

El pueblo en la obra de Goya ⁽¹⁾

POR

JUAN DE LA ENCINA

Actualidad de Goya.—Goya representación del espíritu de su pueblo.—El pueblo en la obra de Goya.—Su alegría, su gracia, su dolor.—Sainetes y tonadillas.—Brujería y Satanismo.—La Guerra de la Independencia.—Las Pinturas Negras.—“Los Desastres de la Guerra”.

POR una de esas coincidencias o casualidades que la *Actualidad de Goya* Historia algunas veces establece, no sabemos si por capricho, que la Historia, como cosa humana, también los tiene, o por ley de fatalidad en los destinos de un pueblo, el caso es que el pintor Francisco de Goya y Lucientes a los pocos años de cumplirse el centenario de su óbito (murió el 16 de Abril de 1828) adquiere una actualidad española que era imposible vislumbrar todavía no ha muchos meses. Porque la guerra hace de Goya en este momento un artista de plena y profunda actualidad. Y no porque no la tuviera ya permanente, perenne, inmarcesible, ya que la genialidad de su obra se la asegura por los siglos de los siglos, como a todos los grandes del mundo del espíritu, sino porque, particularmente, los que vivimos la tragedia española con el corazón henchido de dolor y a la par de admiración al contemplar la fiera entereza de nuestro pueblo—que la tuvo medio siglo soterrada y casi oculta en

(1) Conferencia dada por Ricardo Gutiérrez Abascal «Juan de la Encina», Director del Museo de Arte Moderno, el 1.º de Mayo de 1937 en la Universidad de Valencia.

las bonanzas de la paz—, hemos sentido a Goya cerca de nosotros de un modo más intenso que nunca; porque, de pronto, se nos ha aparecido como la representación más genuina del pueblo español, ya que fué él precisamente uno de los hombres de nuestra casta que mejor y más hondamente lo sintieron, representándolo de una manera perdurable, inmortal. Francisco Goya y Luciente se levanta, pues, ante nosotros en estos días tremendos y desgarradores de la historia patria como un símbolo vivo de la grandeza y genialidad del pueblo español. Pero, además, para los hombres que tenemos ya a la espalda los verdores de la juventud, es doblemente un contemporáneo nuestro, pues sin duda alguna él pasó por las mismas angustias e incertidumbres, por la misma desolación de espíritu que nosotros estamos pasando, pues vivió, ni más ni menos que nosotros, a caballo sobre dos épocas de la Historia de España y en momentos bien críticos. Hijo del siglo XVIII—nació el año 46 de ese siglo—, representante de su espíritu, abre a la vez de par en par las puertas del XIX; y es más, en él sólo se realiza, en lo pictórico, no ya en potencia, sino con plena realidad histórica, el más grande movimiento espiritual de ese tiempo, el más creador y rico: el Romanticismo.

Cuando las tropas de Napoleón invaden los campos y ciudades de España, que es al comienzo de nuestra gran crisis liberal del pasado siglo (Goya había cumplido sus 62 años de edad y estaba sordo como una tapia, Había logrado con su genio y su trabajo hacerse una posición en la vida y en la Corte,) y la guerra de la Independencia lo empobreció e hizo de él ni más ni menos que un juguete de las circunstancias. (Lo poco que sabemos de su vida, nos lo pinta en aquel tiempo como un hombre tristemente desorientado, algo así como a un gran contemporáneo nuestro muerto recientemente de dolor.) Goya se salvó de la tragedia, de la bárbara realidad que, como túnica de fuego le envolvía, pura y simplemente por el arte y por su amor de siempre al pueblo que le dió vida, aliento creador e inspiración y modelos. (El pueblo, el heroísmo fiero del

pueblo, hizo en aquel tiempo, entre otros milagros históricos, este: el de salvar por el espíritu a Goya; le dió con sus hechos patrióticos la inspiración que necesitaba para coronar épicamente su gran obra.)

(No hace falta ser versado en la obra goyesca para saber que Goya fué el gran pintor del pueblo, porque, aunque cortesano, quiero decir, pintor de Cámara, pintor de Corte, pintor de la aristocracia de la Corte de Carlos IV,) lo popular, en realidad de verdad, le atraía aun más que lo real y cortesano.) Alguien ha dicho que Goya introdujo por primera vez a la plebe en la Corte, y por eso el que tal decía, uno de los espíritus más falsos y de similar que yo he conocido, le calificaba de revolucionario y demagogo, siendo así que tal atribución es completamente falsa, pues, antes que Goya pintara para la Corte de España, ésta estaba harta de poseer obras de arte inspiradas en las costumbres populares. Seguramente ninguno de los que me oyen deja de conocer los tapices, realizados con cartones de Teniers, que la Corte poseía, y no hablemos de algunas obras de Velázquez. Citas de este tipo podrían multiplicarse. Lo que sucedió fué que la Corte imitaba en ocasiones las costumbres y los gustos del pueblo bajo, y no por amor a éste, sino porque, en aquel momento histórico, el pueblo tenía un modo de ser original, y la Corte y la aristocracia habían perdido por completo lo que les hacía tales, es decir, el espíritu creador, sin el cual no hay aristocracia que valga, sino sombras tristes que barren fatalmente los vientos vivos de la Historia.

Goya representación del espíritu del pueblo.

