

Goya romántico ⁽¹⁾

La divulgación del arte de Goya en Alemania data de fecha relativamente próxima. Las primeras adquisiciones de cuadros del maestro para museos y colecciones particulares se hicieron a fines del siglo xix: la obra gráfica del gran aragonés no despierta la atención de los artistas, de los aficionados, de los críticos y del público alemán en general hasta hace unos cuarenta años, mientras que en Francia, durante todo el siglo xix, se puede observar no solamente un vivo interés de los coleccionistas sino una continua adaptación por los artistas, una fructificación intensa que va de Delacroix hasta Manet, de Daumier hasta Renoir. Pero una vez conocido en Alemania y vencidas las dificultades del viaje a la Península, más distante que Italia, el interés por Goya creció de año en año. Ante todo los críticos de arte y los editores se apoderaban del maestro, sus obras gráficas fueron reproducidas distintas veces en facsimile y media docena de monografías de mayor o menor extensión intentaron, dirigiéndose en primer lugar al aficionado alemán, describir el carácter y la importancia de este gran maestro español y de apreciar críticamente su arte y sus obras.

Cuanto más se conoció a Goya, tanto mayor fué el entusiasmo

(1) Con este notable artículo, original del profesor Augusto L. Mayer, universalmente estimado como la más alta autoridad en pintura española, *Verbum* se adhiere dignamente al centenario goyesco. (Nota de la dirección).

que despertaron sus creaciones. Los sectores más distintos las acogieron con aplauso y veneración. Los impresionistas admirarán en él uno de los fundadores de su estilo, los expresionistas reconocieron después en el viejo Goya uno de sus predecesores. Círculos literarios le aclamaron como protagonista del progreso intelectual, de las luces modernas, como revelador de la España negra, reino de un fanatismo ciego y sordo.

La variedad, la variabilidad de este artista, su manera de renovar siempre sus ideas, su empeño de ponerse al corriente de los nuevos avances y progresos, su continua evolución artística fué un rompecabezas para más de un teorizador de las Bellas Artes. En la época que se ha acostumbrado a considerar como la del « clasicismo », Goya pareció ser una excepción y, aun menos que a Constable, se le pudo incluir en el orden de la evolución, en la corriente del desarrollo general artístico. Pero con la misma razón se puede decir que Constable y Goya fueron los legítimos exponentes de las ideas de una nueva época, o — mejor dicho — que el desarrollo general recibió de ellos un impulso decisivo, que la evolución orgánica del arte tuvo su continuación natural precisamente en el arte de estos dos maestros, mientras los artistas clasicistas representan más bien el momento retardatario y en ellos predomina aquella reacción que podemos observar en todas las fases de la historia del estilo barroco. Hay que llegar a la clara convicción que la historia del arte del siglo xix no puede separarse de la de los siglos anteriores, que, al contrario, en el siglo xix una gran época llega a su fin, no solamente la del Barroco, sino todo un mundo artístico, todo un movimiento, que había empezado con los Van Eyck y con Masaccio, es decir, medio milenio de pintura sensualista-naturalista, cinco siglos durante los cuales se siguió a la naturaleza. Ciertamente Goya pertenece a los iniciadores del impresionismo, a los artistas que tomaron en abundancia de la vida que bullía alrededor de ellos, que fijaron en el lienzo lo que el ojo capta en la aparición sensual de las cosas. Y no es menos cierto que Goya como pintor y aguafuertista se ha desarrollado con la vida de su tiempo.



