

ta en su formulación, que España es la más rica de las tres naciones «en materias primas del arte». Es ella la única en que «sea natural, espontánea, innata y general la actitud estética. Se trata de un potencial artístico abundante, rico, individualista, manifestación de la vida, con fuerte capacidad de improvisación». «El contraste entre el vigor del genio creador y la debilidad del talento crítico es la clave de la evolución artística española.» Goya arranca de una sensibilidad barroca, pero en su caso nos enfrentamos una vez más con la plenitud de lo pictórico, que va allende lo que d'Ors llama «confluencias significativas». Su poderosa fuerza creadora supera estas confluencias, como supera su simple reducción a una dimensión popular, hispanizante, *costumbrista* de su genio. Así lo proyecta d'Ors en unas pocas páginas esenciales sobre el gran artista que merecen nuestra especial atención. «Napoleón—escribe Eugenio d'Ors—enfrentó su destino, a la vez ecuménico y utilitario, con el destino de Goethe en una visita, con el de Alejandro Volta en un homenaje académico, con el de Goya en una guerra»<sup>24</sup>. Así nos encontramos con Goya, que es ya para la conciencia de su tiempo la encarnación de la pintura, en un momento que está lejos de ser un gran momento figurativo, enfrentado a su vez con la historia contemporánea. Se trata de un artista apreciado hasta el límite extremo en su tiempo, como «pintor por antonomasia» considerado por el romanticismo, como «embriagado explorador de los mundos del delirio», que trae «a la asamblea la representación antonomástica del aquelarre» (p. 31), y que levanta, al lado de la Declaración de los Derechos del Hombre, la «Declaración de los Derechos del Monstruo». Se trata de un genio que se impone por su universalidad antes que por sus caracteres nacionales, al igual que Velázquez.

Pero se trata, en realidad, desde el punto de vista de la historiografía artística, de un gran desconocido. Ortega cuenta su propia experiencia ante el «caso» Goya. «Cada vez que veía los cuadros, grabados, dibujos de Goya me retiraba de la visión hacia los estantes de las bibliotecas. Creía estar seguro de que se habían escrito muchos libros sobre Goya. Si hay un pintor en el universo que tenga *sex-appeal* para todas las especies imaginables de autores de libros, es ciertamente Goya. El conjunto de su obra produce un efecto alcohólico sin par, alegra las pajarillas al mas ascético intelectual. La cabeza fuerte, aguda, rigurosa del genuino hombre de ciencia se siente atraída por lo que en ella hay de auténtico y constante problema, un problema acometedor de astas finas y peligrosas (los antiguos se representaban siempre un problema como algo “bicornuto”, lo veían como un toro). El ensayista se siente arrollado por el torrente de sugerencias que de sus lienzos y grabados

<sup>24</sup> EUGENIO D'ORS: *Goya y lo goyesco*, La Enciclopedia Hispánica, Valencia, 1946, pág. 11.

brotan sin cesar. El erudito parece reclamado por toda esa vida invisible del hombre Goya, que no hay razón para suponer que quedara siempre incógnita»<sup>25</sup>. La sorpresa consiste en que, pese a todo esto, los estudios consagrados a Goya, que constituye «un hecho de primer orden perteneciente al destino de Occidente», son escasos aún hoy, aun después de escribir el propio Ortega su ensayo, cincuenta años después de haber escrito su célebre libro sobre el gran pintor. Y lo más significativo es el hecho de que en la obra de Goya se ha puesto de manifiesto lo «goyesco», el valor documental de su pintura con respecto a la sociedad española del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Así lo denunció d'Ors, que logra ver en Goya algo que intentábamos poner de manifiesto en Velázquez, a saber, su peculiaridad de pintor de la mirada, en cuya obra lo «goyesco», el «género chico», lo «castizo» son simple anecdotario instrumental. Goya rompe las dimensiones de su tiempo e irrumpe con fuerza en el romanticismo, en el impresionismo y en lo más original del arte de nuestro siglo. También el ser su obra, en lo figurativo, «una gran epopeya democrática» constituye una anticipación y un signo de universalidad. Universalidad justamente así formulada: «La verdadera prole de Goya no debe ser buscada en España, sino en Francia más bien, en el romanticismo de un Delacroix, en la caricatura de un Honoré Daumier, en los fastos ulteriores del romanticismo y, desde luego, en aquel Edouard Manet, cuyo nombre ya nadie separa, en el censo de la Historia del Arte, de las residencias del pintor español»<sup>26</sup>.

