arquitectura mejicana del siglo XVIII, inconfundiblemente vuestra, dotada por ende de aquella originalidad que los pueblos artistas saben imprimir a los estilos históricos de que se valen sin ser inventados por ellos, se da una como última floración o rutilante llamarada de la gran arquitectura española, trasplantada aquí de cuajo, para que vosotros pusierais en ella nuevos acentos; y vuestros arquitectos de ese tiempo son quienes, emparejados con Goya, sostienen principalmente, refutando con hechos las vanas opiniones de un mundo político y religioso interesado en nuestro descredito y ruina, que la antigua genialidad creadora del mundo [15] hispánico no estaba ni remotamente agotada. Al fundirse ésta con lo aborígen mejicano dio nacimiento al cabo de algún tiempo a la historiada flor de vuestro monumental barroco, que hoy admiramos todos, y no menos los que conocemos y amamos la pompa majestuosa del agitado barroco español. «Los grandes pueblos -decía Ruskin- escriben su autobiografía en tres manuscritos: El libro de sus acciones, el libro de sus palabras y el libro de su arte». Vuestro Méjico, como nuestra España, ha sabido, pues, escribir también su autobiografía sobre la piedra; y ese arte, significativo del poder de vuestra imaginación, no murió ciertamente con los arquitectos del siglo decimotercero, sino que vive y se prolonga sin desmerecimiento en la obra de vuestros contemporáneos que siguen escribiendo sobre los muros, con elocuencia e intimidad, la biografía de su patria.

Y ahora podemos ya empezar la evocación del mundo histórico y poético de Goya.

A poco que se considere la obra de este pintor se advierte que reprodujo en el lienzo íntegramente la sociedad española de su tiempo. Esto es lo que de aquí en adelante llamaremos su mundo histórico. Pero no la reprodujo, claro [16] está que tratándose de tan gran artista es excusado advertirlo, como pudieran hacerlo las perfectas maquinas fotográficas del día o aquellos historiadores que trabajan a jornal y horas fijas en las fábricas modernas de hacer historia en serie; la reprodujo, digo, haciéndola pasar por el campo fecundo de la imaginación y el ensueño, soñándola despierto en pura intuición o contemplación adivinatoria, que es el modo como los grandes artistas y poetas se apoderan de la entraña real del mundo histórico. Y este sueño o campo imaginativo -le llamaría yo con gusto magnético- por el que se hace pasar la realidad, es lo que llamamos mundo poético. Dichtung und Wahrheit, poesía y verdad, decía el viejo Goethe, cuando se puso a cerner su vida en el cedazo del recuerdo.

Fue, por consiguiente, Goya el gran retratista -el biógrafo- de su tiempo histórico. Retrató reyes y cortesanos; retrató a los intelectuales, a la mesocracia, a la clerecía, al pueblo, al mundo de la criba, al de los sueños de la demencia. Todo lo que era España en aquel tiempo, último tercio del siglo XVIII hasta casi el final del primer tercio del siglo XIX, pasó ante su mirada penetrante y rudamente burlona; y todo [17] ello fue captado en toda su verdad y en toda su poesía. Si quisiéramos hipotéticamente reducirle de talla, diríamos que también fue un pintor costumbrista, como lo fueron, en el campo literario, el sainetero don Ramón de la Cruz, con quien se le ha comparado sin medir bien los términos, y como lo fueron, con ésta o la otra variante, Moratín, Clavijo, Cadalso, Jovellanos y el mismo Forner, en sus sátiras. Y no deja de ser curioso observar el parecido de familia que algunas veces tiene el pintor con estos escritores, aunque él les supera a todos en la energía de la visión y de la expresión.

Pinto, pues, con caracteres de permanencia, como aseveraba Ingres que había que dibujar el humo, lo efímero; es decir, las modas y las costumbres, la espumilla de lo histórico, las apariciones fugitivas e ingravidas. Por tal condición de su arte, pudiérasele también aplicar, y con mayor justeza, cuanto Baudelaire dijo de Constantino Guys, el pintor preimpresionista de las modas y de las minucias, de las multitudes fluyentes y confusas, de los gestos instantáneos y de los tipos vistos en un abrir y cerrar de ojos, según pasan por las ciudades y los campos de batalla. Porque Goya tuvo también, anticipándose [18] en tres cuartos de siglo a Guys, todas esas habilidades y calidades que hacían, al promediar el pasado siglo, la gloria de los mejores ilustradores (costumbristas y satíricos) de periódicos, entre los cuales hay que contar, para honra del periodismo del lápiz, a un gran artista que a las veces se le acerca: Honorato Daumier. Constantino Guys fue, por ejemplo, el gran reportero gráfico de la guerra de Crimea, probablemente el mejor cronista del famoso sitio de Sebastopol, y Goya lo fue también, aunque con diverso estilo, otro sentimiento y otra intensidad, el de la guerra del pueblo español contra Napoleón. Y ni más ni menos que, ya avanzado el siglo decimonoveno, Guys y Gavarni fueron los dibujantes maliciosos de las Loretas, del mismo modo Goya, muchos años antes que los dos nacieran, puso bajo el fuero de su lápiz picante y de su pincel las cofias, escofietas, carambas, rascamoños, moñas, cintillos, mantillas de blonda o de velillos; los pechos a la medida clásica de la mano del fraile, o los generosos y volados como los balconajes del tiempo; las caderas provocantes; los tontillos y guardapiés; los andares cadenciosos; la modestia hipócrita y la fiereza real de las majas, que sacaban chispas [19] al taconear marchosas sobre el puntiagudo empedrado de pedernal de las calles de Madrid, cuando por dicha lo tenían, allá por los años que ruedan de 1765 a 1808.

Adelantándome algo a mis propósitos, he de decir que en Goya están prefigurados casi todos los géneros, gustos y modos artísticos que el siglo XIX puso en uso y desarrolló. Se ha dicho, y yo he sido uno de los primeros en señalarlo, que Goya era el precursor mejor definido del arte del siglo XIX. Aparte de que hay movimientos artísticos en ese siglo que no tienen ningún punto de contacto con el arte de Goya, conviene hacer una rectificación a esta afirmación; y es, a saber: Que Goya no tiene rival posible en la pintura del siglo XIX, y que si fue, en efecto, precursor de algunas modalidades de ésta, en realidad, más que precursor, fue maestro eminente dentro de ellas.

El tiempo histórico de Goya vive en nuestra memoria en virtud del color y del relieve que el pintor supo darle, sin que hasta ahora hayan acertado los historiadores de profesión a patentizarlo ante nuestros ojos con un colorido siquiera levemente aproximado al suyo en delicadeza y brillantez. Las historias que de ese tiempo [20] nos cuenta el Marqués de Villaurrutia (por no citar sino al más conocido y maliciosamente desenfadado) son, en parte, de aquéllas que acostumbran a contar los ayudas de cámara y las camareras cuando se ponen a mirar indiscretamente por el ojo de la cerradura en los aposentos de los grandes; y en todo caso, es decir, en sus buenos momentos, no hacen sino confirmar lo que ya nos decían las pinturas de Goya en estilo infinitamente más suelto y vivo y sin tanta libidine diluida en los pliegues académicos del estilo del divertido historiador de alcoba.

Tal período histórico fue un tiempo anodino, que sólo adquiere realce y formidable fuerza dramática cuando el pueblo español con fiero impulso se encara con el poder de Napoleón en los campos de batalla. Antes... y después, todo fue intrigas cortesanas, chismorreos de camarilla, desorientación absoluta ante los tremendos problemas que había traído al mundo la Revolución Francesa. De la noble fiebre reestructiva del reinado de Carlos III, se paso súbitamente al bajo régimen de la intriga palaciega, del valido buen mozo y cumplidor (según cuenta la historia de los ayudas de camara, lo fue en grada superlativo; fue en este sentido un fabuloso [21] heráclida) y la mas triste de las decadencias políticas. Los que han hecho de Goya una especie de Juvenal de tal tiempo no van del todo descarriados, aunque tal vez exageraron un poco. No perteneció Goya al reinado de Carlos III, sino por sus años mozos. Al comienzo de su carrera de pintor alcanzó a retratar al Rey casto, cazador y amigo del progreso material. Perteneció, pues, al tiempo de Carlos IV, durante el cual, como es sabido, produjo sus mejores obras, aunque, ya entrado el siglo XIX, su producción adquiere mayor interés dramático, debido a las desventuras que de consuno sufren, a partir, de 1808, él y su patria.

Fue Goya el único genio español de su tiempo, y, si no fuera porque tuvo por contemporáneos suyos a Jovellanos, Meléndez, Moratín, Estala, al Abate Marchena, a Quintana y algunos otros hombres distinguidos más, pudiera acaso decirse que fue una especie de gigante en medio de una sociedad de arrogantes liliputienses. Esto en cuanto a la realeza y altas clases, que el pueblo, cuando llegó la hora de dar cara a los desastres que habían provocado con su ineptia los grandes, fue gigante también, aunque convirtiera en sagrado mito nacional al bellaco [22] de Fernando VII, por lo que el liberal Conde de Toreno -en parte con razón, y en parte con notoria injusticia- lo calificó de «demagogia violenta, pordiosera y afrailada». Se refería Toreno, no al pueblo heroico que formó las guerrillas y los ejércitos en la guerra contra Napoleón, sino al que tiraba de la carroza de Fernando VII al compás del grito abyecto de ¡vivan las cadenas!

Decía Stendhal que la novela era como un espejo que se pasea a lo largo de un camino. En éste, o en parecido sentido, puede decirse también que la obra de Goya es el espejo de su tiempo histórico. Ahora bien; si ciertamente el ser espejo de un tiempo es algo para lo cual se necesita poseer cierta grandeza, esta definición sucinta del genio de Goya pudiera estar tácitamente afectada de un cierto sentido peyorativo, si se la mira a la luz cruda de la crítica moderna. Porque, dada la actitud que ha tomado recientemente la crítica de arte, bien pudiera suceder que aquella propiedad -la de ser espejo de un tiempo- implicara implícitamente en su acepción un carácter más bien histórico, y, por consiguiente,

meramente temporal y efímero, o literario, que no puramente artístico, y, como [22] tal, permanente. Y lo que en puridad importa en la obra de un artista no son los valores históricos, valores de mera representación temporal, que el tiempo los desvanece, o los valores literarios o filosóficos que pueda asumir dicha obra, sino aquellos otros valores -en este caso, formales, o sea, plásticos, dinámicos, especiales y cromáticos- que corresponden específicamente al arte peculiar que dicho artista cultiva. Goya fue pintor y sólo pintor, y no un historiador ni un literato. Por consiguiente, según ese criterio purista, debemos estudiarlo y juzgarlo solamente como tal. Todo lo que no sea en su obra forma, color, composición y movimiento, no es materia que deba preocupar a la crítica de arte. «El estudio del arte -ha dicho Berenson- si ha de ser algo distinto de una fantasía de aficionado, deberá ceñirse ante todo al estudio de las ideas específicas que entraña la obra de arte». ¿Y cuáles son esas ideas, esas ideas -precisamente- específicas?... Acabo de indicarlo. Pero, de todos modos, recalcaré lo que he dicho con palabras agudas del mismo Berenson. «Lo que verdaderamente importa en la obra de arte -dice- es la belleza, el valor intrínseco, y este valor puede ser el mismo cualesquiera que [24] sea en los elementos componentes de dicha obra o la «visión» de que resulta, porque la obra de arte, en último análisis, no es otra cosa que una combinación armoniosa de forma, de movimiento y de espacio».

Ya tenemos aquí rígidamente acotado -con perfil de acero- el campo particular de la crítica artística. De aquí pueden deducirse con la misma rigidez sus métodos. Resumiendo: según ese sistema no ha de interesarle, pues, al crítico de las artes figurativas más que los valores de forma, de espacio, de movimiento y color. Me parece este criterio indudablemente fecundo, pero estrecho. Antes de seguir adelante, me voy a permitir, pues ello nos allanará el camino a seguir, una digresión que, desgraciadamente, no ha de carecer de una cierta aridez. Discutamos, pues, brevemente los principios de esa crítica.

Cierto es que los valores literarios, y denomino así todos los que en las artes figurativas no son de pura forma, no pueden ser hoy ya considerados como lo fueron en la crítica de arte de antaño. Es indudable que no. Dado el estado actual de los estudios críticos, de la Estética y de la Teoría del Arte, no puede ser ya de otro modo, pues los tiempos en que con la [25] crítica de arte se hacía teología, platonismo, sociología, política religiosa o civil, están harto lejos de nosotros, quiero decir, de todo crítico de arte que se respete a sí mismo. Pero de todos modos, y para no caer en el otro extremo, conviene recordar que difícilmente se hallarán muchas obras -de éstas que marcan hito en la Historia del Arte- que no sean -o hayan sido- de un modo u otro sus tentáculos, o mejor dicho íntimas consecuencias, de ideas o sentimientos políticos, religiosos o metafísicos, en una palabra, de todo aquello que los artistas del día, que han perdido contacto con los estados del alma superior, y con ellos Berenson (aunque éste emplea para denominar la misma cosa el vocablo «ilustración») suelen denominar con acento peyorativo literatura.

Y algo quiere decir esto sin duda alguna. Tengo para mí que eso quiere decir, entre otras cosas, que la crítica artística es arte o ciencia, que todo tiene, de no pequeña complejidad, ni más ni menos que la obra de arte misma, por lo que hay que tallar sus facetas con el cuidado y precisión que se tallan y pulen las de las piedras preciosas. Porque ¿quién ha de estar tan fuera de su tiempo y tan ofuscado que niegue [26] fecundidad y fuerza analítica al método, crítico, que comenzó a iniciarse a fines del pasado siglo y que hoy impera, basado en el sistema de los valores táctiles y visuales, que ha dado origen a la doctrina de la

visualidad pura, de la cual he sido yo, y lo soy, no poco partidario, y uno de los primeros introductores, esto hace ya muchos años, en mi patria? ¿Cómo no han de reconocerse los cuantiosos beneficios que ha acarreado a la recta comprensión del arte y de su historia el criterio riguroso de considerarlos como una entidad completamente autónoma, espléndidamente una, señera, con sus principios y leyes propios, con sus modos y contenidos exclusivamente suyos, intransferibles e irreductibles a toda otra disciplina, aunque le fuere afín? Berenson llegó en esto hasta la afirmación paradójica y extremosa de que el arte siempre era el mismo sea cual fuere su estilo, y tal afirmación marca su tiempo histórico en mi concepto, el punto a partir del cual comienza a perder el pie esta doctrina crítica.

He aquí, pues, la arista aguda que señala sin equívocos el paso de la antigua crítica histórica, social, religiosa, o filosófica, a la nueva crítica, que quiere considerar, y lo logra en [27] parte importante, el fenómeno artístico como algo completamente autónomo y con valor absoluto dentro de sí mismo. Para ellos se arma de conceptos específicos tratando de aparecer revestida de la precisión, de la claridad, del método, y de las garantías y seguridades de que alardean las ciencias naturales. *Kunstwissenschaft* la han llamado los alemanes, esto es, ciencia del arte.

No se es crítico moderno, en efecto, ni la crítica que se haga podrá aparecer revestida de autoridad (lo cual implica que no deje de tener algún valor la crítica impresionista hedonista, y divagatoria), si no se siente y no se posee en toda su extensión y rigor estos nuevos conceptos y estos nuevos métodos. El no cultivarlos sería equivalente a seguir el estudio de la alquimia.

He de confesar, sin embargo que, en último análisis, resultan también insuficientes esos conceptos para explicar y valorar el fenómeno artístico en su extensión y complejidad. Porque, si bien se mira, y ha pasado ya bastante tiempo y se han hecho ya largas experiencias, la verdad es que sin auxilio constante de sentimientos y conceptos religiosos y metafísicos, históricos y psicológicos, no hay modo de llegar a una plenaria [28] explicación y comprensión del arte. No basta decir que el concepto de «ilustración», seguiré empleando la terminología berensoniana, representa aquellos valores que no son puramente formales, los cuales mueren con las doctrinas que representan, mientras, que los formales, poseen caracteres de permanencia y aun de eternidad. No basta esto ¡no!, aunque sea de suma importancia. Porque los valores formales no nacen por sí mismos, no poseen por sí solos virtud prolífera, ni tienen en su desarrollo un proceso biológico en sentido estricto. En todo momento brotan de las honduras del espíritu humano, del espíritu de un pueblo, del espíritu de una sociedad o de un individuo; y, en realidad, no vienen a ser otra cosa que símbolos expresivos y representativos de la esencia y las circunstancias de ese espíritu. Por consecuencia, aunque nos esforcemos en desvincular del arte todo aquello no que sea puramente formal en el sentido berensoniano, al querer ahondar en el fenómeno artístico, forzosamente llegamos en cierto estadio del análisis a la conclusión que sus raíces hay que ir a buscar por los campos intrincados de la filosofía y sus aledaños. De modo que no se puede abandonar bonitamente, bajo la razón [29] o el pretexto especioso de que todo eso es ajeno a la pura disciplina artística, el criterio histórico ni el psicológico, ni el criterio religioso ni el metafísico. Que todos esos criterios, en relación con el arte, han menester revisión y reelaboración, quizá nadie con solvencia puede negarlo; pero de eso a



prescindir radicalmente de ellos, hay gran trecho; por lo que si no se acierta a salvarlo dignamente, con toda la precisión posible, y aun con el posible rigor científico, la crítica de arte, que, por lo menos, tiene dos caras, como el dios Jano y algunas personillas de aviesa condición, quedará trunca; y le puede suceder -y de hecho le está ya sucediendo- lo que a los seres incompletos (el principio masculino y el femenino) del mito platónico del amor, que andan buscándose el uno al otro por el mundo para reintegrarse a la unidad primigenia que formaban antes que su malaventura quisiera separarlos lanzándolos al torrente confuso de la vida temporal llenos de ardiente pasión por bien perdido y no olvidado.

«Pensar y expresar por imágenes -decía Habel- son dos especies de la Revelación». Y un Miguel Ángel, que algo debió saber de lo que desde hace algún tiempo llamamos enfáticamente [30] «plástica pura», dijo por la pluma ingenua del portugués Francisco de Holanda que «la buena pintura es de por sí noble y devota, pues no es otra cosa que un traslado de las perfecciones de Dios y una remembranza de su arte, una música y una melodía que sólo el intelecto puede sentir, y aun con dificultad; y por eso, la verdadera pintura es tan rara, que apenas nadie la puede saber ni alcanzar». Que traten, pues, los «puristas» de desentrañar el sentido profundo de la obra de este artista con los meros y purísimos conceptos de la plástica pura. Unamuno decía que el agua químicamente pura produce bocio.

Por si se me objetara, y no carecería de sentido tal objeción, que en el caso que cito se trata de un artista cuyo pensamiento estaba conformado por el Neo-platonismo renacentista y la dogmática cristiana, complementaré la cita (a ella pudiera añadir otras mil) con palabras de otro escultor, éste contemporáneo, Augusto Rodin, cuyo libro «Las Catedrales de Francia» expresa un sentido espiritual del arte no muy lejano del que resplandece en las palabras que conocemos del pintor patético de «La Creación de Adán». «Ante la Catedral -se refiere a las góticas de Francia- me siento elevado y transportado [31] por el sentimiento de la justicia. Justeza o precisión plástica, imagen y correspondencia de la justicia moral». La correspondencia de los «valores plásticos» con los «valores morales» y los «valores metafísicos» es sentida con vivacidad y calor por el escultor moderno, ni más ni menos que por el artista del Renacimiento, -padre insigne del gran estilo barroco.

No ignoro, ni el hecho, si bien se mira, importa grandemente al caso, que según parece, - a mi juicio la suposición está basada en sólidos cimientos- Rodin no fue verdaderamente quien redactó el citado libro, sino su secretario, el gran poeta austriaco Reiner María Rilke, que puso en él el estilo literario, algo de la emoción lírica y no pocas de las ráfagas de estética alemana, o mejor dicho, austriaca, pues conviene distinguir, que sazonan con harta frecuencia la ideología de Rodin; y hasta estoy por decir que cierto vago misticismo que fluye con harta frecuencia de las palabras del escultor de «El Hombre en Marcha» tiene no poco que ver con el que alienta casi siempre en la poesía, en verso o prosa, de Rilke. Pues bien; a pesar de todo esto, para mí, las opiniones que se sustentan en ese libro y las emociones e interpretaciones simbólicas [32] que forman la mayor parte de su tejido, son de Rodin, expresadas confusa y casi caóticamente ante Rilke y luego puestas en música por éste, quiero decir: trabadas de una manera más o menos lógica, clarificadas, acendradas, y, a la vez, transberberadas de ardentísima emoción lírica, rayana en los embobamientos o pasmos del éxtasis religioso. Si, en efecto, en un sentido estricto, el libro no es de Rodin,

pues el autor de un libro es verdaderamente quien lo escribe, en él está efectivamente su pensamiento estético, aunque a éste le haya dado alas el estilo y la poesía de Rilke.

El ser, como se dice en España, más papista que el Papa es cosa, no por corriente, menos ridícula; pero, si quien adopta tal actitud es un crítico profesional, entonces, el ridículo llega a alturas no sospechadas. De ahí que no viniera del todo mal que los voceros, bastoneros, coreautas y corifantes, y aun los mismísimos pontífices, de la «plástica pura» meditaran este aforismo del mismo Rodin, aunque bien sé que, por el momento, el escultor francés está pasado de moda en los mercados artísticos: «La inteligencia dibuja -dice-; el corazón es quien modela». No es tampoco malo para divisa de la crítica de arte. [33]

Los mismos creadores de la Genética Formal recurren con frecuencia a los antiguos arsenales en busca de armas adecuadas a sus combates. En este sentido, una lectura atenta de Berenson es sumamente instructiva.

La corrección o rectificación doctrinal de este tipo de crítica se va logrando día a día. El más reciente movimiento crítico se pronuncia por la integración, o mejor, sincretización, de viejos y nuevos conceptos. No se pierde de vista que la Estética y la Teoría del Arte son disciplinas en constante mutación, siempre en marcha hacia panoramas y horizontes no explorados. Los mejores críticos, los de sensibilidad más atenta a las crisis espirituales del día, se hallan ya trabajando en el alfar de las nuevas sincretizaciones. Así Paul Valéry, a quien hay que leer con atención también en su calidad esporádica de crítico de arte. Así André Lothe, pintor y crítico distinguido, quien, luego de pasar fervorosamente por todos los avatares de la «plástica pura», ha llegado a la conclusión poco menos que expresión de la idea, pero por sus medios específicos y propios, puro símbolo, y que la «técnica del pintor mana de la manera particular que éste tiene -súbitamente- de ver el mundo». Y [34] frente al arte abstracto, que él cultivó un tiempo; frente a las charadas, jeroglíficos y juegos geométricos del Cubismo, paradigma indudable de la plástica pura, declara la inamenidad de tal arte, su terrible monotonía, si se compara con la portentosa e inagotable variedad del universo abierto ante los ojos del pintor, y proclama que los fuertes, los artistas fuertes del presente y del futuro inmediato, se humanizarán y buscarán y hallarán su salud en el «arte de expresión». Él, André Lothe, el mismo Picasso, y Diego Rivera, por no citar más, son ejemplos de este fácil vaticinio. La «deshumanización del arte» que tanto ruido metió un tiempo, no es sino una errónea, por incompleta, interpretación del arte contemporáneo, que hizo un gran escritor y filósofo español, don José Ortega y Gasset, imbuido acaso y arrastrado por la batahola que armaban en aquellos días unos cuantos jóvenes... algo rezagados, y por el conocimiento deficiente y escaso en lo particular que posela de ese arte. Tomó por algo sustantivo lo que no pasaba de ser un momento esporádico y fugacísimo de la corriente artística de nuestro tiempo.

Otro ejemplo, éste de mayor importancia que los anteriores, desde el punto de vista teórico [35] es el de Guillermo Worringer, en Alemania, aunque data ya de hace bastantes años, de la primera decena de este siglo. En su *Formprobleme der Gotik* (esta obra traducida al castellano con el título de *Inercia del Gótico* por el profesor español don Manuel García Morente) hubo de oponerse tácitamente, pues nunca la cita, a la concepción racionalista del Gótico que expusiera en tiempos románticos Viollet-le Duc. Contradiciendo y a la par adelantándose a las corrientes dominantes de su tiempo, redujo el insigne

arquitecto francés la maravilla del Gótico a puros problemas de estática y dinámica constructiva, hurtándole así, como dice Gillet, a la Catedral su misterio. Y este misterio, sin el cual la obra de arte apenas puede existir, le ha sido devuelto modernamente, no ya por medio de la fantasía poética, que ésa jamás le fue infiel, sino por los métodos de la crítica analítica que nuevamente ha puesto de relieve y patentizado que los transportes líricos o religiosos, las embriagueces metafísicas, o la sensibilidad vital genuina de un tiempo histórico determinado, tiene bastante más importancia (como que son su raíz) en la invención y desarrollo histórico de ese estilo y de los otros que no las razones constructivas [36] que alegó el arquitecto y teórico francés. Bastan éstas (y eso habría que verlo) para explicar los impulsos ascendentes de los pálidos rascacielos neo-yorkinos, pero no para sentir y comprender el arranque y juego lírico que sostiene en lo alto la bóveda gótica, curva los arbotantes, cala sutilmente los rosetones, inventando así un nuevo género de flor, o lanza con la energía que no tuvo jamás ningún arquero, ni siquiera los de Alejandro, lanza ruda y aguda al cielo la flecha de la linterna o la casi siempre quebrada del campanil... Por eso afirma Worringer, planteando el problema de una manera eficaz, que «la gran desviación del afán investigador, que no acentúa ya tanto los objetos del conocimiento como el conocimiento mismo, ha de encontrar en la esfera de la ciencia del arte un método parejo, que consistirá en considerar los hechos artísticos como formaciones o productos de ciertas categorías apriorísticas, de ciertas inclinaciones primarias de la sensibilidad artística y, aun mejor, de la sensibilidad general».

Diez años más tarde que este admirable libro, en 1921, apareció otro del crítico y arqueólogo alemán Pablo Fechner, *Die Tragödie der Architektur* (La Tragedia de la Arquitectura), [37] en el que, desde otros puntos de vista, y fundiendo en uno la teoría matemática y constructiva de Viollet-le Duc con el concepto místico y esotérico del Gótico, sostiene que «la construcción gótica se levanta como una colonia de madréporas, mostrándose al mismo tiempo como la más perfecta y refinada de las estructuras, la cual es inaudita como cálculo y realización técnica... un esqueleto matemático articulado en piedra. Mas el espíritu que la anima es un sentimiento místico, proyectado más allá del pensamiento lógico, cuya raíz se hunde en aquellas profundidades del alma en las que Dios mismo es sensación pura antes que percepción intelectual. El Gótico -añade- con su peculiar sistema de proporciones ha tejido un juego de relaciones invisibles, en virtud del cual las representaciones aritméticas patentizan al iniciado la imagen de las verdades eternas que conducen a la salud». En el fondo de esta doctrina de Fechner, como en parte de las teorías del arte más recientes, alienta remozado el concepto pitagórico, numérico, matemático, de la armonía y la belleza.

Rodin y su discreto colaborador Rilke, sintieron también este formidable ventarrón espiritual [38] que creó y puso en pie, en actitud de escalar el cielo, la catedral gótica, cuando contemplando en un capitel el trasunto de una hojuela vegetal, exclaman, arrebatados por la intuición del espíritu creador que allí lo mueve todo: «¡Ah!, esta hoja que aquí aparece es hija del mismo pensamiento que creó tantos héroes y mártires». Y así fue, porque lo que se llama el «espíritu gótico» lo mismo dio vida y coraje al paladín fervoroso de las Cruzadas, que inefables visiones al místico, o, cursó esta hojuela de acanto en el cuenco de una cornisa como si el viento suave del alba la hiciera balancearse y ondular...

El mismo Worringer, al tratar de explicarse el expresionismo moderno alemán, le auguró corta vida, acertando en su vaticinio., porque, según él, carecía de auténticas raíces metafísicas, en oposición al «expresionismo gótico», que las tuvo, y muy firmes y hondas, en la Escolástica y la Mística, o mejor dicho, en la sensibilidad vital de que estas brotaron. ¿Donde están, pues, -inquiría apremiantemente-, las raíces profundas del arte moderno? Todavía el Impresionismo fue un nuevo brote artístico del gran tronco panteísta, cultivado amorosamente, desde los tiempos en que pontificaba Goethe. Pero... el [39] Expresionismo, dicen los alemanes, este expresionismo moderno, ¿dónde hunde sus vitales raíces? Según el gran crítico, en ninguna parte, porque en realidad, era un movimiento artístico falaz; y así duró aproximadamente lo que el rocío de las hojas...

Por su parte, Benedetto Croce, el gran italiano, tan fuera de tiempo en la hora política de su país, al distinguir la crítica de arte de la exégesis y del ejercicio del gusto, afirmando de este modo su condición filosófica, porque, para él, el crítico ha de ser *Philosophus additus artifici*, llega a sustentar «que cuando la crítica de arte es verdaderamente estética, o, lo que es igual, histórica, se extiende en su actuación a ser crítica de la vida, no pudiendo juzgar ni asignar su carácter a las obras de arte, sin juzgar al mismo tiempo las obras de la vida toda, asignando a cada una su propio carácter».

En mi concepto, aquí está la buena doctrina crítica, y el crítico ha de procurar trabarla de dentro a fuera, orgánicamente, con la pura investigación de lo formal, es decir, de los puros valores y caracteres formales de los estilos históricos o personales.