Cuando la Historia calzó una vez más coturno trágico en España, la única aristocracia que hubo en hora tan solemne fué una vez más el pueblo soberano, que supo con su imponente espíritu de sacrificio continuar la Historia de España. Esa era, pues, la plebe que Goya llevó a la Corte. (Pobre Corte grotesca, retratada para siempre en *La Familia de Carlos IV!*) ¿Dónde estaba la verdadera aristocracia? (¿en esa familia esperpéntica y viciosa, que había entregado vil-

mente España a Napoleón, o en el retrato, pongo por caso, del Empecinado, portento de energía y de noble fiereza humana, o en aquel tremendo hombre del pueblo que da el pecho, levanta los puños y escupe su rabia a la cara del pelotón francés en *Los Fusilamientos de la Moncloa*. El honor nacional, que la Corte y la aristocracia habían dejado en medio del arroyo, entre sangre y fango, el pueblo de Goya lo recogió, y con su sangre, no regateada, lo rescató, lo defendió, devolviéndole su pristino lustre. ¿Dónde, pues, la aristocracia? ¿Dónde la plebe? «Aquí (en España), escribe Ortega y Gasset, lo ha hecho todo el «pueblo», y lo que el «pueblo» no ha podido hacer, se ha quedado sin hacer.» ¡Triste destino el nuestro!

De esta plebe, de esta aristocracia del coraje, quiero decir, vamos a ocuparnos esta tarde breves momentos, y no precisamente de ella misma, que eso sería meternos a campo traviesa por la Historia, cosa que no nos compete, sino de la representación plástica y cromática, en una palabra, de la pintura, que de ella hiciera Goya, que fué su gran poeta, porque allí donde la forma y el color no aparecen transidos, transverberados y vitalizados por esa «sustancia impalpable», «indefinida esencia», por esa especie de radio del espíritu, que llamamos poesía, no hay grande obra de arte posible. Los puros valores formales y cromáticos se reducen en último análisis de su contenido a poesía.

No vamos a hablar, pues, esta tarde de lo específicamente plástico y pictórico en la obra de Goya, esto es, de la forma y del volumen—valores táctiles—, ni del movimiento, la composición y el color, sino, simplemente, de la materia popular de su arte, o lo que es lo mismo, de la poesía popular, narrativa o lírica, que lo informa y mana de él. Ese es el tema que me han dado hecho los amigos que dirijen esta serie de cursillos y conferencias; y yo, aparte de mi gusto por la obediencia, lo tomo en mis manos y lo acato con agradecimiento, porque precisamente he escrito y hablado mucho de Goya, y el tema que me han propuesto

EL PUEBLO EN LA OBRA DE GOYA

me resulta familiar. Al desarrollarlo, más de una vez he de acudir a mi libro GOYA EN ZIG-ZAG, que es donde he expuesto todo lo que sé, pienso y siento sobre Goya y su arte. Publiqué ese libro el año 28, con motivo del centenario de la muerte del autor de los *Desastres de la Guerra*, y desde entonces poco o nada ha variado, en lo esencial, mi modo de ver en las cuestiones goyescas.

Así, pues, vamos a dar un repaso, vamos a recorrer rápidamente las páginas de la epopeya goyesca, de su *Guerra y Paz*, de sus gracias y donaires [de la paz y de sus herrores de la guerra. Es una grande y patética epopeya humana, escrita por un hombre que sintió más lo humano que lo divino; que sintió como pocos españoles las gracias de lo humano, sus dolores, sus tragedias, y también sus locuras y aberraciones. Le faltó tal vez el sentimiento religioso de la vida, y por eso su *Guerra y Paz* pictórica no alcanzó acaso aquél solemne y misterioso ritmo con que fluye la gran epopeya literaria del gran ruso. No le desmerece empero en intensidad ni en variedad y, sobre todo, en fuerza expresiva de la vida. Repito, y esto lo digo particularmente para los artistas que pueda haber entre nosotros, que no vamos esta tarde a estudiar la obra goyesca desde puntos de vista específicamente artísticos, que no va por ahí mi propósito, sino desde puntos de vista que pudiéramos llamar literarios, o sea, desde aquellos aspectos que el gran crítico norteamericano Berenson llamó de ilustración (1). Vamos, en fin, a hacer un rápido recorrido de la obra de Goya en lo que esta tiene de ilustración de la vida popular de su tiempo. Si no estuviera ya tan avanzado este curso, aun a riesgo de aburrirlos, yo prometería una segunda conferencia sobre Goya puramente pintor.

Por lo pronto, al comienzo del camino, nos corta el *El pueblo en la obra de Goya.*

(1) «..... «Ilustración» es todo aquello que en la obra de arte nos interesa, no por sus cualidades intrínsecas de forma, de color o de composición, sino por la importancia que se discierne al «sujeto» representado, ya sea oriundo del mundo real o prevenga del fondo de nuestros sentimientos.» Bernard Berenson.

paso una interrogación. ¿Qué es pueblo? ¿Qué entendemos nosotros particularmente por pueblo? Porque este vocablo, aparte de otras acepciones, tiene una que significa totalidad de una nación, y otra que viene a representar solamente una parte de esta, una clase social. Ya en Las Partidas del Rey Sabio encontramos esos dos conceptos delimitados con rigor y definidos con estilo sabrosísimo. Dicen así, y creo que nada perderemos en hacer la cita en toda su extensión:

«Cuidan algunos homes que pueblo es llamado la gente menuda, así como menestrales y labradores, mas esto non es así, ca antiguamente en Babilonia, et en Troya et en Roma, que fueron logares muy señalados, et ordenaron todas las cosas con razon, et posieron nombre a cada una según convenia, pueblo llamaron al ayuntamiento de todos los homes comunamente, de los mayores, et de los menores, et de los medianos: ca todos estos son meester et non se pueden excusar, porque se han a ayudar unos a otros para poder bien vevir et seer guardados et mantenidos.»

