

GOYA VISTO DESDE NUESTRO TIEMPO

por el prof. Dr. GOTTHARD GEDLICKA

De la Universidad de Zurich

Vista en su conjunto la obra de Goya es el documento de una crisis, y es mucho más, sin embargo. Goya es el genio de la pintura europea en la transición del rococó al romanticismo, sin que en su pintura y en su gráfica se observen apenas huellas del clasicismo que determina la obra de sus compañeros de generación. Probablemente esto era sólo posible en España, que no tuvo, durante todo el siglo XVIII, una tradición artística original. Nunca se juzgará rectamente el arte de Goya si se le compara con el que le precede. Si se hace así se corre el riesgo de ver sólo lo que de éste le diferencia y lo que hace imposible insertarle en el orden de la tradición. Es en su arte donde por vez primera hace acto de presencia, como rasgo determinante de la forma, un rasgo que en toda gran pintura obra por el trasfondo y nunca en el primer término, con total presencia. Nos referimos a lo demoníaco.

Su evolución se desnucle como a golpe de excavadora, sacando a la luz estratos, cada vez más profundos, de la vivencia, y con ello de la fuerza creadora de forma. Pero este proceso, que visto desde el arte que le precede puede llamarse de disolución, es al mismo tiempo un proceso de génesis formal.

Goya ha creado tantas normas nuevas del arte —sólo evidentes y aprehensibles, partiendo de su propia obra, ciertamente— como ha destruido, o parece haber destruido, en el sentido de normas tradicionales. Cuanto más pasa el tiempo, más justicia le hace en este aspecto.

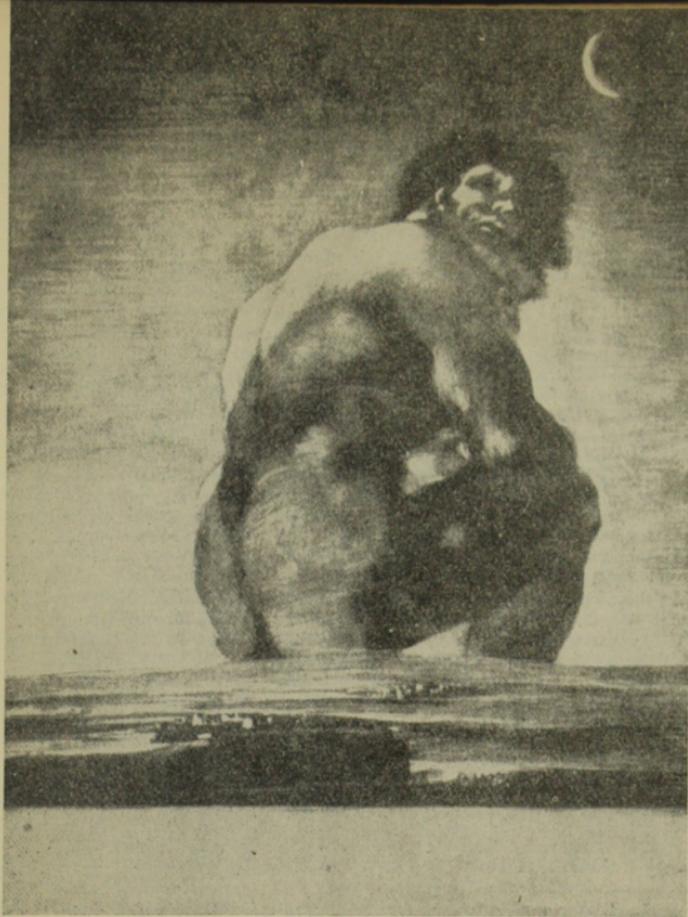
Goya fue reconocido como el más grande artista de su época en su patria antes de que en el resto de Europa se le estimara en toda su trascendencia europea. La fama nacional y la fama continental no coinciden siempre. Imposible hablar de una línea única de fama ante la obra de Goya en el transcurso de los últimos cien años.