GOYA

Pero su gran genio consiste en el hecho de que a través de los lazos que le unieron con su época, y más allá del desarrollo general de la misma, es efectivamente el generador, o por lo menos, uno de los precursores de aquel movimiento artístico, que no considera como parte esencial la representación de la naturaleza, del naturalismo exterior aunque sea más o menos estilizado, sino que con fuerte intelecto, rindiendo homenaje a una concepción enteramente distinta del arte, prosigue la representación de fenómenos espirituales, intelectuales, la realización pictórica de combinaciones simbolistas, de visiones sumamente individualistas, antinaturalistas, puramente fantásticas. Este es el punto en que Goya se acerca algo al Greco. También podríamos señalar aquí un parentesco espiritual con Rembrandt, que tanto nos recuerda el arte de Goya. Ciertamente que el Greco y Goya son en conjunto personalidades completamente contrarias. El Greco muy elegante, muy aristocrático, muy nervioso, muy artificial, muy pintor religioso, defensor y protagonista de ideas religiosas medievales, como artista más enamorado de su arte y habilidad, como pintor más refinado que nadie antes de él, con sus visiones dirigiéndose más que al mundo a los aficionados peritísimos de la más alta cultura. En Goya, por el contrario, observamos como en Rembrandt una tendencia a comunicarse con el mundo. Con su arte no quiere solamente satisfacer necesidades artificiales, no es un *art pour l'art*, y si ambos tomaron el buril del aguafuertista, si ambos se manifiestan en sus dibujos tan geniales como en sus cuadros, podemos reconocer en esto la intención de los artistas, de influir éticamente en sus contemporáneos y en la posteridad. A medida que se acentuaba el espíritu solitario de Rembrandt, a medida que la sordera y las flaquezas de la vejez hicieron más difícil a Goya el trato con las gentes, mayor fué el fervor con que buscaron estos artistas el contacto interior, espiritual, con los hombres, con la humanidad, de modo análogo a como puede observarse en Beethoven. Prevalece en el Greco lo artístico puro, lo artificioso; en cambio, nos ofrece Velázquez una armonía clásica; pero Goya, en su deseo insaciable de buscar nuevas formas artísticas y en su insistencia por encontrar siem-

pre nuevas fórmulas para sus ideas o para dirigir sus predicaciones a la humanidad de la manera más expresiva, parece casi franquear los límites de lo posible.

Goya, oriundo del pueblo, goza, como Rembrandt, la plenitud de la vida, sin hacer alto en su fortuna ni descansar en la posición social conquistada. Si la nota fantástica, teatral y recia de la juventud de Rembrandt se transforma en un romanticismo transfigurado visionalmente, en sus tonos pesimistas, que se manifiestan también de vez en cuando en la restricción exagerada del colorista, podemos decir de Goya, que su romanticismo se exalta desde una manera ingenua a una muy otra, demoníaca e impregnada de melancolía y pesimismo.

Se suele considerar a la época que sigue a Goya, como la época romántica. En un sentido más justificado todavía y mucho más enfático lo fué la época misma de Goya y la que la precedió. De Watteau a Delacroix se tiende el arco romántico, y los clasicistas, de Mengs hasta Ingres y hasta los alemanes Cornelius y Schwind, fueron románticos en el sentido de la definición del romanticismo como un arte del « deseo » (*Sehnsucht*), deseo lánguido o doliente (ante todo en el sentido de la definición de Nietzsche: porque todos los hombres y todos los artistas estaban insatisfechos con la realidad, con lo real, todos aspiraban a apartarse del mundo que les circundaba). El romanticismo de Goya no corresponde enteramente a la definición de Nietzsche, sino más bien a las ideas de Novalis. Quizá sorprenderá que subrayemos de esta manera lo romántico en Goya, en aquel artista que se sintió tan discípulo y amigo de los enciclopedistas franceses. Pero en estos mismos autores se nota, con toda su manera *raisonnable*, característicamente francesa, algo de romanticismo, y el gran pintor y aguafuertista Goya, que verdaderamente admiramos, es aquel que inventó los caprichos y disparates fantásticos, es el creador de las visiones lúgubres, con que decoró su propia casa de campo, es el artista que en un manifiesto memorable propagó el expresionismo romántico, es aquel genio que, como pintor, ha sido uno de los mayores románticos del color, y con todo siempre de puro raigambre español.

Antes de discutir el romanticismo de Goya en el sentido de la definición de Novalis, conviene recordar aquel programa artístico de Goya, contenido en el anuncio de la primera edición de los *Caprichos*.

Allí dice:

« Considerando que el autor no ha seguido los ejemplos de otro ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza, y, si el imitarla es tan difícil como admirable, cuando se logra, no dejará de merecer alguna estimación el que apartándose enteramente de ella haya tenido que exponer a los ojos formas y actitudes, que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa...