«Cuando se consuma el divorcio entre la teoría [40] y la practica del arte -dice con su perspicuidad crítica habitual Menéndez y Pelayo- la Estética adquiere un carácter abstracto, inútil y pedantesco y el Arte desciende hasta los últimos peldaños de la convención y de la manera, cada vez mas frívolas e irracionales».

He aquí algo que debemos tener siempre presente críticos y artistas... La actualidad realza su valor.

Perdonen ustedes esta digresión menos ágil de lo que yo hubiera querido. Mas, afrontando sin gusto el riesgo de la aridez, he considerado algo así como un deber crítico exponer, aunque de una manera desabrida, insuficiente y esquemática, mi posición teórica de este momento dentro del campo anchuroso de la crítica de arte, y, al mismo tiempo, mostrar algo de la cuadrícula sobre la cual, o con la ayuda de la cual, voy a sentar los primeros lineamientos y planos de un retrato crítico de Goya.

\* \* \*

«Al verdugo también ahorcan». Y digo esto, porque como nadie de ustedes ignora, Goya fue uno de los grandes retratistas del Renacimiento a esta parte. Y por eso yo invoco con [41] urgencia a mi demonio familiar, en el sentido pagano, que no es precisamente el Ángel de la Guarda de don Eugenio d'Ors, para que me asista en mi tarea y evite que mi retrato de don Francisco de Goya y Lucientes sea un chafarrinón al modo de los famosos de Orbaneja, -pintor simbólico que todo lo hacía mal.

Tal como han ido las cosas artísticas en los últimos años, parece que este maestro a la inversa ha sido el inspirador de tantos movimientos artísticos, famosos en las tiendas y las revistas de los negociantes y mixtificadores del arte.

El otro día me contaron una anécdota de un artista mexicano. Enseñaba a un visitante de su estudio sus obras más recientes. Terminada la visita, ya en la puerta, reparó éste en una enorme pistola que estaba colgada en la pared con su gran cinturón, su estuche de cuero y caja de cargadores. Interrogó extrañado con la mirada al artista, como diciendo: ¿qué significa esto...? El artista le contestó con esa buena gracia flema mexicana: -La reservo, señor, para la crítica.

¡Pobre crítica!... sobre todo... si acierta.

Pero yo creo que Goya, si no miente su primer biógrafo, y mintió torrencialmente, achicó hace muchos años a vuestro compatriota en su [42] supuesta iracundia contra la crítica. Cuenta, pues, el hablistán de Matheron, que hallándose un cierto crítico -no da su nombre, y, por la demás, se hace imposible identificarlo con ninguno del tiempo, pues, en el sentido actual, no los hubo-, en un salón tertuliado, entró Goya de pronto con su gran sombrero de copa en la mano y su levitón flotante. Se dirigió pausadamente al crítico, y, de improviso, le encasquetó en la cabeza hasta casi el nivel de la boca aquel enorme sombrero que figura en su autorretrato de la portada de Los Caprichos. ¿Qué significa esto?, -rugió el crítico. -Pues... anda... -replicó Goya- significa que de aquí en adelante debéis respetar más al hombre que lleva tal sombrero en la cabeza.

¡Ay!..., señor, yo no sé si me estaré exponiendo en este momento a un castigo semejante.

Volvamos a nuestro tema «Espejo de su tiempo». Ésta ha sido la primera definición que hemos hecho de Goya. Y ante todo, ¿qué es un espejo? Para mí y no digamos para las mujeres, una de las más bellas invenciones del hombre. Su misión, la que se le asigna vulgarmente, es de reflejar imágenes. Todas las explicaciones de los físicos no han servido todavía para mermarle [43] misterio y belleza a esta condición del espejo. Es para mí una perfecta obra de arte, y si fuera verdad, como decían los neo-clásicos, que existe una belleza absoluta y normativa, yo la haría simbolizar por el haz de un puro y limpio espejo veneciano. Comúnmente se cree que el espejo es la imagen de la veracidad; que todas aquellas imágenes que fugazmente acoge en su seno, son idénticas a la fuente de donde parten. También se ha dicho algo parecido de la fotografía, y, sin embargo, todos saben lo aficionada que es a mentir. El espejo no dice la verdad, porque la supera. Añade a la realidad de lo que refleja un encanto, un brillo, un misterio, que la realidad, mirada así, de pronto, no posee. Esto lo saben muy bien los pintores, para quienes la imagen devuelta por el espejo tiene otro sabor, un sabor de arte inquietante. Pues bien: si damos al espejo este significado, nuestra primera definición de Goya, es justa, según yo creo. Si nos conformamos con el concepto vulgar de espejo, en ese caso, la definición es incompleta, y sólo nos sirve parcialmente. Porque Goya no fue eso que se dice un «realista», un reproductor exacto de la naturaleza, -si esto fuera posible a un artista, que no lo es, ciertamente. Su imaginación no era [44] pasiva, no era el espejo vulgar, y si bien poseyó en

alto grado aquella forma de imaginación que Ruskin llamó penetrativa, es decir la facultad que capta y refleja con exactitud el carácter de las apariencias del mundo exterior y sus mutuas relaciones, no fue menor el poder de su imaginación asociativa y creadora. Goya partió siempre de la intuición directa de la realidad, del hecho concreto, tangible y visible; pero, al pasar por su ojo, es inmediatamente transformada en otra realidad más intensa, más imperiosa, más fuerte, más significativa y expresiva.

Homo Additus Naturae, decía el canciller Bacon. Y el artista añade a la naturaleza más que cualquier otro hombre. Y Goya tanto como el que más; pero sin falsearla. No nos dejemos engañar por los temas, por el modelo real que es lo extremo, y atengámonos a su «visión», que es lo hondo; a las líneas, a los volúmenes, a los colores, y a los movimientos que la representan, es decir, a aquellos elementos que, según la doctrina de la «visualidad pura», constituyen la trama y la urdimbre y el todo en las obras de arte figurativo. Si hacemos esto llegaremos seguramente a la conclusión que la pintura que Goya hizo de su tiempo, más que estrictamente [45] histórica, es poética, y, en consecuencia, siguiendo la conocidísima sentencia de Aristóteles acerca de la poesía y la historia, más filosófica más grave o más profunda que la historia misma. Sin la presencia de Goya, sin la existencia de sus obras, su época histórica carecería del encanto y resplandor que hoy posee a nuestros ojos; apenas sería otra cosa que un centón de acaecimientos lamentables. El espejo de Goya le comunicó esa belleza misteriosa de la que hemos hecho mención hace poco, Goya la magnificó, porque la imprimió un acento de vida y una fuerza que ella en el mundo histórico, en el mundo real, no poseía. El mismo Velázquez, con ser quien fue, no anima y magnifica en la medida de Goya la estampa de su tiempo; y su genio pictórico, si bien más profundo, es menos extenso y vario.

He dicho que toda la sociedad española de su época, en todas sus clases, brazos, estados y estamentos está representada en la obra goyesca, y ahora añadiré que el hombre español, el español de todo tiempo, se halla reflejado en aquel espejo real y poéticamente, no menos que en la obra de un Cervantes o de un Lope de Vega. Ha dicho Unamuno, que cuanto más hondamente [46] se es de un país, de una patria, de una localidad, más se es de todos; y que Dante, a fuer de florentino, fue universal. Goya fue profundamente español, y por eso, al mirarnos en el espejo de su obra, sentimos su universalidad y la universalidad que su genio nos confiere.

Han surgido de pronto en nuestro camino dos grandes nombres literarios. ¿Qué quiere esto decir? ¿Quiere esto decir que, abandonando el criterio de lo puramente artístico, vamos a considerar a Goya desde un punto de vista literario? Sí y no. Sí porque, en efecto, vamos a recoger la sustancia literaria que fluye abundantemente de su obra. Y no, porque, en Goya, o mejor dicho en la obra de Goya, esta copiosa sustancia literaria está incorporada y unificada a valores específicamente artísticos. Muy torpe de entendederas y de percepción visual ha de ser quien no lo reconozca así. Goya puede ser sometido a la piedra de toque de los métodos de visualidad pura; pero, fatalmente, el crítico recaerá, si no quiere formarse una idea incompleta del gran pintor, en conceptos literarios. Es más, ¡ay del artista a quien no suceda esto!

Casi me atrevería a decir que el genio literario de Goya, vertido al exterior -lo repito- por [47] medios estrictamente plásticos y cromáticos, es uno de los más grandes que en

España se han producido. A quienes sorprenda esta afirmación, les invito a hacer una sencilla experiencia. Pónganse ante un cuadro suyo o vean un dibujo o estampa grabada de su mano. ¿Cuál es la primera impresión que se recibe? Pues la de que estamos en presencia de una escena de drama o de melodrama, de comedia o de sainete, representada por actores de gran carácter. La serie grabada de Los Caprichos, por ejemplo, es una sucesión de escenas de novela picaresca. Si fuera ése mi propósito, la carearía aquí con capítulos de El Lazarillo de Tormes, con escenas y pasajes de La Celestina con novelas de Salas de Barbadillo. No faltan en Los Caprichos ninguno de los elementos característicos de estas obras literarias. El instrumento de expresión ha sido distinto, pero las imágenes y la emoción, son bastante parecidas en las tres obras. Ni remotamente pienso que Goya fuera gran lector de clásicos (ni de clásicos ni de modernos); y sin embargo, ahí está clamando su parecido con ellos, en algunos casos, la casi identidad. Aquí tienen ustedes un ejemplo palmario de como los valores de ilustración pueden identificarse absolutamente [48] con los valores formales. ¿De dónde viene entonces semejante parecido a través de los siglos? La explicación, en mi concepto, es bien sencilla. Viene de esa cosa vaga, que no puede del todo definirse, que llamamos genio nacional desde los tiempos románticos. Goya en sí es un caso extraordinario de intuición y de representación de este genio. Nació en un pueblito de Aragón, y en una familia de pegujaleros tan pobre como el pueblo mismo. No llegaba a éste ninguna forma de cultura, como no fuera la rudimentaria que corresponde a la práctica del pastoreo o al cultivo de pobres tierras de secano, y lo que pudiera representar la iglesiuca que se alzaba paupérrima en la plaza. Y nació, además, en un siglo, en que, por haberse establecido en España, en virtud de unas cuantas intrigas diplomáticas, acompañadas, eso sí, de mucha sangre, de mucho dolor y mucha ruina, una nueva dinastía extranjera, la borbónica, todas las cosas de ella miraban por real orden hacia el exterior, dando así la impresión de que su genio inventivo y su fuerza conservadora tradicional estaban agotados. Más tarde se vio que por lo menos ésta poseía un poder gigantesco. Porque la gloriosa guerra de la Independencia, lo que se llamó popularmente [49] en España la francesada, fue en realidad la medida del poder oculto de esa fuerza, que no deja de reflejarse considerablemente en la obra de Goya. «Comíamos -escribía el poeta Quintana, refiriéndose a esa aparente desespañolización de España-, vestíamos, bailábamos y pensábamos a la francesa». En tal ambiente de mentida extranjería medró Goya. Recogió instintivamente de la influencia extranjera todo lo que le convino, -en su obra repercute el arte francés de Luis XV, el último aliento de la pintura veneciana, representado por el viejo Tiepólo, y algo también del frígido neo-clasicismo derivado de la persona y obra del pontífice de la Escuela, el Caballero Mengs-; pero no le den ustedes a esto mas importancia que la que se da a los ejercicios mecánicos de un pianista para «hacer dedos» porque en Goya, que tenía el instinto a flor de conciencia, si me es permitido expresarme así, el genio nacional no esperó para mostrarse, como en el pueblo, a que se reprodujera un acontecimiento catastrófico, sino que desde su juventud empezó a brotar a raudales por sus pinceles. Lo traía consigo y le desbordaba por todas partes sin que nadie se lo enseñara y sin que hallara ningún obstáculo en el ambiente de extranjería que reinaba [50] en lo más culto y alto de la sociedad española. No necesito advertir seguramente que Goya no fue un artista anacrónico, ni un restaurador escolástico de la tradición nacional, sino un artista inmerso totalmente en su tiempo, con todas las calidades y cualidades de éste, en quien la españolidad esencial se vistió de chupa y casaca rameadas, quiero decir, de todas las gracias, elegancias y sensualidades del Rococó. Nada más lejos del Rococó y de Goya que

la severidad de Velázquez. Sin embargo, quien a los dos les mire a la cara verá que los dos son profundamente españoles. Habló por ellos el espíritu de España.

En el genio de Goya parece que se remanso éste íntegramente, mejor dicho, casi íntegramente, porque le faltó en grado considerable una de las dimensiones de ese genio: la religiosa, que no debe confundirse con esa ficción de piedad con que a veces se acostumbra a rebajarla y que satirizó el autor de Los Caprichos. Hay quien dice que Goya tuvo la impiedad de su siglo. Es probable. Pero también alguna que otra vez le brota en forma extraña algún hilillo de emoción religiosa. Pero su fuerte, ciertamente, no está ahí. Su universal españolidad hace que, contemplando sus obras, nos inclinemos frecuentemente a parangonearlo [51] con algunos de los más puros representantes de la tradición literaria española, comenzando por los primitivos -Arciprestes de Hita y Talavera- pasando por los picarescos, por Lope y Quevedo, hasta llegar a los escritores contemporáneos suyos, que ya hemos citado. Pero, sobre todo, con quien su genio satírico tiene mayor parecido es con Quevedo.

Pero, ¿qué clase de pintor es éste, dirán ustedes, o qué clase de crítico anacrónico es el que habla, que, en lugar de relacionarlo con otros pintores, le busca siempre, hablando vulgarmente, las cosquillas por el lado literario? Pues... les diré... las cosas son así... y así fue el genio del pintor que nos ocupa. En cuanto a sus relaciones con otros artistas, hemos de dejar eso para más tarde. Porque esta primera conferencia no tiene otro objeto que el de ser una como mera enunciación de los temas goyescos de que hemos de tratar, en parte, en las siguientes conferencias.

Para darla fin, veamos un momento panorámicamente la obra de Goya. Es un retablo de maravillas. Hay en él de todo: sainetes para llorar y tragedias para reír; alegría, rumbo y fiestas populares, y también fiereza y bárbaros dramas del pueblo; lujo y miseria; la blonda alterna con el [52] calandrajo; carnes lujosas de mujer y carne de hospital y manicomio; gallardísimas mozas, cuyo sexappeal es capaz de levantar a los muertos, y viejas de la más asquerosa calaña, detritus espantosos de humanidad. No falta tampoco, junto al mundo y la carne, el diablo. Revístase alguna vez rara de la grandeza de Satán, mas con harta frecuencia se aparece en la forma ridícula de Pateta. Misas negras no faltan tampoco, y el gran amor de la bruja tiende solemnemente en el espacio, desde su trono, su retorcida cornamenta. No os hablare por decoro de esta especie de besamanos. Y... ya tenemos aquí presente la guerra. ¡Y qué guerra! La guerra sin penacho ni gloria, sin espejismos, sin belleza, la real y verdadera, con toda su inmensa y pavorosa bestialidad; la guerra que vio y sufrió Goya, y la que tantos hombres, menos veraces que él, han visto también... y de la que se han contado tantas líricas mentiras. La hiena -viene a decir allí Goya- es un animal benigno y doméstico comparado con el hombre... Se ve también allí la Corte de las Españas, de los milagros se la llamó alguna vez, corte boba y corrompida, con su reina adúltera, su cortejo bien plantado y su rey mansísimo y cazador. La fiesta de los toros [53] no ha de faltarnos, no diré con sus gracias y gallardías, sino más bien con su fiereza y bestialidad. Y, dominándolo todo, como una mujer bonita domina y engaña al más fiero de los guerreros, allí está, como en su casa, la bienaventurada Gracia sui-generis, española, nerviosa y fogosa, esquiva y acogedora, agresiva y benigna, gallarda, acerada, elegante; una gracia toda llena de intención y madura de experiencia, como si viniera de parajes remotos de la Historia... del tiempo milenario de los toros y de las danzarinas de Creta. Repican



crótalos en la tragedia goyesca: es, señoras y señores, que pasa rauda la gracia española, a quien nunca consigue apagar, ni amenguar siquiera, ningún dolor... por terrible que fuere... Pasa con ella el español eterno, estoico, valeroso y burlón, despreciador de la propia vida y de la ajena, sediento siempre de lo absoluto de su querer, extremado como su clima, que tantas veces le lleva, sin posible escarmiento ni remisión, a la tragedia histórica. En ella estamos, una vez más, en este instante. Por eso la perenne actualidad de Goya adquiere en este momento una inflexión o peralte particular. «No cabe embriagarse en una filosofía - dice Ortega y Gasset- sin embriagarse [54] con su autor». Imaginémos que será entonces con una estética o con una obra de arte o poesía. Embriaguémosnos pues con Goya. Bebamos con él estas noches -a la salud de los artistas mexicanos- los vinos de sus cosechas, ya añejos y extrañejos, entre los cuales los hay densos y fuertes, del color de la sangre del toro, y otros aloques y rosados, en apariencia ligeros, como los de Arganda y Esquivias, que le gustaban a Cervantes, pero que, los muy traidores, se suben sin sentirlo a la cabeza del imprudente. [55]

[56]

La Duquesa de Alba y la Gracia Goyesca

[57]

QUEDO hecha antes una alusión a uno de los valores esenciales en la obra de Goya: la Gracia. Dije que este valor o categoría estética venía a ser como la levadura que esponja y levanta la obra de nuestro pintor o, si se quiere, como la sal que la sazona. Porque, en nuestra habla castellana, los vocablos «gracia» y «sal» aparecen frecuentemente como sinónimos, de modo que según tal sinonimia, la «gracia» sazona las cosas del espíritu, del mismo modo que la sal las atañaderas al sentido del gusto. Tanto es así, que, si mal no recuerdo, en nuestro folklore hay abundantes pruebas de que para los españoles la gracia y la sal se funden en una sola y única categoría estética, algo equivoca, si se quiere, pues participa a la vez del espíritu y de la carne, de lo ideal y de lo sensorial. Tal sentido viene perfectamente expresado en una coplilla muy conocida que dice así: [58]

Tengo que subir, subir,  
al puerto de Guadarrama,  
para recoger la sal  
que mí morena derrama.

No es, claro está, que los españoles hayamos inventado esta feliz sinonimia, pues viene de muy lejos, y ya en la Biblia se da a la sal acepción de Gracia: «Si el mundo pierde su sal, ¿quien lo volverá a salar?»... y la sal interviene en ritos religiosos esenciales. Pero a mí me parece que somos los españoles quienes hacemos el mayor uso de semejante metáfora; y la verdad es que todos los filósofos y los estéticos que se han ocupado en dibujar el concepto de la Gracia, desde los griegos, que, según parece, fueron los primeros que trataron de diseñar el fluctuante y movedizo contorno de esta deliciosa categoría estética, a Winckelmann, Home, Schiller, Shilling y Spencer, Joubert, Bergson, etc., que son quienes

han estado más cerca de cobrar la pieza, ninguno, a pesar de sus sutiles análisis y de sus firmes intuiciones, nos dan una idea tan clara y comprensiva de lo que es la Gracia como la metáfora de la sal, constantemente empleada con certero instinto por el pueblo español. Y a mí no me sorprende esto, porque [59] el pueblo español siente la gracia como una de las facetas peculiares de su propio espíritu y conoce por eso quizá mejor que nadie su sabor verdadero. Pero, dejando por un momento de lado la metáfora ¿qué es la Gracia? Quiero decir, la Gracia estética, que la religiosa no nos compete en este instante. Y creo que repasando, siquiera someramente, los conceptos de algunos de los estéticos citados, podremos hacernos una idea de la misma de suficiente claridad. Un ensayista escocés del siglo XVIII, Home, en sus *Elements of Criticism* da una definición de la Gracia, que en su primera parte es admitida de todo el mundo: es para él una «apariencia agradable que, nace de la elegancia del movimiento y de un cierto aire o actitud que expresa dignidad». La primera parte de esta definición, el que la Gracia sea movimiento, es una adquisición definitiva, pues el resultado de los prolijos análisis de los estéticos posteriores conduce siempre a semejante conclusión. Pero que la Gracia tenga como contenido esencial la dignidad, desde el estudio de Schiller *Über Anmut und Würde* (Sobre la Gracia y la Dignidad) ya no se admite, pues la dignidad -Würde, dicen los alemanes,- según el gran poeta, «lleva [60] en sí el germen de la discordia moral de lo sublime». La discordia, la lucha, el esfuerzo, son antídotos de la Gracia. Spencer la define mecánicamente como la calidad de la acción que se realiza con mínimo gasto de fuerza, y por eso establece que las especies animales más graciosas son aquellas «en las que los órganos de la locomoción juegan a maravilla». Esta es otra de las adquisiciones permanentes y objetivas sobre el carácter de la Gracia. Pero los que no somos positivistas en Estética, ni en nada, no nos podemos conformar con esta interpretación mecánica de la Gracia, aunque tengamos que reconocer que el análisis objetivo de Spencer no ha de perderse ya nunca de vista, y preferirnos por consecuencia asociarnos a los conceptos que acerca de ella vertió Schilling en sus magníficos fragmentos sobre Teoría del Arte y en algunos de sus discursos académicos. «El nacimiento de la Gracia en el Arte -dice- se halla ligado a la aparición del alma en el mundo de las formas». «Como una dulce aurora que se va levantando sobre el mundo de la forma, así el alma hace presentir su aparición. Aún no está allí presente, pero todo se prepara, en juego de blandos movimientos, para recibirla: los contornos duros [61] y rígidos parecen fundirse, suavizándose hasta alcanzar la turgencia. Y una especie de esencia delicada, ni sensible ni espiritual, sino más bien indistinta, se derrama por la forma y se insinúa en todos los contornos a cada movimiento de los miembros. Esa manera de ser sutil e inasible y, sin embargo, inmediatamente sensible, es lo que la lengua griega designa con el nombre de Charis, en lengua alemana «Anmut», que en romance quiere decir Gracia». En este admirable párrafo, que he traducido con desmaña, y que es digno por su hermosura de los buenos de nuestro Fray Luis de León, tenemos una descripción alada de la Gracia. Unida, pues en modo alguno son incompatibles, con las anteriores, nos podrán servir de conceptos generales que nos guíen en nuestras exploraciones de la gracia goyesca, aunque, lo repito, la metáfora de la sal, empleada a la manera española, es la que yo prefiero a todas las definiciones.

En mi primera conferencia y en su parte postrera, traté de definir y describir por procedimiento enumerativo lo que yo entendía por calidades y atributos de la gracia española. He de decirles a ustedes, aunque sin duda alguna es innecesario, pues de sobra lo saben, que la gracia [62] no solo se divide en las tres clases que le asignaba Winckelmann

(gracia elevadora o espiritual, erhabene Grazie, gracia agradable, gefaelige Grazie, y gracia infantil y cómica, kindliche und komische Grazie) sino en otras muchas más, pues en ella, al incorporarse o al tomar forma en las Artes, existe un elemento importantísimo, que es lo que se llama el «timbre psíquico»; en virtud del cual aparecen en el mundo objetivo las diversas variedades de la Gracia. En virtud de este timbre psíquico, la gracia española, porque indudablemente existe una gracia específicamente española, reviste aquellos caracteres o calidades que yo la otra noche la atribuía, a saber: es «nerviosa y fogosa, esquiva y acogedora, agresiva y benigna, gallarda, acerada y elegante; una gracia plena de malicia y madura de experiencia, como si viniera de parajes remotos de la Historia... del tiempo milenarío de los toros y las danzarinas de Creta». Y esta «gracia goyesca» pudiera ser también «gracia quevedesca», depurada esta última de la malaventura de los retruécanos y juego mecánico de palabras, y también «gracia cervantina», si se le confiriera un grado más de serenidad y elevación. Por consiguiente, la «gracia [63] goyesca» pudiera ser símbolo, representación o paradigma, del carácter peculiar español de la Gracia, si no estuviera de por medio el vuelo aquilino del humor humano y más que humano de Cervantes.

Mas sospecho de que mi leve gesto definitorio no este dotado de aquella prodigiosa facultad que tienen algunas personas, a veces algunos pueblos, v. g. el andaluz, (creo que los mejicanos tienen también mucho de esto), de expresar con un mero ademán o en mudo visage todo un mundo de alusiones y de significaciones, de modo que lo que yo entiendo por «gracia goyesca» no aparece todavía ante vuestros ojos, y no ciertamente por culpa de vuestras entendederas, sino por mi inveterada deficiencia de explicador. Suele decirse que, al buen entendedor, pocas palabras... Cierto; pero se sobreentiende que esas pocas palabras sean de la índole significativa de los ademanes y visages de que acabo de hablar, y las más, desgraciadamente, no poseen tan sobresalientes cualidades de concentración y de expresión.

Por consiguiente, me voy a valer de un medio, que es de mi agrado, y que espero lo sea también del vuestro. Me voy a valer, pues, para [64] explicar y poner de relieve los caracteres de la gracia goyesca, de una mujer y de una historia, o tal vez mejor, de una novela o cuento de histórica maledicencia social.

Fue un crítico de arte madrileño, ya muerto, mi amigo Aureliano Beruete y Moret, que estudio a Goya con probidad documental, cosa que no siempre se ha hecho, quien primero hizo -que yo sepa- de una manera expresa la observación: La Duquesa de Alba -Doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo- fue para Goya una fuente continua de inspiración. Su cuerpo, su ademán, su ritmo personal, sus movimientos, fueron para el arte goyesco lo que la certa idea para el del platónico Rafael. Goya fue peripatético y la certa idea no la fue a buscar al mundo abstracto de las ideas puras, de donde extrajo su casi contemporáneo Winckelmann el concepto de la Belleza Absoluta y normativa, sino al mundo tangible, visible y audible del demonio y la carne. Con algunas restricciones puede darse por cierta y verdadera la observación de Beruete, aunque no debemos perder de vista que antes que apareciera la Duquesa de Alba sobre el horizonte del arte y de la vida de Goya, esas líneas, esos [65] ademanes y ritmos de movimiento, que Beruete considero inspirados en la Duquesa, ya estaban, ya hablan aparecido, con mayor o menor vigor, en las obras que hasta entonces habla producido el pintor de la Corte de Carlos IV. Es más: no

creo que sea del todo difícil hallarles precedentes en el arte español anterior, porque tales líneas, tales ademanes y ritmos de movimiento no fueron bellezas exclusivas de la Duquesa Cayetana, sino que pertenecen a una parte muy considerable del mundo femenino español. Mis ojos también las han visto vivientes por las calles de esta misma ciudad de Méjico... Las variantes de las modas a lo largo de los siglos, y también las variantes que imprimen al cuerpo femenino las distintas costumbres y modos de vida históricos, pueden, y de hecho lo hacen, modificar el acento de estas bellezas, pero... como son de índole estructural, que dicen los arquitectos, quiero decir, de índole psicológica y antropológica, pues indudablemente expresan caracteres raciales (y empleo esta expresión más en un sentido histórico que antropológico) resulta que, a través de todas esas variantes, ahí, en el pueblo español, y aun en los pueblos americanos de habla española, ahí están presentes [66] esos dones de belleza femenina, llenos de ardor y gracia no aprendida, de un modo permanente, para los siglos de los siglos, pues vienen del pasado remoto de España y van a su remoto porvenir. Como ejemplos de que esos caracteres de belleza femenina tienen sus precedentes en el arte español anterior a Goya, les citaré a ustedes algunas de las Santas de Zurbarán del Museo de Sevilla, sobre todo la gallardísima Santa Marina, La Venus del Espejo y La Dama del Abanico, de Velázquez, La Dama joven del Abanico de Coello, no pocos de los ángeles de Murillo, sobre todo el que conduce a Tobías, de la Catedral de Sevilla, y todos los de la Cocina de los Ángeles del Museo del Louvre, las Vírgenes Sevillanas, principalmente las de Montañés, etc., etc. Siendo, como fueron, los pintores españoles, tan amigos de ver la vida con sus propios ojos, y no bajo entelequias, nada de particular tiene que el garbo de lo femenino goyesco, que Beruete atribuye a tácita inspiración, por mera presencia, de la Duquesa de Alba, lo hallemos esparcido por zonas enteras del arte ibérico. ¡Si está ya en su prehistoria y en su historia romana!... Para probarlo no me faltarían ejemplos, [67] pero no es tal el objeto o tema de esta conferencia, y con lo dicho basta.