Como ven Vds., es imposible definir con menos pedantería jurídica y en lenguaje más sencillo, más paladino y de la vida corriente, los dos conceptos principales de pueblo. ¿Con cuál de ellos hemos de quedarnos nosotros para los fines de esta tarde? En realidad, tratándose de Goya, no habría el menor inconveniente en que nos quedáramos con los dos, pues una de las grandezas suyas es que representó o realizó estéticamente en su obra la imagen de todas las clases sociales españolas de su tiempo; por eso, y en tal sentido, su obra es única en la Historia del Arte Español y casi me atrevería a decir que en la Historia del Arte Universal. Es una magnífica página de la Historia de la sociedad española. Pero si nos quedáramos con el concepto amplio y totalitario de pueblo, esta conferencia tendría que convertirse en nada menos que un curso, porque la materia es vastísima, y, aunque bien se merece todo un curso por su intenso interés, en este momento de nuestra vida no estamos en condiciones materiales ni morales para emprender una empresa de tanto aliento; y así, nos hemos de conformar modestamente con atenernos al

sentido más pobre del vocablo, o sea a aquel que, según la cita de Las Partidas, se refiere a «la gente menuda, así como menestrales y labradores». La colectividad de la «gente menuda» española es, pues, lo que llamamos el pueblo de Goya. Y, aun usando de esta acepción restringida, sólo podremos en realidad aflorar el tema; porque Goya recorre toda la escala de valores humanos populares, y lo mismo pinta al hombre del pueblo heroico y al honrado pegujale-ro, base primordial de la economía patria, el que con su esfuerzo hace que la tierra nos dé el trigo, el vino y el aceite; mantenimientos clásicos, que al pícaro y la buscona o al bárbaro incapaz de incorporarse plenamente a la disciplina de la vida de los pueblos cultos; se halla lo mismo en su obra el pueblo en su acepción de masa honrada y trabajadora, que en la peyorativa de plebe, chusma, turba o populacho. Y, a veces, en un mismo tipo, en una misma escena, andan mezclados y confundidos todos esos valores y condiciones populares. No creo que tenga gran dificultad seguir los avatares de un determinado tipo o carácter goyesco a lo largo de obra del gran pintor, de lo que pudiéramos llamar sus «episodios nacionales»; y vértamos que el bailarín de fandangos y seguidillas manchegas a orillas del Manzanares, es el mismo que, olvidado de todas sus gracias urbanas, se convierte en rudo personaje épico, que nada, absolutamente nada, tiene que envidiar, en cuanto a coraje, a los héroes de nuestros romances populares e históricos, o en casos, que de todo hay, se convierte en fiera humana para quien todo es lícito cuando se trata de aniquilar al enemigo. No aduló nunca al pueblo, no fué jamás demagogo en ningún sentido; eso sí, lo amó virilmente, sin falsía, con todas sus grandes virtudes y sus vicios; y, cuando hubo de convertirlo en materia de su arte, ni falsificó, exagerándolas, sus cualidades, ni encubrió cobardemente sus lacras y lacerias. Lo representó tal y como se apareció ante sus ojos de lince, en una como fuerza ciega de la naturaleza, en la que la gracia y la fortaleza se fundían y aleaban a veces con los ímpetus primarios de Caliban.



¡Grande y humana lección esta que legó a su posteridad Goya! Y, ciertamente, la que vivimos es la hora grave en que debe recordarse.

*Su alegría, su
gracia, su dolor.
Sainetes y tonadillas,*

Las primeras obras de Goya, en las que el pueblo es el protagonista, o más bien, coro y protagonista, son los cartones que, entre 1775 y 1791, ejecutó para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Son muy variados por sus temas y sus tonalidades; y, claro está, en un artista como Goya, no pasan en vano los 15 ó 16 años que van del primer cartón al último. Según Ortega y Gasset, la Historia se articula en períodos de 15 años (1). Aparece el pueblo en la mayoría de ellos alegre y gozoso; se divierte, baila, canta, come, bebe, hace el amor, juega, riñe y trabaja. Aparece en ocasiones mezclado con otras clases sociales, con las de los «ustias», la de los «majos decentes», o sea, los señoritos del tiempo, que alternaban con las clases populares y en ocasiones vestían como ellas, la de las damiselas, lechuguinos, abates y cotorronas, lo mismo que sucede en los sainetes de D. Ramón de la Cruz. Se le ha comparado a Goya con el gran sainetero, pero el parecido que algunas veces tiene con él, aparte de que los dos practican artes distintas, es de lo más superficial y de circunstancias, meramente exterior, pues viene de que el pintor y el sainetero se han inspirado en el mismo pueblo y en las mismas costumbres madrileñas. Sólo en algunos cartones de tapices y en esta o la otra pintura de caballete puede hallarse ese parecido epidérmico entre ambos. Goya en todo momento picó más alto. Porque aun sus mismas pinturas de género tienen un aliento y un estilo, que no es precisamente el del sainete, por gracioso y perfecto que este sea, ni el de la mera pintura de costumbres. Goya da siempre carácter épico y de alta poesía a la escena más trivial de la vida.