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines, reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil. »

Si Novalis dice en sus *Fragments*: « Tenemos una misión que cumplir, somos los llamados a la educación del mundo », estas palabras pudieron ser pronunciadas también por Goya. Novalis sigue: « Hay que romantizar el mundo... Romantizar no es otra cosa que una *Qualitative Potenzierung* (potenciar cualitativamente), una exaltación de la cualidad. Si doy a lo común un sentido elevado, a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo limitado un carácter de infinitud, diré que romantizo. » Esta definición parece tener una base naturalista mayor de la que en realidad tiene. Lo esencial es la tendencia idealista de esta definición, de esta tesis romántica, que Goya afirma como Novalis. También Goya podría haber dicho: « Cada hermosura es un individuo acabado, iluminado por sí mismo » y las obras de arte más eximias son sencillamente desagradables (*schlechthin ungefällig*). ¿No hay qué decir esto de los trabajos más extraordinarios, más artísticos que Goya nos dejó? ¿De las pinturas de la Quinta del Sordo y de las aguafuertes de los *Dispa-*

rates y de la *Tauromaquia* litografiada? Ciertamente, Goya no es romántico en el sentido de lo femenino nebuloso e iluso. Su romanticismo guarda grandes semejanzas con el de su genial compatriota Cervantes. Si Cervantes luchó contra el falso romanticismo, contra el mundo confuso y falso de las novelas de caballerías y purificó el ambiente artístico con su *Don Quijote*, también Goya vivió luchando contra la estupidez humana, contra la superstición, contra todo romanticismo falso. Como Cervantes, aprovechó ideas y formas románticas para realizar su idea de ilustrar y civilizar a la humanidad. Como Cervantes, exaltó y exageró de modo sumamente artístico todo romanticismo. Así Goya disfraza su lucha en la forma del cuento de duendes, el artista combate los espectros con espectros, juega con la superstición para hacer ridícula toda clase de supersticiones. Goya posee como Cervantes la ironía en el mayor grado.

Esta ironía romántica, formada quizá en la escuela literaria de Voltaire, pero siempre de indole sumamente personal, determina también el carácter de tantos títulos, de tantas «leyendas» de los *Caprichos* y las inscripciones-comentarios, epigramáticamente indicados, de tantos dibujos.

Si nos atrevemos a hablar de un colorido romántico de Goya, hay que decir que en su arte encontramos las dos variaciones del colorido romántico, como también el *habitus*, el carácter espiritual de sus cuadros nos hace reconocer las dos especies principales del espíritu romántico. Por una parte, el aspecto alegre, juguetón, fantástico, en que ladrones, duendes y majos hacen un papel no muy peligroso; por otra parte, un arte más y más demoníaco, que tanto recuerda las escenas de brujas de un Shakespeare como los cuentos mágicos, las visiones de espectros, de almas en pena de un E. Th. A. Hoffmann. Intencionadamente citamos a Shakespeare, en quien se puede hallar también la riqueza de una «paleta» puramente romántica. Y si comparamos a Goya con sus mayores colegas en el mundo de la pintura, hay que decir que subraya, en su entonación, con no menos fortaleza que los demás, lo fantástico, lo misterioso del cuento, que sabe dar expresión pictórica a la

tendencia hacia el infinito, que en su empleo del color negro se nota especialmente y se impone el siempre más creciente rasgo melancólico y pesimista. En cierto sentido Goya une en su persona a Correggio y Tintoretto, a Watteau y Rembrandt.

Si hoy día se considera a Velázquez y Goya como los mayores genios que España produjo en el terreno de la pintura, estos dos artistas deben su gloria mundial, en una buena parte, al hecho de haberse mostrado accesibles a la cultura artística general europea, sin renunciar, empero, a su carácter nacional. Como en Velázquez la profunda admiración de los grandes venecianos contribuyó en alto grado a dar efectividad a sus propias fuerzas, podemos decir de Goya que con su espíritu ágil y su ojo alerta sacó buen provecho de una gran variedad de cosas que pudo observar, pero que al mismo tiempo todo recibió en él un carácter goyesco, ya desde los años mil setecientos setenta y tantos, gracias a la fuerte personalidad del artista.