La fama del Goya grabador se impuso más rápidamente en Europa que la del pintor y dibujante y ello por la sencilla razón de que para conocer sus aguafuertes no hacía falta ir a España. La fama del Goya grabador y del Goya pintor irradió desde Francia. El romanticismo francés, alerta y receptivo para lo universal, descubrió al Goya grabador, en cuyo aliento universal justamente vio como una anticipación del propio élan. Théophile Gautier y Charles Baudelaire escribieron sobre él en forma que sus opiniones pueden leerse como si se hubieran escrito hoy. En sus comienzos de juventud, Paul

Klee evidencia su influjo durante un período. Las obras de los surrealistas, parecen, en múltiples aspectos, comentarios pintados de sus Caprichos. Y cuanto más pasan los años, más se manifiesta en el proceso de creación de Picasso su afinidad con Goya.

El mundo de Goya es extraordinariamente rico... y extraordinariamente ambiguo. Es más rico que el de casi todos los anteriores a él y de él contemporáneos, al abarcar el mundo del día y el mundo de la noche y de los sueños. En Goya encontramos temas del Antiguo y el Nuevo Testamento, de las leyendas de los santos, escenas mitológicas y alegóricas. En docenas de cartones para tapices —la mayoría de los cuales se conservan en El Prado— nos describe, con inagotable opulencia, la vida de la sociedad española de la década que pone fin al siglo XVIII en Madrid y su cercanía, el trabajo y los juegos, usos y costumbres de las clases distinguidas, de la burguesía y la pequeña burguesía y del pueblo. Nos brinda trasuntos de las fiestas populares —brote todo de la fiesta nacional de los españoles, las corridas de toros—, pero también de los tribunales del Santo Oficio, de procesiones de disciplinantes y escenas de casas de orates. Es el retratista de la corte y de los círculos cortesanos, de la burguesía, de los representantes más señalados de la cultura y el arte de España, de los arquitectos, los pintores, los poetas, los escritores, los compositores, los toreros, en retratos de grupo, de cuerpo entero, de medio cuerpo. Es el cronista de la lucha española de la independencia, en cuadros que tienen el carácter de la epopeya heroica, en una serie de escenas, que generalmente reflejan la violencia, en sus Desastres de la Guerra, y pinta también escenas de canibalismo. Y, además del mundo del día y del crepúsculo trasunta un poblado mundo de los sueños.

La obra cardinal del Goya joven son los cartones para la Real Fábrica de Tapices de Madrid. Como pronto se les olvidó, se han conservado totalmente. En toda la esfera de la pintura apenas encontraremos otra obra de juventud con semejante unidad formal y temática. Desde el primero hasta el último cartón, el joven Goya ve el mundo como teatro y las gentes de los distintos estratos y oficios que trasunta como actores dentro del papel que deben representar. La aprehensión de este mundo es, ciertamente, precisa, exacta, en lo que atañe a su contenido, pero con algo peculiarmente fantasmal,



Goya: El coloso.
Gigante sobre el
borde del globo
terráqueo

sin embargo, incluso las personas, en los asuntos más animados, producen la impresión de marionetas y en el conjunto de su dinámica tienen más vida que en la expresión psíquica de sus rostros, ya que a éstos —a casi todos— les imprime rasgos con cierto carácter de máscara, incluso de carátula, a veces. Ninguna figura es referida al observador, se aparta de él todo, por mucho que se aproxime. Reina, o predomina, en estos cartones, una atmósfera seria, grave, hasta en las escenas infantiles. Estos bocetos, sin embargo, por de prisa que hayan sido pintados, son cuadros con valor propio y su impor-

tancia reside esencialmente en la composición. Al pintarlos jamás pensó Goya que debía hacer bocetos para tapices (aunque se pretenda, a menudo, que sí lo pensó), y si muchos se prestaron para el traslado al tapiz, se debe ello a que articula claramente superficie y espacio y ordena los asuntos, en su mayoría característicos, según las normas de la simetría y la equivalencia. En el colorido están matizados sin considerar el traslado al tapiz.

