

En el primer centenario de la muerte de Goya

La trascendencia de su arte

El 15 de abril de 1828 se apagaba en Burdeos la vida de Goya, una de las más vivas luminarias del arte español. Vida gloriosa, que dejó en el mundo una estela que jamás se borrará. Sus obras, dispersadas por todo el orbe, son como plantas fecundas que no cesan de producir floraciones. Goya «sembró a todos los vientos», y éstos se encargaron de enviar las semillas a los más ocultos lugares. Así germinaron y dieron copioso fruto. Quien sepa leer, en muchas páginas del arte moderno, hallará seguramente caracteres de raza goyesca, más o menos acusados. El proceso o desarrollo genealógico de la pintura de Goya, a contar desde su muerte, es algo que no ha sido estudiado. El arte de Goya fue y es cantera rica, de la que extraen materiales, con disimulo o abiertamente, pintores de las nacionalidades, escuelas y orientaciones más diversas. Goya fue un explorador del arte que se internó en zonas desconocidas, conquistándolas, cual hicieron en el campo geográfico los Cortés y los Pizarro. Pero toda exploración en terreno hostil supone un rudo batallar. Goya fue también un guerrero que luchó y venció.

En estos tiempos de planteamiento de numerosos problemas estéticos, casi siempre divorciados de los artísticos, el del nacionalismo alcanza máxima atención. Tal vez, este reciente problema del nacionalismo ha nacido ante el número enorme de publicaciones de arte que difunden por todo el mundo enseñanzas saludables, al propio tiempo que gérmenes de enfermedades monstruosas, extendiendo algunas veces verdaderas epidemias que esterilizan los campos mejor abonados. Así como esas

olas de calor y frío de que hablan los catadores técnicos de la atmósfera avanzan vertiginosamente y dan la vuelta al globo, así hay también oleadas de modas y de aberraciones artísticas. De ahí que la ley de la necesidad, que impulsó tantas obras humanas, haya dado nacimiento en estos últimos tiempos al problema del nacionalismo artístico. Aquí en España tal vez el problema sea menos agudo, ya que las gentes apenas muestran curiosidad por enterarse de lo que ocurre fuera. Mas, de momento, no nos interesa el problema en relación con el arte moderno. Acude con fuerza a nuestro recuerdo al evocar los días de iniciación de Goya y de su larga y aun premiosa carrera artística.

Cuando Goya era mozo, casi adolescente, el arte genuinamente español apenas existía. Todos los historiadores que se ocupan de la trayectoria de nuestro arte desde sus comienzos hasta terminar el siglo XIX, aseguran que Claudio Coello fue su último mantenedor.

Augusto L. Mayer llega a afirmar que en Coello «su arte está orientado a continuar la gloriosa tradición, a mantenerse en la observancia de lo viejo, sin imprimir a la pintura española nuevos impulsos. La gran tragedia en la producción de este artista se patentiza especialmente en el hecho de que en su obra más famosa, la composición de *La Sagrada forma trasladada al Escorial por Carlos II*, se esforzó por hacer menos ostensible su españolismo, y esta fue la causa de que no lograra con ella un éxito total».

Pero Sánchez Coello fue el último gran pintor español, que acabó su misión cuando la Casa de Austria concluyó la suya. Muerto Coello no quedaba ningún pintor considerable capaz de sostener con brío la bandera de lo castizamente español.

Felipe V entró en España con desconocimiento equivalente al del turista que visita un país por vez prime-

ra, y del que no tiene otra referencia que lo leído o escuchado. Con él se inició una fuerza corriente de extranjería. Los escasos pintores españoles que militaban en la Corte, habían de parecer por fuerza demasiado rudos y ásperos a un joven monarca acostumbrado al arte francés cortesano, arte afeminado, ampuloso y adulator, que comenzaba a resolver sus problemas con fórmulas aparatosas a modo de frases hechas de un protocolo diplomático excesivamente amanerado. El realismo español, aun cuando muy suavizado, debía arañar los nervios dulcemente adormecidos de Felipe V y María Luisa de Saboya. Tal vez por ello, cuando años más tarde visita Sevilla con Isabel de Farnesio—su segunda esposa—, ésta se entusiasma con la pintura sevillana, dulzona y acariciadora, que halagaba mejor al espíritu de los soberanos. Mas el arte *oficial* era extranjero en cuanto a las primeras figuras. Juan Ranc, Miguel Angel Houasse, Luis Miguel Van Loo y algún otro de menos renombre ejercían la dictadura artística, como años antes la había ejercido Lucas Giordano.