Siendo un maestro español, se buscará, desde luego, en Goya el naturalismo, y ciertamente se encontrarán detalles interesantes; pero dadas las fases de la actividad de Goya, el naturalismo ni es lo único esencial, ni lo que predomina. Si el naturalismo de Goya joven conduce a creaciones rítmicamente movidas y estilizadas, el artista se inclina a una manera que podemos llamar un naturalismo patéticamente exaltado, fantásticamente excitado, un naturalismo no inspirado en ideas sensualistas, un naturalismo romántico, en una palabra. Goya escribe a principios del año 1794: « para ocupar la imaginación... me dediqué a pintar un pliego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones, a que regularmente no dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la invención no tienen ensanches. » Si los cuadros que Goya envió entonces a la Academia de San Fernando, son idénticos a los famosos lienzos *Casa de locos*, *La procesión*, *La corrida de toros* en la colección de la Academia (de lo cual dudamos, entre otras razones, porque creemos que los cuadros son de época muy posterior), hay que decir que ya en estas obras se une una nueva intensa observación de la naturaleza con elementos muy fan-

tásticos: el impresionismo se combina con el expresionismo.

En la explicación que del acto de « hacer observación » nos da en un párrafo del anuncio ya mencionado para los *Caprichos*, en el *Diario de Madrid*, Goya se opone con mucha vehemencia a la actividad del artista como « copiadador servil » de la naturaleza y defiende al artífice « que, apartándose completamente de la naturaleza, sabe exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido, hasta ahora, en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o desvalorizada con el desenfreno de las pasiones ».

Goya prueba, así, de palabra y de obra que en el fondo no es un sensualista en el sentido naturalista-materialista. Como hombre, su punto de partida es un idealismo racionalista. Su formación, su creación artística se aleja, según acabamos de decir, del puro materialismo sensualista, pero tampoco se inclina siempre hacia un arte irracionaldinámico, por muy fuerte que sea esta tendencia.

El idealismo del artista convirtió a Goya en el representante más fuerte, más preeminente de una ideología políticomoral, que vemos también en Schiller en la transición del siglo XVIII al XIX. Ciertamente existieron ya en tiempos anteriores grabados y estampas que tenían cierto carácter político, obras en las cuales el artista nos hacía saber *motu proprio* sus opiniones sociales. Pero, si no nos equivocamos, ningún artista antes de Goya tomó una posición política con tanta extensión y fuerza como la que encontramos no solamente en dibujos y aguafuertes, sino también en cuadros del maestro español.

Hay que pensar en el prólogo de Schiller al *Campamento de Wallenstein*, en el serio final del siglo, donde la realidad misma se vuelve poesía, donde vemos la lucha de naturalezas gigantescas por fines importantes, donde se combate por las grandes causas de la humanidad, por el gobierno y por la libertad. Ahora el arte en su escenario de sombras puede ensayar vuelo más elevado, y está obligado a realizarlo si no quiere ser humillado por el escenario de la vida misma.

Si los *Caprichos* son la creación, artísticamente idealizada, de un moralista político, y si notamos más o menos claro un ambiente político en los retratos de la corte real, ejecutados en la transición del siglo XVIII al XIX, en los cuadros del *2 de Mayo* y de *Los desastres de la guerra* nos habla no solamente el patriota ferviente, sino el amigo de la humanidad, el condenador de la guerra, que no sólo pone atención en describir como un repórter los horrores de la guerra y de la calamidad terrible que la sigue, el hambre, escenas como las que vió en Aragón y Madrid, sino también en predicar contra la guerra en favor de la paz mundial.

Goya, sin duda, sintió dolorosamente que los franceses, tan estimados por él por su cultura, subyugaran su país con unos ejércitos combinados de elementos muy diversos que sembraron el terror y la desesperación. Pero mucho más sufrió bajo la reacción política y cultural del régimen de Fernando VI. Se comprende que Goya sintiera abandonar su país, *nos dulces linquimus arva*, pero le pareció imposible poder trabajar donde no solamente se intentó hacerle un pleito a causa de su *Maja desnuda*, sino donde se tenían deseos de destruir los lienzos de la *Venus* y de la *Danaé* de un Ticiano.

Pero si más allá de la frontera Goya, el político, refunfuñó, en su arte no se nota nada de esto. No hay que pensar que lo hiciera por miedo de perder su pensión, porque tampoco entre sus muchos dibujos se puede encontrar nada político. La serie de los dibujos dedicados a las miserias de los prisioneros y de las víctimas de la Inquisición es de fecha anterior. Fuera de la anotación gráfica de hechos del día que interesaron a Goya ya anciano, no se descubrirá en las obras de su último período un arte programático. Se ha desentendido por completo de este género.