Recibiremos, pues, como buena la observación de Beruete ya que indudablemente existe en el arte de Goya semejante inspiración (tal vez la plástica de la Duquesa Cayetana sirvió para que Goya desarrollara plenamente sus primeras intuiciones de lo femenino español); y, partiendo de ella, vamos a convertir a la Duquesa Cayetana en la esencia, la expresión concreta y el símbolo de la «gracia goyesca». A la vez nos servirá para que demos un paso más, mejor dicho un avance bastante considerable, en la concreción y expresión de los dos mundos goyescos: el histórico y el poético, según el primer bosquejo de definición que hicimos en nuestra primera conferencia, mundos que no están contiguos, ni superpuestos el uno al otro, sino que forman una sola y única unidad estética, indivisible, inseparable, aunque por razones dialécticas y didácticas a veces los mostremos (en una perspectiva en cierto modo, falsa, pero llena de enseñanzas) como dividido y separado en sus dos elementos. En la Cayetana el mundo histórico está presente con presencia real y verdadera: es una hembra que viene hacia nosotros desde uno [68] de los lugares más ilustres de la Historia de España, ya que, en realidad, es la última rama de un tronco histórico poderoso y lleno de sustancia. A los espíritus elegíacos y jeremíacos tal vez les llenará de zozobra patriótica el considerar quién era el representante de la Casa de Alba en el siglo XVI y quién lo fue en el siglo XVIII, dos siglos después. En un cabo, aparece la jeta torva y magnífica de un guerrero experto, de un político duro, de un gran señor, representante inequívoco del severo estilo del Renacimiento español; en el otro, una damita caprichosa, voluntariosa, maleducada, llena de lo que llamamos ángel, y, en la raíz de su espíritu, un venero de ternura y de comprensiva generosidad. Esta última rama estilizada del gran solar

de los Alba, tuvo su retratista de genio en Goya. La otra rama, la de más lustre y grandeza de la Casa, la varonil, la del genio político y militar... no halló ningún gran retratista español, porque fueron extranjeros sus dos más grandes biógrafos, el uno, veneciano, Ticiano de Cadore, el otro, flamenco, Key. Los dos más egregios retratistas que ha producido el genio español, Velázquez y Goya, tuvieron que biografiar, no a personajes de la grandeza auténtica de España, [69] sino a los de dos momentos distintos de su decadencia, de su malaventura histórica. Permitidme expresar una creencia personal, que bien pudiera tener su punta de caprichosa y arbitraria, y es, que según me parece, no hubiera sido Goya tal vez tan buen retratista del Gran Duque de Alba, como lo fue de su tataranieta, la Duquesa Cayetana. Si es cierto, como asegura Stendhal, que el arte es como la Vismara de la India, que toma el color de la planta en que se posa, (y aplicada a Goya, esta ingeniosa sentencia no deja de tener realidad) Goya se halla tan enclavado en la sociedad de su tiempo -corrompida, reblandecida y maldiciente- que no sé cómo hubiera podido hacer la biografía plástica de un carácter de berroqueña, fanático hasta alcanzar lo grandioso en sus creencias y conceptos religiosos y políticos. El Ticiano, con ser el verdadero clásico del arte sensual de Venecia, perteneció a una época en que el concepto de grandeza en todos los órdenes de la vida era uno de sus más fuertes propulsores espirituales; y así, no hubo de esforzarse para biografiar en toda su fuerza a Carlos V y al Gran Duque de Alba. Goya llevaba dentro de su genio mucho del espíritu rococó (¡ah!, su gracia no se explica [70] del todo si en ciertos momentos no se la relaciona con este espíritu gentilísimo y maleante), y así, lo que hay de grande en su espíritu, su grandeza en el sentido renacentista, aparece ya en su raíz histórica debilitada y viciada, y su forma más enérgica de actuar y expresarse deriva por los cauces de la sátira social, cuando no asume formas de violenta monstruosidad, como veremos más tarde.

Fue, por consiguiente, en virtud de la faceta rococó de su espíritu el gran retratista y biógrafo de una España decadente y desmedulada (quiero decir, en sus altas clases sociales) y la Duquesa de Alba fue para él, (por pura intuición artística, que, sin proponérselo el artista, a veces crea símbolos universales y permanentes) un compendio simbólico de todas las gracias de semejante sociedad.

¿Quién fue, pues, o cómo era, esta Duquesa? Diré, en primer lugar, que, si Goya no hubiera sido su retratista (se dice también que fue uno de sus amantes), nuestra Duquesa de Alba hubiera pasado por la Historia de España sin dejar más rastro permanente que la quilla del barco sobre el mar por que navega. No tuvo otro papel histórico que ser la última rama directa [71] de un gran tronco, y el de haber sido modelo y amiga de Goya. Todo lo otro, sus fantasías o sus acciones, son de dominio privado: no pertenecen a ninguno de esos valores en virtud de los cuales se figura, y se tiene derecho a figurar, en los anales de la Historia. Nadie se hubiera ocupado de ella, absolutamente nadie, pues España no es país de grandes aficiones históricas, como lo son Francia, o Alemania, o Inglaterra, dónde se llega a grandes extremos en el arte de resucitar y aún de levantar muertos de la historia, y lo mismo las grandes figuras, que las chicas e insignificantes, no gozan o despiertan la pasión de los escudriñadores del pasado, que entre nosotros son escasamente creados. La Duquesa de Alba ha tenido recientemente un biógrafo minucioso, mi amigo, el respetable erudito Don Joaquín Ezquerro del Bayo, que es el escudriñador de archivos que más noticias nos ha aportado de la inquieta Cayetana; pero, de todos modos, podemos todos estar seguros que, sin la intervención de Goya, ella de por sí, ni ayudada de los afanes y manías de su

biógrafo, hubiera podido llegar ni siquiera a los umbrales de la historia meramente anecdótica. El garbo de su cuerpecillo juncal le ha conseguido la inmortalidad, [72] prendida de los pinceles de Goya. Para trazar su semblanza me serviré, pues, de datos tomados de la obra de Ezquerro (la Duquesa de Alba y Goya. Madrid, 1928) y de apuntes de mis lecturas de un tiempo de autores, libros, papeles, folletos y periódicos del siglo XVIII.

En mi libro Goya en Zig-zag llamé yo a la Duquesa, usando tal vez de irreverencia, nuestra señora del fandango. Todos sabéis lo que es el fandango; pero por si hubiera entre nosotros alguien que lo ignore, lo voy a describir con palabras del Caballero Casanova de Seingalt. Dice lo siguiente de este baile, que en un tiempo los grabadores de Francia y España no paraban de reproducirlo en sus estampas: «Cada pareja -describe un baile que vio en el Teatro de los Caños del Peral, de Madrid-, cada pareja, no daba sino tres pasos, repicando las castañuelas, al compás de la orquesta; y las actitudes y los gestos (del hombre y la mujer) eran de una lascivia sin ejemplo. Se resumían allí todas las expresiones del amor, desde su comienzo a su fin, desde el primer suspiro del deseo al éxtasis del placer. Y me parecía imposible que la bailarina pudiera negar nada al bailarín luego de haber bailado semejante danza, porque el fandango [73] -concluye- lleva consigo, en todos los sentidos, los estimulantes de la voluptuosidad». Es decir que el fandango, en concepto de este pacato, era un peligrosísimo afrodisíaco. Por si os pareciera que el Caballero Casanova, pájaro de cuenta, se dejó llevar en su juicio de su facilidad para enardecerse, completaré su opinión por la de otro viajero, Juan-María-Jerónimo Fleuriot, que estuvo en España en 1784. También le produce asombro el Fandango. ¡Cómo sería esta danza, característica de nuestras costumbres de mediados y fines de nuestro setecientos, cuando a un veneciano, ejemplo de corridos y maleantes, y a un francés, que también tuvo lo suyo, les pasma tanto! En su Viaje de Fíguro a España dice Fleuriot, corroborando la opinión de Casanova: «Sí; el anacoreta que sólo se alimenta de lechuga y no bebe más que agua y reza continuamente, no podría ver bailar el fandango sin suspirar, sin emocionarse y sin dar al diablo sus votos, sus cilicios y sus sandalias». En la Duquesa Cayetana viene a encarnar indirectamente este viajero francés el espíritu del fandango. Veán ustedes esta miniatura literaria: «La Duquesa de Alba -escribe- no posee un solo cabello que no inspire deseos» (quiere decir, [74] deseos pecaminosos). Tengan ustedes en cuenta que los suyos eran densos y largos. «Nada en el mundo, -prosigue Fleuriot,- hay tan hermoso como ella. Cuando pasa, todo el mundo se asoma a las ventanas, y hasta los niños dejan sus juegos para contemplarla». ¿Será esto cierto o adolecerá de ese exceso de ponderación a que nos tienen acostumbrados ciertos viajeros franceses? Veamos otros datos o rasgos fisonómicos. Estos de procedencia española, y, por consiguiente, más dignos de fe, sobre todo, si se tiene en cuenta el autor de donde proceden. En su Memoria de Piedrahita, Don José de Somoza, hace hablar de la Duquesa a una vecina de ese pueblo abulense, donde el abuelo de la Cayetana construyó un gran palacio y un jardín, que fue famoso entre los del tiempo. Hoy está en ruinas. «¿No conoció usted -dice la parlera vecina- al Duque viejo? ¡Qué maldito genio dicen que tenía! La nieta, la duquesita, era otra cosa. Esa sí que podía llamarse una señora. Aquí se crió de niña. ¡Pero qué corazón! ¡Cuánto bien hizo al pueblo! Bien que en sus estados hacía lo mismo. Oí decir mil veces a su administrador, Luna: «Si cualquier labrador le pone un memorial pidiéndola una res, es preciso decirle en el informe [75] que no es muy necesitado para que no le de una yunta entera». ¡Y qué bonita moza la conocí yo! ¡Qué viveza! ¡Qué alegría! Sobre todo, ¡qué pelo tan hermoso! Al año después de haberme yo

casado, fui yo un día a visitarla y se estaba vistiendo... no es ponderación, a los pies le llegaba... Y como era tan afable y de tan buen humor, me acuerdo que me dijo: «Amiguita de mi alma, si escrupuliza usted de verme desnuda, con el pelo me tapo». En este sabroso retrato, hecho por boca del pueblo, hallamos los siguientes rasgos del carácter de la gran señora: afabilidad y llaneza, simpatía y confianza hacia los humildes, alegría, dadivosidad, hermosura, o más bien gracia, y un cierto sentido pagano de no importarle mostrar su cuerpo desnudo ante las gentes. ¿Tendría la misma falta de escrúpulo para mostrarlo en la misma forma ante el pintor? Este es el debate de la famosa Maja Desnuda de Goya. Yo, personalmente, no creo que esta Maja sea retrato corporal directo de la Duquesa, por las razones que expondré luego, aunque no veo en el carácter de ella nada que se oponga severamente a que en algunas ocasiones se mostrara al pintor -admirado y enhechizado- en el gracioso traje que le dio la naturaleza. [76] Pero con estos rasgos no está completo, ni siquiera en bosquejo, el retrato, porque la señora Duquesa tiene su complicación. Como es natural en una gran dama, que, además, pasa largas temporadas en las estribaciones de la Sierra de Gredos, monta a caballo, va de caza, tira a los venados, cervatillos, corzos, cabras hispánicas, con alegría pagana al disparar, y con remordimiento franciscano cuando su escopeta abatía certeramente a algunos de esos gentilísimos animalillos.

Y, como en aquellos tiempos no podía ser menos, fue también gran aficionada a los toros y los toreros. Frecuentó las plazas y los tentaderos, y, entre los personajes de su séquito y casa marchaba el famoso espada Costillares, a quien también retrató Goya. Como España siempre fue -yo sospecho que esa condición data de su prehistoria- país de «esto» y «contra esto», tierra de permanentes guerras civiles y de intestinas disputas en lo grande y lo pequeño, en el tiempo de Goya hubo, ¡y como no!, su gran trifulca por los toros. Los ases o astros del toreo de entonces fueron Pepe-Hillo, que murió en la arena, Costillares y Pedro Romero. Costillares fue el ídolo de la de Alba y a Pedro Romero lo [77] apadrinaba la condesa-duquesa de Benavente y Osuna. Ésta fue una gran dama de espíritu distinguido, de bastante más alteza espiritual que la de Alba, y de la que se ha hablado poco, tal vez porque no pudo ser considerada como una de las bellezas del tiempo, ni mucho menos; y, aunque también pintó para su casa Goya y la retrató varias veces, le faltó el ardiente hechizo vital que derramaba la Cayetana, y no pudo tal vez prenderse por eso a la leyenda -o historia- de Goya. Las dos grandes señoras, reunían juntas los títulos más ilustres de España, que eran amigas, con esa extraña amistad que se profesan a veces las mujeres rivales, hacían título de gloria, casi tanto como de las hazañas de sus ilustres antepasados, de las gallardías, arranques y majezas de los toreros que apadrinaban y protegían. Estas costumbres de la aristocracia española llegaron en una forma u otra hasta la caída de la monarquía en abril de 1931. En la época de Goya la afición a los toros estaba extraordinariamente difundida entre las mujeres de todas las clases sociales y, sea dicho sin la más leve intención de irreverencia, entre el clero también. En 1778 se publicó un libro, (hace años era ya libro muy raro) cuyo autor es Don José Daza, [78] en el cual se asegura con toda la seriedad del mundo que una alta señora de la Corte, llena de virtudes, desfogaba su superabundancia vital toreando en el jardín de su casa «una furiosa ternera», cosa que hacía con «singular destreza». De otra dama, que estaba a punto de entrar en religión, cuenta el divertido Danza que la víspera de hacerlo se pasó toda la tarde toreando un novillo con el hábito. Claro está, que yo no respondo de la autenticidad histórica de estas noticias. De un clérigo casi paisano mío, el presbítero navarro Babil, se cuenta que, hallándose una vez presenciando una corrida y viendo que unos de los lidiadores corría

grave riesgo de ser cogido por el toro, no pudiendo contener su sangre torera, se lanzó al ruedo para auxiliarle. Como el obispo le amonestara seriamente por esta acción impropia de un sacerdote, Babil se disculpó diciendo que había bajado al redondel por si el diestro necesitaba recibir urgentemente auxilios espirituales.

Se hacia acompañar constantemente, la Duquesa de Alba, cuando moraba en su Palacio de Piedrahita, de una especie de Fray Junípero, sucio, cojo, tuerto, tartamudo y desarrapado, un hombre de esos sobre los que la maledicencia [79] más recalcitrante de los pueblos no podía levantar ninguna sospecha ni calumnia de las que poco o mucho quedan. Le llamaban, o se llamaba, Fray Basilio, y la conducta de la Cayetana para con él era de índole compleja, porque, de un lado era la que corresponde al gran señor con su bufón, y, por otro, se asemejaba a la del cristiano verdadero -no de esos de mentirijillas que andan por el mundo en oficios de Tartufo- que se humilla a los humildes y les ama. Le tenía mucha ley, como dice la gente del pueblo. La Duquesa tuvo alma para haber besado en la boca, en uno de sus arrebatos de piedad, al leproso y para curar con sus propias manos a los tiñosos y pestíferos, como Santa Isabel de Hungría. Fue acaso una gran alma perdida en la sensualidad y disipación del rococó.

El mismo Don José de Somoza, a cuya pluma elegante y limpia debemos la más fina semblanza de la Duquesa, cuenta que, yendo ésta de excursión por la serranía, acompañada de su marido y séquito habitual, hubo de quedarse rezagado Fray Basilio, porque había visto «atollado en una zanja, no lejos del camino, un ternerrillo, a quien la madre no podía socorrer, y bramaba alrededor suyo». El caritativo hermanuco, [80] viendo que a sus voces no acudían los lacayos para que sacasen de allí al animalito, se apeó de su burro, se metió en la zanja, y, en brazos, sacó de ella al becerrillo, con harto trabajo, porque era cojo y en aquel trance no podía valerse de su muleta. Al tratar de salir de la zanja, viéndole la vaca con su cría en brazos, la emprendió con él a cornadas y testarazos, abatiéndole al fondo de la zanja, donde quedó sumergido en lodo y pataleando. Los lacayos de la Duquesa, que habían llegado al fin al lugar del suceso, al ver a Fray Basilio en aquel estado, se morían de risa y no hicieron nada por socorrerle. Al estrépito de las carcajadas, como los ejércitos al son del cañón, acudió la Cayetana, que ya había echado de menos al simplón frailecito, y, al ver lo que ocurría, con un grito airado y empuñando la fusta, hizo que la regocijada canalla acudiera a sacarlo de la zanja.

-¡Cuerno, señora Duquesa, exclamó el cuitado al sentirse a salvo, y lo que cuesta hacer un beneficio!

«La Duquesa estaba frenética contra todos», y a un lechuguino, «que en mal hora le ocurrió glosar el lance chocarreramente, le hizo enmudecer, diciéndole que el lodo del semblante de [81] aquel fraile valía más que sus epigramas y su persona, y comenzó a llorar y abrazó a Fray Basilio, y le dio mil besos, y le replicó al Duque porque la rogaba que se serenase:

-Cuidado, duque, con ponerse de parte de los malos, que seré capaz de creer que no hay aquí más buenos que Fray Basilio y yo. ¡No nos entiende, Fray Basilio! Yo, sí; le conocí a



Ud. desde el primer día y vi un alma a la manera de ésta que Dios me ha dotado, y de que le doy gracias».

«Se empeñó en volverse con el fraile a casa y no hubo remedio, aunque el duque proponía seguir el paseo y que al padre se lo llevasen al pueblo los domésticos.

-De tales domésticos -replicaba la duquesa,- ni mi marido, ni el fraile, ni yo debemos servirnos. ¡Qué canalla que es capaz de persuadirnos que somos mejores que ellos!»

Como ven ustedes, su actitud y su sentimiento eran irreprochablemente cristianos.

Uno de sus amores o caprichos, que en ella es difícil distinguir los unos de los otros, fue una negrita que acogió en su casa, y a la que prodigaba toda suerte de ternezas. Goya nos legó un dibujo primoroso, o mejor, un apunte todo [82] lleno de gracia, en el que Cayetana aparece sentada en una silla con la negrita en brazos. Es algo verdaderamente maternal. Debe advertirse que no tuvo descendencia, y que el Duque, su marido, murió joven. Era en cierto sentido, todo lo contrario de la buena y fantástica Cayetana. Goya le retrató también, en pie, recostado en un clave y con papeles de música en la mano. Un espíritu delicado, indudablemente, de quien hoy nadie se acordaría, a no ser por su mujer y por Goya. La casa de la Duquesa, a juzgar por datos de Goya, debió ser cosa bastante divertida. Además de la negrita, circulaba por ella un chamaco, negrito también, y una dueña doña Rodríguez, que debía de ser tan extraordinaria como la de Cervantes. Era religiosísima, y, claro está, creía en brujas, en duendes, en aparecidos, en almas del purgatorio o del infierno errantes por el mundo. La Duquesa se dedicaba a darla grandes sustos y a hacerla creer que en cada rincón de la casa habla un nidal de almas en pena. Derrochaba la dueña cántaros de agua bendita. Sabía todos los exorcismos, y los usaba seguramente con su señora, pues difícil hubiera sido persuadirla que la Cayetana no llevaba consigo en reata todos los diablos [83] y diablillos del infierno. Y la dueña que digo, doña Rodríguez, tenía seguramente razón, pues cuando iba por los pasillos y rincones del palacio de Alba con su traje amarillo, de larga cola y volantes negros, con su calderillo de agua bendita y su hisopo, murmurando latines macarrónicos, ensalmos y oraciones y esperjándolo todo, sálale al paso la Cayetana con los pelos alborotados, cual si fuesen las sierpes de la cabellera de Medusa, embadurnado el rostro, y se le echaba al larguirrucho cuello como si tratara de estrangularla, y los negritos la cogían de las haldas, con lo cual bastaba para que ella creyera que las ánimas en pena y fantasmas que habían hecho morada en la gran casa ducal trataban de arrastrarla a los infiernos. Estas escenas divertidas las ha pintado Goya.

Cuenta Ezquerria del Bayo otra anécdota que viene a corroborar la afición que tenía Cayetana a componer teatro con la vida misma. Le gustaba mucho, como a otras grandes señoras de la época, de ahí vino el tipo popular de maja de rumbo, salir a pasear vestida de trapillo por las afueras y lugares de bullicio popular del Madrid de su tiempo. Acompañada de una azafata, se sentó una vez en un aguaducho, o puesto [84] de bebidas, que se hallaba por lo que hoy es la Castellana, en Madrid, cuando de pronto apareció por aquel lugar un estudiante de Cánones y Sagrada Teología, que se puso a requebrarla por lo fino. El palmito de la Duquesa y su talle cimbreante sobre las elegantes caderas se lo merecían todo. La Cayetana se mostró tan abierta y complacida por los piropos, que el estudiante se sentó confianzudo junto a ella y comenzó a obsequiarla. Era plaza tomada. Cayetana se sintió

entonces sedienta y voraz... y pedía y pedía de lo caro. El estudiante se sobresaltaba. Se demudaba. Llegó la hora que dicen la dolorosa, la de pagar, y el aprendiz de clérigo andaba de dineros como ustedes pueden imaginarse. La Duquesa, que conocía al dueño del aguaducho, le insinuó por lo bajo: Trátele sin piedad, hasta que deje los calzones. Y, en efecto, no se conformó con menos el botillero que con obligarle a que le dejara los calzones en prenda. El pobre teólogo en agraz se fue, acompañando a la Duquesa, hasta la entrada de la población, haciendo con su manteo más equilibrios para tapar sus pernetas que Chamberlain por salvar la paz de Europa. De paso le contó sus cuitas, sus apuros, su pobreza, y la Duquesa Cayetana, [85] fingiéndose doncella de sí misma, le invitó a que al día siguiente se pasara por el Palacio Ducal, donde probablemente le podría socorrer. No faltó el estudiante a la cita, y de poco se desmaya, cuando se vio conducido a través de grandes salones, iluminados con magníficas arañas de cristal de La Granja, hasta una saleta, en la que estaba la fingida doncella rodeada de lo más brillante de la sociedad española. Tomó, al fin, bajo su protección al teológico don Juan.

Pero su gran comedia, que pudo ser drama, y todavía no está en claro que no lo fuese, fue su rivalidad con María Luisa de Parma, primero, Princesa de Asturias, y luego Reina de las Españas. María Luisa, cuando llegó a España, era una princesita pimpante y muy vivaracha, y, si nos atenemos al retrato que le hizo el Caballero Mengs, pintor de Cámara de Carlos III, era agraciada, con ojos grandes, negros y brillantes que la confieren no poca simpatía. Estaba entonces muy lejos de ser aquella especie de arpía avinagrada que retrató Goya en la Familia de Carlos IV. Al poco, debió surgir la rivalidad feroz, aunque encubierta bajo buenas formas, entre la Princesa y la Duquesa, que se prolongó hasta la muerte de esta, al parecer, de [86] un modo misterioso, en 1802. Bien es verdad que algunos datos de los que poseemos sobre esta incruenta guerra sin cuartel de dos féminas irritadas no merecen ningún crédito, pues proceden de un libelo infamatorio y calumnioso que publicó un agente secreto de la República revolucionaria francesa con motivo de la guerra entre esa República y España, o sea la guerra conocida comúnmente por el nombre de Guerra del Rosellón. Cuenta este libelo, que la Reina y la Duquesa se disputaban al joven Pignatelli, hijo del Conde de Fuentes, padrastro de la Cayetana, mozo de pocos escrúpulos, que se decidió a jugar a las dos cartas y a ganar por los dos paños. Dice el difamador, Chantreau, que así se apellidaba el espía francés, que, habiéndole regalado la Duquesa a Pignatelli una sortija, cayó ésta en manos de la Reina, la cual, para averiguar quién pudiera ser su rival, se la puso en el dedo un día de besamanos. Le llegó el turno de ir a besar la mano de la Reina a la de Alba, y, al ver su sortija en aquella regia mano, no se inmutó, de modo que María Luisa, descubrió a su amante, pero no a su rival. Cayetana se vengó al poco en esta forma de la Reina y del amante de las dos. Le había regalado éste una [87] polvera preciosa, ornada de perlas y diamantes, que, a su vez, la había recibido de manos de la Reina como presente de amor. Se la entregó al peluquero de la Reina, un francés, que también lo era suyo, con la condición de que sólo la usara cuando fuera a servir a María Luisa, pues a tal señora, tal honor. De este modo se enteró, una vez más ésta de la infidelidad incorregible del aprovechado Pignatelli. La comedia acabó con el destierro fulminante del desahogado petimetre.

Así iban los sucesos de esta guerra, ojo por ojo, diente por diente; pero hay que conceder que la Duquesa, más joven y más inventiva que su rival, era quien asestaba con más gracia los golpes. Unas veces, vestía a su servidumbre con las últimas modas que María Luisa

traía de París y la hacía pasear en suntuosas carrozas por el Prado o el Paseo de las Delicias; otras, dice la leyenda, instigaba a Goya para retratar a la Reina con más colores y plumas que un guacamayo, cosa que yo no creo consiguiera, pues Goya fue siempre respetuoso con los grandes de la tierra, y las apariencias de sus obras engañan mucho, pues lo que parece sátira desvergonzada y sangrienta, se queda en la «Visión» realista y [88] veraz de un pintor. Muy torpe hubiera tenido que ser la Corte, y es imposible que llegara a tanto su ceguera, para no ver la intención aviesa del pintor, de haber existido ésta. Y muy menguada idea debió tener del poder y de la autoridad de esta Corte el inventor de tal patraña al suponer que un pintor de cámara pudiera atreverse a semejante desacato a la majestad de la Reina. Cuanto más que el favorito Godoy no dormía, y el hombre que osó encerrar en una mazmorra a Jovellanos y a otros que le estorbaban, no había de tratar, en ese caso, pues la razón y la justicia hubieran estado esta vez de su parte, con mayor consideración a un artista libelista y desbocado. Por consiguiente, en honor de Goya y de la verdad, justo es rechazar el cúmulo de patrañas tontas que se urdieron por los aficionados a lo pintoresco al rededor de sus relaciones con la Corte, que siempre fueron, lo que no podían menos de ser, buenas y respetuosas. Por muy cerca que el sacristán esté del santo, y por bien que conozca la madera en que lo tallaron y los agujeros que taladro en el bloque la polilla, se cuidara muy bien de gastarle ninguna irreverencia ante las gentes o en la hora del ceremonial. María Luisa se bastaba por [89] sí para tomar aires extravagantes, y cuando en 1808 se presentó, en Bayona ante Napoleón, estuvo a punto por sus perifollos de vieja verde impenitente, de provocar la risa del soldado. Resumiendo, La Cayetana era maja de rumbo, y, según Galdós, la maja es lo femenino puro.

Tal es la semblanza literaria e histórica de la Duquesa de Alba. La corrobora y la amplía con detalles de índole física y psicológica lo que pudiéramos llamar la semblanza o biografía plástica que de ella hiciera Goya. Está compuesta ésta de los retratos y dibujos y pinturas de género en que Goya hace intervenir el cuerpo gracilísimo de Cayetana. La tomó en varias ocasiones de modelo, ya fuera directamente, ya por recuerdo y alusión, pero, en todo caso, por las veces que figura en la obra goyesca, no creo que pase de unas doce veces, si se exceptúan los dibujos y apuntes, no puede deducirse en buena lógica que la de Alba haya sido la obsesión estética y vital del pintor de Los Caprichos. Conviene también no perder de vista que, si bien los retratos que Goya hizo de ella son obras de alto valor pictórico, no son, sin embargo, los mejores que tal artista haya legado a la posteridad. De los mejores retratos de la Duquesa [90] que yo conozco son el que posee actualmente la Hispanic Society, firmado en 1797. Es curioso observar que en casi todos los retratos que Goya la hizo, Cayetana figura con el brazo derecho tendido, en ademán vigoroso de señalar en el suelo alguna cosa. Tal vez fuera este un ademán habitual en ella; y, desde luego, pudiera interpretarse como un símbolo psicológico de la índole autoritaria y enérgica de su persona. Era la Duquesa más bien menudita que alta, pero tenía «las virtudes que las dueñas chicas han», según la enumeración graciosísima del Arcipreste de Hita.

En pequena girgonça yaze grand resplendor,  
en açucar muy poco yaze mucho dulçor,  
en la dueña pequena yaze muy grand amor;  
pocas palabras cumplen al buen entendedor.

El arte de la coquetería, unido al del ejercicio de la autoridad, que le venía de casta, lo practicó como un arte de comedia a lo Mariveaux y un juego; y fue probablemente el origen de su fama y mito. El amoroso arte de birli y birloque, de darse y no darse, de entregarse y de negarse a la par, de tirar la piedra y de esconder [91] la mano, de danzar al modo de la salamandra, en la hoguera sin quemarse más de lo querido y lo debido, fue para ella una practica impune de alto estilo, respaldada por un fuerte valladar de orgullo de raza, que establecía automáticamente la perspectiva de las distancias, pero actuando de manera tan natural como el ritmo de la propia respiración.

Retratos superiores a estos, como calidad pictórica, son, por ejemplo, el de la Tirana.

Para acabar de perfilar esta semblanza, hagamos una pregunta, que seguramente esta ya en boca de todos. ¿Cuáles fueron, y de qué índole, las relaciones de la Duquesa con Goya? ¿Fueron de índole puramente amistosa? ¿Fueron de amor? Y en este caso, ¿lo fueron de amor a lo platónico, amor de artista a una mujer que simboliza temporalmente el género de belleza femenina que él ponía sobre todos los otros, porque era el que habla nacido con su espíritu, pues sabido es que un artista no ve ni ama en la realidad exterior sino aquello que lleva preexistente en su espíritu; o esas relaciones amorosas fueron de aquellas que dicen pecaminosas y en las que interviene, según los confesores, el diablo? [92]

Otro punto oscuro de la biografía de la Cayetana y de su gran pintor. Hay quien quiere unir estas dos figuras en la danza del fandango. Otros, por el contrario, juran por el honor de la Duquesa. Yo no soy aficionado a juramentos ni propicio a responder de la virtud de nadie, y menos de una mujer bonita, coqueta, inquieta, fantástica y lunática, como era nuestra deliciosa amiga Cayetana. Las costumbres de la época en la Corte, que no en el resto de la sociedad española que conservaba su antigua austeridad, no eran por cierto las propias de los cenobios. La Reina daba el ejemplo, y algunas de sus damas lo seguían... y otras no. La Cayetana fue indudablemente gran amiga de Goya. Éste entraba en su casa como amigo de confianza, conocía las interioridades de la misma, dirigía a veces a la Duquesa en el uso de las artes cosméticas, le pintaba la cara («por cierto -decía Goya- que me gusta más que pintar en el lienzo»), la acompañaba en las excursiones por el campo, y, en una ocasión, pasó larga temporada según parece, con ella al poco de enviudar la Duquesa en la finca del Rocío, en las cercanías de San Lucar de Barrameda, uno de los parajes más deliciosos y sensuales del mundo. [93]

Todo esto es lo que se sabe positivamente, y, como ven Uds..., sería suficiente para una comadre inventar toda una larga historia orlada de pecados... que ella acaso hubiera querido cometer, pero para los críticos, y menos para los historiadores y biógrafos... la verdad es que todo ello es bien trivial y poca cosa. (p. 12).