Durante el reinado de Felipe V no surgió ningún pintor español capaz de producir un movimiento nacionalista que, apoyándose en nuestra tradición artística, la renovase y prosiguiese con brillantez de gran caudillo. Y es que el gusto francés de la primera mitad del siglo XVIII no rimaba con lo español; de ahí el que viviera exclusivamente en Madrid, dentro del cerrado recinto cortesano, y como planta de estufa sentenciada a rápida muerte en cuanto abandonase el ambiente en que creciera. Al subir al trono Fernando VI, todo lo francés se esfuma sin dejar huella, y es sustituido por el artificio italiano. Jacobo Amigoni y Corrado Giaquinto, este último con ciertas condiciones excelentes, aun cuando amanerado, no dejaron de imprimir huella en el arte español, y más concretamente en el propio Goya, quien

en sus comienzos resbala por los carriles del arte italiano, percibiéndose de día en día con mayor claridad la influencia de Tiépolo.

El renacimiento español del siglo XVIII, debido al concurso de una serie de felices circunstancias, y al instinto, más que al talento, del buen Rey Carlos III, tuvo su manifestación artística en el hecho de la venida de los pintores Tiépolo y Mengs para decorar el nuevo Palacio Real. Barroquismo y neoclacisismo fueron las banderas de combate desplegadas por ambos artistas. Mengs, luchando mediante la exposición de sus teorías y la ejecución de numerosas obras. Tiépolo luchando simplemente con el ejemplo de sus maravillosas pinturas de gran sentido musical. Ambos, deslumbrando a los pocos artistas españoles, que más bien seguían al primero, sin dejar de ser influidos por el segundo. En las obras de los Bayeu y de Maella se perciben influencias de dichos artistas. Alguno, como Ramón Bayeu, cultiva el grabado a lo Tiépolo, y más de una aguafuerte de aquél sigue con gran fidelidad los pasos de Domenico Tiépolo.

Verdaderamente, la escuela no fue mala. Los discípulos, en cambio, no estuvieron a gran altura. Entre los citados, ninguno poseía rebeldía suficiente para desprenderse de la enseñanza de sus maestros y volar solo. Únicamente Goya intentó la empresa, consiguiendo realizarla, aun cuando en los primeros años no le acompañara siempre la fortuna.

Al comenzar el último cuarto del siglo XVIII, muertos Tiépolo y Mengs, la menguada pintura española se inclinaba más bien del lado del neoclasicismo. En la escultura y arquitectura ocurría lo propio. Goya que había comenzado a actuar vacilando bajo la presión del ambiente, se inclinaba con más frecuencia y más fortuna a lo barroco. Y ya que empleamos este neologismo, que

la Academia explica aún como «extravagancia o mal gusto», bueno es que aclaremos la actual significación del vocablo *barroquismo*, que sirve para designar un estilo digno del mayor aprecio, ya que representa expresivamente una época y tiene su encanto para todo aquel que acierte a comprenderlo. Pero una de las características esenciales del neoclacisismo de Mengs, fue la de perseguir en sus obras lo genérico, el tipo de belleza ideal, en vez de lo específico o individual. Goya, por su instinto indomable, por la falta de preparación literaria de sus primeros años, por su afán analítico, que le llevaba a bucear en la psicología de cada uno de los retratados, por su rebeldía, que no admitió disciplina técnica ni estética, pintó sin más guía que su temperamento y su educación.....

No olvidemos que Goya fue aragonés, nacido en el pequeño pueblo de Fuendetodos, aragonés tenaz, difícil de cambiar de opinión. Su carácter rudo, violento, sincero, era incompatible con fórmulas, convencionalismos y artificios. El neoclasicismo fue arte puramente intelectual y artificioso, incomprensible para Goya. El ambiente culto español de aquellos días rechazaba lo espontáneo, como producto vulgar e indigno de personas de buen gusto. La «pureza de la línea», «la nobleza de los caracteres», la elevación de la idea», etc., etc., fueron conceptos que atormentaban a los artistas, y que tal vez malograron a alguno.

Goya, filósofo a su modo, concurrente a tertulias de intelectuales, no se entregó a ellos, a pesar de oír uno y otro día opiniones tendenciosas, expuestas con mayor o menor habilidad. Es más: Jovellanos, Quintana, el mismo Ceán Bermúdez—más bien neoclásico—y don Ventura Rodríguez, el gran enamorado de la arquitectura clásica, toleraron, y más tarde aplaudieron, la obra anti-clasicista de Goya. Y es que en la contemplación de la

pintura de Goya, el raciocinio actúa en segundo término, ya que el primero es ocupado por la emoción que sacude fieramente y súbitamente al contemplador. Y la emoción es tan fuerte, el dominio ejercido por la obra es tan intenso, que obliga a la sumisión, a despecho de teorías y tinglados artificiosos.

Para darse cuenta de la batalla iniciada por Goya, es necesario recordar, aun cuando sea muy de pasada, lo que escribieron Mengs, Ponz, Jovellanos, Ceán, y lo que hicieron Ventura Rodríguez y Villanueva, entre otros. Y es conveniente repasar las actas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, las Memorias de premios, con sus discursos y poesías, todo cuanto se publicaba entonces, para medir la importancia de la lucha sostenida por Goya, sin apoyo de grupo ni adhesión de escuela.