Si es lícito hablar de « música absoluta » al referirnos a la serie de los *Disparates*, lo mismo puede decirse de todas las obras siguientes. Jamás la fantasía de Goya fué más fuerte, más artística, más pura que en estas obras de su vejez, y su sinceridad artística es tanto mayor cuanto más aguza y despabila su fantasía, cuanto más lo enlaza todo con el reino de su propio mundo fantástico.

Hay que pensar en la *Tauromaquia* litografiada o en los dibujos y aun en algunos cuadros, en los cuales el artista parece reanudar antiguos motivos suyos. Pero estas variaciones tardías son mucho más que « reprises » enriquecidas espiritualmente con motivos principales de la sinfonía de su vida artística. Lo que sueña al final es siempre un tema totalmente modificado. Pensando en Goya se recuerda una observación de André Suaréz : « el carácter del hombre, del artista, cambia, pero queda su temperamento ». Goya viejo es, seguramente, un hombre totalmente distinto del Goya joven, así como Rembrandt viejo se distingue del Rembrandt joven, pero el temperamento artístico continúa siendo el mismo. Sólo notamos una transformación de los valores artísticos.

No será menester comprobar con muchos ejemplos estas afirmaciones. Llamamos solamente la atención sobre la manera enteramente subjetiva-fantástico-romántica como Goya ha reproducido y tratado las escenas de la corrida en sus *Toros de Burdeos*, la serie litografiada con las masas de figuras (que no se pueden considerar como público invitado a torear el último toro), esas agrupaciones extrañas que se mueven dentro del redondel y forman un factor importantísimo de composición y citamos también los dibujos, parcialmente litografiados, los caprichos, en los cuales la realidad y la fantasía, la vida y el sueño están unidos, fundidos de un modo aun más convincente, más excitante que en las aguafuertes, ejecutadas unos treinta años antes.

Aquí, más que la sabiduría de un filósofo, se observa al artista de mucha experiencia que con la mayor sencillez lo eleva todo a un plano de humanidad y aun de formas gigantescas. La explicación, la interpretación de estos últimos trabajos es más fácil que en los anteriores, sin que haya que buscar en ellos la intención de disimular o esconder secretos, como lo hizo el anciano Goethe en su segunda parte de su *Fausto*.

Goya fué muy solicitado como pintor de retratos, y no le faltaron encargos de otra clase de pinturas.

Todas estas tareas no podían satisfacer sus ansias de actividad artística. Ante todo, tenía que ocupar su fantasía, como él mismo

dice. Únicamente Rembrandt ha producido antes de Goya de un modo más extenso todavía, *motu proprio*, para sí mismo, sin contar con encargos o con clientela como los artistas modernos, que pintan, dibujan y graban sin saber si venderán sus creaciones. Todas estas obras de Goya son naturalmente las más personales, y es característico para el arte del maestro que precisamente en estas obras hace mayores alardes de fantasía. Lo que le obsesionaba y angustiaba, lo que veían sus ojos espirituales, lo escribió en estas creaciones como confesión artística con el pincel, con el lápiz, con el buril del grabador.

En su excelente estudio sobre Goya, mi paisano Kurt Bertels intentó relacionar la nota fantástica del gran pintor con las tallas de los retablos y sillerías de coro y demás decoraciones de catedrales españolas; opinó que la semejanza de ciertos *caprichos* con formas góticas talladas, es debida a la semejanza de carácter y de temperamento de los respectivos artistas. Mientras para los italianos la acción, significaría una interrupción del descanso, de la inmovilidad, para Goya sería una interrupción del movimiento. Ciertamente es que Italia conoce en su arte la máscara y no la caricatura y que no tiene otro genio ilustrador que Leonardo de Vinci. Pero hay que confesar que también Goya es el único ilustrador español de grandes vuelos. Este impulso de Goya hacia una actividad gráfica, su genio gráfico continúa siendo siempre algo enigmático así como el carácter de su fantasía. La explicación de su *Baile de brujas* por la ironía romántica da una solución puramente parcial al enigma, una explicación parcial del problema. Indudablemente debe tenerse en cuenta también para la formación artística la fe en duendes y brujas, que fué entre los aldeanos de Aragón y de Galicia no menos fuerte que entre los de la población holandesa y alemana.