Más deliberadamente he dejado otros datos para el final, y ellos han sido extraídos de las obras mismas de Goya. Veamos cuáles son y su significado. Beruete cita como testimonios de estos amores dos aguas-fuertes. Una de ellas pertenece a la serie de Los Caprichos, lleva por título Volaverunt. Y la otra es lámina aparte publicada por primera vez por el mismo Beruete y titulada «El sueño de la mentira y la inconstancia». En la primera, la Duquesa de Alba, tocada su cabeza con alas de mariposa, va por los aires, erguida con la mantilla tendida e hinchada a manera de vela, y sostenida por tres brujas acurrucadas, que forman a

sus pies una especie de trípode o peana. ¿Qué puede inferirse de esto para fijar el carácter de las relaciones entre nuestros dos personajes? Yo creo que nada. Ni siquiera recordando la coletilla que el mismo Goya puso a este grabado y que dice así: «El [94] grupo de brujas que sirve de peana a la petimetra, más que necesidad, es adorno. Hay cabezas tan llenas de gas, que no necesitan para volar ni globos ni brujas». Puede muy bien no pasar esto de ser una broma, con su parte de veras, que el pintor da a su amiga, a quien, por lo demás, conocía perfectamente, y no dejaban de divertirle las fantasías de esa cabecita erguida con sus claros ojos gachones y «llena de gas». Indudablemente, era su encanto. El otro grabado o lámina parece tener más miga, pues la alusión es más clara y directa. Veámosla. Es verdaderamente enigmático... pero también puede ser una broma, como el anterior. Un campo desolado con una fortaleza al fondo. Un grupo de figuras amontonadas extrañamente, entre las que hay dos de mujer bicéfalas. Una de ellas representa indudablemente a la Cayetana. Está tendida, y una figura, que se parece mucho a Goya, se agarra fuertemente a su brazo, con dolor y devoción como para no dejarla nuevamente volar. La Cayetana lleva aquí también alas de mariposa en su doble cabeza. Al fondo, aparece un personaje de bufo perjeño imponiendo silencio con el dedo, y, en primer término, [95] una carátula grotesca y una serpiente en lucha con una especie de tortuga.

Goya que, en ocasiones, se pasó de oscuro y gongorino, hace uso de una simbólica muy suya, que poco o nada tiene que ver con la clásica; y, que yo sepa, no ha surgido todavía el Dámaso Alonso que acierte, como este hizo con las Soledades de Góngora, a descifrar satisfactoriamente su sentido esotérico, que indudablemente lo tiene. Para mí, que soy muy torpe para descifrar enigmas de todas clases, todo eso es más oscuro e intrincado que la doctrina de la Cábala... aunque tal vez pudiera hacerse intervenir en este «relajo», como ustedes dicen, al inevitable interprete de sueños Doctor Freud, que ha venido a ser algo así como un Simón el Mago de la civilización occidental. Para Beruete, en cambio, no cabía la menor duda que en esta estampa expresaba Goya su amor por la Duquesa, un tanto torturado, y sus celos. Que cada uno de ustedes, si les place, decidan lo que más les guste.

Otro indicio de amor... siempre según los eruditos, que yo en todas estas historias no tomo parte, aunque no han dejado todavía de divertirme los cuentos e historietas de Boccaccio, [96] Brantom o los de la Reina Margarita de Navarra. En el retrato de la Duquesa perteneciente a la Hispanic Society, que he mencionado hace poco, señala esta al suelo con el dedo en dirección a la firma de Goya, que, aquí, corno en la Casa de Alba, está perfilada en letras bastante grandes y enfáticas, a la vez que en una de las dos sortijas que lleva en el dedo se lee el nombre de Alba y en la otra el de Goya. He aquí una prueba irrefutable de alianza amorosa, dicen algunos buenos eruditos. Puede ser... La verdad es que ni a ustedes ni a mí nos va a importar gran cosa... Pero aún hay más... ese diablo de Goya, a pesar de sus años fue un tanto indiscreto... ante la prosperidad, claro está. En el album de dibujos, que dicen de San Lucar, porque se supone que los hizo en la temporada que pasó con la Duquesa en ese lugar, hay algunos apuntes en los que María del Pilar Teresa Cayetana ha sido sorprendida en actos de cierta intimidad, como estirarse la media, peinarse, vestirse, desnudarse, y aun bañarse, y ya sabemos por Somoza que no escrupulizaba mucho en enseñar sus secretos encantos, aunque, en concepto de mi amigo Francisco Javier Sánchez Canton, Sub-director del Museo del Prado, algunos [97] de estos dibujos, más que a la Duquesa, pueden referirse a una de sus doncellas. Y todo puede ser, porque sabido es que a Goya en todas las edades de su vida le gustaron los pimpollos. Aquí tienen ustedes acaso un

caso más de esa constante confusión de la estructura corporal de la Duquesa con uno de los tipos generales de lo femenino español. Pero aún hay más... porque se alega como razón de peso y prueba fehaciente de tales amores un dibujillo, perteneciente a las colecciones de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que la gran señora, descendiente directo del Gran Duque de Alba, en un arrebatado delicioso de su cabecita llena de gas, echó donosamente las faldas hacia arriba, mostrando a Goya aquella parte del cuerpo femenino en que las curvas naturales asumen casi formas de voluta barroca, y que por tradición se acostumbra a tener recatada en el misterio sagrado de los velos. Goya, deslumbrado ante el prodigio, no pudo por menos de fijar aquel instante sobre la albura del papel. No falta quien ponga en duda que este dibujo tenga nada que ver con la Duquesa. Sería lástima que tuviera razón.

Claro está, que este de la Cayetana no es caso único en la Historia del Mundo, qué diría [98] mi amigo José Pijoan, gran hacedor de facecias... sin saberlo. Diderot cuenta alegremente otro parecido en su Salón. La Condesa de Sabrán, favorita del Regente de Francia, Felipe de Orleans, disipó una cuantiosa fortuna, hasta el punto de caer en la indigencia. Debía a todo el mundo: al carnicero, al panadero, a su servidumbre, mientras la tuvo, a la costurera, a su zapatero. Un día apareció éste por casa de la Condesa con ánimo de cobrar siquiera una parte de su cuenta. «Hijito de mi alma, le dijo la de Sabrán, no creas que te he olvidado. Ya sé que estoy en deuda contigo. Bien lo se. Pero ¿qué quieres que le haga? Estoy sin un centavo. Estoy desnuda y tan pobre que se me ve... ¡bueno!, lo que la de Alba enseñó a Goya». Y, hablando y haciendo, movió los harapos de sus faldas y puso ante los ojos atónitos de su zapatero lo que solamente la Venus Calipigia, algunos pueblos en estado de naturaleza, y ahora los desnudistas, proclaman «urbi et orbi». El zapatero, conmovido, enternecido, lloroso, se fue exclamando: a fe, que era verdad... a fe que era verdad... [99]

«Desde una vez pierde vergüenza la mujer,  
más diabluras face que las que omo quier»...

comenta desde la lejanía de los siglos la sabiduría humana del Arcipreste de Hita.

Y vamos, finalmente, con el pleito de la Maja Desnuda. Nadie lo ha resuelto en justicia todavía. El caso es arduo. El terrible problema, envuelto en espesísimo misterio, se plantea de este modo ante la Historia Universal: ¿Este cuerpo de plata vibrante, macizo y gentil, suave, transparente y luminoso como la más exquisita porcelana china, perteneció, en efecto, a la Duquesa Cayetana?, ¿es trasunto fiel y verdadero de aquel cuerpo mortal, pleno de delicias, como el de la Sulamita, que se comió la tierra fría hace ya más de siglo y cuarto?

¡Veraz! Todas las razones que se han dado no prueban nada, son puras conjeturas, basadas en no sé qué sutileza de tipo freudiano, que hace a muchos desear (y los ingleses dicen que el deseo es padre del pensamiento) que así sea. Esta encantadora y vivaracha Duquesa de Alba se ha convertido en un símbolo de psicología sexual, en un paradigma de sex-appeal, y ello explica algunas cosas de su leyenda y de la de Goya. [100]

Probable es que tuviera razón el pintor Luis de Madrazo, quien afirmaba que lo oyó de labios del nieto de Goya, cuando decía que para hacer ese insólito desnudo de mujer -único

en su tipo- el gran pintor de la Corte de Carlos IV se valió de una cendolilla protegida -no se sabe en que sentido- de un clérigo muy popular en el Madrid de aquél tiempo, que apodaban el Agonizante. Hay una razón principal que a mí me obligó y me obliga a rechazar que la Maja Desnuda fuera la Duquesa, y es que en el tiempo en que se pinta esta obra, o mejor dicho, que se supone que se pintó, la Cayetana tenía sus treinta y ocho años, y ese desnudo es el de una mujer apenas salida de la adolescencia y no el de una mujer madura, por prodigiosamente conservada que estuviere por sí y en virtud del adobo de las artes cosméticas. En todo esto hay un hecho positivo y cierto, que el primer poseedor de esta obra fue la Cayetana misma, que la tenía, por cierto, tapada, mediante un dispositivo especial, con la llamada Maja Vestida. Estas dos pinturas parecen haber sido hechas con el mismo modelo, y aunque en sus rostros, con buena voluntad, no deja de columbrarse algún leve parecido con la de Alba, este no es tanto como para dictar sentencia, y en todo caso surge la pregunta: ¿Si se tratara de la Duquesa en las dos obras, se comprende que Goya velara el parecido en la Desnuda?, pero ¿por que había de hacer otro tanto en la Vestida?

En este pleito, que a mí me parecería ridículo si no tuviera un cierto saborcillo de alegre cuento licencioso, yo estoy dispuesto a hacer más el papel de Pilatos que de Juez de los Divorcios; y así, lo dejo íntegro para que lo fallen, según su leal saber y entender, los discípulos aventajados de don Fulgencio Tapir, el esforzado erudito de Anatole France que supo encerrar bonitamente el arte universal en sus «Orizabas» de papeletas, como los bacteriólogos guardan y proliferan la multitudinaria variedad de los microbios en sus caldos de cultivo.

Ahora cabe preguntar ¿luego del largo camino que hemos recorrido esta noche, sabemos algo más que al comienzo sobre la gracia goyesca? Yo creo que sí, y no debido a mi palabra, sino a las proyecciones. Porque es tal la fuerza expresiva de nuestro pintor, sabe de tal modo reflejar lo que ve, imagina y siente, su don de gracia es tan intenso, ni el aroma del nardo le supera, que, aun a través de la fotografía, [101] y aun a través de todos estos filtros de placas, objetivos, diafragmas, espejos, lentes y pantallas, se ha aparecido nuevamente esta noche ante nosotros, por lo menos como un eco debilitado de una belleza lejana, como una reminiscencia que, a los que ya conocía la obra de Goya, les enciende seguramente el recuerdo de emociones sentidas, y, a los que ignoran, seguramente les da un atisbo por el cual puedan ascender el día de mañana a su pleno conocimiento, sin la interposición de una palabra, como la mía, que más bien vela que descubre la realidad perenne de la gracia goyesca.

FIN

[102]

Sátira y feminidad

COMENZARÉ ahora con un recuerdo personal.

Muchas veces, en mis ratos de ocio, allá en Madrid, iba a visitar las colecciones de la Academia de Bellas Artes, más conocida acaso por el nombre de Academia de San Fernando. Allí hay, o había, unas cuantas obras memorables del genio artístico de España; entre ellas, una colección de obras de Goya de subido valor. Con decirles a ustedes que allí estaba el retrato de Munárriz, uno de los de la Tirana, el de Moratín joven, el de Godoy, en traje de capitán general, muy propio de un hombre y de un militar que jamás entró en fuego; la Casa de Locos, (una de esas obras primorosas de Goya, en las que se alían lo horrible de la escena con la gracia y suavidad infinitas de la luz y del color); una Corrida de Novillos en un pueblo, una Escena de la Inquisición; y, sobre todo, lo que nos va a interesar más en este momento: un [105] autorretrato de nuestro pintor, -queda expresada así la calidad y la importancia de esa colección de obras goyescas. Ante el autorretrato he pasado largos ratos de mi vida, tratando de penetrar en el misterio vital de este hombre. Junto a la firma, se indica la fecha en que fue pintado: 1815. De modo que, como Goya hubo de nacer en 1746, cuando se retrató a sí mismo en ese pequeño lienzo, contaba la edad de 69 años. Cuando se pinto este retrato, llevaba, pues, España un año de paz aparente, luego de la tormenta napoleónica, y el Rey Fernando VII, ya de vuelta de su cómodo destierro, estaba dedicado a perseguir concienzudamente, cuando no a matar, a los inocentes liberales, creyendo que así desarraigaba las siembras que hicieran en nuestro agro político las Cortes de Cádiz. Goya, no pudiendo tal vez sufrir la atmósfera terrible que se respiraba en aquellos años en España, emigró voluntariamente a Francia, donde murió el año 28, en Burdeos.

Como voy diciendo, Goya se retrató a sí mismo al salir de la tormenta que hubo de abrir de par en par las puertas de nuestras luchas históricas del siglo XIX, que hoy se continúan con reforzada ferocidad, aunque con otros matices [106] y, en apariencia, bajo otras banderas. Y nadie pudiera decir, al contemplar este retrato, que esta faz serena, plácida y noble, era la del hombre, que, como el Dante, había estado en el Infierno... Que esto era cierto, que Goya había estado en el Infierno... imaginativamente, y aún realmente, si se quiere, ni más ni menos que tantísimos españoles de su tiempo... y del nuestro también, tiene prueba documental en sus propias obras, como veremos más tarde. Pudiera sospecharse que, al salir del Infierno, Goya trajera a la luz del bello sol madrileño una faz tenebrosa, un ceño fruncido y siniestro, una mirada enloquecida y febril, y su faz surcada de arriba a abajo por esas profundas arrugas que producen en el rostro del hombre la miseria, el dolor, la desolación y los años. Nada de eso: al menos, según el retrato que contemplamos. La faz de Goya está revestida en él de frescura juvenil, y nadie puede suponer que ese rostro es el de un hombre setentón que había sufrido las peripecias y humillaciones de una guerra de seis años, que había perdido su brillante posición social, que había sido, en fin, un pobre juguete lamentable del Destino. ¡Ah!... Pero... ¡este hombre era un insensible!... pudiera sospecharse. [107] No, por cierto. Era un hombre de una sensibilidad exquisita. Sí..., sí..., se pudiera acaso replicar... tal vez de una sensibilidad estética exquisita... pero... ¿humana?... Sí, amigos míos, de una sensibilidad exquisita, estética y humana, quiero decir, moral. Era un supercivilizado en un mundo, que, como el nuestro, se había vuelto loco e involucionaba precipitadamente hacia la barbarie primitiva. Era un alma llena de piedad y de ternura, con un don de simpatía generosa de la mejor estirpe cristiana hacia el que sufre dolor y tiene hambre y sed de justicia. Ese retrato revela al hombre que ha llegado a la paz por la vía del dolor; que, a fuerza de sufrir, se ha hecho fuerte, y que lo resiste todo a la manera española: renegando a veces, pero, con frecuencia,



con una especie de nihilismo ardiente, que deriva hacia un humor profundo e imperturbable. Cervantes fue el más alto exponente nacional y universal de este humor, que florece a la vez dentro del alma culta y del alma popular españolas, como las prodigas bugambilias nazarenas en vuestros jardines mejicanos. Creo que vosotros también, amigos mejicanos, sabéis y entendéis algo de esta clase -suprema- de humor. ¡Ah!... esa faz [108] serena, esos ojos velados y hundidos bajo poderosa frente, esa nariz que posee una inflexión respingona de malicia y sensualidad, y, sobre todo, esa boca gruesa y fina a la par, de la que manan a raudales desdén y risa, una risa homérica, que eleva a la dignidad de lo épico la vanidad y miseria del pobre bípedo implume de Linneo... Todo eso va envuelto en este autorretrato en una atmósfera de paz y de ensueño solemnes. Hace ya muchos años lo apellidé yo de retrato goethiano, y hoy repito el calificativo, pero con una corrección: esa serenidad es como ciertos momentos de la naturaleza, de una calma tan profunda, que inquieta, porque tras ella siempre suele venir el estrépito y furia desgreñada de la tormenta.

Tenemos, pues, que este retrato de Goya setentón, como el Goya de la Familia de Carlos IV -tenía cuando pintó esta obra maestra, la más rica de color de la pintura española, cincuenta y cuatro años-; como el del autorretrato de la portada de Los Caprichos, y como sus retratos juveniles, representa la estampa de un espíritu cáustico, -según se le ha imaginado tradicionalmente, pero de una manera inadmisiblemente parcial-, a quien parece que sacude [109] y desquicia el genio de la discordia, la Epis de los griegos, esto sería completamente cierto, si, a la vez, en la expresión de su rostro no hubiéramos advertido los impulsos y rastros de la facultad divina del ensueño y ese fondo de serenidad nobilísima del que hemos hecho ya mención. Por eso, si hubiera que hallar un signo ideográfico, un símbolo del espíritu de Goya, que lo comprendiera, lo resumiera y expresara totalmente, yo recurriría a este jugoso y bello retrato de la Academia de San Fernando.

En la conferencia anterior hicimos mención de la Gracia, del carácter de la Gracia, en la obra de Goya, y, siguiendo una observación de Beruete hijo -siguiéndola y contradiciéndola o refutándola a la vez-, quisimos simbolizarla en las calidades, prendas y circunstancias, así corporales como espirituales, de la Duquesa de Alba, doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, amiga, y tal vez amante de Goya en su madurez. La gracia que representa la Cayetana está hecha de nervio y vivacidad; es, por decirlo así, una gracia eléctrica, espontánea e intensamente luciente, como la centella; una gracia también, si me es permitido decirlo, como de ave del paraíso [110] y de animal felino. De las dos especies, de la volátil y huidiza, y de la saltante y elástica, tenía la fantástica Duquesa. Tal suele ser la gracia y significación vital y estética del «eterno femenino» de Goya. Pero esta gracia ardiente y alada, incitante y huidiza, como debió ser acaso para Goya el cuerpo serpentino de la Cayetana, entronca naturalmente, y en cierto modo le da alas o lo sazona de ingravidez, con el genio satírico y humorístico del pintor. El vocablo «gracia», tan rico en acepciones, significa también en nuestra lengua: chispa, chiste, humor alegre, fantasía risueña. En ocasiones, se ha presentado la fantasía de Goya como una facultad anímica al servicio del malhumor, de un humor de perros, de un humor de todos los diablos, en fin, de un humor de sordo como una tapia, tal como quedó Goya después de la enfermedad. Pues bien; el retratista de la Cayetana tuvo, como todo ser humano, sus momentos de malhumor y aun de humor fúnebre, y razón para tenerlo no le faltó en el curso de su vida; pero sería grave error, como se ha hecho más de una vez, el presentarle como un misántropo furiosamente desengañado de la vida, árido, agrio y agresivo, que todo lo ve [111] negro y

espantoso, y que no encuentra otro consuelo en el desierto tórrido de su espíritu que el ejercicio de la sátira sarcástica, seca y ardiente, derivación vital y expresión de su nihilismo patológico. No, no fue eso. Ni tampoco tuvo nada de Cándido ni del Dr. Pangloss. En realidad, si bien se mira, hubo de todo en él, pues fue espíritu complejo y contradictorio. Si después de su sordera comienza a tener tratos estéticos con el diablo, no se dio, es cierto, sin más ni más, a él. Puso sus condiciones. Porque si bien es cierto que en algunos momentos la pesadilla satánica le domina, no es menos cierto también que sabe llevarla triunfalmente sobre el pavés de la risa. La risa, aunque, según Baudelaire, sea de origen satánico, desde el momento que se ejerce contra el diablo mismo, pierde indudablemente su ponzoña. Porque aquí se da el caso del alguacil alguacilado, o mejor, del diablo endiablado. Al maestro, cuchillada. Tal hizo Goya.

Pero junto a esta vertiente sombría de su genio, hay que considerar no menos la contravertiente de su buen humor, de su humor risueño, en el que la sátira es a veces madrigal y siempre juego. En estos momentos deliciosos de [112] su espíritu y de su arte, Goya juega con la vida, a pesar de que ésta le baqueteó bien de veras, como un juglar con los cuchillos o las antorchas encendidas, que lanza por el aire una y otra vez, haciendo mil dibujos, volteándolos, y los recoge en las manos, sin cortarse ni quemarse.

Aquí necesitamos invocar de nuevo la tradición literaria española. El humor de Goya en este caso en que ejerce su fantasía risueña, recuerda al de los dos arciprestes, el de Hita y el de Talavera. Es un humor gallardo y sensual. La doña Endrina, la viudita joven, que va derramando sal, la del «alto cuello de garza», es para mí la Eva deliciosa, madre del género ameno y gustoso de las cendolillas de Goya. El de Hita, a pesar de su condición sacerdotal, se la come a besos a medida que la dibuja, ni más ni menos que Goya a sus garbosas petimetras; y otro tanto le sucede al de Talavera, cuando diserta largamente sobre las parlerías de las mujeres. Estamos, pues, en los antípodas del humor misógino y desapacible de Quevedo. Y, a lo largo de los siglos, desde la baja Edad Media al Renacimiento, y de éste al Rococó, el genio bien humorado español se da la mano en cadena desde el Arcipreste de Hita al de Talavera, a [113] Lope, a Cervantes, a Tirso, a Murillo (que fue otro buen amador de las gracias femeninas) a Goya, -y éste como eslabón que empalma el pasado con la serie moderna...

Suelen ser con frecuencia los misántropos enemigos recalcitrantes de la mujer, ni más ni menos que los avaros; y su misantropía y misoginia procede frecuentemente de fracasos del sexo. ¿Cómo había de ser misántropo un hombre enamorado de suyo, que pintó tantas hembras aureoladas del capitoso aroma del nardo, que, ya cercano de la senectud, y aún en la senectud misma, todavía, como Goethe, sentía hervirle la primavera en la sangre y cobraba vida y animación juveniles cuando veía pasar a su vera las juncales cendolillas en flor, inmortal raza y descendencia española de doña Endrina, la que «con saetas de amor fiere cuando los sus ojos alça»? ¿Cómo un hombre así había de hacer sátira agria de misántropo, de inapetente o tarado, para quien todas las uvas de todas las villas de la tierra estaban verdes? No. Las mujeres fueron en todo tiempo y sazón la delicia de Goya hombre y artista; y por eso las pintó como el solo las supo pintar: con gozo y simpatía reveladora de todos los secretos; reales, verdaderas, [114] con la carne que Dios o el Diablo las dio, y, al mismo tiempo, soñadas, quiero decir, con sus hechizos multiplicados al tomar cuerpo en la expresión artística. Porque este hombre no sólo amó a la innúmera descendencia de doña

Endrina, no sólo rindió culto fervoroso a don Carnal con la misma alegría que Juan Ruiz, sino que, siendo él tan hombre, tuvo, por razones de simpatía artística, algunos de los gustos propiamente femeniles, esto es, que amó, ni más ni menos que ellas, aunque con otro sentido, claro está, las modas, perifollos, adornos, cintas, blondas, encajes, rasos, terciopelos, tisúes, etc., etc.; y no hubo prenda y objeto en los que la mujer pone codiciosa y deliciosamente sus ojos que Goya no pintara con ligereza y deleite sintiendo con una especie de arrobamiento femenino toda su gracia y todo su lujo, toda su suavidad al tacto y a la vista, todas esas pequeñas voluptuosidades, nuncios de quintaesencias eróticas, que los lindos trapos -veneros de tantísima ilusión- producen en la sensibilidad de la mujer.

Las mujeres de Goya, no me refiero en este caso a los retratos, son de dos clases: jóvenes o viejas. Para las jóvenes, la indulgencia de su [115] magnánimo corazón siempre está bien dispuesta. Si se trata de viejas... ¡Ah!... Las viejas goyescas, salvo rarísima excepción, se hallan más allá de lo humano: son brujas y terceras, tienen tratos con Pateta y Martinico, el diablo, son ministras del amor pecado, de los vicios nefandos. Se ensaña con las pobrecitas de una manera algo bárbara... y hasta parece que las tiene miedo, y, en realidad, así es, porque, aun cuando ríe sonoramente, las considera a su modo como mensajeras de las fuerzas tenebrosas y demoníacas del mundo. Las empareja con frecuencia con las cendolillas en flor... bien... digamos en flor... porque nunca peca el hombre por exceso de galantería. Va la moza pisando fuerte, con brío, arreada con falda de faralaes, muy ceñida de talle y de caderas, la mantilla derramada sobre el pecho airoso, la pierna finamente torneada, los pies menudos, con propensión a marchar siempre en escuadra; y, a su lado, va también sempiternamente la vieja halduda, la madre Celestina, con su rosario de gruesas cuentas y su murmullo continuo de sanos consejos. El contraste es «victorhuguesco»... muchos años antes de que naciera Hugo, al gusto que más tarde se llamará romántico. A [116] la vieja, la abomina pintor... mas, a la joven la adora, no cabe la menor duda que la adora, porque sólo el amor es capaz de crear figura de tanta gracia, que no superaron con sus exquisitas invenciones ni los escultores miniaturistas de Tanagra; y sólo el odio, el horror, puede acumular tanta ignominia en la figura de su monstruosa maestra y compañera. Las trapacerías, diabluras, engaños y malas artes femeniles, le llenan de regocijo, ni más ni menos que sus humores cambiantes. Sólo las pone una condición: que sean graciosas y tengan talle juncal. Véase esta estampa. Es un dibujo delicioso por la soltura de la ejecución y por la ligereza de las tintas. Pertenece al Metropolitan Museum, de Nueva York. Entra por la ventana de la casa un majo y le reciben en el mismo marco dos mozas encubiertas, de garbosas hechuras. Al pie, hay un manuscrito que dice: «An echo subir al confesor por la bentana». En tan pocas palabras, hay tres faltas de ortografía. El pintor ha escrito: han, sin hache, hecho, sin hache también, y ventana con b alta. Es su costumbre. Entre el dibujo y su pie manuscrito se oye la alegre carcajada del artista aficionado a las diabluras de las faldas. Lo mismo le sucede con los histerismos [117] de las niñas bonitas. Aquí tenemos otro dibujo, también del Metropolitan. Una moza de gentil talante se mesa los cabellos y se desespera. Unas líneas manuscritas, que hay en el dibujo, dicen: «Manda que quiten el coche, se despeina, arranca el pelo y pateo, porque el abate Pichurris le ha dicho en sus ocicos que estaba descolorida». El pobre abate indiscreto aparece en el fondo como una sombra desconsolada. El dibujo vale por una deliciosa escena de sainete, y no me extrañaría nada que la protagonista fuera la misma Duquesa Cayetana. La sátira, como ustedes ven, no puede ser más benigna. Goya no resistió jamás a

un movimiento gracioso de cadera hecho por una cendolilla en flor o por una Doña Endrina viuda o casada.