#### ELEMENTOS DIONISIACOS

Como Velázquez, Goya es un pintor oficial de la Corte española. Pero mientras su admirado predecesor, tan admirado como Rembrandt, con el cual tantos parentescos presenta, mantiene en la pintura una serenidad de auténtica realeza, Goya es la fuente de la gran rebelión en el arte de los últimos dos siglos. Una rebelión que no cesa, pero que para un genio español como él posee su configuración máxima, no en su signo de rebeldía, sino en el sello superior de su creatividad estética. Su rebeldía ha justificado un sinnúmero de motivaciones ideológicas de su arte. Pero su arte ha logrado realizarse en sus términos últimos sólo como arte, según los criterios de una conciencia artística, hecho que

<sup>25</sup> Cfr. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Goya*, Colección Austral, Madrid, 2.ª ed., 1970, págs. 28-29.

<sup>26</sup> Cfr. D'ORS: *Op. cit.*, pág. 51.

apareja su figura a las grandes figuras del arte. Velázquez, Miguel Ángel, Rembrandt, los primeros entre todos. Y en cuanto a influencia sobre las generaciones posteriores, sólo Rembrandt se le puede comparar. Si la rebelión romántica posee características similares a la suya, su dimensión de logros estéticos le es inferior. Sobre el siglo que él abre, su figura adquiere perfiles de nuevo demiurgo, gigante sin par, que intuye el gran sueño de la raza, creador de monstruos. El mundo renacentista del arte consume sus posibilidades históricas en su arte. Un nuevo mundo nace con él, cuyas anticipaciones medievales son puramente circunstanciales y anecdóticas. Se trata de un mundo radicalmente nuevo en su ser y su expresión, cuya epifanía anticipadora del arte figurativo de Goya personifica en el más alto grado.

Los elementos dionisiacos de su creación no son, sin embargo, los esenciales. Lo esencial es, en primer lugar, la espontaneidad artística de su genio figurativo. En virtud de ella, su personalidad artística, que no tiene nada de prodigioso, que tarda tiempo en madurar, no se siente ligada a la experiencia figurativa de su tiempo. Reconoce solamente tres maestros: la naturaleza, Velázquez y Rembrandt. De su experiencia romana no se siente subyugado ni por Piranese ni por Magnasco, artistas que aparentemente tratan sus temas: el sueño, los monstruos, los suplicios. «Ningún genio parece más espontáneo que el suyo. El inventa a la vez sus sueños y sus realidades, su estilo, y hasta esta fractura del curso del pincel, por la cual, aún hoy, su escritura se reconoce desde el primer golpe. Y pensar que haya hecho falta esperar cuarenta años para devenir Goya...»<sup>27</sup>. Su genio crece a medida que su soledad adquiere dimensiones gigantescas. Testigo, gran testigo de la verdad, pero de la verdad expresada en términos de figuratividad, cuyo sello de novedad es inconfundible. La materia que del mejor modo nos ofrece la estructura íntima del genio de Goya la constituyen en este sentido sus dibujos. Se trata, por tanto, de una obra gigantesca que fija definitivamente la contemporaneidad de su genio. Tarde ha sido descubierta esta faceta esencial de su genio, y la totalidad de su obra está aún lejos de acceder a una edición crítica y a un catálogo completo<sup>28</sup>. La clave de su técnica, de su universo figurativo, de sus modos mentales está allí, como una especie de «forma de identificación» nuestra con el gran artista. «Quien les examine de cerca debe sumergirse en su universo y llevar a cabo una especie de diálogo con ellos.»