(1) Quince años no es una cifra cualquiera, sino que significa la unidad efectiva que articula el tiempo histórico y lo constituye. José Ortega y Gasset. «España Invertebrada». Prólogo a su cuarta edición. Madrid 1934.

(Algunas de sus obras de ese su primer tiempo vienen a ser también, en lo pictórico, algo así como la tonadilla, tan en boga en aquellos años, en lo musical; y, como Goya comenzaba entonces su gran carrera pictórica, dejábase impregnar vivamente por el ambiente artístico de la época, por lo que en lo estético era de dominio público, lo mismo en la Corte que en el ágora; y así vemos marchar su arte en íntima coyunda con los gustos artísticos del tiempo). Eran estos de tonadillas y sainetes, de seguidillas y fandangos. El pueblo se divierte y el artista que lo pinta también. De este momento procede esa calidad artística, a veces graciosa, otras desgarrada y cermeña, que dicen «goyesca», y que muchas veces poco o nada tiene que ver con ninguna de las calidades estéticas que Goya legó al mundo del espíritu. Lo «goyesco», en ese sentido, es la alegría, el rumbo, el donaire, el desgarro y también la desvergüenza ática de la gente madrileña, popular, burguesa o aristocrática; que en ese vocablo todo se mezcla y confunde, y en el imperio del arte lo mismo da la Duquesa Cayetana o la Marquesa de Lazán, que la Trespelos, el Mojama, el Pelachón o Marimenguilla la de Tribulete. El arte, como la muerte, todo lo iguala, y en la Pradera de San Isidro todas las clases se funden en el bolero, el fandango y la seguidilla.

Es la Corte la mapa
de ambas Castillas,
y la Flor de la Corte
las Maravillas.
Anda, moreno,
que no hay cosa en el mundo
como tu pelo.

Aquí tenéis, en la seguidilla, el punto de fusión de todas las clases sociales de la primera época de Goya. Pero conviene advertir que Goya no fué, claro está, el inventor de este género de pintura alegre, porque quizá llegó a nosotros procedente de Venecia; y, antes que Goya, pintaron en Madrid escenas populares de majos y majas, de chisperos y

«ustias», los hijos de Tiépolo, en los cuales está el primer antecedente goyesco de ese tipo de pintura madrileña, que siempre tiene algo de sabor a tonadilla y marabú, y los dos hermanos Bayeu, Francisco y Ramón, cuñados de Goya. Pero es ley que baza mayor se come a la menor, y Goya, que fué, por decirlo así, el último llegado, aunque el primero en talento, anuló completamente a los otros, de modo que el género es desde entonces español y goyesco.

(Pero no hay que fiarse mucho de las alegrías de Goya, que suelen ser engañosas, falaces, como pocas. En las mismas series de los cartones se nos aparecen tristuras, melancolías, dolor. Ahí tenéis la escena del *Albañil berido*, con lo que Goya se adelanta en un siglo al espíritu de su tiempo, *Los Pobres de la Fuente* y *La Nevada*.) Ya el pueblo no es sujeto de cante, baile y comilonas; pena, trabaja, sufre la maldición bíblica: frío, hambre, dolor.)

Brujería y satanismo.

(De los cartones vamos a dar un salto a *Los Caprichos*), salvando tantas cosas y puntos de vista que el tiempo de que disponemos no nos permite explayar. Y, ya dentro de su área, nos vamos a constreñir no poco, pues sólo hemos de recoger en esa serie espléndida de estampas sus alusiones al demonio, dejando para mejor ocasión las del mundo y la carne. Antes de continuar no estará tal vez de más que recordemos que Goya incorporó a las artes del dibujo en España la gran tradición literaria de la pintura de terceras, comenzada por el Arcipreste de Hita con su *Trotaconventos*, continuada por el de Talavera en su *Corbacho* y llevada a plenitud de sazón por Fernando de Rojas en su *Celestina*. Siguiendo la tradición aquí asentada, la vieja pitoflera de Goya, no solamente es una dama digna de pertenecer a cualquiera de las más sutiles diplomacias de los grandes Estados, ya que todavía no se ha superado su arte de despertar apetitos y aunar voluntades, sino que, además, es bruja y tiene tratos más o menos nefandos con Pateta. No sabemos, por lo menos no hay ningún documento escrito que lo pruebe, y ya sabéis que para tantos de nuestros escritores de arte lo

que importa es el documento escrito, y mucho menos lo que dice la obra plástica que tienen ante los ojos; no sabemos si este carácter lo tomó Goya directamente de la tradición literaria, pues ignoramos lo que leía, ni si leyó algo en su vida, que todo pudo ser; pero de lo que sí estamos seguros, basta saber ver su obra, es de que Goya fué aficionado al folklore español. En él probablemente se abrevó su afición a comentar por medios plásticos las supersticiones y las heterodoxias de tipo monstruoso. Y no deja tal vez de sonar a paradójico que en el siglo de la Enciclopedia, haya un gran artista español a quien preocupa grandemente la presencia del diablo en el mundo y de su sacerdotisa la bruja. Claro que hubo un gran poeta en Alemania que tuvo parecida preocupación, y fué nada menos que Goethe.