Este sentimiento y gusto perenne de lo femenino; esta sensualidad permanente en su obra (cuando pinta ángeles, les da tan deliciosas y prietas formas femeninas, que un anacoreta los tomara por figuraciones del diablo); este continuo acariciar y pulir y exaltar las líneas y los volúmenes del cuerpo de la mujer; este continuo convertirlo en flor carnosa, en lujo del espíritu, de la vista y del tacto; estos madrigales que Goya compuso constantemente al resplandor,[118] brillo y gracia de la carne -carne que tiene la suavidad luciente y aterciopelada y el aroma penetrante y fresco de la magnolia-, de esa carne que hacía temblar, porque su natural ímpetu viril les hacía hombres de imaginación y artistas, a tantos solitarios del desierto; todo esto... contrasta de una manera tremenda con el modo cómo interpretó la plástica femenina un pintor moderno y famoso: Edgar Degas. Un paralelo en este sentido entre ambos artistas, siempre entretenidos en sus obras con las mujeres, daría quizá no pocas luces acerca de la condición artística y humana de los dos. El hacerlo, nos desviaría no poco de nuestro propósito inmediato de esta noche; pero, de todos modos, recordarán ustedes seguramente el trato escasamente galante que dio a las mujeres en su obra el sutilísimo pintor francés, pues nunca quedaba satisfecho si no hacía resaltar con el vigor expresivo de su apretado dibujo la vulgaridad de forma y de espíritu de sus pobres modelos (fueron en no pequeña parte como es sabido, las bailarinas de la Ópera de París), cuyas deformaciones congénitas o profesionales le divertían y le encantaban -precisamente- por su no pequeña dosis de fealdad. Le encantaba [119] la fémina a Degas, si bien se mira, quizá tanto como a Goya, (y la prueba está en que no cesó de retratarla); pero mientras éste se complacía virilmente en sus gracias corporales, y casi hasta en sus defectos, el francés parecía una amiga o rival, por la forma con que descubría y hacía patentes las máculas de su belleza. Se propuso, por lo visto, negar el concepto tradicional de la belleza femenina. Seguramente, los varones que estamos aquí nos quedamos con el concepto goyesco. Y no digo nada de las señoras, porque, como son parte importante en este pleito, no las vamos a admitir como jueces. Cuando Goya lanza sobre el tabladillo una danzarina (como en el dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid), la presenta con los brazos en lo alto, el pecho fuerte y erguido, la cintura estrecha, la cadera poderosa e incitante, los cabos finos y toda ella estremecida por el repiqueteo inmemorial de los crótalos; y, no sabiendo, en su entusiasmo por aquel cuerpo armonioso que acaba de plantar sobre el papel, qué decir, qué ponderación extrema hacer en honor de la hermosura femenina, grita, mejor dicho, escribe sobre el papel esta exclamación de índole popular... y pindárica: «¡Y se hizo a oscuras!» En cambio, [120] Degas pone toda su ternura en los caballos anglo-árabes de carreras. No les busca, como a las pobres mujeres, (no diré las cosquillas), no les busca las tachas, taras, deformidades, desviaciones de la gracia o de la forma perfectas..., sino que les atribuye todas las gracias del mundo: ligereza, gentileza, armonía de líneas, elegancia, ritmo, esbeltez, vivacidad, bizarría, en fin, cuantas calidades y circunstancias ponía Goya en las cendolillas en flor, que, para él, eran compendio, dechado, paradigma y símbolo de la belleza terrenal; porque él, puesto a elegir entre las dos grandes representaciones de Venus, entre la Venus-Urania, o celestial, y la Venus-Demótica, o popular, no vaciló nunca en quedarse con ésta. Los piropos que en sus obras Goya echaba a las mujeres, Degas los destinaba -¡perdón!- casi exclusivamente a los finos caballos de carreras, que se dijeran

modelados por el filo del viento; y, no contento con entretenerse en pulir amorosamente sobre el lienzo sus enjutos y nerviosos lineamientos, les dedicó algunos de sus sonetos.

Tout nerveusement nu dans sa robe de soie, le dice musicalmente a uno de esos caballos, como Píndaro al atleta vencedor en Olimpia, cosa [121] que jamás se le ocurrió -¡al muy misántropo y misógino!- decir a ninguna mujer.

A la altura en que estamos ya, o mejor dicho, en el punto de ejecución a que hemos llegado en el retrato de Goya, tal vez alguno de ustedes me interrumpiría con gusto, diciéndome, y en ello sería eco de mi propio espíritu: -«¡Ea!, señor crítico, ya ha divagado usted bastante, porque ya es hora que nos hable concretamente de las calidades específicamente plásticas y pictóricas de la obra de Goya». -Y, en efecto, quien tal me dijera, tendría tal vez razón; pero a mí tampoco no me faltaría, si le replicara con pluma de un poeta, que a ratos es agudo crítico de arte Paul Valéry, cuando decía de Eduardo Manet estas palabras: «En sus mejores lienzos, llega a la poesía, es decir, a lo supremo en arte, por aquella condición que se me permitirá nombrar... la resonancia de la ejecución.(Dans ses meilleures toiles, il arrive a la poésie, c'est-à-dire au suprême de l'art, par ce qu'on me permettra de nommer... la résonnance de l'exécution).

Con más razón que de Manet se puede decir esto de Goya. Llega en sus obras siempre, o casi siempre, «a la poesía», que es lo supremo en el [122] arte, por medio de «la resonancia de la ejecución». Porque en él poesía y ejecución plástica o cromática son una y misma cosa. Quien haya seguido la marcha de su pincel por el lienzo, de su buril por el cobre, o de su lápiz o su pincel de marta cargado de tinta china, por el papel; quien haya estudiado el estremecimiento de su pincelada, unas veces brusca y ardiente, otras larga y densa, en esta ocasión ligera e impalpable, en la otra como si estuviera allí posada por los radios de un vilano flotando ingrávido en el aire; quien haya visto que en cada una de ellas va impresa la emoción instantánea del pintor; no desmentirá ciertamente que ejecución y poesía para él y en él son una y misma cosa, un todo inseparable, como el color del fruto que lo ostenta y su sustancia. Nacen de una vez, juntas, como los miembros y la cabeza con el tronco del cuerpo; y por eso, cuando se trata de captar las calidades y circunstancias de su poesía, salen prendidas de ellas las calidades y circunstancias de sus peculiaridades formales. He sostenido alguna vez que se debiera volver nuevamente al empleo del vocablo «inspiración» hoy casi por completo en desuso, pues, en efecto, lo que quiere significar este término, es un [123] hecho real en las artes y en la poesía, y, sin él, yo no sé cómo se podría expresar mejor esa condición de ciertos artistas, como Goya, a quienes su mundo poético, su mundo de imágenes, les brota espontáneamente y sin esfuerzo, armado de una vez de todas las armas propias de la captación estética, con sus portentosas calidades y con sus flaquezas y descuidos también. Porque rara vez, estoy por decir que nunca, se siente en la obra de Goya el esfuerzo de la ascensión, la lucha patética del artista con su instrumento de expresión, con las condiciones técnicas de ésta, y por esta razón acaso este gran pintor tampoco ha alcanzado a legar a su posteridad obras a todas luces perfectas y completas. En este tipo de obras, casi siempre algo frías, y, aunque fueren geniales, con raíces académicas, suele intervenir considerablemente un factor del que Goya no supo hacer gran uso: la razón racionante y calculadora. Goya piensa, no con la razón lógica, sino con la imaginación, que suele ir dentro de su espíritu casi siempre impulsada por la pasión. «En las Artes -escribió Ruskin- la mano, la cabeza y el corazón del hombre obran a la vez». En

Goya es esto particularmente cierto. Goya ve instantáneamente, [124] como si su imaginación fuera un golpe de centella; y no solamente ve así, yéndose directa y raudamente al corazón de las cosas que le interesan, sino que lo mismo ejecuta; y cuando no le sacude esa corriente espiritual intensísima que se expresaba antes con el termino «inspiración», entonces, su ejecución es laxa; y así se explican tantas enormidades y descuidos que un espíritu académico y pobremente meticoloso puede hallar en buena parte de sus obras sin gran esfuerzo... y como venganza de su pequeñez de ánimo en relación con el del grande hombre de genio pronto. Cuenta Valéry que, hallándose una vez con Degas recorriendo el Museo del Louvre, se detuvieron ante un cuadro de Teodoro Rousseau, que representaba una gran avenida de robles enormes. Admirado el poeta de la minuciosidad con que estaba ejecutado el follaje de los árboles, sin que tanta minucia viniera en menoscabo del efecto general de la masa, tratada en grande, dijo: -«Esto es soberbio. Pero ¡qué aburrido debe ser hacer tantas hoja!... debe de ser espantosamente aburrido... -Calle esa boca... -le replicó el pintor. Si no fuera tan fastidioso, no sería divertido...» He aquí una paradoja que jamás hubiera brotado [125] de los labios de Goya. Lo fastidioso de ejecución no era para él lo divertido. Su genio no se sustentó, ciertamente, de la paciencia. La paciencia la tuvo, por decirlo así, a lo largo de los años, a saber: que a fuerza de ejecutar según su buen talante sus obras, alcanzó esa maestría y esa originalidad crecientes que maravilla en las que hubo de producir entre los años de 1780 y 1828, año de su óbito en Burdeos. Sus mismas obras de vejez, no tienen, ciertamente, el aliento de las anteriores; pero la maestría, aunque al anciano pintor le tiembla ya el pulso y la vista le falla, allí está presente siempre, con aquellos mismos arrestos que el viejo tuvo para irse solo a ver a su hijo y a su nieto, según cuenta asustado Moratín, desde Burdeos a Madrid montado en una mula, con su capote de viaje, la montera y la bota de vino por todo equipaje.

«Está en los antiguos seso y sabiencia,  
es en el mucho tiempo el saber y la ciencia».

Cantaba el Arcipreste de Hita en un tiempo en el que no se acostumbraba, como en el nuestro, a adular bajamente las insuficiencias de la juventud. [126]

Pero ya es hora que digamos que no todo el espíritu de Goya, ni mucho menos, se halla circunscrito en la vertiente risueña de su arte. Hemos hecho ya no pocas advertencias sobre la complejidad del espíritu de este artista. En nuestra primera conferencia establecimos su cuadro. Al caer el siglo de las luces, al compás de su misma declinación, el espíritu de Goya fue entenebreciéndose, como si tuviera el palpito o corazonada de los temporales históricos que iban a desencadenarse en su patria.

Los primeros rastros de este cambio de espíritu hay sin duda que ir a buscarlos en los cartones-modelos que hizo para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, de Madrid. Fueron varias tandas. La primera corresponde al concepto risueño, sensual y pintoresco de que hemos hablado. Es la que corresponde a su pintura primera, de tonalidades doradas, cálidas y vivaces. Pero, luego, aunque las escenas sean de índole parecida, comienza a cambiar la gama, el color inicia su derivación hacia los grises y los pardos, y las notas de clarín, las notas vibrantes, van deviniendo graves, opacas, melancólicas. El pintor había comenzado por las diversiones populares al aire libre, y, sin saber cómo [127] ni por qué, de pronto, le vemos tomar entre sus pinceles temas que representan el dolor, el trabajo y la

miseria de la vida popular. ¿Pudo haber en ello ésta o la otra influencia política o social? No lo creo. El pintor, en virtud de esa veta de ternura que hemos observado ya en su autorretrato, y que le hizo pintar con tanta simpatía a los niños, a los niños pobres y a los niños ricos, que sus pinceles fueron en esto tan democráticos, que no supieron, ni quisieron, distinguir de clases; en virtud de esa veta de ternura y de humana omnicomprensión, de lo que llamó Shakespeare the milk of the human kindness, la leche de la bondad humana, y en virtud también, y conviene no olvidarlo, de su condición de hombre del pueblo, volvió espontáneamente los ojos, no sólo a las alegrías de éste, no sólo a esos paisajes madrileños, como de égloga, con su luz hecha de maravilla, en que las acostumbraba a situar, sino también a los lugares donde el pueblo pena y se esfuerza; a la gleba, a los pasos nevados de las sierras, donde la ventisca se traga a los hombres, a la obra, donde se deja al menor descuido la vida, a las canteras y a los arrabales tristes de las ciudades brillantes. El caso es que Goya, adelantándose a su tiempo [128] en tres cuartos de siglo por lo menos, en una tanda de cartones, representa esos dolores y trabajos de la gente popular; y, en forma de arte, que de otro modo no sabemos si hubieran podido tener tan fácil acceso, los tiende en tapices por las paredes de los Reales Palacios. No introdujo Goya, como se ha dicho con error, en la Corte a la plebe. ¡No!... porque ésta ya había entrado antes en los tapices y pinturas flamencas y en algunas obras de Velázquez; esto sin contar con que en aquel tiempo superlativamente frívolo el pueblo se metió en la Corte de rondón, porque, precisamente, a ésta, que había perdido ya muchas -casi todas- de sus antiguas virtudes, le dio por imitar las costumbres populares. En este sentido nada más revelador que los sainetes de don Ramón de la Cruz. Pero lo que sí introdujo probablemente por primera vez Goya en la Corte de las Españas, fueron esas pinturas que hoy llamaríamos sociales, que describen con una determinada efusión los trabajos y los días de la vida del pueblo, y de la cual, al aparecer como género pictórico, ya promediado el siglo XIX, se escapa un grito de protesta y de rebeldía, pero que en tiempo de Goya no lo tuvo, porque no lo podía tener, pero [129] sí un acento de simpatía por el que sufre, que acaso vale más que todos esos gritos, sobre todo, porque va envuelto en el ropaje de la verdadera obra de arte. Ese acento de tristeza, esa pintura del dolor (El Albañil Herido, Los Pobres de la Fuente, La Ventisca), no tardará mucho tiempo en derivar hacia la sátira de las costumbres sociales y de la sociedad misma. En el ambiente del tiempo estaba ya viviente el género. En Inglaterra, Hogarth y los caricaturistas políticos y de costumbres; en Francia, los libelistas del lápiz, parecidos y no inferiores a los de la pluma, y las estampas -v.-g.-, admirables de énfasis bufo de Devicourt, que pueden en cierto modo parangonarse con Tableaux de París, de Mercier. De la estampa licenciosa, flor delicada y capitosa del rococó, se había pasado a la estampa satírica con resabios y más que resabios de intención política y social. En España, la vida política, en el sentido moderno, no había aún comenzado; era simplemente vida política de la Corte. Empezaba ya algo a rebullir el porvenir, sobre todo, cuando comenzaron a llegar noticias de la Revolución Francesa, pero se cortó instantáneamente, saliendo al paso a los escritos de la Revolución que pretendían pasar las fronteras. [130] En los primeros tiempos de ésta, cuentan los cronistas, que el público español recibía las noticias con avidez y que en las calles, plazas, tiendas, botillerías y estrados privados se reunía la gente a comentarlas con viveza. Esto, como digo, duró poco, y el único movimiento popular que hubo por aquellos años, más exactamente, unos quince o diez y ocho años más tarde, el motín de Aranjuez que dio en tierra con la dictadura del valido Godoy, no fue en realidad obra del pueblo, sino de un partido de la Corte, que se valió una vez más, una de tantas, del pueblo como instrumento de sus ambiciones. La sátira de Goya,

no es, pues, política, no podía serlo, aunque no ha faltado quien tratara de sacarle punta por este lado. En realidad, es sátira de costumbres, sátira social, sátira de vicios y caracteres de todos tiempos, y, además, una especie de sátira fantástica, que juega, como veremos otro día, con poderes tenebrosos, arrancados de las creencias populares, del folklore nacional y aun universal. Me refiero a las brujas y la brujería, al diablo bajo distintas formas, y la una como impetuosa onda de locura que pasa por el espíritu de Goya y le conduce a los delirios más monstruosos y repugnantes, representados [131] particularmente en lo que se ha llamado «Las pinturas negras», que son portentosas, consideradas desde un punto de vista estrictamente pictórico, pero que por su extravagancia y descompostura mismas, es decir, por la diabólica complacencia que revelan en lo horrible y teratológico, asustan acaso un poco y asombran y estomagan quizá otro tanto... Pero... pictóricamente, lo repito, con sus negros de azabache, con sus ocres ardientes, con sus rojos y carmines, distribuidos con grandísima parsimonia, como notas de clarín; con sus grandes masas movedizas y ondulantes, con sus expresiones demoniacas o bestiales; representan algo quizá único en la Historia del Arte Universal, en la que, como muy bien saben ustedes, desde hace muchísimos siglos es muy difícil distinguirse... y causar sorpresa. Bien es verdad que algunos artistas modernos han creído que esto era tarea fácil. El desengaño no ha tardado en producirse.

Pero no adelantemos juicios e imágenes, que no corresponden al propósito de esta conferencia, sino a la próxima.

Aunque en dibujos y pinturas anteriores a esa fecha esta ya iniciada la sátira goyesca, el punto de referencia más sólido y seguro que tenemos [132] de ella es el de la serie de grabados al agua-fuerte que lleva el título de Los Caprichos, obra genial y universalmente conocida. Comenzó a realizarse en 1793 y se publicó y apareció a la venta en Madrid en 1799, es decir, seis años después. Entre tanto, Goya había sufrido la terrible enfermedad que le dejó completamente sordo, y que, en lo artístico, repercutió también de un modo muy considerable, sin duda alguna, pues, a partir de ese momento, el arte de Goya gana en intensidad, en profundidad, en fantasía y matices. Si no, ahí está la prueba: en Los Caprichos. Parece que el nombre lo derivó de una obra de su maestro Tiepola, pues éste había ya denominado la colección de sus grabados -obras encantadoras y deliciosas por las calidades finísimas de su ejecución, pero superficiales, si se las compara con las de Goya-Scherzi dei Fantasia, y, aunque la diferencia entre una y otra es grande en todos sentidos, tanto en el modo de ejecución, cuanto en el sentimiento, en el gusto, en la intención y en la índole de los temas; sin embargo, este título parece haberle sugerido muchas cosas a Goya, si bien es cierto que los «esquerzos de fantasía», que tienen tanto sabor musical, muy siglo XVIII, para Tiepola son [133] imágenes risueñas, en gran parte, de égloga pagana, con sus dioses campestres y todo, una especie de pastoral helenística a lo Longo; y para Goya, en cambio, si se excluye su delicioso concepto de lo femenino en flor, es una escapada bulliciosa hacia los campos en que se hilaban, entre realidad y sueños de la razón, las fábulas milesias. Lo risueño y sensual, la paganía, por decirlo así, de Goya en Los Caprichos se sustenta pura y exclusivamente de la presencia de lo femenino, más o menos maleante, pero bello y joven, en las escenas de sus sátiras terribles. Porque Goya, como Quevedo, cuando llega a la sátira, por decirlo así, empleando el bárbaro vocabulario del día, totalitaria, no sigue en ninguna forma el precepto del clásico francés: «Deslizarnos, no



acentuéis», sino que, violentamente, se pone en la nota más alta de la escala, y de allí transporta toda su escena a los dionisiacos altiplanos de lo bufo.

Hace ya muchos años, en el arranque de mi juventud, cuando yo leía con cierta asiduidad a Sainte-Beuve, no se si en uno de los tomos de sus *Causeries de Lundi* o en los de sus *Portraits Littéraires*, hallé un ensayo admirable sobre Molière y lo cómico en sus comedias. Si mal no [134] recuerdo, Sainte-Beuve hablaba allí del gran aliento lírico que animaba y nutría lo cómico en las obras de Molière, y de cómo ese aliento divino transportaba sus figuras cómicas a los campos encantados de la gran poesía, en los que disfrutaban de una vida particular e inmarcesible. Cierto que esto sucede con los grandes personajes cómicos de Molière, pero aún más con los de Cervantes, y otro tanto con los de Goya. Hemos hecho ya resaltar el carácter de escena viva, de escena teatral, prodigiosamente representada, que tienen la mayor parte de las composiciones de Goya, y, en particular, estas de *Los Caprichos*; y casi estoy por decir, para que la alusión a lo teatral sea completa, que en la serie de esas láminas grabadas, y en buena parte de la pintura de género de nuestro autor, hay un cierto número de personajes señeros, de «*dramatis personae*», de tipos que pasan de una estampa a la otra, con ésta o la otra variante, nunca tan grande que les confiera otro carácter, cuales son: el doble de la vieja, que a veces es bruja y a veces Celestina (sabido es que ésta tenía a la vez de bruja y de pitoflera) y siempre es el mismo personaje de carácter abyecto y repugnante, genio de la cautela, de la experiencia [135] rastrera y del mal; la cortesana, dotada casi siempre de estampa corporal parecida a la Duquesa Cayetana, estampa que ya hemos descrito largamente en el curso de la conferencia anterior; el avaro, un Shilok, de faz achatada y labios bestiales, en lugar de la ganchuda del judío; el enamorado joven, lechugino un tanto necio, a quien despluman las hijas de Celestina, y el enamorado viejo, a quien despluman también, pero en el cual el dolor de la burla y el desengaño se complica en tal forma con la rijosidad bestial insatisfecha, que resulta un personaje de una grandeza abyecta incomparable; la vieja presumida, notomía de huesos, emperifollada, a la que le da un aire de espanto tal, que parece que se levanta de la tumba y acude al Valle de Josafat como esqueleto de arlequín cubierto de colorines y cintajos, el viejo y la niña; Rigoletto y Cuasimodo, antes que Verdi y Víctor Hugo los hicieran populares; el médico de pulso y orina, objeto particular de burlas de Molière, Quevedo, Goya y tantos otros espíritus amenos. A medida que avanza en la historia picaresca de *Los Caprichos*, su autor va siendo más fiel al lema que la encabeza: *El Sueño de la Razón produce Monstruos*. Y él mismo, se presenta [136] en la primera lámina soñándolos. Toda la serie de *Los Caprichos* está dedicada a demostrar tal enunciado. El sueño de la razón produce, en efecto, monstruos; y, si Goya, por una vertiente de espíritu pertenecía cabalmente al siglo de las luces, y hasta parece imbuido vagamente de enciclopedismo, de impiedad y de liberalismo naciente, por otra parte de su espíritu parece que se complace en retrogradar o involucionar hacia las pesadillas y creencias populares de la Edad Media. Porque, hombre cabal del siglo XVIII, por su imaginación parece un imaginero de fines del siglo XII y primeros del XIII. Los monstruos de las decoraciones de las catedrales parecen como si cobraran nueva vida en sus grabados y pinturas. Con ello abrió las puertas a la afición que tuvieron por lo monstruoso los dos Romanticismos.

A pesar del tiempo que llevo hablando, no hemos cerrado todavía el ciclo de la gracia, de la sátira y del humor goyesco. Nos falta aún mucho para lograrlo. Dejémoslo, pues, para

la próxima conferencia, en la que trataremos de explicar el sueño de la razón y el humorismo de Goya. [137]

Terminaré, pues, con palabras de Bérenson:

«El Arte -dice- debiera ser más evocador que la realidad». La obra de Goya satisface con creces este voto.

El sueño de la razón

DECÍA Diderot en uno de sus «Salones», que el bosquejo o apunte era como el alma del pintor que se vertía libremente. Por eso, los artistas muy fecundos, los de manantial irrestañable, los fértiles en ideas, los de espíritu vivaz y vertiginoso, suelen dejar tras sí, con sus obras de elaboración más o menos lenta y de concepción más o menos vasta, gran multitud de obras menores, ya sean dibujos, grabados u obras de reducidas dimensiones, ejecutadas con el máximo de rapidez, expresividad y desenvoltura. En este caso se halla precisamente Goya. Y este linaje de obras suyas es de tal perfección en su género, quiero decir, transmite con tanta fuerza y claridad al contemplador el pensamiento y la emoción del artista, que hacen buena aquella teoría de Flaubert según la cual el arte va y evoluciona mucha materia a la menor cantidad posible de ella (de las pirámides, por ejemplo, a la estampa japonesa) y «las obras [141] más bellas son las que poseen la menor cantidad de materia» porque «cuando la expresión se halla más cerca del pensamiento, cuanto la palabra se desliza más por lo bajo y desaparece, tanto más bella sera la obra». Esta teoría, que tiene todo, de verdad y de falsedad, y que representa en parte una concepción artística que en los tiempos del Impresionismo tuvo su boga, según ella, en lugar de escribir Flaubert sus densísimas novelas, debiera haber compuesto «haykais» coplas andaluzas o epigramas, esta especie de teoría se hizo principalmente para las letras; pero, sin torsión de ninguna clase, puede así mismo aplicarse a las artes del diseño. Las obras menores de Goya la avalan de una manera perfecta. Goya tuvo siempre el lápiz en la mano y, cuando la muerte le dio el primer anuncio de la partida, a los ochenta y dos años, todavía estaba firme en ella, de modo que, desde la niñez hasta la senectud, fue su mas fiel compañero y su infaltable confidente. De ahí que quien quiera rastrear la intimidad del gran artista, quien quiera conocerlo por dentro, ha de contemplar con profunda y sostenida atención la larga serie de sus dibujos, que son de vario estilo y varia calidad. Se han clasificado éstos ya sea por el [142] procedimiento en que están ejecutados -línea o mancha-, ya por épocas de la vida del artista, ya por datos tan exteriores como el recuadro negro que en algunos aparece, aislándoles del resto del papel, etc., etc. Pero estas clasificaciones más o menos atinadas, más o menos superficiales o arbitrarias, por el momento, no nos interesan, porque lo que vamos buscando en ellos, en los dibujos, no son esos datos, importantes sin duda, que tanto suelen interesar a los conservadores de los museos y a los archiveros, sino otros de índole puramente estética y psicológica, para lo cual todas esas clasificaciones pueden no ser desdeñables, pero lo que más importa es el ojo clínico, es decir, la certera intuición del buen crítico, que ha de saber leer, a lo quiromántico, en las rayas de la mano, en este caso, en las rayas y manchas del papel. Lo que se dice de los dibujos puede extenderse a los grabados. Adoptó en ellos Goya el procedimiento del agua-fuerte, combinándolo con el del

agua tinta, procedimiento este último del que sacó un partido genial para sus efectos de claro-oscuro misterioso, pero que es un procedimiento sumario y expeditivo, propio del artista que tiene prisa por expresarse y que, a pesar de [143] que sus «visiones» eran ya firmes y habían madurado completamente en su espíritu, necesitaba, por la propia conformación de su genio, recurrir al medio menos moroso y más rápido de expresión. Y esto se hace más significativo si se compara sus grabados con los de Rembrandt, obras éstas de un perfecto y paciente grabador.

Comenzó Goya a grabar hacia el año de 1778. Pero sus obras maestras en el género comienzan con Los Caprichos.

De 1793 a 1799 parece que se hizo esta serie. Coincide la ejecución de esta obra con la grave enfermedad que sufrió Goya y de la cual quedó sordo completamente, como Beethoven. Alguien ha hallado cierto parecido en las facies de los dos grandes hombres contemporáneos. Según parece, antes y después de la enfermedad, el artista sufría de insomnios y de tales pesadillas nacieran sus dibujos, grabados y pinturas de índole fantástica y sombría, bufamente sombría. Nadie ignora que lo trágico, lo sombrío, lo horrendo, se alía en el arte goyesco frecuentemente con lo bufo. Son sus obras más sombrías grandes bufonadas infernales. Baudelaire, calando hondo el carácter del humor goyesco, afirmó sagazmente «que en España un hombre singular [144] había descubierto nuevos horizontes a lo cómico». Así es, en efecto. «El sueño de la Razón» (tal vez naciera este epígrafe al recordar Goya sus pesadillas, aunque también se dice que fue una sugestión del crítico Ceá Bermúdez) es el numen que inspira las obras tragicómicas de nuestro pintor, desde Los Caprichos, al «Entierro de la Sardina» «La Inquisición» «Los Flagelantes» «La Casa de Locos» (Goya y Cervantes tuvieron casi tanta afición a ellos como nuestro ilustre amigo el doctor Lafora), y, ya en la cumbre del humor delirante, a las «Pinturas Negras», «Los Desastres de la Guerra», y «Los Proverbios o Disparates». Y no cito, por razones de brevedad, la multitud de dibujos, preparatorios o no de estas obras, que poseen también ese carácter específico. La Gracia Goyesca como hemos visto, en su iniciación, es alegre y luminosa, y expresa, entre coloraciones rutilantes, la dicha de vivir. Es el momento artístico del Rococó de la Pradera, porque en él alienta con matiz español, en espera de futuros días atroces, esa forma de sensibilidad vital, sensual y alegre, caprichosa y juguetona, a que el Rococó dio forma gentil en los juegos y artes suntuarias de Versalles, colocándose así en la Historia como falaz antesala de la Gran Revolución; [145] y, que dentro de España, corresponde a las dos primeras tandas de los cartones o los tapices de Goya, y a las tonadillas, seguidillas, sainetes, boleros, fandangos, músicas y danzas que corren, en el Madrid de Goya, del Rastro a Maravillas, de la Florida al Prado y de la Pradera del Corregidor y San Isidro a los Caños del Peral o al Coliseo del Príncipe. En la Duquesa de Alba hemos personalizado ese momento español. Del Rococó, pasó Goya al poco, a la sátira social y de costumbres, sin abandonar por eso la virtud de su gracia jovial, aunque con cierto puntillo de aspereza aragonesa.

La primera mitad de las láminas de Los Caprichos. Corresponde a ese segundo momento estético, en el que la jovialidad de los primeros tiempos se va empañando de amargura, hasta que, finalmente, al apagarse las fiestas del Rococó con el Motín de Aranjuez y la invasión napoleónica, se expanden en todo su poder ya en términos de humor feroz, las fuerzas del «Sueño de la Razón».