<sup>27</sup> ANDRÉ MALRAUX: *Le triangle noir. Lactos, Goya, Saint-Just*, Ed. Gallimard, París, 1970, página 55.

<sup>28</sup> ANTON DIETERICH: *Goya: Dessins*, París, Ed. Chene, 1975, pág. 240.

Se calculan aproximadamente en 1.900 piezas integrantes la obra del pintor. Más exactamente 1.891: 688 pinturas, 290 grabados y litografías, 9 grabados según obras perdidas y 904 dibujos<sup>29</sup>. Habrá que llegar a otro español, Picasso, para enfrentarse con una obra de estas proporciones. Y habrá que notar que Goya destaca como artista singular en la pintura española, donde, como observaría Ortega, el dibujo escasea. Pero Goya posee, como el mismo Ortega notara, «ilimitada amplitud de fauces, auténtico torrente temático», conciencia de universal capacidad, inaudita capacidad de combinación y de manejar secretos figurativos. Técnica prodigiosa, estilo personalísimo, consagran la madurez del artista centrada en el dibujo, plenitud de una idea que siempre le había atormentado: captar los secretos negativos de una humanidad proyectada en una realidad fantástica, dolorosa, de máscaras. Un gran precursor de las revelaciones existenciales mudas, que serán las que habrán de poblar el mundo de la contemporaneidad bajo el signo del psicoanálisis. Un dinamismo de la representación anima esta etapa importante de su arte, junto con «una libertad soberana de forma y medios»<sup>30</sup>, un sentido de plenitud y alegría interior de desbordantes posibilidades. Siguiendo el camino hacia el descubrimiento de una estructura esencial de los elementos figurativos, su dibujo nace bajo el signo del color, para culminar en el punto negro, la línea escueta, rota, fruto de contrastes dinámicos, donde operan elementos convergentes procedentes de la luz, la sombra, el espacio, el tiempo. Se trata de una estructura personal que sirve para definir la singularidad del arte de Goya. Una vez más nos encontramos ante el predominio de la mirada, donde la vista se combina perfectamente con una intencionalidad artística y humana que tiene un precedente sólo en los dibujos de Miguel Angel, sobre todo en su singular escritura fílmica de los «Esclavos», y desde luego en Rembrandt, su precursor, maestro a su vez del dibujo. «Lo que él quería lo sabía y daba forma a las cosas según su voluntad. Imponía su forma a la realidad, obligando lo real a adquirir un rostro» (*Dieterich*). Combinación de realismo y surrealismo, intención caricatural, universo de máscaras, la guerra, la tauromaquia, la locura, la existencia infrahumana son el terreno en que Goya se mueve con una energía explosiva de ánimo, a cuyo servicio pone unas posibilidades de figuración infinitas. Hay una precisión fílmica en sus dibujos que le

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 7.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 9.

conceden un dinamismo, un sentido de movimiento que preceden al arte de Degas, Daumier, los impresionistas o la cinematografía contemporánea o el contemporáneo arte de la comunicación. El dibujo acompaña desde siempre su arte pictórico. Lo cultiva en su juventud, lo perfecciona en los álbumes de Sanlúcar y Madrid y lo instala definitivamente en su arte con «Los caprichos», para iniciar la plenitud con los «Desastres de la guerra», seguidos de la «Tauromaquia», «Los segundos caprichos», «Los disparates», los «Cuadernos» de Burdeos. El espíritu de la Ilustración está presente en las motivaciones espirituales de su arte. Todo empieza en el juego puro, pero a medida que se avanza en su arte los elementos trágicos se insinúan, para luego instalarse en un gran despliegue de una auténtica epopeya existencial.