Esta preocupación es de origen popular, pues las clases cultas de su tiempo no la tuvieron. No incluimos del todo en ellas a la aristocracia y a la burguesía, pues parte de ambas se diferenciaba bien poco del pueblo bajo en punto a supersticiones y creencias absurdas. (Obsérvese que una parte considerable de las estampas de *Los Caprichos*, sin contar la decoración de la Casa del Sordo y algunos cuadros de género, está dedicada a representar escenas de brujería.) Cuando con tanta insistencia un artista acude a un determinado tema, y sobre todo un artista tan vario y creador como Goya, hay que convenir que no es el capricho de un momento quien manda. (Debe, pues, buscarse dentro de su espíritu el venero de donde brota semejante inspiración.)

De la sociedad culta que él frecuentaba no hay que pensar que pudiera llegarle el menor aliento de simpatía hacia un tema que a lo sumo podía hacerla reír. La actitud racionalista de buena parte de los amigos de Goya nadie la ignora. Los enciclopedistas y volterianos—y, en mayor o menor grado, lo eran casi todos sus amigos—, se dedicaban cautelosamente a socabar entre malicias las creencias y los gustos más añosos de su pueblo; las modas, los gustos, las ideas de la Francia hedonista de aquel tiempo golpeaban,

sino muy fuerte, por lo menos, con cierta persistencia sobre el costrón pedernoso de los hábitos y creencias nacionales. En aquellas horas se preparaba la corriente liberal que había de ser el eje de todas nuestras luchas del siglo XIX. Maestra de aquellos cambios de ideas y costumbres fué Francia. «Comíamos—escribe Quintana—, vestíamos, bailábamos y pensábamos a la francesa.» La Inquisición, ya en estado comatoso, daba de vez en cuando algún derrote, porque, aunque poco o nada le quedaba ya de su antigua grandeza, todavía tenía alguna sombra de poder como para inquietar en algunas ocasiones a los no bien pensantes, esto es, a los que se arriesgaban a hacer en público pinitos de incredulidad y heterodoxia. Recuérdese el caso de Olavide, y los de Iriarte, Samaniego, Menéndez Valdés y Urquijo. Hasta con el mismo Godoy hubo de atreverse, procesándole secretamente nada menos que por bigamia e inmoralidad. Pero todo esto, fuera del caso Olavide, nunca pasó a mayores; y hasta del mismo Goya se ha dicho en alguna ocasión si tuvo o no que ver con ella... Pero nada se sabe a ciencia cierta. Yo me inclino a creer que nunca le molestó el ya entonces caduco tribunal.

Lo que sí interesa a nuestro tema es que en tiempo de Goya hubo algunos procesos por hechicería e iluminismo. El historiador francés Latour, en *L'Espagne Religieuse et Littéraire*, y Menéndez Pelayo en sus *Heterodoxos*, citan por extenso el proceso de la Beata Dolores, que fué relajada en Sevilla en 1781. Sólo he de citar este caso por su intenso sabor goyesco. El pueblo sevillano atribuía a esta beata el dón de poner huevos, logrado mediante pacto nefando con el diablo. ¡Ay, señor, muchas beatas como ésta necesitaríamos ahora! He aquí cómo la pinta Menéndez Pelayo:

«... La Beata Dolores no era bruja, sino mujer *iluminada*, secuaz teórica y práctica del molinismo, bestialmente desordenada en sus costumbres, so capa de santidad, y eso que por su belleza no podía excitar grandes pasiones, puesto que, además de ciega, era negrísima, repugnante y más horrenda que la vieja Cañizares del *Coloquio de los Perros*.

La Inquisición la condenó a la hoguera.» Prosigue Menéndez Pelayo: «La Beata salió al auto con escapulario blanco y coraza de llamas y diablos pintados, que aumentaba el horror de su extraña figura. Un fraile mínimo exhortaba a los circunstantes a que pidiesen a Dios por la conversión de aquella endurecida pecadora. Por todas partes sonaron oraciones y lamentos; sólo la beata permanecía impassible, contribuyendo su ceguera a lo inmutable de su fisonomía.» «Hubo—finalmente—que amordazarla para que no blasfemase, y el P. Vega llegó a amenazarla con el crucifijo.» Santo remedio. «... Vióse a la beata prorrumpir súbitamente en lágrimas y, apenas llegada a la Plaza de San Francisco, pedir confesión en altas voces, lo cual mitigó el rigor de la pena»; pero no tanto como para que la indultaran de ser ahorcada, reduciéndose todo a ser entregada a las llamas muerta en lugar de viva.

Es probable que este suceso llegara de algún modo a oídos de Goya. Aconteció en 22 de Agosto de 1781. (Goya había cumplido ya sus 35 años, había ya pintado mucho, y la serie de sus obras maestras estaba a punto de comenzar.) Nada tiene tampoco de extraño que oyera Goya la narración de este bárbaro suceso de boca de su amigo Jovellanos, al cual escribió un fraile, desde Sevilla, al día siguiente de verificarse el auto de fe, una carta en la que le daba cuenta de aquel tragicómico y espeluznante espectáculo. No hace falta ser un lince para ver que en la historia tremebunda de la beata Dolores se hallan todos los elementos, a excepción, claro está, de los específicamente plásticos y cromáticos, de aquellas escenas tragigrotescas que tanto le gustaba a Goya describir en sus obras menores.