El monstruo, lo infrahumano, es lo que acarician en este otro momento los pinceles de Goya. Próspero ha sido vencido; Ariel, espíritu del aire y por ende de la Gracia, ha perdido sus alas; [146] Calivan, el borracho, el monstruoso hijo de la bruja, es el amo... ¿Qué ha sucedido en el alma del artista para que de ella nazcan, como emanaciones de selva tropical, figuras tan espantosas? ¿De dónde le viene esa afición al demonio y sus sacerdotisas y sus doctrinas? ¿Sera cierto, como aseguraba Beruete, refiriéndose a las Pinturas Negras, que todo eso no pasaba de ser una descomunal bufonada para asustar a las gentes candorosas, lo que tres cuartos de siglo más tarde se significaba entre artistas con la expresión «pour épater le bourgeois»? No lo sé. Es más: no lo creo. Es todavía más: si se estudia el proceso que sigue a lo largo de su obra, el humor de Goya, si se le estudia, siguiendo las transformaciones formales y cromáticas que lo expresan, se llegará seguramente a una conclusión opuesta. Para mí no cabe la menor duda que Goya bromeaba... pero bromeaba en serio. Hemos llegado, pues, en este momento a las lindes del campo del «humor». Convendría, para poder avanzar luego con mayor soltura, delimitarlas un poco. A primera vista, Goya aparece revestido de los atributos del satírico, y como tal se le ha considerado. Ya no tanto como humorista. Si mis apuntes no son incompletos, [147] fueron dos franceses: Gautier y Baudelaire, sobre todo éste, quienes señalaron por primera vez el «genio humorístico», no hay que confundirle con el satírico, de Goya. Humor y sátira son dos categorías estéticas distintas, que a veces suelen confundirse indebidamente, sobre todo, en el lenguaje común, porque ambas son ramas de un mismo tronco: el de lo cómico. Aunque ha pasado ya bastante más de un siglo de la publicación de la *Vorschule der Aesthetik* (Escuela preparatoria o introducción a la Estética) de Juan Pablo Richter. Todavía está hoy vigente, vivo e inmarcesible, el contenido de su tercer tomo, dedicado al análisis del sentido del «humor». Todos los estudios, al menos los que yo conozco, que han venido luego no han hecho sino añadir algunos detalles y precisiones a la espléndida, aunque con harta frecuencia algo oscura, exposición de Juan Pablo. Nos serviremos, pues, de su doctrina, para hacer la distinción entre Sátira y Humor. Todo lo que dice Juan Pablo a este respecto se amolda perfectamente a la obra de Goya. «El Humor -escribe-, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea. Para el no existe la tontería [148] individual, ni los tontos, sino la tontería y un mundo tonto. Diferente de lo cómico vulgar, no pone en evidencia las locuras individuales. Rebaja la grandeza y levanta la pequeñez, pero, diferente también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando al mismo tiempo al grande al lado del pequeño, y al pequeño al lado del grande, en mentida y supuesta igualdad, reduciendo así a la nada al uno y al otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada». «El satírico vulgar, por el contrario continúa en otro lugar precisando su idea, -sólo observa y pone en evidencia en la vida ordinaria y en la de los sabios, rasgos abderíticos y aislados, que le son extraños, que son ajenos al sentimiento estrecho y egoísta de su superioridad; cree ser un hipocentauro en medio de onocentauros, y desde la mañana a la noche, en este manicomio del globo terráqueo, predica desde lo alto de su caballo con una especie de furor, su sermón de capuchino contra la locura. ¡Cuánto más modesto es el que se contenta con reírse de todo, sin salvar de su risa al mismo hipocentauro!» El gran humorista que fue Juan Pablo, hombre de corazón rebosante de ternura por todo lo viviente, no podía sufrir al satírico; y con razón, pues [149] con harta frecuencia suele ser un auténtico Tartufo, con el alma ulcerada por oscuros resentimientos, que sirve de lo que Nietzsche llamaba «la moralina» como escudo o burladero de sus mezquinas pasiones. En cambio, según Juan Pablo, el

humorista «se asemeja al pájaro mércaps, que vuela al cielo con la cola vuelta; y es también un juglar que bebe y aspira el néctar de los dioses, danzando cabeza abajo». «El ojo del humorista no puede desconocer su propia afinidad con el género humano». No así el satírico, que se siente, en su soberbia, fuera de éste y superior a él.

El concepto del Humor en su forma más elemental y popular suele expresarse, a mi juicio, de una manera perfecta y coincidente en lo esencial con Juan Pablo, en aquellas expresiones que dicen: «reír por no llorar» o «reír entre lágrimas». Tómese esta definición popular o se incline uno del lado de las definiciones sabias y complejas de los estéticos, en todas ellas aparecerá la ley de la contradicción y del contraste: lágrimas y risa, lo finito y lo infinito, lo grandioso medido con la vara de lo mezquino, don Quijote y Sancho, Hamlet y el pobre Yorick, el gigante Gulliver y los enanos de Liliput, etc., [150][151] etc... El Humor es, pues, en último análisis, un acorde de disonancias y un tejido de sincopaciones, una coordinación íntima y poderosa de sustancias y calidades y cualidades antitéticas. Su representación simbólica no puede ser ciertamente Pegaso, el alado, corcel del mito griego, pues este surca los cielos ágilmente, sin contradicciones ni obstáculos, a su buen talante, porque para el todo el campo celestial es orégano.

En todo caso, si se insistiera en darle al Humor una representación simbólica bella, no habría quizá mayor inconveniente en tomar por tal a Pegaso, pero a Pegaso... en casa del herrador, según la fábula de Schiller. Mas como al Humor le acontece cosa parecida que al carro del alma, según el apólogo platónico, que es arrastrado a la vez por dos caballos que tiran en direcciones divergentes, el uno blanco y lustroso, gallardísimo, de alto y enarcado cuello y fogosa respiración, el otro, prieto, cuelllicorto, mal dispuesto y torcido; representando el primero el ímpetu de las virtudes que elevan el alma a su inmortal destino, y el segundo la fuerza de los deseos concupiscentes, que la degradan y la retienen en las miserias y errores de la baja naturaleza; lo mejor será que apartemos de su concepto el símbolo [152] del caballo alado y luminoso, que puede representar de manera perfecta, y de hecho lo representa, la belleza libre y sin tacha, radiante de perfección y simplicísima. Porque el Humor en modo alguno es hijo solo de la belleza impoluta, sino, casi estoy por decir, de lo contrario: el Humor, siguiendo su íntima ley de contraste entrañado, es si se quiere, la belleza pura, eterna e inmutable, que se extravió, a impulsos del caballo negro, por los bajos y miserables caminos del mundo. Porque viene a ser algo así como aquel complejo de hondísima emoción que se representa en la estampa de los Cien Florines de Rembrandt, en la que la luminosidad de Jesús (aquí de la representación de la belleza eterna) hállase cercada de muchedumbre abyecta de escribas, publicanos, fariseos, soldados fanfarrones, mendigos, apestados y leprosos; en fin, de una multitud doliente y miserable, en la que todas las lacras de la vida humana, material y espiritual, están simbólicamente - por medio de símbolos vivos y palpitantes- representadas. En esta estampa, el tirón del caballo blanco y el del caballo sombrío se conciertan maravillosamente en un acorde armonioso, que entraña las fuerzas todas [153] de la vida, las cuales fluyen a nutrir el complejísimo tejido vital del Humor.

Por mi parte, prefiero yo siempre simbolizar el Humor en Clavileño, el caballo de palo, el fingido caballo volador, que llevo sobre su grupa y sus lomos de ensueño a don Quijote y Sancho por las regiones siderales... Y tal vez, aunque a primera vista pudiera parecer extraño, en Sancho mismo cuando, de regreso del encantado viaje, trató de convencer a su

amo que había desmontado del fabuloso jaco en el paraje del cielo donde estaban pastando mansamente las Cabrillas, poniéndose así a retozar con ellas... Así es el Humor, el verdadero, el auténtico humor: monta en su «dada», su caballejo de madera, su Clavileño, aún más poético que Platero y el borriquillo de Sterne, y se lanza, sin engañarse a sí mismo, por los espacios etéreos a retozar con las Cabrillas... muerto de risa y dolor.

Mas el Humor, en la práctica, en lo objetivo del arte tiene muchísimas formas y muchos matices. Porque de Cervantes a Chesterton hay un mundo, y otro no menor de Goya al Bosco o de Velázquez a Brueghel o Daumier. ¿Cuál es, pues, dentro de esta categoría general de humor, la forma o el matiz que representa Goya? Baudelaire, [154] que disertó corta, pero sustanciosamente, sobre la esencia de la risa, hizo una observación profunda sobre el carácter que reviste lo cómico en España. «Los españoles -observa- están muy bien dotados en lo que afecta al sentimiento de lo cómico. Pero fácilmente caen del lado de lo cruel, y sus más grotescas fantasías contienen siempre cierta dosis de horror». Le sugirió esta observación sin duda el conocimiento de algunos grabados de Goya y alguna que otra pintura del mismo, pues, que yo sepa, poco más debió conocer del arte y de la literatura españoles. Tan escaso material informativo le fue suficiente a su genio para penetrar en el corazón del sentimiento cómico español. La intuición adivinatoria del poeta, me recuerda el clásico ejemplo del mancebo que se quejaba de la cortedad de su espada. «Cuando combatas, añádele unos pasos más» -le replicó su magnánima madre. Así habría que responder a tantos críticos que nunca hallan suficientes las fuentes históricas de que disponen para concretar sus juicios sobre las obras o la historia del arte: «Añaden ustedes unos pasos de intuición a lo Baudelaire, y verán que bien marchan las cosas de su crítica y de su historia». «¡Ah,... pero la intuición es [155] don divino, es la gracia que salva, y no brota espontáneamente de los memindex» ni de los ficheros Rolaco. Como la máquina en nuestro tiempo lo domina todo y hace del hombre uno de sus accesorios, convirtiendo los medios en fines, se ha llegado tácitamente a la vaga conclusión de que por máquina puede hacerse también crítica e historia. Bien es verdad que, en virtud de este concepto, nunca se había sacado tanto provecho del amigo Pecus y del amigo Estultus en las faenas del entendimiento.

La observación de Baudelaire puede hacerse extensiva sin torsión a todas las manifestaciones del genio humorístico español. En arte, Goya lo acapara casi todo; pero en las letras y en el folklore poético y musical el material es inagotable. Muchas veces me he complacido en citar, junto a grabados y dibujos de Goya, la carta en que comunican al buscón don Pablos el modo como el verdugo hizo justicia de su padre, obra maestra de la violencia y crueldad humorística de Quevedo, que sólo tiene rival en las de Goya, y aquella coplilla popular, muy conocida en España, en la que un hijo cuenta como dieron garrote a su padre. Dice así: [156]

El verduguillo apretó,  
mi padre sacó la lengua,  
mi madre se impresionó.

La cosa no era para menos. Hay varias variantes de esta coplilla, pero todas coinciden en lo magnífico de su tono. Probablemente, en vuestra poesía popular, podrían tomarse acaso

no pocos ejemplos de un parecido linaje, y, desde luego, en vuestro arte popular, según lo poco que yo llevo visto, se juega con la muerte aun con mayor desenvoltura que en España.

Transporten ustedes esta nota candorosamente bufa a términos de arte, y verán, si no me equivoco mucho, que es a manera de una celullilla o esperma viviente de la que puede salir parte del humor español. Porque este no siempre se aparece revestido de la desenvuelta alegría del Arcipreste de Hita, sino que a veces propende a la risa con rechinar de dientes de las Danzas de la Muerte, a la amargura de Quevedo -en la farmacopea espiritual no hay amargos que le superen, como no sea el Eclesiastés y el Libro de Job-, a la desesperanza trágica de Larra o a lo agri-dulce, brutal, o sombríamente fantástico de Goya. Quevedo se metió por los infiernos. Goya se fue a los aquelarres. Y uno y otro, como casi [157] todos los grandes españoles, a pesar de las muchas letras humanas y divinas de Quevedo y a pesar de los conocimientos pictóricos de Goya y de su alquitarada sensibilidad, hunden las raíces de su sensibilidad archiculta y sabia en el «demos» de su patria, en el alma popular española. Por eso se pueden hacer paralelos entre el arte popular y el arte culto de España, y sospecho que también en el de México. Más difícil cosa sería acaso hacerlo en Francia, luego de pasada la Edad Media, y aun en Italia misma.

Domina por consiguiente, en el humor goyesco el tirón del caballo negro del mito platónico. El otro caballo, el blanco y resplandeciente, a partir de cierto momento, apenas alguna que otra vez hace acto de presencia, como no sea revistiéndose de los atavíos de la Gracia. Por eso no tiene lucernas ni ventanas abiertas, como el de Juan Pablo, el de Chesterton, el de Brueghel o el de los artistas medioevales, a campos de luciente poesía, que rescaten con su lirismo las miserias perennes de la vida. «Toda vida en la terrenal es un fracaso», dice Kempis, y va a buscar por eso la solución del enigma de la vida en lo Eterno. Del mismo modo, Cervantes entrega a la piedad el alma magnífica de ese héroe loco en [158] el trance supremo. Y Calderón, en la hora del alto desengaño, al querer su héroe deslindar la verdad entre los sueños y la vida, le hace decir:

...que es el gusto llama hermosa  
que la convierte en ceniza  
cualquier viento que la sopla.  
y luego:  
Acudamos a lo eterno,  
que es la fama vividora,  
donde ni duermen las dichas,  
ni las grandezas reposan.

Es el jáculo generoso de Segismundo, cuando a través de tantas peripecias, desmiente con sus propios actos las falsas predicciones de los oráculos. Pero Goya, como tantos otros de su tiempo y de otros tiempos, no tuvo a su alcance la tabla de salvación del sentimiento religioso de lo Eterno. Porque, si bien es cierto, como trato de probar su amigo Martín Zapater, que había sido devoto de las vírgenes del Pilar y del Carmen, no menos cierto es

también que de su obra no trasciende emoción piadosa, digna de encuentro, aunque pintara santos, cristos y escenas religiosas, por encargo de la Corte, de las iglesias y de las catedrales, como las de Toledo y Sevilla. Llevó en su espíritu, como hemos dicho, todos los [159] elementos de la gran tradición artística y espiritual de España; todos menos uno: el místico y religioso. Tal vez sin que el mismo se diera bien cuenta de ello, portó en su espíritu esencias del escepticismo de su siglo. Sin sacar las cosas de quicio, sin tratar de hacer de Goya -¡disparate grande!- un descreído militante, al modo de Voltaire, o un propagandista del ateísmo, como su contemporáneo el Abate Marchena, la verdad es que su obra grabada aporta testimonios de incredulidad, de sátira religiosa, de escepticismo radical o de cierto nihilismo desolador. Ejemplos: Un muerto horrendo sale de su tumba y escribe sobre un tarjetón: Nada.

Murió la Verdad, titula otra lámina, en la que un obispo revestido de pontifical echa bendiciones, mientras entierran a la Verdad, y la justicia llora amargamente a un lado. Podría extenderse la cita, pero, como muestra basta. Después de la muerte, Nada; a la Verdad, la entierran; la Justicia, llora; por ninguna parte del horizonte goyesco aparece el espíritu de consolación, el de fe y esperanza. No digo el de caridad, porque ese sí, a pesar de su humor amarga, lo tuvo Goya. Su humor, pues, el humor de sus últimos treinta o treinta y cinco años, es humor [160] tenebroso, sin el tiro del caballo blanco que impulsan al alma hacia arriba; es el humor de quien acaso cree en el diablo y ha perdido sus nociones de Dios. Me explicaré. Rembrandt en los momentos más amargos de su vida, y pasó por trances espantosos, va creciendo en grandeza espiritual, en serenidad; y la luz de su última época, es como una especie de Escala de Jacob que levanta el alma a términos de emoción profundísima e inefable. Sea cual fuere el credo religioso o filosófico del contemplador de estas obras, a no ser que tenga alma de cántaro, cosa frecuentísima en nuestra edad, se sentirá transportado a un mundo poético, que no acertará a definir de otro modo que con el vocablo religioso. Y es que por allí, y antes por el espíritu de Rembrandt, ha pasado un soplo de la Divinidad, ha florecido el desierto. En Goya... el desierto no floreció... Tuvo la intuición de la Verdad. Tuvo la intuición de la justicia. Tuvo la intuición del Bien. Y, en algunos momentos, acercándose a la fuente de lo eterno femenino, tuvo también la intuición de la Belleza. Pero el Mal, la Injusticia, la Mentira, lo Feo y lo Monstruoso, es decir, las fuerzas y atributos de Satán, le envolvieron y cercaron de tal modo, que quedó desesperadamente [161] prisionero de ellas, sin poder romper su conjuro enloquecedor, porque en ese momento le faltó el arranque incoercible de la poesía o de la religión. Se sintió, como el Dante, en medio de la Selva Oscura; y no acertó; a salirse de ella; y en ella se quedó. De la contemplación de sus obras de un cierto tiempo -Pinturas Negras, los Desastres de la Guerra, los Disparates, principalmente- pudiera deducirse, quizá con escasísimo margen de error, que Goya creyó en el predominio absoluto de las fuerzas demoníacas en la vida. Y esas fuerzas, que hoy aparecen -a veces- revestidas de nombres más o menos científicos y a las que los autores del día tratan de dar nueva corporeidad, concretándolas en símbolos vivientes más o menos vagos y poéticos, son las que Goya vio proliferar y crecer vertiginosamente en torno suyo, en su mundo exterior -su mundo histórico- y no menos en su mundo interior -su mundo poético-. Nosotros también estamos presenciando parecido espectáculo infernal al que vio Goya. También nosotros comenzamos, como él, en medio de ilusiones desapoderadas. Vimos el mundo histórico algo teñido de rosa con la ilusión del progreso material. Pero la realidad nos ha pasado una [162] cuenta monstruosa, y se la va pasar a todo el mundo; al europeo se la esta ya pasando,



y la tendrá que pagar. Pronto sonó, para él, para Goya, antes de que madurara o floreciera del todo su alegría, la hora del dolor; y vino además la guerra. ¿Qué más necesitaba este gran artista para convenir tácitamente en numen suyo la creencia en Satán como fuerza eficaz en los destinos del mundo? Claro está que se reía del diablo -Goya se reía hasta de su propia sombra- pero... ¿estamos seguros de que, bajo la capa de tal risa, no hubiera una creencia firme, sugerida por los espectáculos tremendos que contemplaron sus ojos... y que nosotros también, su posteridad española, los herederos de su espíritu, los herederos de su verdad, los herederos de su dolor patriótico, al cabo de poco más de un siglo hemos vuelto a contemplar... y acrecentados? Yo creo que sí. Los años no han debilitado mi convicción en este sentido; antes bien, la han afirmado y confirmado. ¡Sí, nosotros mismos estamos propensos a esa creencia... y razón para ello no nos falta!... Pero también en este punto quiebra Goya un tanto, con ser tan grande, porque esas mismas fuerzas satánicas que se apoderaron de su mundo histórico, y se van [163] también apoderando vertiginosamente del nuestro, no alcanzan, al tomar corporeidad en su obra, una grandeza ideal con visos hacia la redención, sino que se nos aparecen como realidades inmundas que nuestros ojos pueden contemplar a la vuelta de cualquier esquina, pero degradadas aun más, impulsadas por una fuerza de abyección cósmica superior a la que ellas mismas en sí poseen. Goya vio, desde sus comienzos artísticos, la parte negativa de la naturaleza humana. Estoy por decir que de la positiva, de la alta, de la bella, no vio con harta frecuencia -aparte del de la fuerza- otro valor que el de la «gracia». Por eso, quien siga con mirada analítica, paso a paso, con ese sentido estadístico que en cierto modo ha impuesto, a la crítica de arte el criterio de la *Kunstwissenschaft* (ciencia del arte), advertirá seguramente que, desde sus primeros rasguños, Goya atina a ver la vida bajo su aspecto cómico, incompleto, feo y deforme. La «gracia», esto es, el valor vital superior que él alcanza a sentir con mayor fuerza, y claridad, rara vez aparece en sus obras, sin embargo, revestida de toda pureza, como por ejemplo, en las doncellas y los caballeros del friso de las Penateneas, del Partenón, o en esos retratos vibrantes [164] de donceles del Broncino, sino que va incorporada casi siempre (no sé si habrá alguna excepción; de haberlas, son escasas), a formas que propenden a tomar aires caricaturescos. Todavía en las representaciones de lo femenino -ya lo hemos advertido en otra forma, antes- esos aires aparecen atenuados en virtud de cierta elegante sensualidad, de cierto gusto por la flor que jamás dejó de brotar de la sensibilidad de Goya. El madrigal florecía en sus labios y en sus pinceles en cuanto se ponía al alcance de sus ojos una mujer con eso que llaman los andaluces «ángel». Pero al separarse de lo femenino juvenil y al acercarse al hombre, entonces, salvo algunas excepciones de retratos varoniles, tales: el de su hijo Javier, de petimetre, y el del Marqués de San Adrián, en los que la gracia goyesca luce casi con mayor encanto que en sus mejores retratos femeninos; entonces, Goya, impulsado de su fuerte instinto artístico de expresión, busca los movimientos y los caracteres excesivos, turbulentos, de las formas, de modo que por poner, de una parte, intención cómica y satírica y, de otra, una como enérgica acentuación de los ritmos formales, sus figuras se muestran siempre, en estos casos, plasmadas y movidas [165] por una voluntad constante de humorística deformación. Lo que llaman los críticos alemanes *Kunstwollen*, o sea voluntad de arte o voluntad formal, adquiere en la obra de Goya, mejor dicho, en el desarrollo o proceso de la misma, un carácter en el que la belleza suele estar con bastante frecuencia ausente.

Inició Goya lo que pudiéramos llamar su periodo satánico en la serie grabada de Los Caprichos. Bajo una envoltura cómica, de esas que hacen reír a la primera ojeada que se las

echa, comienza nuestro gran pintor a verter el pesimismo y la desolación que le produce el espectáculo humano. El Amor toma fuerzas tragicómicas, como en la Celestina, y la vanidad del hombre formas grotescas.

Recurre ya a los animales como término de comparación con lo humano; comienza a fabular con ellos, pero de un modo bastante oscuro, cuando no indescifrable; y aparece también allí, ya lo hemos visto, como gran sacerdotisa del culto a Venus, pensemos, la madre Celestina, la vieja astuta que junto con sus rosarios y oraciones lleva en su faltriquera terrible Caja de Pandora:

Goya, como el, autor de la Tragicomedia [166] de Calisto y Melibea, como el Arcipreste de Hita con su Trotaconventos, que es la pintura más benigna de las pitofleras españolas, hace de la vieja tercera la gran capitana de la nave del amor. No se mantiene al hacer su retrato, no ya en los límites del Arcipreste de Hita, que son límites morigerados y alegres (Trotaconventos no es personaje satánico para el gran Arcipreste), ni siquiera en los del autor de la Celestina, que todavía no se sale en su retrato de lo humano, aunque los rasgos maléficos estén más acentuados, y, por consiguiente, maneja con destreza las medias tintas psicológicas, sino que llega al extremo de hacer de la vieja tercera un ser híbrido, entre bestia y persona, sobre el cual carga la mano con todos los caracteres de la fealdad física y de la odiosidad moral. La sacerdotisa del diablo adquiere en las figuraciones goyescas aquella fuerza de expresión venenosa y mortífera que revisten los vicios en las imágenes medioevales.

Sin intentarlo, Goya construye símbolos, pero no símbolos abstractos, sino vivientes. Aunque a primera vista pueda parecer la misma, estamos indudablemente lejos de aquella vieja sabidora, variante de la eterna Celestina, que en [167] una comedia de Lope de Vega daba este sano consejo a unas cendolillas:

La fruta fresca, hijas mías,  
es gran cosa, y no aguardar  
a que la venga a arrugar  
la brevedad de los días.

Mal que nos pese, ante esta figura del repertorio goyesco y de algunas otras que lo son todavía más repugnantes, y ya es cosa, tendremos que reconocer que el artista posee omnímoda libertad de invención; y lo mismo si le da por crear espíritus celestiales, como a Memmling o a Angélico, o espíritus infernales, más o menos humorísticos, como al Bosco y Goya, todo le está permitido, en el campo de lo estético, claro está, con tal que acierte a infundir vida intensa a sus creaciones. Del grado de intensidad de vida depende en grado superlativo la valoración de la obra de arte a través de las edades. Porque la vida, eso que llamamos vida, ese soplo, ese aliento, esa palpitación, ese temblor, ese calor, ese mágico no sabemos qué, que llamamos vida, el más formidable y poético de los misterios, es la norma y el criterio más firme y seguro que poseemos hoy para juzgar de la obra de arte. Si la [168]

obra posee espíritu de vida, éste hará por ella, asegurándole la permanencia por los siglos de los siglos. Hasta el arte abstracto necesita de esta condición. Porque hay figuras y construcciones geométricas vivas y muertas, y no va descaminado ciertamente Paul Valéry, cuando atribuye a Eupalinos, el arquitecto griego de su ficción, la construcción de un pequeño templo armonioso, en el que reproduce, o más bien transcribe, como expresión matemática, el aire, la proporción y movimiento de una doncella gentilísima de Corinto, su amada. Y conviene no olvidar que el templo griego es una pura imagen geométrica viviente -paradigma de transfusión de vida en las formas abstractas. Sí; hasta la geometría ha de estar lardeada de espíritu de vida. Y, porque ese espíritu de vida es indispensable y esencial para que la pura geometría se transforme en arte, sucede que tantas veces el Cubismo es obra muerta, cuando viven las milenarias lacerías del arte oriental y los triángulos y trapecios del egipcio, pues es tantas otras veces hijo de la abstracción sin vida, y, en el mejor de los casos, aun en manos de Picasso mismo, que algo tiene de mágico prodigioso, le pasó lo que a Confucio, que nació, según cuenta su leyenda, con [169] ochenta años, ya senecto y por la edad en el umbral de la muerte. «Cuna y sepulcro en un borrón hallaron», como las flores del soneto, del Príncipe Constante.

En la opinión vulgar y corriente, viene a ser monstruo todo aquello que se aparta mucho de las formas, naturales o espirituales, más usaderas en la vida de un país o localidad geográfica. Por manera que, el caballo, que era un ser, una figura, una apariencia formal común en las civilizaciones europeas y asiáticas, el gran amigo y colaborador del hombre en sus empresas más difíciles, traído aquí, a vuestro continente americano, por los conquistadores españoles, fue durante un tiempo a los ojos de los indios aborígenes un espantable monstruo, «un sueño de la razón»; y, viceversa, el bestiario o la fauna propiamente americana tomó a la vista de aquellos rudos soldados europeos con harta frecuencia los colores de extraordinarias invenciones de la fantasía, cuando no las temerosas formas con que el delirio de la civilización occidental poblara los ámbitos del averno. Cosa parecida les sucedió con las formas del arte pre-colombiano. De modo que, en general, llamamos formas monstruosas a todas aquellas que no corresponden a las figuras [170] o moldes que nos son habituales. Las artes; orientales y americanas, y también la de los pueblos primitivos oceánicos o africanos, se aparecieron ante los ojos atónitos del europeo como pululaciones de monstruos y monstruecillos, como meros sueños de la razón, en el sentido goyesco; y necesito no pocos esfuerzos, no poca experiencia histórica, no poca reflexión y muchos viajes y muchos períodos de aclimatación en medios físicos y espirituales distintos, para acostumbrarse a lo que tal vez pudiéramos llamar la normalidad psicológica y geográfica de tales artes. Todavía hoy, a pesar del cosmopolitismo, de la portentosa capacidad de asimilación de la cultura moderna, y del snobismo, que no, pocas veces la falsea y la corrompe, pero que no puede negarse que sea una de las formas, aunque de las inferiores, de esa tendencia a la omnímoda comprensión; a pesar de la corriente unificadora que corre por los mundos, por el antiguo y por el nuevo, el europeo medio sigue rechazando en su intimidad todas las formas artísticas que se apartan de los conceptos grecolatinos de que está fuertemente imbuido; y, en realidad, si va a decir verdad (fuera de algunos grupos de artistas, críticos, historiadores arqueólogos [171] y diletantes), no posee la suficiente ductilidad y plasticidad de alma para acoger en plenitud de conocimiento dentro de ella aquellas formas artísticas que no corresponden natural ni psicológicamente a las realidades habituales de su mundo geográfico y espiritual. El mismo Goethe, con ser quien fue, a pesar de su maravillosa omnicomprensión, falló en este punto, y, acabó, en los

momentos más gloriosos de su vida, considerando como monstruoso, como hijo de la tiniebla, todo o casi todo aquello que en las artes no procediera de un modo u otro de lo que el entendía por la luz y la pureza de las formas helénicas. De ese modo, el inventor de la Weltliteratur, de la literatura universal, el gran cosmopolita sedentario, se acoge de una manera «sui-géneris» al burladero del neoclasicismo, que es la doctrina estética más históricamente falsa y arbitraria a pesar de sus pretensiones filosóficas que haya acaso inventado el hombre, inventor de tantas amenas falsedades, rechazando así bonitamente del área del arte estricto casi todas las formas e invenciones estéticas del genio artístico universal. Por esta razón hay que estar siempre bien prevenidos a defenderse contra estos vocablos: monstruo y monstruoso, que [172] surgen a veces en nuestras mentes, cuando estas se niegan a ejercer amplia y generosamente la función de la comprensión simpática.

Pero los monstruos de Goya son de otra índole; son de bien distinto linaje. No son monstruos de procedencia exótica, es decir, que nos parecen tales, porque no pertenecen a nuestro medio físico y espiritual; no les apellidamos monstruos por la sorpresa que acaso nos produce su novedad, como los caballos de Cortés a los guerreros aztecas. ¡No! Porque, de ser así, por el hábito, no tardaríamos mucho en desnudarlos de tal calificativo de poderosa índole peyorativa. Los monstruos de Goya son efectiva y absolutamente monstruos. Sus formas son casi siempre las usaderas y corrientes en nuestro medio. Son hombres y mujeres, que, dentro de las formas naturales de la especie, se van deformando, como el hidrópico, en virtud de un impulso espiritual de la más baja ralea. Sus deformaciones físicas pueden acaso corresponder en esta o la otra manera a las que registra la patología humana; pero la verdad es que corresponden literalmente a la patología del espíritu. Son símbolos vivientes de las más bajas aberraciones morales. En el arte español no tienen precedentes [173] y menos equivalentes. Con ser éste, como se ha dicho, y de ello habría que hablar no poco, tan «realistas»; con ser tan aficionado a representar las formas bajas de la vida, y las humildes y populares, en ninguno de los maestros españoles, en un Burbarán, en un Velázquez, en un Ribera, en un Murillo, ni en los primitivos, puede hallarse nada que ni de lejos se parezca a la imaginería monstruosa de una parte de la obra de Goya. Porque el más gracioso de nuestros artistas es a la par el más monstruoso. Si queréis monstruos en el arte español, tomad, por ejemplo, el Bobo de Coria o el Niño de Vallecas, de Velázquez, y veréis prontamente que el gran artista les ha comunicado algo de su propio espíritu, su piedad por lo deforme, y a la vez les ha transferido un misterio y una grandeza, por su estupendo tratamiento de la forma, que aquellos pobres monstruecillos humanos están muy lejos de inspirarnos horror. No hablemos de los pícaros de Murillo, ni menos del Pateta de Ribera, estampa robusta de la alegría moceril y andariega, a pesar de su pobreza y lisiamiento. En todas estas obras nos olvidamos de lo monstruoso, si lo hubiera. Pero... en Goya... lo monstruoso se nos echa a la cara, nos atropella, [174] nos obsede, nos inquieta y desazona, como la pantera, la loba y el perro conturbaron al Dante a la entrada en la Selva Oscura. Porque, además, lo monstruoso goyesco es doblemente monstruoso, porque está hinchado de risa. Y esa risa, que mana a borbotones de su ser, es precisamente lo que más inquieta en la horrenda colección del museo teratológico de Goya.