Pero Goya triunfó. Aquellas figuras, robustas y expresivas, a pesar de sus defectos de dibujo, defectos gravísimos para la disciplina neoclásica, hacían enmudecer a los teorizantes, aplastados por el enorme sentido de humanidad que poseen. Y Goya fue académico, desempeñó lucido papel en la Academia, y no dio paz a la mano, retratando a académicos y a numerosos escritores que dedicaban su vida al cultivo del neoclasicismo. En Goya, por otra parte, se ofrece el proceso de renovación más grande que se conoce en la historia del arte. En Goya no hay evolución. Recordemos los procesos de formación de Ribera, del mismo Greco, de Velázquez y de Murillo, y podrían desarrollarse en un gráfico, cuya curva sería más o menos suave en sus ondulaciones, pero siempre sin transformarse en línea quebrada. En cambio, el gráfico de Goya, cuando el conocimiento de su obra permita situarla certeramente en el tiempo, será un gráfico zigzagueante de grandes y profundos ángulos; algo parecido al gráfico que un baróme-

tro registrador hubiese impresionado en su hoja cuadrículada al paso de grandes tormentas o de fuertes terremotos. Las pasiones de Goya se registran en sus obras.

Goya fue un ensayista, en el concepto más justo de la palabra. Toda su vida es vida de ensayo, que es tanto como decir de investigación. Su estética no fue encaminada a perseguir la línea pura, el colorido armónico, la grandeza del asunto. Goya vivió para la expresión llevada a su máxima eficacia. Y para cada tema expresivo empleó una técnica; la técnica que estimó más adecuada. El arte de Goya es tormentoso. De lo apacible y sereno, saltó a lo agitado y epiléptico. En algún momento, su arte tiene la violencia del vendaval.

Estas consideraciones sobre el arte de Goya han de hacerse siempre evocando el momento histórico en que Goya vivió y el panorama artístico de entonces. Goya, por su trato constante y efusivo con los intelectuales afrancesados, sabía perfectamente lo que ocurría en Francia y los vientos estéticos que allí soplaban. Conocía el arte y la orientación de David, como recrudescimiento del neoclasicismo. Observaba en las artes decorativas y hasta en la indumentaria, la influencia de tal orientación que produjo el llamado estilo pompeyano, primero, y el estilo Imperio, después; pero Goya, tenaz, prosiguió su ruta, navegando con viento contrario. Especialmente en sus dibujos y grabados aparece como un solitario iluminado o loco que se lanza a luchar contra un ejército aguerrido y numeroso. El arte de Goya fue siempre un arte genialmente improvisado. Nada de cálculo, de preparación sistemática y ordenada.

La trascendencia del arte de Goya está, a mi modo de ver, en que constituye una grande y sostenida batalla contra el neoclasicismo. Toda la vida de Goya fue eso: un batallar sin tregua contra la fórmula única, contra la

orientación única y contra el artificio. Cuando Goya muere en 1828, el romanticismo aún no había llegado a España, pero el terreno había sido preparado por Goya. *Los desastres de la guerra, Los caprichos, los disparates*, son anticipaciones románticas, aun cuando no sean propiamente romanticismo. Para ser romántico, faltó al arte de Goya, acento de ternura, voluptuosidad del sufrimiento, sensación de sacrificio desinteresado. Tuvo, sí, fiereza, acritud, violencia, pero de estos elementos no se nutrió solamente el romanticismo. Este movimiento, que en Francia alcanzó a estremecer con fuerza el ambiente artístico, tuvo numerosos devotos de Goya. Pero el Goya que conoció Francia en los primeros años del segundo tercio del siglo XIX, fue el Goya de los dibujos y de los grabados, no el Goya pintor. Los retratos de Goya pasaron inadvertidos para el romanticismo. Y es que las mujeres de don Francisco tuvieron poco de románticas. Señoras de la Corte, en cuyos semblantes se leía la intriga, o bravas mozas exuberantes de vida y acometividad, no encajaban dentro del ideal romántico. El tipo de mujer ojerosa, pálida, tristonera y sentimental, surgió después de muerto don Francisco de Goya. El adivinó el romanticismo, y así lo anunció en sus dibujos. Lo que no pudo hacer fue retratar lo que aún no existía concretada en cada una de las mujeres que pintó. Su misión—¡misión trascendental!—fue la de abrir paso al nuevo movimiento, con su dilatado ejemplo de desenfado técnico y estético, con la importancia que concedió al color en la obra de arte, y con la demostración de que puede alcanzarse enorme fuerza expresiva con un dibujo, libre de tramas académicas, redimido de la servidumbre que venía prestando a la estatuaría griega y romana.

ANTONIO MÉNDEZ CASAL