(Por las pinturas, grabados y dibujos de Goya, puede llegarse a la conclusión cierta que semejantes escenas de la vida real e histórica de su tiempo llegaron a impresionarle vivamente. Porque no todo es fantasía, ni mucho menos, delirio, alucinaciones, *sueño de la razón*, en tales obras, sino que tienen por lo menos otro tanto de inspiración en la realidad inmediata) observada en el curso de los

días. Si durante la Guerra de la Independencia los ojos de Goya, ni más ni menos que nuestros pobres ojos en los días negros que vivimos, debieron llegar al hartazgo de horror, antes que apareciera nuevamente el Dios de la Guerra por la anchurosa y triste España iba ya Goya buscando impresiones y escenas de horror, puesto que todo artista busca en la vida histórica y en la naturaleza sólo aquello que lleva previamente en su alma; y así, tanto la realidad nacional, cuanto el folklore, que es una variante de esta, le suministraron pasto de este género en abundancia. (A medida que el genio del artista va madurando en el tiempo y en las obras, va amortiguándose también y desapareciendo de su arte aquel bullicio alegre y popular (bullicio de tonadilla y bulla de fandango), con que se inviste en sus primeras pinturas de género, para dar paso y hegemonía a una especie de representación trágica de la vida, en la que la tragedia vierte la plenitud de su contenido de horror mediante formas, caracteres, actitudes y expresiones que entran de lleno en el dilatado campo de lo grotesco. Y este enlace orgánico y fusión de lo grotesco y lo trágico, aunque con frecuencia lo veamos en nuestro arte y literatura cultos, es, en mi concepto, de origen popular.) «... Para saber si una obra de arte es popular—dice Chesterton—, si se adapta al genio del pueblo, hay que averiguar primero si se ha sabido poner de relieve en ella estos dos elementos: lo trágico y lo cómico.» En este sentido, Goya es genuinamente popular. Que los que entienden de esas cosas estudien seriamente nuestro folklore, y espero que, en consecuencia, quizá no me quitarán la razón.

Goya, para quien la vida sin duda no fué un camino de terciopelo, como no lo fué nunca para el pueblo español, el pueblo de más aguante para el dolor, debió sufrir tanto como el pueblo del que nació; y aunque, como este, entendía de gentilezas y donaires, lo más hondo de su espíritu se expresa en uno de los modos artísticos más desoladores y enigmáticos: en el tragigrotesco. Necesitó, pues, abrevarse en el horror, en lo feo, en lo deforme, en

lo bajo y tenebroso, y cuando todavía la guerra no le había enseñado con bárbara crudeza sus horrores, acudió a los cuentos e historias de brujas para satisfacer esa necesidad profunda de su espíritu. La brujería, pues, se dieran muchos o pocos casos en su tiempo, yo creo que los hubo en abundancia y para todos los gustos, fué para Goya un elemento precioso con que templar su constante sed de horror y su apetito estético de montruosidad... y, al mismo tiempo, su propensión a la risa.

Y ahora vaya por delante una pregunta que puede parecer carente de lógica y sentido aplicada a un hombre picado de volterianismo... a su modo. ¿Creyó Goya, ni más ni menos que las comadres de su tiempo y de todos los tiempos, aun del nuestro, en las artes y prodigios de la hechicería? ¿Creería en las brujas, en el gran cabrón, forma brujil del diablo, y en sus cortejos de media noche? No falta ciertamente quien esté propenso a suponerlo, porque la intensidad de sus escenas de hechicería y de aquelarre no dejan de dar pie a una suposición más o menos convincente. Los que tratamos a D. Ramón del Valle Inclán, espíritu goyesco a sus horas, estamos convencidos que el gran escritor creía con todas las de la ley en brujas, sobre todo en la «meiga», que es la bruja gallega, más bonancible, como la vascongada, que la de los páramos y serranías de las tierras solares de España. Del mismo o parecido modo que Valle Inclán, debió comportarse Goya ante el problema de la brujería. Creía en ella, sino por razón, al menos, por fantasía y sentimiento, que es como casi siempre creen los artistas. Se dirá que Goya, siguiendo su humor más o menos volteriano, se hartó de zaherir toda clase de supersticiones. Cierto. Pero no se olvide que el gran artista de *Los Caprichos* era de naturaleza paradójica, amigo de jugar con los contrarios, y, sin saberlo, gran manipulador de antinomias. De modo que sin dejar de usar espontáneamente del instrumento de la razón crítica, se acogió a las veces al de la sinrazón, que en este caso es la (fantasía popular). Estéticamente, las brujas y el diablo tenían para él no menos realidad que la estampa adusta

y bravía del Empecinado o las fantasías indumentarias, como de ave de paraíso, de la reina María Luisa de Parma. La vertiente amarga de su genio llevole acaso a celebrar dentro de su espíritu conturbado un cierto género de aquelarres y misas negras. Fué indudablemente artista de los llamados satánicos.