Poseído éste de su dominio familiar de la risa, se complace con una cierta ira morbosa en rebajar la naturaleza moral y física del hombre al nivel del obscuro instinto biológico, al que dota de un cierto poder infernal, encarnándole en formas grotescas. Caliban pudiera ser uno de los símbolos de Goya. El tiene también su propio Caliban, representando de hecho

en aquel grabado suyo en que aparece una especie de mono tripudo, paticorto y patituerto, cariredondo y mofletudo, que se columpia en un trapecio, y ríe estrepitosamente, no sólo con su boca, que se le abre de oreja a oreja, sino con todo su cuerpo, convulso de placer dionisiaco. Lo que Nietzsche llamó «lo dionisiaco», es decir, el espíritu de la naturaleza conmovido por ímpetus de embriaguez, el imperio de los instintos enérgicos en libre juego, en Goya se da en formas [175] de lo grotesco, pues lo que pudiéramos llamar sus grandes invenciones dionisiacas es una especie de gigantomaquia de seres contrahechos y poderosos.

Este ímpetu de creación de lo titánico grotesco paso, sea dicho incidentalmente de Goya a Víctor Hugo, particularmente al Víctor Hugo de Notre Dame de París, y al Víctor Hugo dibujante, por lo que por este lado y otros varios Goya es, no ya un precursor del Romanticismo, como se ha dicho, sino uno de los románticos geniales más extremosos. Aunque de muy distinto estilo y tono, en esta misma línea estética se dio un cuarto de siglo más tarde el genio de Daumier.

Hemos visto ya como Goya acentuó los rasgos infrahumanos y satánicos de la Celestina. Está en la misma raíz de su creación es ya bruja y maga, y bruja y maga sigue siendo en la representación múltiple que de ella hizo Goya. En el arte español no había habido nunca aquelarres en la literatura, fue otra cosa. ¿Cómo, pues, hace su aparición la brujería con Goya? Se hace aun más extraña esta aparición si se considera su época: última década del siglo XVIII: ¿Hubo en esa época un recrudescimiento de la [176] superstición en España? De ningún modo. La Inquisición sólo intervino en alguno que otro caso sin importancia. Uno fue el de la Beata Dolores, mujer ciega, negra y feísima, a quien el vulgo atribuía el don singular de poner huevos. Pero Menéndez y Pelayo asegura que no fue bruja, sino hembra iluminada. Otro, el de una monja, a quien se la proceso nada menos que por volar y otros excesos. Y no hubo más. Tampoco se habla gran cosa de estos negocios en la literatura del tiempo. En cambio, en la clásica, hay abundantes antecedentes. Entonces, ¿de dónde le vino a Goya tan extraña afición? Acaso de lo popular. Desde luego allí tomo pie. En su época, poco más o menos que ahora, cierta gente del pueblo, sobre todo las mujeres, tenían gran copia de creencias supersticiosas. Recuerdo que una vez, excursionando yo por las Torcas de Cuenca, caí en un pueblo misérrimo a pernoctar, y halle allí una mujer de buen ver, la mesonera, que me aseguraba que la noche anterior la habían mordido las brujas en el muslo y que aun conservaba las huellas de sus dientes. Y, aunque hizo el apropiado ademán, no me las enseñó porque su situación topográfica no era acaso de aquellas que es permitido desvelar sin [177] impudor, al viandante desconocido. ¿O es que tal vez Goya creyó en brujas? A lo mejor... sí. Los que fuimos amigos de Don Ramón del Valle Inclán, muy aficionado también a escribir y hablar de brujerías y de demonología, estamos convencidos que creía en brujas y duendes, a su modo. Cuando un artista, como Goya o Valle Inclán, se aficiona tanto a un tema y lo trata con la intensidad con que ambos trataron de brujerías... es lícito sospechar que creen en la realidad del mismo. Me explicare. No es que ninguno de los dos creyeran en brujas en la misma forma que la mujer de Cuenca, a quien habían mordido en el rollizo muslo, no, porque los dos eran, a ratos, hombres de razón y de buen juicio. Pero a la vez, y sobre todo, eran artistas, hombres de imaginación creadora, y las imágenes que se producen en el espíritu del artista son poco más o menos como las del alucinado -y ¡ay del artista que no sufra esta especie de alucinación!...- de modo que esa imagen, como todas las imágenes; arrastra consigo, a pesar de la razón, la

creencia en lo que ella representa y simboliza. De ahí que se haya dicho que el artista es el mismo los personajes que crea; y así, Shakespeare era lo mismo -v. g.- Lady Macbeth [178] que el magnífico Falstaff, y Dante estuvo efectivamente en el infierno, ni más ni menos que Miguel Ángel asistió a la creación de Adán y vio a las Sibilas y oyó sus voces proféticas y pavorosas. Quedamos, pues, ya que no tengo tiempo para desarrollar este tema con amplitud, que Goya creía en brujas y que por eso las representó de la manera intensa y viva que lo hizo... Y creía en ellas, no solamente por la especie de alucinación que la imagen intensa produce, sino, ante todo y sobre todo, porque esa imagen brotaba en su espíritu como encarnación y símbolo de su sentido del mundo, de la Weltanschauung, que dicen los alemanes, de los que Baudelaire llamó agudamente su satanismo. No creyó, por consiguiente, Goya que las brujas se dedicaran a morder los muslos de las mujeres otoñales, ni que el diablo fuera empecinado turista de tálamos ajenos, no; porque esto hubiera sido impropio de un hombre de razón en todo tiempo y, particularmente, al declinar el siglo de las luces; pero Goya creyó firmemente en el espíritu del mal como fuerza social y cósmica; y tal espíritu tomó forma artística en sus figuraciones bufas de brujas y demonios. Fueron, pues, estos símbolos de su modo de sentir y de pensar. Toda [179] figura de arte, en último análisis, es símbolo. No ha menester el artista de genio ser adepto de ninguna secta simbolista. Porque es simbolista por don de su propio espíritu, aun sin saberlo ni quererlo. Su pura intuición poética de la vida, su sentido universal y cósmico, le conducen fatalmente a serlo.

Existe un documento extraño que conviene recordar aquí. Es el proceso del Auto de Fe, celebrado en Logroño en 1610, que Don Leandro Fernández de Moratín publicó en tiempos del Rey José, el hermano mayor de Napoleón, rey efímero de España. Yo creo que Goya leyó este documento, probablemente años antes de que se publicara. Sabido es que Goya y Moratín fueron grandes amigos. Nada se opone a que Goya comunicara a su amigo lo mucho que le divertían las brujas y la brujería, y que entonces éste le leyera el documento que había descubierto su curiosidad erudita. O también pudo ser que la lectura de ese documento y los comentarios chistosos con que lo aportilló Moratín le indujera a grabar las brujerías de Los Caprichos. Sea como quiera, el caso es que esas obras de Goya parecen ilustraciones al Auto de Fe.[180]

Los aficionados a los estudios demonológicos conocen un libro titulado Disquisiciones Mágicas, que el R.P. Jesús del Río, de la Compañía de Jesús, publicó en 1611, un año después del Auto de Fe de Logroño.

Pues bien; el proceso publicado por Moratín y el libro del jesuita Martín del Río y otro del magistrado francés Loncrets, muy interesante, nos presentan una serie de imágenes grotescas que corresponden casi literalmente a las de Goya. Por no abusar de vuestra paciencia, transcribiré solamente algunos rasgos, un tanto divertidos. En el proceso de Logroño algunas brujas, entre ellas las hay muy agraciadas, declaran que el diablo, «de espantosa figura», «se les metía en la cama», como cualquier audaz don Juan, y no del tipo que describe Marañón, que ése no tiene arrestos para tanto, según nos cuenta su cronista, a quien hemos de suponer veraz y experimentado. Una de ellas es más explícita y dice: «que casi todas las noches le tenía en su cama, y le abrazaba y trataba, hablaba y comunicaba en la misma forma que si fuera su marido -¡pobrecito de éste!- sin haber más diferencia que si fuera hombre, más que siempre, en invierno y en verano, tenía las carnes frías, y [180]

aunque más hacía no se las podía calentar». Vean ustedes ahora esta descripción del diablo que hace otra de las amorosas brujas: «La barba como de cabrón, el cuerpo y talle como de hombre y cabrón, las manos y los pies con dedos como de persona, aparte de que todos son iguales, aguzados hacia las puntas, con uñas rapantes, y las manos corvas como de aves de rapiña...» etc., etc. Y basta de estas descripciones, que a Menéndez y Pelayo le causaban náuseas y razón había para ello. A Goya, por lo visto, le encantaban. El mismo lo dijo: «El sueño de la Razón produce monstruos». «Saturno».

Sí; el sueño de la razón produce monstruos, y uno de ellos, no el menor, al más satánico, el más impío, el más bestial, el más horrendo y miserable, es la guerra, y si la guerra es eso que con hipócrita eufemismo se llama «guerra civil», yo no sé qué calificativo le hubiera puesto Goya, y no sé tampoco con qué imágenes la hubiera representado. La guerra que el conoció, le llevó a pensar que era también un sueño de la razón. Y es la misma la época en que realiza sus Pinturas Negras, donde todos los pozos sombríos y monstruosos de su alma se vuelcan, y la que comenzó a grabar Los Desastres de [182] la Guerra. Las dos series brotaron, pues, de un mismo o parecido estado del alma. Goya no pudo, ni quiso, remontarse como De Maistre a la consideración de que la guerra, en realidad, era un fenómeno universal de vida; y que la guerra entre los hombres y las naciones no era sino castigo y redención de los pecados seculares del género humano. Tuvo escasas facultades de filósofo de la historia. No supo ver en ella el dedo de Dios como los profetas de Israel o como el gran ruso Tolstoy. Tal vez por eso, en sus cuadros de combates, no supo ver ninguna grandeza, como no fuera la de la furia insana del hombre. Para el era, en lo moral, parecida cosa la guerra que las misas negras y los aquelarres.

Su sensibilidad sufría igualmente ante la consideración de las dos monstruosidades, aunque con la primera tuvo el derivativo de la risa, y con la segunda la risa se le heló prontamente en sarcasmo doloroso. «Para eso habéis nacido», dice a unos heridos de muerte. «El trance es duro» -exclama ante un pobre guerrillero a quien suben a la fuerza al patíbulo. Y así casi siempre. Los Desastres de la Guerra, Las Pinturas Negras y Los Disparates son sueños de la razón; pero no de la razón de Goya, sino de [183] la de los otros; y si él, al parecer, la pierde algunos momentos, es porque los otros la perdieron antes.

A Los Desastres de la Guerra les puso, a manera de apólogo, un comentario gráfico bastante significativo. El grabado no es, sin embargo, de los mejores. Un animal carnívoro tiene la estampa del lobo, escribe muy seriamente sobre una cartela esta exclamación: «¡Mísera humanidad, la culpa es tuya!» Y al pie del grabado, esta leyenda el artista: ¡Y esto es peor!... No hace falta saber más: Para Goya el lobo es símbolo de magnanimidad y de cordura, si se le compara con el hombre; y puede permitirse el lujo de reprochar y compadecer a la «mísera humanidad».

El sueño de la razón, es decir, el demonio, el mundo y la carne, son las grandes preocupaciones del espíritu goyesco. Es probable que este Goya, tan sensual, tan malicioso, tan desgarrado, comunicara de algún modo, por este y el otro canal secreto de su espíritu, con el de los viejos moralistas y ascéticos españoles -con los comentaristas del Libro de Job-. Porque en sus obras sombrías se oye también la voz y el jáculo [184] del gran Doliente; y se oye decir a Alphas el Tamanita:

«En imaginaciones de visiones nocturnas,  
cuando el sueño cae sobre los hombres,  
sobrevínome un espanto y un temblor,  
que estremeció todos mis huesos:  
Y un espíritu pasó delante de mí,  
que hizo se erizara el pelo de mi carne».

A la poesía de los románticos -y en algo es precursora de ella la de Goya- llamó Goethe, con mohín desdeñoso, «poesía de lazareto» contraponiéndola triunfalmente a la que el llamaba «poesía tirteica» (del poeta griego Tirteo), cuya misión, según el autor olímpico de las Elegías Romanas, no era solamente la de cantar la guerra, sino también la de «levantar el ánimo del hombre y llenarlo de coraje para las batallas de la vida». ¿En cual de estos dos linajes de poesía habría que clasificar la «poesía plástica» de Goya? No lo sé... Porque quien bien mire y remire hallará que algo de la «poesía de lazareto» tiene; pero si sigue mirando y remirando hallará no menos, que la poesía de Goya es enteriza y viril, es «poesía tirteica», porque no se le conoce a Goya el menor atisbo de blandura [185] sentimentalmente doliente, y, aún en sus atroces descripciones de Los Desastres de la Guerra, su ánimo no flaquea, ni piensa que debe flaquear el del hombre, en ninguna situación de dolor, antes al contrario, levanta con brío su coraje a términos desusados. Los Sueños de la Razón, al producir monstruos, parece como que nos exhortan a que nos libremos de ellos por medio de lo que los griegos llamaban la «catarsis», o purga de las pasiones, en la Tragedia.

G. S.

[186]

VISUALIDAD PURA

[187]

LEONARDO da Vinci decía con ponderación: «Todo lo que existe en el Universo por ciencia, presencia e imaginación, lo tiene el artista, primero, en el espíritu, y, después, en las manos. Y estas manos son de tal excelencia, que crean una armonía de proporciones que satisface la vista lo mismo que la pueden satisfacer las cosas sensibles». Hasta este momento, señoras y señores, hemos tratado de ver aquellas cosas que «existen en el Universo» y que a la vez se hallan en el espíritu de Goya «por ciencia, presencia e



imaginación». Hemos tratado de ver, digo, y no que lo hayamos visto. Porque en este retrato de Goya que me propuse delinear y bosquejar ante ustedes, a pesar del tiempo transcurrido y del esfuerzo hecho y de la paciencia y buena voluntad que está gastando mi auditorio en oírme, no creo que hayamos llegado aun al punto en que su autor lo pueda lícitamente dar por concluso, por haber ya puesto [190] sobre el lienzo todas aquellas calidades y circunstancias, todos aquellos valores (parecido físico y psicológico, color, línea, volumen, fuerza y gracia) que el ambicionaba, con mal medida ambición, a patentizar de una manera artística y vivaz. Mucho falta todavía para que alcancemos tal logro, pues, en realidad, con todo y ser bien largo mi discurso, casi tanto como un día de bombardeo aéreo, los rasgos de la fisonomía humana y artística de Goya que hemos someramente apuntado, tal vez aun no se coordinen del todo, no se armonicen y fundan todavía en vital unidad, y lo que, aun es peor, también pudiera suceder que no fueren los cardinales de la misma.

Vamos, pues, a intentar hoy añadirles otros. Y ellos han de ser de los específicamente artísticos -representación de valores estrictamente plásticos y cromáticos- o sea, de aquellos que, del espíritu del artista, pasan a sus manos -«a esas manos de tal excelencia -según Leonardo- que saben crear una armonía de proporciones que satisface la vista del mismo modo que pueden satisfacerla las cosas sensibles». Porque todo el espíritu del artista esta siempre presente en sus manos y en su vista; y sus manos y sus ojos [191] reciben en permanente pentecostés, por decirlo así, la llamita divina del Espíritu y con ella el don de lenguas, el don de la expresión, el verbo... De modo que las manos y la vista de un artista son, en cierto modo, como su espíritu mismo. Y la calidad de su obra depende en no pequeño grado del modo como el espíritu penetra y mueve sus sentidos del tacto y de la vista, virtud expresada por aquella conocidísima y clásica anécdota de los dos artistas griegos que, al ir a visitar uno de ellos al otro, y, no hallándolo en su casa, le dejo simplemente, a modo de nuestras tarjetas de visita, una línea sutil y bellamente trazada, por la que fue reconocido sin vacilar por su amigo. Por algo se dice en arte «valores táctiles» a los «valores plásticos», esto es, a las representaciones de los volúmenes y de las cualidades físicas de las cosas, y «valores visuales» a los «valores cromáticos o luminosos», es decir, a todo lo que procede en una obra de arte de las sensaciones de color y de luz, de las ondas más o menos largas y rápidas que, según cierta teoría de la Física, da origen a la sensación coloreada y a todas sus variantes, gradaciones, armonías y disonancias. Todo el arte de la pintura esta basado en estas dos [192] clases de valores; y en el ámbito de su juego y relación mutua nace otra clase esencial: «los valores de movimiento». Por consiguiente, toda obra de arte figurativo no es otra cosa -en lo visible- que una especie de tejido compuesto por el entrelazamiento de esas tres series capitales de valores. En el momento de auge del concepto del arte como entidad absolutamente autónoma y reducida a los elementos pura y exclusivamente suyos, surgió la definición -la formuló un pintor francés que, a la vez, es buen crítico, Maurice Denis, tomándola de otra de Serusier, el cual se esforzaba por aquellos tiempos en devolver al arte el sentido pitagórico de los números y de las proporciones- surgió -digo- la definición más extremosa en este sentido que yo conozco, consecuencia lógica de la doctrina de la «visualidad pura» que estaba ya formulada en Alemania por Conrad Fiedler y por el escultor Hildebrand (escultor éste frío e insoportable, pero agudo analista) en su librito «Das Problem der Form in der bildenden Kunst», sea, en romance, El Problema de la Forma en las Artes Figurativas, y antes, aunque en forma menos rígida, más ondulante y nutrida de sentido histórico, por el profesor austriaco Alois

Ricgle, [193] verdadero creador de la historiografía moderna del arte, en sus obras *Stilfragen* (Cuestiones de Estilo), *Die spaetrömische Kunstindustrie...* (La antigua industria artística de Roma...) y en sus magníficos comentarios a la *Estética* de San Agustín. Lo que ha venido luego en este orden de cosas, no ha hecho sino desarrollar sistemáticamente y ampliar en ciertas direcciones los análisis de las cuestiones y problemas que plantearon estos autores, hoy clásicos, por decirlo así, de la Teoría Moderna del Arte.

Decía, pues, Maurice Denis que «debe no olvidarse que un cuadro, antes de representar un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores distribuidos en un cierto orden». Según esta definición, tomándola literalmente, lo mismo da el *Suplicio de San Mauricio*, del Greco, o *La Familia de Carlos IV*, de Goya, que la tela rameada o en lista de un vestido de señora, un papel pintado de pared, una alfombra para el suelo, o lo que llaman los ceramistas los chorreados de esmalte. El absurdo salta a la vista. Una obra de arte es indudablemente eso... y algo más, bastante más. Con comparar obras con obras, basta. Pobre historia [194] del arte sería la que no siguiera otro método que él tácitamente preconizado en esas líneas - aunque conviene advertir que Denis supo detenerse elegantemente al llegar a los umbrales del absurdo, como hombre y artista poseído de lo que Pascal llamó «l'esprit de finesse». Pero esa definición tenía entonces mayor trascendencia de la que nosotros podemos darle en este momento, pues fue en cierto modo la expresión de un estado de conciencia artística de un determinado momento histórico. El Impresionismo, de ser escuela menospreciada y perseguida, en aquel momento pasaba a ser escuela triunfante. Cézanne, arrinconado y solitario en su Provenza, comenzaba a ser «lanzado» por los «marchantes» a los mercados artísticos del mundo. Van Gogh loco se había suicidado, dejando una obra desigual, que pasado algún tiempo había de ser altamente valorada. Gauguin, artista también bastante desigual, sintió asco profundo por la civilización europea, y se fue a vivir y morir a una isla de los mares del Sur. Seurat restablecía, por, decirlo así, la construcción arquitectónica del cuadro, abandonada totalmente por el impresionismo, de donde él procedía, y tomó como norma o directriz de sus ensayos la ley de [195] la sección áurea. Apuntaba a su vez el Cubismo. De los museos etnográficos, saltaba a los talleres de los artistas el arte negro -una extravagancia más de la exigencia de novedades a ultranza-. Los artistas, pues, siguiendo el impulso de abstracción que había ya marcado a su modo el Impresionismo (pues abstracción era, y no pequeña, el no ver más que la palpación luminosa del mundo exterior), y que Cézanne, siguiendo otros mundos, había acentuado hasta el punto de considerar al cono, el cilindro y la esfera, como especies de «superestructuras» de las formas artísticas, no querían oír hablar de temas literarios, ni de nada que no fuera pura forma, pura construcción y puro color. En el fondo, tenían razón, porque eran los continuadores de un proceso de purificación iniciado a mediados del siglo XIX, pues este siglo había confundido con harta frecuencia lo artístico y lo literario, de modo que los pintores, por ejemplo, hacían en sus cuadros literatura (recuérdese lo que un tiempo se llamó pintura de historia) y los escritores, en sus páginas, pintura y color, como Gautier, los Goncourt y casi toda la novela desde Víctor Hugo, hasta los días de la Gran Guerra. Era, pues, menester y urgente hacer deslinde de campos, [196] dando a cada uno lo suyo, a César, lo de César, y a Dios, lo que es de Dios. Aunque este movimiento de depuración se extremara (todavía hoy seguimos con no pocos de sus resabios, al menos, ha servido indudablemente para que los conceptos artísticos estén hoy mejor perfilados que antes y

para que a una obra de arte figurativo no se le pida con frecuencia lo que no puede ni debe dar.

La excelencia de las manos del artista, creadoras, según la cita de Vinci, de «una armonía de proporciones que satisfacen la vista lo mismo que pueden satisfacer las cosas sensibles», es virtud capital; y quien en las artes figurativas no la posee, dedíquese a otra cosa, si quiere, a escribir o a la cocina, o filosofar pero tampoco a soltar ésta. Aunque indispensable, es suficiente, pues, además de eso, el artista, siguiendo siempre a Vinci, necesita tener el espíritu lleno de todo aquello que el Universo posee. Mucho pedir es todo esto; pero quien no lo posea en cierto grado, no es artista. Vemos, pues, que el método de la «visualidad pura» es excelente, pero incompleto, como advertimos ya en nuestra primera conferencia; y hay, por consiguiente, que completarlo con los elementos a que se refiere [197] la primera parte de la cita que hemos hecho de Leonardo... que algo, sin duda alguna debió de entender de estas cosas -algo más- supongo -que cierto mocerío chillón, a quien se ha envenenado, diciéndole que el toque o busilis del arte está en trazar cuatro rayitas graciosas sobre el papel o media docena de tachones coloreados sobre el lienzo, proclamándole así, tan sencilla y bonitamente, en posesión de todos los secretos del arte y de la vida que hasta ahora se consideraron siempre muy arduos de poseer... Supongo que las nuevas generaciones reaccionarán a no tardar contra sus embaucadores y envenenadores que en la vida contemporánea están esparcidos por todas partes y en todas las disciplinas: en lo artístico, en lo político, en lo religioso, en lo filosófico,... en todas partes, hasta en el mismo aire que respiramos. Y así vamos medrando...

Del mundo histórico y poético de Goya sabemos ya algo, aunque no mucho; y ahora debemos invertir durante breve tiempo el método que hemos seguido, en cierto modo, opuesto al de «la visualidad pura», recurriendo a ésta para que nos muestre, si puede, o mejor dicho, si nosotros podemos tanto, el soporte artístico de esos [198] dos mundos, la articulación de su espíritu, la textura de su expresión, que eso viene a ser, en realidad, ese armadijo de valores táctiles, visuales y de movimiento, equivalentes a la palabra, al número, la medida en la expresión poética y literaria, a que hemos reducido, por razón metodológica -sólo por esa razón- la obra de arte figurativo.

Si quisiéramos seguir la clasificación, excesivamente compendiosa, que Heinrich Woelffin hace de los estilos en las artes figurativas, o sea, aquella en que los divide en dos grandes grupos, el plástico y el pictórico, el de la forma cerrada o el de la forma abierta, el táctil o el visual, o sea, en el fondo, aunque con mayor rigor de matización, el clásico de forma y color, no cabe la menor duda, y ello es de apreciación elemental, que el estilo de Goya en todas sus variantes y transformaciones, pertenece a la segunda clasificación. Porque Goya, que fue, a su modo, gran dibujante, no obedece en la realización de sus obras el principio de la línea cerrada, del contorno dominante y categórico, dictador de las leyes de forma, como puede observarse en un Piero de la Francesca o en un Broncino, o, más cerca de nuestro tiempo, en un Ingres o en un Picasso [199] -en sus buenos momentos, en aquellos en que se olvida que es un pilluelo travieso del Perchel de Málaga- sino, que más que línea y contorno, busca en su estilo volumen, profundidad, continuidad de la figura en los átomos del ambiente que le rodea. Es, pues, Goya, siguiendo la mentada clasificación, un pintor, no un plástico. Tal vez les extrañe a ustedes esta rotunda división. ¡Cómo! -dirán.

¿Es posible que Goya no sea un artista plástico? ¿Como se explica entonces el monumental retrato de Carlos IV en traje de caza o el de la Condesa de Chinchón, por no citar más que estos dos casos, pues como ellos pudieran citarse docenas? Si Goya se preocupara de definir rigurosamente el contorno de sus figuras, si las comunicara la sequedad de una estatua de Torwalsend, por ejemplo, o la minuciosidad formal de un primitivo flamenco, que lo describe todo a punta de lápiz, hasta el bello de la cara, en ese caso, sería un plástico... pero... Ahora bien; el que no sea un plástico en el sentido «woelffliano» no quiere decir que sea artista despreocupado de los problemas del volumen, del bulto, como decían los clásicos españoles; y, en ese sentido, si que es un plástico, aunque no lo sea en el sentido de la definición [199] del ilustre profesor alemán. Como ustedes ven, este camino pudiera conducirnos a una especie de galimatías y trabalenguas lógico, como aquellos graciosísimos de las Provincias entre el padre jesuita y Pascal sobre las distintas acepciones y calidades de la gracia o de las formas de pecar. La verdad de todo esto es que a Goya le tenía sin cuidado la forma cerrada, de la cual es una parte el contorno estricto, porque, una vez logrados estos valores: expresión, movimiento, profundidad, es decir, la tercera dimensión, y, por lo tanto volumen, el resto, como no fuera el color y la luz, en que todos esos tres valores van inmersos, o con lo que están fundidos, la verdad es que lo demás no era materia de su preocupación. En ninguna de sus pinturas, al menos en las que yo conozco, existe el menor conato de dibujar de fuera a adentro, esto es, por contornos continuos y bien definidos. La línea, por cosa bella que sea, y lo es en grado superlativo cuando la hace ondular o quebrarse en ritmos precisos un gran dibujante, por ejemplo, el florentino Boticelli, no entra en el campo de sus preocupaciones esenciales. En algunos de sus dibujos parece advertirse alguna inclinación de esta índole, pero no va muy lejos, pues pronto la abandona por otros valores que a él le importa más lograr. Afirmaba él mismo que en la Naturaleza no había encontrado nunca ni líneas ni contornos, como que ambos son abstracciones, pura invención del hombre; sólo había visto entrantes y salientes, esto es, los valores que constituyen los volúmenes, claro y oscuro, sombra y luz. Y cuando quiere señalar a sus maestros dice que no ha tenido mas que tres (en esto miente un poco); a saber: la Naturaleza, Velázquez y Rembrandt. Es decir, ninguno de los tres se preocupa gran cosa, de la línea de los contornos. Goya, pues, siguiendo otra de las definiciones de Woelfflin, fue un barroco, y su arte, claro está, fue barroco también, porque dos de los caracteres capitales del Barroco, según el ilustre profesor de Munich, son la masa y el movimiento, y toda pintura de Goya puede, si se quiere, reducirse a esto: una masa de color en continuo movimiento. El movimiento, para Woelfflin, no se reduce meramente al desplazamiento de un objeto de un lugar a otro, o a la convención que en arte lo representa, sino que en un objeto estético puede darse también ese movimiento por el modo como se trate su superficie pictóricamente. Esto [202] es cierto y ningún pintor lo ignora. En los dos sentidos, Goya es un artista de estilo dinámico. Porque, cuando no hace moverse a sus figuras con mayor o menor velocidad en el espacio, pocas veces puede estar tranquilo si no pone en continuo movimiento su superficie por el tratamiento de la luz que posa sobre ella y aún por la manera de distribuir las pinceladas que la constituyen y dan vida. En Goya, lo repetimos, todo es masa y movimiento; rara vez hay reposo, ni en la muerte, pues ahí tienen ustedes algunas laminas de Los Desastres de la Guerra y el cuadro de Los Fusilamientos de la Moncloa en los que los muertos bien muertos están, y parece como si quisieran sumirse definitivamente en la tierra madrastra, y, sin embargo, «pictóricamente» están dotados de no poca dinamicidad.