En 1792, durante un viaje a Cádiz (1), fue acometido por una severa enfermedad que tendría importancia de-

cisiva para su vida y su obra. No se han puesto en claro sus causas y su índole, aunque se han hecho muchas cábalas. Posiblemente se trató de una hemorragia cerebral con el resultado de una total, aunque transitoria parálisis del lado derecho del cuerpo, fuertes zumbidos de oídos, constantes perturbaciones del equilibrio. Durante algún tiempo apenas ve Goya, y teme quedarse ciego. Tras meses de enfermedad al borde de la muerte, se recobra poco a poco. Pero queda completa y definitivamente sordo. En la medida en que esto le enajena auditivamente, el mundo en torno, le obliga a retraerse y concentrarse en sí mismo. Pero el artista, de cuarenta y siete años, que cuando tenía cuarenta había dicho que era ya un hombre viejo, vivirá aún treinta y cinco años y en su transcurso creará su verdadera obra. ¿Puede darse prueba más clara del vigor de su naturaleza? En una carta a Yriarte —comienzos de 1794— le dice que ha pintado algunas piezas de gabinete y que se le han logrado observaciones para las que no hay espacio en los cuadros de encargo, de modo que pudo obedecer a los impulsos de su capricho y su imaginación. "Capricho" e "imaginación": cabalmente lo que, en adelante, predominará en su obra. Tal vez se incluyen entre estas piezas de gabinete los cinco cuadros que se conservan en la Real Academia de San Fernando: el Entierro de la Sardina, Corrida de Toros, Tribunal del Santo Oficio, Procesión de los Disciplinantes y Escena de la Casa de Orates.

Un gran artista es grande en dar y en apropiarse. Con toda despreocupación Goya aprendió y tomó de la pintura italiana, española y francesa del siglo xviii, de la pintura de Tiepolo, incluso de la de Francisco Bayeu. Tomó lo que podía servirle, insertándolo al punto en la rica agilidad de su modo expresivo. Visto desde la esfera de sus obras posteriores, mucho de lo que pintó en su juventud produce la impresión de un ejercicio de digitación y de ingenio por una mano bien dotada y rara vez expresión de algo entrañablemente necesario. Si Goya hubiera muerto al estallar la Revolución Francesa, la pintura española, pobre en talentos durante el siglo xviii, hubiera quedado enriquecida con un gran pintor, indudablemente, pero no sólo hubiera perdido un pintor genial: con él hubiera, además, perdido toda una dimensión del espíritu y del arte. Vista su obra temprana desde la de sus años maduros y tardíos, produce, más que en otros grandes pintores, la impresión de tarea preparatoria en la que falta aún lo que constituye la grandeza única del Goya maduro y proveccto: lo azaroso, el hálito, lo demoníaco. Ahora bien, la obra del Goya maduro y proveccto sin esta tarea preparatoria no hubiera sido posible. Nadie hubiera podido allanar mejor el camino al Goya maduro que el Goya joven. Durante décadas se adiestró en la composición, afinó la pupila,

ejercitó la mano. Para más tarde, en el ápice de su vida, tras una catástrofe física y espiritual, convertirse en el más prodigioso instrumento al servicio de una irrupción de fuerzas interiores cada vez más potente. El Goya maduro y proveccto tiene que haber vivido en un permanente estado de efervescencia interior que repercute en su pintura y en su gráfica. El Entierro de la Sardina, la Corrida, el Tribunal del Santo Oficio, la Procesión de los Disciplinantes, la Escena de la Casa de Orates, diríanse escritos al dictado de un demonio. Y para que no quedara asfixiado bajo el peso de semejante opulencia interior. Lo que entre sí vincula a estos cinco cuadros es la vivencia de la masa, de la multitud, que en ellos cobra forma como un movimiento de masas que lo arrebató todo: como una psicosis de masas. El individuo es aquí despojado de su voluntad, transformado en una articulación del multiarticulado monstruo. Por ello carece de rostro ya, ocupando el lugar de éste una máscara o una carátula. Son, en la pintura occidental, los primeros trasuntos en que es representada la agitación de las masas con las fuerzas demoníacas desencadenadas que casi siempre cabalgan a su grupa. Por eso estos cuadros (con la excepción única de la Corrida) parecen traspasados por lo infausto, como visiones de pesadilla y en su recuerdo pintados. La masa bulle y pulula sobre la superficie y sobre la profundidad del cuadro. Mas por mucho que aparezcan estas creaciones impregnadas por el amasijo del caos, en todas y cada una la articulación es perfecta según normas que en ellas están presentes, aunque, ciertamente, con los más sorprendentes disfraces.