El poeta Baudelaire, que algo entendía de misterios demoniacos, olfateó con bastante exactitud la índole satánica de una parte de la obra de Goya. A él le debe la crítica las mejores páginas sobre esta faceta del genio goyesco. Lo que llamamos el satanismo de Goya, no fué, claro está, ninguna construcción de orden más o menos teórico, sino, simplemente, un producto de la emoción, una actitud ante la vida, que se traduce en imágenes pavorosas. Por raciocinio, o mejor dicho, por ese buen sentido de pegujalero aragonés que se advierte en sus cartas y notas al margen de muchos de sus dibujos, Goya se acercaba a la cuerda de sus amigos más o menos racionalistas, de los que fué, en punto a crítica de milagrería y supersticiones populares, antecedente y maestro el P. Feijóo. Tanto es así, que *Los Caprichos*, se abren con una declaración de tipo racionalista. Es lapidaria. Dice así: «El sueño de la razón produce monstruos.» Recalca y matiza este concepto con esta especie de programa estético y declaración de principio: «La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas.» He aquí la doble faz de Goya. Por su claro juicio y buen sentido es un hijo de la gran tradición realista que impulsa a lo mejor de nuestras artes y letras. Sus antecedentes literarios habría que buscarlos no sólo en *Los Sueños*, de Quevedo, como se ha hecho, sino que habría que remontarse más hacia la fuente, a *La Celestina*, al *Corbacho*, y aun en ciertos aspectos al *Libro de Buen Amor* y a *Las Danzas de la Muerte*. Mas dejemos esto, que no es para esta ocasión.

Mas el claro juicio y buen sentido pueden producir a lo sumo un creador del tipo de Moratín, pero, evidentemente,

no uno del tipo de Goya, de Shakespeare o de Quevedo. Hay, pues, en el artista Goya una facultad, por cierto poco extendida entre artistas españoles, que rebasa y anega al mero claro juicio y al buen sentido; es la que llamó Baudelaire reina de las facultades del hombre: la imaginación. Fué ésta en la composición de su espíritu de una intensidad portentosa. (Por su poder plástico y expresivo está Goya en la línea de los grandes imagineros anónimos del goticismo, que dieron realidad pasmosa a los horrores del infierno y representación superaguda, inigualada más tarde, a los vicios y lacerias del hombre, inventor admirable de pecados y de alguna que otra virtud.) Y así acontece que las figuraciones brujiles y satánicas de Goya parecen haber surgido de un estado alucinatorio; y probablemente así fué, pues hay indicios de que en cierta época de su vida, que coincide con sus creaciones de este tipo, padeció Goya de insomnios y de pesadillas. Conocía, pues, por experiencia los sueños de la razón. Son esas imágenes hermanas de las que en el páramo espolearon la ambición trágica de un Macbeth. Y aunque le llenen, por decirlo así, con su poderosa tensión toda la cavidad de su espíritu, y le hagan crédulo de los sueños de la razón, de los que se alimenta el ánimo del hombre mucho más que de la razón misma, esta tiene por su parte sus vigias y guardianes y reclama sus derechos imprescriptibles e inalienables. Hombre del pueblo, hijo del terruño aragonés, Goya abrigaba en su intimidad las creencias, tradiciones y supersticiones del pueblo que le dió vida. Con tal barro de alfar modeló sus personajes y escenas de fábula demoniaca, y, cuando estos salieron de sus manos dispuestos a mostrar todas las lacras y el horror de su origen, el artista, muy ladino, les dió un último golpe de mano, que en este caso era el de la razón revestida con el gozoso indumento de la risa. Quien no sabe reír no es ni siquiera hombre. Y porque Goya era muy hombre, rió tanto, y rió con la desenfadada y brutal carcajada del pueblo. Alza, pues, el humorista su cabeza bifacial, como la del dios Jano: ama aquello de que se ríe y

maltrata; cree y niega a la par: cree por la imagen, niega en el comentario.

Como el tiempo va corriendo y hay mucha, muchísima, tela por tejer en esta materia, haré, para abreviar y no aburrir demasiado, lo que los malos toreros: despacharé el toro... dándole golletazo. Perdonen este simulacro taurino en gracia a su exactitud.

*La Guerra de la
Independencia.*

Cuando la inepticia y vileza de los de arriba metió a España en la Guerra de la Independencia; cuando toda la organización del Estado español se vino a tierra de la noche a la mañana, y el pueblo acudió espontánea y anárquicamente a suplirla; Goya había pasado ya por tragos muy amargos de su vida. De los veintiún hijos que hubo—este hombre fué en todo abundante—, sólo le quedaba uno; y él, el gran artista, estaba sordo como Beethoven, con el cual se le ha querido hallar algún parecido en la expresión del rostro. La Guerra de la Independencia vino a colmar las heces de su misantropía. Su tendencia sombría, ya iniciada hacia el año 90 en algunos de sus cartones, según hemos visto, pierde con esta guerra sus represas, emprendiendo libérrimo curso. No parece sino que el destino histórico español se empeñara en subvertir los comienzos de Goya, y que fuese escarbando en los repliegues más hondos de su espíritu hasta poner al descubierto su hondón trágico en su mayor profundidad. Con la guerra, este fondo trágico recibió inesperado pasto, ni más ni menos que nos sucede a los españoles de ahora; y Satán se dejó de aquellarres y garambainas brujiles, porque, a partir de ese momento, corría libre, sin molestias de «controles», por la piel de toro de la península ibérica. Goya se lo encontró en todas partes. ¿Qué más podía pedir su nativo satanismo? A la francesada van unidas, pues, entre otras obras que no hacen al caso, dos series capitales: *Los Desastres de la Guerra* y las *Pinturas Negras de la Casa del Sordo*. Tanto en estas obras, como en la *Tauromaquia*, que grabó por aquel tiempo, su gusto por lo descompasado y feroz toma frenética carrera.