A través de su arte nuestro universo contemporáneo reclama sus esencias medievales. La Nueva Edad Media empieza con Goya, artista nacido, como Sade, bajo el signo de la Ilustración. Los elementos demoníacos siguen la pauta que abre el reino de la razón, se instalan en sus dominios, lo revuelven y revelan sus entrañas monstruosas. Dietrich sigue admirablemente los senderos de esta moderna utopía goyesca, con carácter de epopeya. Con los «Caprichos» se parte de la sabiduría popular y del «erotismo riguroso», se realiza una crítica social sana, donde se manifiestan los contrastes cómicos de las situaciones, pero la sinrazón ya se manifiesta, junto con el universo de la brujería y lo infernal. Pero estamos todavía en compañía de una risa sana, alegre, insolente, con las leyendas sugestivas que Goya mismo confiere a los títulos explicativos. Estamos en una especie de mundo precursor de la «Celestina», de un tragismo atenuado, donde simplemente «el universo de Goya, fundado en la primacía de la razón, parece amenazado». Las formas rompen su armonía clásica a medida que se captan las rupturas y desarmonías psicológicas, captadas con creciente tensión intencional. Luego la realidad circundante, la guerra, irrumpe en el arte de Goya. Su reflejo fiel son «Los desastres». La guerra y el terror de Fernando VII. «Comparada con la de los «Caprichos», la técnica de los «Desastres» es más sutil. Sombra y luz están tratados con un sentido delicado de los matices en los degradados. La composición es más compleja. Encontramos a menudo en los «Caprichos» una pareja de personajes en un escenario estrecho, colocados uno frente al otro como en trance de dialogar. En los «Desastres» los grupos animan el espacio, sea al aire libre o ante la muralla, con un trasfondo de paisaje. Su movimiento se desarrolla frecuentemente en una dirección; ocurre que líneas opuestas chocan entre sí o bien irrumpen desde un punto central como una explosión. Cada dibujo está cargado de acción, al punto de reventar

el papel. Goya ha renunciado casi por completo a la caricatura como medio de expresión. Ya no presenta tipos, sino seres humanos, con su individualismo de rostro múltiple. Al final del ciclo recurre al simbolismo del mundo animal, pero ya no al modo de los "Caprichos", con referencia a ciertos oficios, ciertos tipos sociales, médicos, jueces, nobles, cuando no se trataba de permanecer en las fronteras de lo humano, de lo demasiado humano, la estupidez, el orgullo, la avaricia. Se apoderaba de algunos temas más abstractos, a los cuales vestía a su manera. Así que representaba la guerra como un lobo devorador y el poder napoleónico aplastado como un buitre pelado»<sup>31</sup>, referencia esta última al «buitre carnívoro».

#### UN PRECURSOR DE GENIO

Los «Desastres» ilustran la perfección misma del arte de Goya. Perfección del arte figurativo, pero también de la representación de una nueva realidad. La nueva guerra total está allí. Nuestra edad y sus dramas profundos están prefigurados en estos singulares «sombrios presentimientos de lo que va a venir». El artista moderno es de esta forma el artista total, artista profeta por excelencia. En ello estriba por encima de todo la universalidad de Goya. En este sentido de gran fresco epopéyico de nuevas dimensiones que adquiere su obra artística. «Ya no hay ni vencedores ni vencidos, nada más que verdugos y víctimas»<sup>32</sup>. Nuestro tiempo está marcado perfectamente en la nueva escritura figurativa de Goya. Universo del arte de Goya que alcanza su perfección y plenitud con la «Tauromaquia», donde los elementos humanos existenciales, la condena de la locura colectiva, ceden su lugar a un nuevo tipo de despliegue de la composición, a un nuevo realismo de la representación y sobre todo al triunfo del movimiento. Aquí «Goya se sentía en su elemento. Utilizaba todos los registros de su talento. El gran formato le consentía poner en valor las grandes líneas de composición; las formas geométricas puras organizaban el espacio, especialmente el triángulo, el rectángulo, el paralelogramo y el círculo. Su memoria lo ayudaba a llenar el sólido armazón del conjunto con una multitud de detalles de una extrema fidelidad realista. Su maestría brillaba sobre todo en el arte con que ataba y desataba la acción dramática. El placer de recurrir a todos los recursos de la técnica es evidente.