Con esto no está dicho todo, ni mucho menos, pues todavía estamos muy distantes de agotar los caracteres estilísticos de Goya. Claro que no. Acabamos de hablar de la masa y del movimiento. Pero la masa puede ser informe, como sucede con frecuencia en la pintura contemporánea. ¿Es ese el caso en Goya? ¡Ah!, no, de ningún modo; en Goya no hay nada informe; [203] hay, eso sí, mucho deforme; pero informe, sin forma, nada, nada... Porque Goya, tanto o más que colorista, es un gran constructor e inventor de formas. Su ojo y su mano, que se dijera que son una sola y misma cosa, tal es su compenetración y su marcha coordinada, no pueden estar tranquilos mientras no dan forma, y forma rigurosa, a lo que ven ya sea en el mundo exterior, ya en el del espíritu. Ruskin decía juiciosamente que no se puede ni se debe pintar más que lo que se ve, sólo lo que se ve con los ojos de la carne y con los del espíritu. De modo que ningún artista ha pintado nunca nada que no haya visto intensamente en una forma o en otra. Cuando no se ve así, no se pinta nada, absolutamente nada, que merezca la pena. Por eso puede admitirse sin reparo que la Historia del Arte es la historia de las maneras de ver, y la historia de un artista, como tal, es la de sus distintos modos de ver. Goya ve y ve deformando, que es uno de los modos de formar y conformar. La más modesta pincelada suya, la de menos pretensiones, por decirlo así, tiene forma, o es una parte alícuota de una forma general, y en todo caso conforma e informa. Aunque pintor de temperamento fogoso e instintivo -en este punto [204] es lo opuesto de Velázquez, que poseyó como nadie el don soberano de la calma reflexiva -como veía intensamente, y su mano respondía con milagrosa precisión a su ojo, nada, o muy escaso, hay en su obra que no obedezca a un mandato categórico de expresión concisa. Su mano sabe siempre a dónde va y lo que quiere. La rapidez, la limpieza, la seguridad, es su virtud. Esto no quiere decir, sin embargo, que Goya sea un pintor perfecto, como lo fue Velázquez. No. Porque se pasa a veces de incorrecto y descuidado; y, si se aburre, deja las cosas a medio hacer, no calcula las proporciones y falta tranquilamente, sin que le importe ello un bledo, a la verosimilitud anatómica.

En cuanto al movimiento y sus ritmos, en la obra de Goya se advierte gran riqueza y variedad. Goya es buen músico y, por consiguiente, administra con gran sabiduría las alternaciones de la pausa y del movimiento, los allegros y vivaces, los lentos y majestuosos. En Los Fusilamientos de la Moncloa -v. g.- esta combinación adquiere caracteres de extraordinaria belleza y expresión. El pelotón de ejecución es una masa compacta, a la que ha impreso, un pesado movimiento de inclinación hacia adelante. [205] En frente, pone el movimiento frenético del hombre que se da a la muerte a pecho descubierto, los brazos en alto, los puños cerrados, en la boca el espumarajo del insulto y la rabia, tan frenética como impotente; y a los lados, la quietud patética de los ya fusilados, o el montón encogido del rebaño de los pusilánimes. En tal orden de cosas, este es un cuadro perfectamente musical. Los tiempos de las sinfonías están expresados con portentosa maestría. Como ejemplo de movimiento lento, de movimiento en reposo, puede citarse el retrato del Marques de San Andrián. Y si ustedes quieren un ejemplo de movimiento vertiginoso, aparte de los que se pueden sacar de Los Desastres de la Guerra, que son muchos, hay un cuadro de nuestro pintor, un espanto en una feria, con la aparición en el cielo del fantasma de un gigante que yo creo supera o equivale en tal sentido a todo lo que yo conozco del arte universal, a los mismos japoneses y a Degas. Así como el japonés Hocusay se llamaba a sí mismo «el viejo loco del dibujo», Goya pudo llamarse «el viejo loco del movimiento». La contemplación de esta obra da vértigo, pues se siente uno arrastrado por el [206] movimiento del ganado y de las personas que huyen en todos sentidos, presos del más

desatentado pavor. Esta pintura, que es algo admirable, entre otras cosas, por la gravedad resonante de su color -verdes sombríos, pardos, negros, ocre, grises perlinos, y todos ellos transparentísimos- puede también ponerse como ejemplo de la facultad plástica de Goya, pues sus muchas figuras, que son más bien manchas que se mueven velozmente, están, sin embargo, construida vigorosamente, dentro de lo que pide la intención sintética del pintor.

Resumiendo en este aspecto la estilística de Goya, diremos que: en efecto, es un barroco, porque sus obras están construidas a base de masa y movimiento; pero que la masa y el movimiento están dotados de formas en todo caso clarísima y vigorosamente acentuadas. Ingres decía que hasta el humo puede y debe dibujarse. Goya dibuja el humo y dibuja el movimiento, pero con otra clase de dibujo que el de contorno o línea continua como quería el pintor francés. A Goya puede aplicarse como a pocos aquella oscura definición del dibujo que acostumbraba a formular Degas. «El dibujo -decía [207] éste- no es la forma, sino la manera de ver la forma». La manera de Goya de ver la forma, en general y sintéticamente, es esta: movimiento en todo caso, expresión, que es una variante de éste, y relación estricta de volúmenes y planos. La línea, como hemos dicho, no le preocupaba gran cosa, pero hay dibujos suyos, no obstante, en que la línea pura, de un solo trazo seguro y perfecto, es un milagro de gracia.

En los últimos años, entre pintores, y aun entre críticos, se ha hablado fluentemente acerca de los volúmenes. Oyéndoles a unos y otros, un lego en Historia del Arte, pudiera suponer que el tratamiento y la preocupación de los volúmenes era invención artística de nuestros días. Pero sucede que el arte casi no tiene edad apreciable, o dicho de otro modo, es viejo de miles y miles de años, tan viejo y remoto como el primer chispazo de civilización entre los hombres. De modo que por mucho que nos esforcemos los hombres actuales en hallar e inventar novedades artísticas, sucede con ellas lo que acaso con las modas femeninas de nuestro tiempo, que, a veces, derivan de modos de vestir del hombre, ya periclitados, y otras, son adaptaciones urbanas de viejas modas femeniles campesinas [208] o cortesanas. De modo que el margen de invención actual es pequeño, aunque la gracia de la renovación y de la adaptación al gusto contemporáneo sea grande y a veces digna de loa. Para las mujeres, siempre lo es. Pero los hombres aún conservamos un cierto criterio -no muy grande, por cierto- que nos permite distinguir, dentro de la moda, lo bello de lo que no lo es. Aunque, si bien se mira, es tal la comunicabilidad de belleza y gracia que posee la mujer bonita, que hasta el mismísimo esperpento indumentario -y muchos produce la moda- le comunica encanto, con solo echárselo encima. Por lo común, la moda tiende a realzar los encantos de la mujer. Pero en los casos de excelencia de ésta, es la mujer quien hace los encantos de la moda. Todo el arte está en saberla llevar. Pero dejémonos de esto, que, aunque es también tema goyesco, nuestro propósito no es el de tratarlo aquí en este momento.

Quería decir que el sentimiento y gusto artístico por los volúmenes es casi tan viejo como el arte, pues los prehistoriadores y los arqueólogos de civilizaciones milenarias, han traído a los museos claros ejemplos de que el sentido del volumen nace acaso simultáneamente con el sentimiento [209] del arte. De modo que esas discusiones y disertaciones de los modernos sobre la expresividad y encanto de los volúmenes están presentes en una forma u otra, con mayor o menor fuerza, en casi todas las civilizaciones conocidas. En la pintura, sin duda alguna, se ha requerido un cierto proceso histórico para

la aparición del volumen, habiendo comenzado este arte por sus formas planas; pero de todos modos, ya en las pinturas rupestres de la Cueva de Altamira, Provincia de Santander, España, el pintor genial de los bisontes en movimiento o en reposo y el de los ciervos y cervatillos tuvo ya la intuición artística del volumen, y la expresó en cierto modo, aunque sin gran fuerza de relieve o bulto. Así suele suceder con harta frecuencia con tantas teorías, programas, dogmas y banderines de enganche de los medios artísticos europeos, acometidos de la monstruosa necesidad o malsana pasión de un cambio constante de estímulos y conceptos incesantemente renovados, de donde resulta que las formas artísticas europeas de los últimos cincuenta años van agostándose en flor, como la pompa blanca y rosada de los almendros, que florecieron en el filo del invierno, antes que los hielos de éste fueran definitivamente [210] barridos por la fuerza gozosa de la primavera. Conviene advertir, sin embargo, que semejantes discusiones no son arbitrarias ni estériles, pues suelen obedecer a necesidades auténticas del espíritu; y no pocas veces aparecen como reacción teórica contra formas artísticas que están ya agotadas, al menos en aquel momento; y la salud del arte o sus nuevos florecimientos exigen entonces una especie de movimiento pendular hacia el lado contrario. Sea, pues, bien venida la afición artística moderna por los volúmenes, pues es probable que, de no agostarse también en flor, nos ponga en camino hacia una nueva gran pintura. Vosotros, los mejicanos, frecuentáis desde hace tiempo pues tenéis por lo menos dos grandes artistas contemporáneos, Diego Rivera y Clemente Orozco, bien diversos los dos, que sobre los muros de tantos edificios públicos y sobre el lienzo han sabido restaurar en tiempos post-impresionistas y suprarrealistas las tradiciones clásicas de los volúmenes como medio de expresión artística.

Esa misma tradición la sustentó también Goya en casi todas sus obras, obedeciendo a la par a la tradición del arte español, gran aficionado a acusar el volumen de las cosas y a expresarse [211] más por la masa que por la línea y la superficie. Jusepe Ribera es tal vez el caso extremo de esta afición española; pero ni Velázquez, ni Murillo, ni Zurbarán, pintores, en realidad, tan diversos los unos de los otros, abandonaron un solo momento el sentido de la corporeidad, -que es un sentido muy europeo. El oriental, en pintura, no lo posee, y aun en escultura propende a eliminarlo, o por lo menos, a depurarlo de toda contundencia y agresividad. El sentimiento de volumen, de la corporeidad en las tres dimensiones, es otro de los caracteres estilísticos de Goya. No en todas sus obras, claro está, adquiere el mismo desarrollo ni posee el mismo matiz formal; pero en todo caso, con tratamiento más o menos deliberado, unas veces, sumiéndolo en el espacio luminoso, con propensión, en casos extremos, a disolverlo en él, al modo impresionista, otras, acusándolo fuertemente en relieve, apoyado sobre el fondo liso o casi liso del lienzo (tales: los ángeles de San Antonio de la Florida, el retrato de Tiburcio Pérez, etc., etc.), siempre, siempre, aparece como una de las condiciones y uno de los caracteres básicos del estilo de Goya. En los grabados mismos, en los mismos dibujos, allí donde casi [212] se postula implícitamente el abandono a la superficie, a las dos dimensiones, Goya casi siempre sigue tratando la forma en las tres dimensiones clásicas del espacio. La tercera dimensión es, pues, condición básica de su manera de ver. De todas las líneas geométricas, la que sin duda mejor expresa el volumen por ella misma, por su propio desarrollo en el espacio, es la espiral. Hogarth, el pintor y satírico inglés casi contemporáneo de Goya, decía que era la más bella de las líneas, considerándola la línea por excelencia del rococó. Goya, que también tuvo lo suyo de artista rococó (como hemos visto), aplica con mucha frecuencia la serpentina en el

movimiento de sus figuras, principalmente en las de mujer, con lo que satisface a la vez su apetencia de volumen y su gusto por la gracia quebradiza del estilo de Luis XV.

Unido al sentido del volumen, marcha en la estilística goyesca el sentido del espacio. El sentido del espacio en la pintura moderna, se va conquistando lentamente. Su expresión «more geométrico» fue la gran batalla de los artistas italianos del renacimiento. En su pasión por conquistarlo de una manera matemática, hubo artistas, como Paolo Uccello, que llegaron a olvidarse [213] de las exigencias del arte por las de la perspectiva, casi reduciendo así aquél a las fórmulas matemáticas de ésta. Sabido es que en ese espléndido período de la historia europea los campos de la ciencia y el arte no siempre estaban deslindados, sino más bien se confundían con no poca frecuencia. El arte fue entonces un modo de ciencia, pues sentó y desarrolló considerablemente el sentido de la observación y de la experimentación, que, más tarde, habían de convertirse en las piedras angulares de los métodos científicos. Por consiguiente, no sería tal vez aventurado afirmar que en una de las raíces de la ciencia moderna está prendido el arte. El arte y la ciencia aparecen actualmente separados, sin apenas punto de contacto; y aún se les presenta como disciplinas antitéticas. Grave error éste, del cual, según ciertos barruntos, parece que ahora se intenta comenzar a salir. Todavía en la estética ruskiniana -mediados del pasado siglo- arte y ciencia van a veces en su raíz unidos, pues en ellos ocupan gran lugar las verdades que el artista descubre en la naturaleza, hasta el punto que no pocas veces se confunden allí Verdad y Belleza, y se llega por un camino de análisis moderno, riguroso y muy [214] ceñido, a la fórmula platónica tan conocida de que la «belleza es el esplendor de la verdad» o la fórmula de San Agustín, derivación y variante de la platónica, de que «lo bello es el esplendor del orden», que tiene más color y sabor de modernidad. Todo esto a pesar de las caprichosas diatribas de Ruskin contra la ciencia de los renacentistas. El impresionismo y el neo-impresionismo, sobre todo éste, buscaron también, un cierto apoyo en la Física para el desarrollo de sus técnicas peculiares y en las matemáticas al especular con la sección áurea.

El Renacimiento, pues, construyó el espacio artístico geoméricamente, y, aunque instituyó lo que se ha llamado luego la perspectiva aérea (una prueba, entre muchas, el paisaje de La Muerte de la Virgen, Museo del Prado, de Mantegna, espíritu renacentista hasta el error), fue necesaria la aparición del Barroco y su poderoso desarrollo para que esa perspectiva estricta y recortada se llenara de manera definitiva de aire, luz, libertad y espaciosidad infinita. No fue, pues, la matemática renacentista la que puso al hombre por medio del arte en relación con los espacios sin límites aparentes; fue otra especie de matemática, que se desarrolló [215] en grado superlativo con el Barroco; la matemática del color, matemática intuitiva, y no sujeta a teoremas: la de los «valores» de la luz. Al desarrollarse, en el proceso del arte europeo, el sentido del espacio como forma del color y de los valores luminosos (no es necesario advertir que esta conquista la hicieron los pintores venecianos, desde los Bellini a Tintoreto, y que, luego, la tomaron los españoles, los flamencos y holandeses), el artista moderno adquirió un potentísimo medio de expresión de su alma que, como la de Pascal, vivía perseguida en parte por el abismo del misterio y de lo incognoscible. Por el arte barroco, arte de espacio y profundidad corre una oleada angustiosa de misticismo -no se olvida que fue el arte de la contra-reforma- que más tarde, siglo y medio o dos siglos después, se prolonga o rebrota en el Romanticismo de Delacroix abatiéndose antes, como poderosa ola ya cansada, a los pies de Goya, que no



acertó a proseguirla, como no fuera llevándola a los términos equívocos del «satanismo» según vimos en nuestra conferencia anterior.

Pero, si bien es cierto y evidente que Goya no recogió la oleada mística que impulsaba en su raíz al Barroco, aunque algún matiz de la misma [216] no dejara de prender esporádicamente en su Comunión de San José de Calasanz, no menos verdad es que el Barroco le lleva y arrastra en su gran resaca y que él saca sus últimas consecuencias, abriendo así las puertas del Romanticismo y del Impresionismo.

En virtud de su espíritu Barroco creó también de una vez el paisaje moderno (ejemplo preclaro de ello: La Pradera de San Isidro, del Museo del Prado) con todas sus características: luminosidad fluyente, hasta el punto de que la luz se hace poco menos que personaje central de la obra; espaciosidad ilimitada; desarrollo de los términos del espacio reproducido por medio del justo empleo de los «valores cromáticos», es decir, de la escala cromática regulada según la mayor o menor dosis de luz que contiene un determinado tono, siendo los límites extremos el negro y el blanco; desvanecimiento de las formas y pérdida de volumen hasta convertirse a medida que se acercan al límite del horizonte en una mera nota o mero valor de luz; totalización o unificación del paisaje en un movimiento general de masas y de «valores» e iniciación -y a veces más que iniciación, sino desarrollo completo- de la fusión de todas las [217] formas en la luz, en las ondas de ésta, en su juego preciso y sutil de reflejos y vibraciones, que, en el último tercio del siglo XIX, el impresionismo de un Claudio Monet había de llevar en Francia a sus últimas consecuencias.

Por medio, pues, de su sentimiento del espacio coloreado y de su destreza en el empleo de los «valores», que, en parte, le venía del propio instinto, y en parte, acaso, de su estudio de Velázquez, que era maestro consumado en esa matemática de la luz, Goya se adelantó considerablemente a su tiempo; y aún más que los paisajistas ingleses contemporáneos suyos, abrió de par en par las puertas del porvenir, enlazándolo de un modo poderoso con la tradición histórica. La ignorancia descomunal que de la Historia del Arte tuvo el público francés y buena parte de la crítica, hizo que se considerara a románticos e impresionistas como vitandos revolucionarios, que hacían tabla rasa de todos los «valores» estimables y de toda la sabiduría de la tradición, siendo la verdad que apenas hicieron otra cosa que seguir más o menos inconscientemente sus impulsos generales. Berenson atribuye a Goya el papel de mediador de esa tradición: el papel de quien mantiene encendida [218] la antorcha y la transmite con toda su llama y luz a su posteridad inmediata. Porque, al hablar de la vitalidad de la pintura veneciana, dice que las obras que Tiépolo (el último gran pintor veneciano) dejó prendidas de los muros y techos de los palacios e iglesias de Madrid «han contribuido más que un poco al resurgimiento de la pintura española con Goya» y «Goya, a su vez, ha ejercido gran influencia sobre varios de los mejores artistas franceses de nuestro tiempo». No es esta ocasión de precisar y enumerar esas influencias goyescas en la pintura francesa. Por el momento, basta con insinuar que, desde Delacroix, pasando por Manet, esa influencia vive y palpita a lo largo de la pintura francesa del siglo XIX, no menos que de la española del mismo período de tiempo.

El sentimiento del espacio en la obra de Goya va, además, mezclado al de anchurosidad indefinida. Pinte a cielo abierto o se encierre entre cuatro muros y un cielo raso o bóveda,

sus ámbitos siempre van más allá de sus términos físicos. Por las escalas de los valores lumínicos, se escapa nuestro espíritu hacia términos lejanos, como los del mar o las grandes llanuras. Hay retratos goyescos (el de la Condesa de Chinchón, [219] egregia obra maestra, pongamos por caso), en el que no hay otra cosa que la figura única de la retratada: el fondo es liso; y, sin embargo, como en tantas obras de Rembrandt, todo es atmósfera sin término en torno de ella.

Goya confeso que había tomado a Rembrandt por maestro. En efecto, así fue. Pero entiéndase bien, por maestro, no por modelo que se copia servilmente. No se sabe dónde pudo estudiar a Rembrandt, como no fuera en sus estampas, porque obras del gran pintor holandés no abundaron en España. Con decir que el Museo del Prado, a donde fueron a parar las mejores colecciones de la corona en tiempo de Fernando VII, su fundador, no posee más que una, y ella no de las mejores, basta acaso para señalar el hecho de que Rembrandt no debió de gozar en su tiempo gran predicamento en la Corte y la alta sociedad española. Por las iglesias tampoco se vio nada suyo. De modo que Goya debió acaso intuir por la contemplación de los grabados «rembrandtianos» las calidades del autor de los Síndicos Pañeros, porque evidentemente en algunas de sus obras -véase el retrato de la Marquesa de Lazan, el de la casa Alba, la Inquisición y la Casa de Locos, entre otros- [220] el tratamiento de la luz y del claro-oscuro parecen sugeridos por las obras del gran maestro de la judería de Amsterdam. Lo de Goya es otra cosa, más ligero, menos ardiente, menos grave y majestuoso, pero indudablemente arrastra reminiscencias de Rembrandt. Y a confesión de parte...

En otro lugar he dicho que la obra de Goya era como los mil senderos que se cruzan donde ponemos la planta del pie, según un libro de la sabiduría india. Porque ni más ni menos que Molière, ni más ni menos que todos los grandes maestros... y algunos pequeños, tomó lo que le convenía allí donde lo hallaba. Si el plagio es lícito, como decía graciosamente don Juan Valera, cuando va acompañado de asesinato, son muchos en ese caso los grandes que quedan absueltos de tal pecado contra la propiedad espiritual ajena. No creo yo que en ningún caso Goya plagiera... ni siquiera con asesinato, ni mucho menos que se pudiera hacer con él lo que recientemente se ha hecho con Manet, al cual le han sacado a relucir las obras de donde tomaba los motivos de las suyas, y el caso es que no hay, al parecer, ninguna de éstas cuya estructura o composición no hubiera estado sugerida y aun [221] calcada de alguna obra clásica, empleando el término «clásico» en el sentido de histórico. No. Con Goya no puede hacerse esto; no puede descubrirse en esta forma tan fácil sus fuentes Goya las tiene, como todos; pero no están a flor de piel, por decirlo así. Las asimila y transforma en tal forma, que es obra de mucha sutileza el hallarle los rastros, pues hace lo que el zorro, que, al huir, va borrando sus huellas con el rabo. El estudio de sus fuentes requiere buenos críticos, educados en la escuela de los baquianos. Las fuentes de Velázquez y Rembrandt las declaró él mismo. Pero ahí están, además, las del insignificante Mengs, las de los pintores de la Corte francesa de Luis XV, las de Tiépolo, las del Greco y acaso también las del Tintoretto. Hasta hace unos años, que yo lo advertí por primera vez, luego se ha repetido bastante, nadie había hablando de la gran influencia que Murillo ejerció en él. Claro está, como se trataba de dos espíritus de índole tan diversa, nadie se podía figurar que Goya fuera a beber color a la fuente magnífica del pintor sevillano. Pues... allí fue; y de allí pasó a su obra gamas de grises, de rosas, de amarillos, de verdes, etc., etc., y modos de pintar. Para verlo, no había más que abrir los ojos y [222]

mirar y comparar. En el Museo del Prado estaba la prueba. Nadie se había molestado en recogerla. Murillo, pues, fecundizó fuerte y noblemente el sentido colorista -superior al suyo- de Goya. No podemos extendernos en analizar lo que Goya tomó de otros pintores; y, en realidad, poco importa, pues esa garambaina de las fuentes, a lo que tan aficionados suelen ser los críticos eruditos, es bien poca cosa, adquiere escasa importancia, cuando se trata de personalidades ingentes, como Goya o Cervantes por ejemplo. Dejemos esa labor policíaca para los críticos de fichero, gente, por lo demás, muy respetable y hasta útiles en las repúblicas.

Estamos ya llegando al límite y fin de esta serie de conferencias sobre Goya, y todavía no hemos tocado puntos esenciales de su obra, entre otros, el del proceso que sigue a lo largo del tiempo en las gamas y armonías de su color. La variedad en este sentido de su obra es enorme. Está constantemente variando, pero no de un modo caprichoso o arbitrario, sino como si obedeciera a una ley íntima de desarrollo. Porque Goya hubiera podido decir que su obra variaba como crece un árbol de gran tronco y abundante follaje. El proceso general de su cromatismo, [223] puede decirse que fue inverso al que siguió el arte del siglo XIX, pues mientras éste pasó de las armonías sombrías del color a las claridades impresionistas, en las que por un momento se estableció como dogma la ausencia del negro en la paleta, Goya comenzó por el cultivo de las armonías doradas y claras y acabó entregándose de lleno a composiciones cromáticas en las que predominaban los negros y los ocre. Entre estos dos extremos se mueve su desarrollo pictórico. Las cálidas armonías de Venecia, recogidas probablemente de las obras madrileñas de Tiépolo y en las colecciones de grandes obras venecianas de los palacios reales, son las que informan las primeras tandas de cartones para tapices de la fábrica de Santa Barbara. De ahí pasa a una luz plateada, la de las primaveras de Madrid, con lo que sus colores se hacen más diáfanos y montan a los agudos. Por este camino, entra en el difícil campo de los grises, rosáceos unos, perlinos, otros verdinosos o estremecidos de irisaciones violetas algunos. Parece que la paleta de Goya se hubiera enfriado ya para siempre. Es una delicia lo que consigue... pero... Pero Goya no es de los que prefieren la posada al camino, y su magnífica paleta de grises [224] se detiene, luego de haber realizado unas cuantas obras maestras, como si sintiera añoranza de aquellas tonalidades calientes, bronceas y doradas, de las que había partido; y, entonces, se mezcla con ellas, busca una integración, y, al conseguirla, realiza tal vez las obras más armoniosas y ricas de color de la pintura española. En este campo han nacido -v. g.- su retrato de La Tirana, el de busto y el de la Duquesa de Chinchón, en el que los blancos y grises van entretejidos de oro, en el que la fusión de las dos gamas se realiza sobre una gran masa de blanco que, por virtud de la luz, se metamorfosea en ascua de oro incandescente. Pero Goya necesita aún más. Necesita incorporar a su paleta, como elementos esenciales, los negros azabache y los ocre lucientes. Ha alcanzado así la suprema integración. Su paso por los grises le ha conferido exquisitas finezas. Ahora busca las resonancias potentes, en las que las notas agudas corran como serpentinas por las grandes masas graves. Nace de esta suprema armonía su obra cumbre -en cuanto a color-, La Familia de Carlos IV, obra que parece, no realizada con pigmentos de color, sino con mármoles y piedras preciosas. [225]

Estamos ya en el siglo XIX. Los acontecimientos históricos comienzan a precipitarse. El Motín de Aranjuez. La Guerra de la Independencia. Goya pinta poco. Los negros, los ocre y los carmines son sus tonos predilectos. Ya no volverán a su paleta los tonos de clarín, ni los grises elegantes, ni los rojos coral, ni los rosas, ni los verdes, ni los oros alegres... Ya no da el sol en las bardas. Ya no hay pájaros en los nidos de antaño. Sin embargo... Goya era de los que se rendían difícilmente al Hado adverso... y todavía, al salir de la guerra, recoge las notas más nobles, más finas y más cantoras de su paleta, y produce esa obra singular que es «El Ataque del Pueblo de Madrid contra los Mamelucos», que es como una especie de cántico de cisne y de despedida a sus ricas armonías de color. Es, pues, su última composición a gran orquesta. A partir de este momento, Goya construye su paleta con azules, violetas, carmines, blancos, ocre y negros. Tonos preciosos todos ellos, pero sin la energía ni la gracia de los otros tiempos. Se ha dicho, y yo creo que fui el primero en decirlo, que en estas obras finales, casi todas ellas producidas en su destierro voluntario de Burdeos (por lo que parece, el anciano pintor [226] no podía sufrir la España de Fernando VII. Goya se adelanta a las candilejas del gran teatro del mundo y señala el rumbo que ha de tomar la pintura mejor del siglo XIX. El impresionismo está latente en estas obras: anuncian a tres pintores tan distintos, como son: Manet, Renoir y Cézanne. Goya, pues, pertenece a dos tiempos de la pintura: al que recoge y afirma la tradición veneciana y española y al que anuncia la era romántica e impresionista, los dos grandes movimientos del siglo XIX. Hayan tenido contacto directo con sus obras o no, casi todos los grandes pintores de ese período histórico se le parecen en una forma u otra. Hasta el delicioso Corot, tan suave, tan noble, tan poético... y tan clásico, en algunos momentos de su obra lo recuerda. No digamos de Daumier. No hablemos de Manet. Renoir quiere acercársele cuando pinta lujos y carnes de porcelana. Y Cézanne, el solitario... ¿No pudiera tener algún parentesco con él por su gran problema de modular la forma -eje vital de su obra- de construirla con el color?..

Nació, vivió y murió Goya en tiempos de desventura para su patria. Su tiempo español, gracias a él, brilla con los colores de los grandes [227] tiempos históricos. ¡Ah!... el mundo histórico de Goya, sin embargo, fue poca cosa! Pero... ¿Qué podía importarle a él eso?... Lo cogió en la palma de su mano de gigante y lo lanzó virilmente al mundo de la poesía. Por eso vive con vida inmortal aquel pobre mundo. Con materias vilísimas se construyen las cuerdas que producen los sonidos más puros y más bellos. De materias abyectas el perfumista saca los más exquisitos aromas. Así el artista.

LA Casa de España en México tiene el placer de invitar a Ud. al cursillo de cinco conferencias que sobre el tema EL MUNDO HISTÓRICO Y POÉTICO DE GOYA, profesará don Juan de la Encina en el Paraninfo de la Universidad Nacional (calle del Licenciado Verdad N° 2) los días 20, 23, 25, 27 y 30 de enero, a las veinte horas.

México, D. F., enero de 1939.

El Patronato:

Eduardo Villaseñor,

Gustavo Bas,

Enrique Arreguín, Jr.

## EL MUNDO HISTÓRICO Y POÉTICO DE GOYA

Viernes 20: Temas Goyescos.

Lunes 23: La Duquesa de Alba y la gracia goyesca.

Miércoles 25: Sátira y feminidad.

Viernes 27: El sueño de la razón.

Lunes 30: Visualidad pura.

---

**Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**

Súmesese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.



**editorial del cardo**