Una de las más notables características del arte de Goya es que no produce efectos mezquinos en ningún momento. El detalle no tiene papel importante en ninguna obra suya, porque el artista toma en consideración el conjunto, la totalidad. Renuncia a los accesorios donde puede, pero si los usa les concede una significa-

ción extraordinaria. Hay que pensar en aquella siniestra linterna en la escena del fusilamiento del 2 de mayo, en aquel grito infernal de luz. Esto explica también la monumentalidad de los pocos bodegones y naturalezas muertas pintados por Goya, cuya objetividad artística comprendió Manet mejor y antes que nadie.

Es siempre asombrosa la claridad de la concepción de Goya, incomprendible la seguridad de su dibujo. Es muy raro que no tengamos del maestro casi ningún dibujo estudiando un modelo, aparte de unos estudios pintados para cabezas de retratos. No cabe duda que Goya joven, especialmente, como discípulo de la academia hizo muchos dibujos y estudios de detalles, pero, desde los días de los primeros cartones para los tapices, el artista, como dibujante, parece dominar, en todo sentido, el cuerpo humano.

Mucho menos claro es siempre el fondo en que pone Goya sus figuras y composiciones. Característico de esta difusión general es el cuadro de la familia de Carlos IV. A pesar de toda la claridad con que las figuras están alineadas en serie, se observa un oscurecimiento, una fluctuación, una ondulación. Asimismo hay que notar aquel oscurecerse del diván en el retrato de la marquesa de Santa Cruz y en los dos famosos lienzos de las Majas, la desnuda y la vestida. El fondo no parece ciertamente de importancia para el artista; Goya aspira a aumentar más aún la impresión de la fluctuación de la atmósfera, como la estudió en Velázquez. Este mismo movimiento ondulante observamos también en la manera como Goya trató el color, en el dinamismo y en el ritmo de la formación colorista del cuadro. Con todo lo acertado de la visión siempre hay un arsis y una tesis, un emerger y un oscurecer. El movimiento es para el Goya del rococo en sus postrimerías el mismo factor artístico indispensable y de la misma necesidad artística que para el viejo romántico expresivista. El movimiento, casi puramente exterior al principio, se espiritualiza más y más, gana en intensidad y en expresión. Del pacto clasicista de Ingres o de Cornelius no se nota la menor huella.

Uno de los poetas y ensayistas más finos de la Alemania moderna, Rudolf Borchardt, ha publicado recientemente un trabajo

Sobre el poeta y lo poético. Es un ensayo para aislar al poeta y a lo poético; a un lado la literatura y lo literario, el artista y lo artístico a otro lado. El poeta se eleva sobre el pintor y el escultor. Borchardt sostiene que la musa de los maestros de las Bellas Artes no debe llamarse musa, sino Techne. Porque le falta lo demoníaco, lo incalculable del poeta. Goya es para nosotros un prototipo del maestro, que puede igualarse al poeta de Borchardt. Es un creador en el terreno de la pintura y del arte gráfico, es un profeta y un mensajero de lo divino. A medida que envejecía eran más frecuentes las visitas de los dioses a Goya, para usar palabras de Borchardt. Y estas visitas recibían la forma de visiones grandiosas. Goya vivió, experimentó la tragedia del maestro que no fué besado por la Techne, sino por la musa; que en muchas ocasiones, principalmente en las obras de encargo, hubo de refrenar y de cohibir su imaginación y su fantasía, para satisfacer los caprichos y las vanidades de las gentes más aburguesadas cada día. Pero Goya en su vejez no admitía ya coacciones y, conforme van pasando los años, su arte se mueve con más libertad e independencia y se aleja más de las necesidades de la materia. Como ya hemos dicho Goya se vuelve más elemental, más sencillo, más cristalizado en su época. Sus últimas obras, especialmente, son el grito de un poeta, el balbuceo de un gran profeta, estallidos, descargas de tensiones elementales. Goya aparece como el instrumento elegido por Dios, atormentado igualmente por el placer de crear y por las obsesiones dolorosas. Goya, como Rembrandt, expresó también en su vejez la « daimonia » y aquella embriaguez exaltada y dionisiaca, que Borchardt reserva exclusivamente para el poeta.