En el dibujo 470 del Prado tenemos, probablemente, el primer bosquejo del aguafuerte con que Goya quiso encabezarse la serie de los Caprichos como rötulo y portada. En la serie publicada figura casi exactamente en la mitad (hoja 43), con esenciales cambios. Va provista de la inscripción, válida también para el primer dibujo: "El sueño de la razón produce monstruos". El dibujo es una clave para toda la serie de los Caprichos. Se trata de un dibujo a pluma con sepia y tinta china. Goya, en una silla, a su mesa, con la cabeza sobre los brazos, dormido. En su torno aparecen, en sueños, detrás de su silla, un gato deslizando, en el aire murciélagos, un perro que enseña los dientes, arriba del todo un caballo o un asno, recortado desde el margen superior de la hoja (¿con las manos trabadas?) y rostros masculinos, pura mueca algunos, en silente grito, con la boca abierta, desorbitados los negros ojos, con una risa sarcástica, con asombro idiota, con una última concentración psíquico-espiritual, como si mirasen sobre sí mismos en vez de hacia afuera. Y un rostro tan despierto y vigilante, que es casi de acecho su expresión, dibujado en el centro de la parte superior de la hoja

en forma que sólo doblando ésta desde el margen izquierdo hacia abajo puede verse bien: nuevamente el autorretrato del pintor.

No conozco ningún otro dibujo de autorretrato que como éste vincule varios autorretratos entre sí, ni que le iguale en la opulencia del testimonio psíquico y espiritual y la penetración fisonómica. "El sueño de la razón produce monstruos"... pero también la más clara conciencia, el más hondo atisbo. El autorretrato del hombre hendido, del hombre partido, no en dos partes, sino en muchas que en torno al durmiente se desprenden del monstruoso amasijo o a él vuelven en metamorfosis: carátulas, máscaras, visiones, autorretratos, que se coordinan, por la superficie o lo subyacente, a diversos estratos de la psique humana —del alma y del espíritu— y por ello son trasuntados de un modo diverso, produciendo la impresión de la escritura sinográfica del estado psíquico especial que en tal sazón cobra forma traspasado de sombras amenazadoras y trémula luz. Y en realidad también en su conjunto ha de considerarse e interpretarse el dibujo como autorretrato en un sentido que todo lo abarque: el hombre entregado al sueño y a la noche, entregado a lo que en él vive y se mantiene en represión durante el día, entregado al caos en sí mismo, pero domeniándolo al cabo por virtud de la forma, dueño y señor al fin. Pues el Goya durmiente y ante la irrupción de los monstruos que de él surgen, se eleva, en tal estado, sobre ellos: se los sacude. El Goya en vigilia triunfa aquí sobre el Goya en sueños: el Goya en centinela que engendra de sí mismo, para salvarse, al durmiente. Cuán totalmente se ha desvelado a sí mismo Goya, hasta qué punto se ha desnudado con deliberación en este dibujo, se evidencia ya por el hecho de que el más o menos definitivo bosquejo sobre la continuación de los Caprichos no contiene un solo autorretrato, y únicamente ya (cabe la figura de un durmiente) gatos y murciélagos, es decir, imágenes que, en comparación, producen un inofensivo efecto.

Imposible empresa buscarle un sentido supraordinado a lo singular de cada hoja por la sucesión de las ochenta de que constan los Caprichos. Pronto se consideró, ciertamente, la hoja 43 ("El sueño de la razón produce monstruos") como la charnela, como el conmutador entre la primera y la segunda mitad, como el cambio de agujas entre un grupo más realísticamente humano y un grupo más fantástico y demoníaco, viéndose en las seis hojas que la preceden y en las que se reproducen asnos como símbolo de la estupidez humana, una preparación de esta segunda parte. Pero los Caprichos... son caprichos también por el hecho de resistirse a toda ordenación lógica. Se puede interrumpir el

orden de sucesión, incluso barajar las hojas como en un juego de cartas, hasta aquellas cuyo tema principal es el asno: cada nueva sucesión que resulta será tan carente de sentido o tendrá tanto sentido como la dispuesta por el propio Goya para la publicación y a la que, sólo por este motivo, estamos obligados a atenernos. Igualmente arriesgado es atribuirles una significación más profunda a los letreros al pie de cada hoja. Ni un solo título logra convencernos de que resume el contenido: restringe en forma torturante incluso allí donde parece responder a una primera interpretación.