A *Los Desastres de la Guerra*, son cosas vistas, las *Pinturas Negras de la Casa del Sordo* son sueños de la razón, pintura de alucinaciones, de sueños monstruosos, sin equivalente en la historia de las artes del dibujo y el color. Las imágenes brujiles de *Los Caprichos*, por las cuales corre, como decíamos, poderosa vena satírica, se quedan pálidas ante las escenas con que a Goya se le ocurrió decorar las paredes del comedor de su casa. Los más bajos instintos del hombre, sus más negras y hediondas supersticiones, lo que de más feo y monstruoso puede hallarse en su naturaleza, ahí está puesto de relieve, con tal crudeza, que todas las crudezas de nuestra tradición artística y literaria, y hay que convenir que ésta no se ha distinguido por remilgada, se quedan tamañitas ante el terrible desenfado y las despachadoras del gran pintor. Rara vez el arte, el gran arte, como es el de Goya, ha alcanzado a lanzar al rostro del hombre una imagen más monstruosa del hombre mismo, realizada con insuperable genialidad, maestría y pasión. Aquí tenéis, señoras y señores, lo que la guerra miserable posó y puso al descubierto en el alma de un artista, maestro en el arte de las gracias populares y cortesanas, que comenzó su vida artística realizando graciosas tonadillas pictóricas. Cantaba Boileau..... si alguna vez cantó:

Las Pinturas Negras.

Il n'est pas de serpent ni monstre odieux
 Qui, par l'art imité, ne puisse plaire au yeux.

Pero la guerra no sólo dió a su imaginación satánica pábulo extraordinario, sino que a la vez hizo más lúcida su razón y dió a su sentimiento de la realidad circundante mayor brio, como lo prueba la serie de grabados al agua-fuerte que tituló *Los Desastres de la Guerra*. Comenzó a realizar esta serie lo más tarde hacia 1810, en plena guerra, y la terminó quizá hacia 1820, o sea 10 años después. La guerra ante la mirada clara de Goya aparece desprovista de gallardía y dignidad. Es invención de las fuerzas satánicas del mundo. La vieja lírica de la guerra, las trompas, trom-

Los Desastres de la Guerra.

petas y tambores, el vistoso penácho reluciente, las banderas, no le engañaron. Vió la guerra en su anécdota cruda y pávorosa, en su bestialidad sin freno; en el triunfo de los instintos míseros y destructores del hombre. Así, pues, sus estampas de la guerra son estampas pacifistas, lamentaciones de un Job pintor. En ellas no hay más que pueblo. El mismo que bailaba seguidillas a orillas del Manzanares, es el que se bate contra los franceses con denuedo de fiera y el que no repara en medios llegada la hora de tomarse la revancha. También estos *Desastres de la Guerra* son cosa única por su expresión y su maestría en la Historia del Arte. No coleccionó Goya, pues, como los grabadores franceses, flamencos y alemanes de los siglos XVII y XVIII, grandes ni pequeñas batallas. No le interesó la guerra panorámica, de grandes masas y gran aparato guerrero, sino la de arrabal, la de encrucijada y asechanza. Hizo en la representación de la guerra lo mismo que en la realidad nacional los guerrilleros: atomizarla. Puede ser que las que representa sean acciones de soldado; pero no menos de forajidos. Guerra y bandidaje son sinónimos para Goya. En aquella noche del florido Mayo—1808—, en que fué a ver los cadáveres de los patriotas victimados en la Montaña del Principe Pio, parece como si se condensaran súbitamente en su espíritu su concepto y su emoción de la guerra. Adelantose así en un siglo a la visión moderna. Los sucesos del 2 y 3 de Mayo, en Madrid, fueron su bautismo de sangre. Su pueblo jacarero, pendenciero y danzarín, el de los tapices, habíase convertido de pronto, como en mágica mutación, en el ferocísimo y justiciero que dió origen a las partidas y a la caída de Napoleón. Los boleros, fandangos, seguidillas y tiranas del popular rococó de la Pradera, traían ahora alientos de ira sanguinaria y mortal.

¡Cuánta contemporaneidad en estas pinturas que Goya hizo del pueblo inmortal de nuestra trágica España! Nadie caló tan hondo como él en el alma fiera y graciosa de este pueblo; y por eso, porque tan profundamente lo comprendió, porque tanto lo amó, y porque nunca lo aduló; porque

EL PUEBLO EN LA OBRA DE GOYA

fué uno con él... por eso precisamente se yergue ahora Goya ante nosotros, su posteridad, con la misma gracia, resolución y fiereza que su pueblo mismo, y es un contemporáneo nuestro en estas horas de desgarradora tragedia, en que España, nuevo avatar del Conde Ugolino, prisionera en el más tenebroso ámbito, devora con fruición horrenda sus propios hijos. *J*