Si después de todo lo dicho fuera necesario todavía probar con otros ejemplos el romanticismo de Goya, demostrar que la consideración del gran arte de Goya, como de un nuevo impresionismo realista es poco acertada, fijaríamos nuestra atención en la manera cómo Goya trató el paisaje. Su paisaje es siempre fantástico y su romanticismo en este aspecto es siempre el mismo desde los comienzos hasta el final. Nunca Goya pretende tratar el paisaje como lo hace, por ejemplo, Constable. De la manera plana estilizada de sus

fondos de paisaje, usada especialmente en sus cartones para los tapices, mantiene mucho en épocas posteriores, sobre todo en la formación de los árboles.

Recordamos el fondo del *Entierro de la Sardina*, los dos cuadritos con la fundición de balas y con la fabricación de pólvora en la sierra de Tardienta. Muy característica es también la manera plana en la reproducción de las casas en el gran cuadro con el combate en la Puerta del Sol. Asimismo podemos hablar de un paisaje románticamente estilizado en las aguafuertes. Especialmente en los *Desastres de la guerra*, surgen fragmentos fantásticos de casas y cuevas, que hacen no solamente un efecto como los fondos de un escenario, sino que contribuyen al carácter espectral de los conjuntos. De la mayor fuerza fantástica son finalmente las dos famosos aguafuertes que representan paisajes.

Si Murillo es el más típico representante del espíritu andaluz en la pintura, y Velázquez el primero en deshacerse de los estrechos límites del regionalismo, para presentar, uniendo lo andaluz y lo castellano, el conjunto de su nación con la vista dirigida hacia Europa, Goya es, en grado más elevado todavía que Velázquez, español y europeo a la vez. Ciertamente se puede atribuir mucho en el arte de Goya a su procedencia aragonesa. Pero examinado Goya en su conjunto une en su persona lo mejor de todas las comarcas españolas. Con su temperamento aragonés y su potencia original une el sentido pictórico del Levante y de Andalucía y el orgullo de Castilla. Su arte es, como todas las grandes manifestaciones del arte español, eminentemente popular: se dirige a todos los hombres y con mucha más vehemencia que nadie antes de él. Se dirige no solamente a los españoles, sino a toda la humanidad. Goya elimina desde luego todo lo recargado, tan característico para una gran parte del arte español. Falta también lo circunstancial, la etiqueta cortesana, que notamos en el ceremonioso Velázquez. Todo en Goya tiende a un nuevo europeísmo, pero no en el sentido de una nivelación, de una asimilación completa a un mundo ajeno, sino en el sentido de desear y aceptar grandes y valiosas ideas y concepciones por el deseo de realizar, de llevar a

cabo como español lo mismo que los grandes maestros de los demás países. El esfuerzo espiritual e intelectual en Goya es mayor que en ningún otro artista español antes y después de él. Buscaba un vínculo, una alianza con aquella Francia que no era la de Napoleón, sino la de Watteau y de Voltaire, de Diderot y de Prud'hon y se sintió a la par en comunidad cultural pictórica con aquellos ingleses que tanto aprovecharon el estudio de los grandes modelos pictóricos europeos del siglo xvi y xvii, con aquellos ingleses que podían considerarse por entonces como los sabios de la pintura.

De todo esto nació en Goya no solamente un nuevo y reforzado sentido nacional, un arte español enriquecido, castizo, reconociendo y subrayando lo personal y más valioso de su propio país, sino una nueva humanidad, una comprensión de las debilidades y pasiones humanas, y, más aun, el deseo de mejorar a los hombres y conducirles a una fraternidad común más comprensiva e ilustrada. Acaso en algunos momentos la pintura del gran predicador Goya sufrió los efectos de estos esfuerzos apasionados, pero la mayor gloria del gran aragonés consiste en que no fué solamente un gran artista, sino que persiguió en unión con los grandes franceses del siglo xviii y con los alemanes Schiller y Beethoven el ideal más alto, más sublime: la verdadera humanidad, la gran fraternidad mundial.

AGUSTO L. MAYER.