<sup>31</sup> Cfr. ANTON DIETRICH: *Op. cit.*, pág. 24.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 25.

Sin cesar hace uso de los contrastes nuevos, claro contra oscuro, derecho opuesto a redondo, vertical a horizontal, hombre a masa humana, hombre a bestia, una bestia a otra, movimiento a inmovilidad, fuerza centrípeta a fuerza centrífuga». Hombre y bestia se yerguen uno frente a otro. Pero el enfrentamiento está allí sólo para proclamar las prerrogativas de un arte nuevo. El toro de Goya como el caballo de Velázquez son testigos de una especie de triunfo de la figuración pura, tras la cual se yergue el trío singular del genio español invocado por Goya: el Cid, Don Quijote y el toro.

El último Goya es el artista que denuncia la Inquisición, la tortura, la autocracia, la prisión. Este tema último de la prisión nos coloca, junto con Goya, ante un tema que es el tema singular de nuestro tiempo. Prefigurado en el «Panopticum», de Jeremías Bentham, actualizado hoy por Foucault tras el universo de la peste y la locura<sup>33</sup>. Pero la prisión de Goya está poblada por hombres concretos y su intencionalidad de protesta es manifiesta. Tras esta visión del hombre están los «Sueños» del propio Goya, sus «Disparates», el mundo de lo absurdo, de la irracionalidad, a través del cual Goya hace «saltar la fortaleza de la inteligencia humana». Arte «intemporal», anticipación de una «eternidad vacía». La más familiar a nuestro tiempo entre todas «las artes» de Goya. «El hombre ya no está en el centro de la creación. El reino animal se anuncia y recobra su lugar. Los saurios devoran a los humanos. Un caballo se lleva, como trofeo de la civilización humana en su declive, a una mujer. Hay como una atmósfera del fin del mundo. La última representación ha comenzado. Tras el telón que cae se adivina la desintegración del universo. El diablo arrastra por doquier su pie truncado. El absurdo es rey» (Dieterich, pág. 41).

Bajo el signo de lo absurdo, Goya está presente en nuestro tiempo. Pero su arte pictórico no se deja encerrar en esta limitación. Su mensaje límite es la invocación figurativa de lo absurdo. Pero su plenitud es la plenitud figurativa que cubre con la fuerza de su personalidad siglo y medio de cultura moderna, donde está perfilado todo, incluso el espectro de su acabamiento. Locura y Representación, Espectáculo y Prisión, Monstruos y Verdugos, Sueños y Símbolos, todo esto emana de la pintura de Goya, «este primer gran *metteur en scène* de lo absurdo», como lo define Malraux. Pero lo absurdo es en él algo más que Espectáculo y Representación. Es metafísica y sueño, motivaciones esenciales de este gran hijo de la Ilustración que se proclamó a sí mismo racionalista y como tal desplegó las energías de su genio crítico. Metafísica y Sueño

<sup>33</sup> MICHEL FOUCAULT: *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Ed. Gallimard, París, 1975, página 318.

que triunfan en el triunfo de la expresión figurativa. Todo ello más a la manera de Rembrandt que a la de Miguel Angel. Testimonio absoluto de ello, la línea de sus Dibujos, como hemos intentado decir. La línea «elemento capital de su escritura», por decirlo con Malraux, línea que él «intenta captar a golpes de pesadillas, esta línea que liberara del teatro el cuerpo, la escena, el mundo, como la máscara ha liberado el rostro»<sup>34</sup>. La línea que hace de Goya heredero de Rembrandt y lo coloca a su inasequible altura.

JORGE USCATESCU

O'Donnell, 11  
MADRID-9

---

<sup>34</sup> MALRAUX: *Op. cit.*, pág. 84.