Algunas hojas presentan a la mujer como seductora, pero también como seducida y los letreros son aquí comprensibles: "Bien tirada está", la media en la pierna quiere decirse. "Por qué fue sensible". Incluso la mujer seducida y encadenada en una cárcel produce la impresión de seductora. Cuán poco nos dice, en cambio, "¡Lo que puede un sastre!", o "Ya es hora" sobre la horda ululante de los monstruos. Se trata de la vivencia de visiones o de sueños a la que dio primero forma, buscándole después un título, pues tenían que tenerle o quería que le tuviesen. Cuanto más se adentran los Caprichos en la zona de lo demoníaco, tanto más intranscendentes, fuera de lugar y subalternos son los títulos. "Linda maestra", por ejemplo, al pie de la hoja que representa el vuelo de dos brujas desnudas, una vieja y una joven, cabalgando en la misma escoba sobre un paisaje, acompañadas de un espectral pajarraco. Fueron hojas así las que tanto impresionaron a Charles Baudelaire: "*Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité*".

Los grabados al aguafuerte de Goya son traducciones. Para todos hizo dibujos previos al crayón o a pluma que son siempre obras concluidas, perfectas. Lo son también los traslados, las nuevas versiones en las hojas al aguainta, mas, por tal manera, que con los primeros no guardan ya ninguna relación. En el trayecto del bosquejo al grabado por el procedimiento del aguainta se verifica una metamorfosis, una mutación psíquica y espiritual, por decirlo así, que parece inconcebible incluso atribuyendo una gran proporción a las reflexiones formales y los recursos puestos a contribución. El Goya del dibujo al lápiz rojo y a pluma es el Goya del rococó; el Goya del aguainta anticipa el mundo y la emoción vital del romanticismo. En el bosquejo a lápiz hasta las escenas macabras parecen aún alegres, como anotaciones hechas al pasar, llenas de encanto y de gracia y de una leve y milagrosa per-

fección. Lo que determina el efecto de las hojas al aguatinta, en cambio, en el sentimiento trágico de la vida, la infausta lucha entre la claridad y la tiniebla, trasuntada, muy a menudo, por el contraste entre un negro tenebroso y un blanco espiritualizado. En toda la gráfica occidental no existe otro ejemplo de esta naturaleza: salto semejante —en el trayecto del bosquejo a la versión definitiva— desde el mundo al submundo.

Los Desastres de la Guerra son, a continuación de los grabados al aguatinta, la obra clásica. Probablemente se consagró Goya a la elaboración de estas hojas entre 1808 y 1815; las 17 últimas incluyen motivos de los Caprichos. Es como si después de los Caprichos el pintor se hubiera serenado algo. El espanto que en su propio interior alienta (y le impulsó a dibujar y grabar los Caprichos) es mayor que el espanto que desde fuera le llega con las luchas entre franceses y españoles. La Guerra de la Independencia de España fue para Goya, no una experiencia de patriota, sino de artista. No participó en la lucha: la trasuntó en su pintura y su gráfica. En los Caprichos se libera de angustias y visiones... y al hacerlo conquista una posibilidad nueva de la expresión gráfica. En los Desastres de la Guerra ordena vivencias, narraciones o visiones —resultado de descripciones e informaciones— y las reproduce con una técnica gráfica que domina ya de modo perfecto. El sentimiento de la vida que en los Caprichos cobra expresión se vincula a una catástrofe individual, física y psíquica, que nadie podría volver a vivir, ciertamente. El sentimiento de la vida que en los Desastres cobra forma podrá comprenderse y revivirse siempre, incluso en la composición y articulación de las hojas. El horror que en ellas impera es un horror de este mundo y a los ojos de este mundo. Y ya antes que él había sido trasuntado, si bien como insinuación tan solo en comparación con el soberano alarde de Goya (en la obra de Jacques Callot, por ejemplo).

Las fuerzas y los instintos que aquí se reflejan, son, hasta la entraña de sus más siniestras manifestaciones, los mismos que desde los comienzos de la historia de la humanidad hicieron sentir su poder y su pertinencia. El hombre en guerra a muerte contra el hombre, todo el espacio del cuadro como un solo campo de batalla, heridos, agonizantes, muertos tendidos sobre el suelo, atados a estacas, colgados de árboles, la desesperación de mujeres y niños, atrastrados y violados, y la pobreza, la miseria como estela puntual de la guerra. Muchas de estas escenas tienen carácter nocturno y cuando ocurren de día es como si hubieran sucedido de noche. Pero incluso la escena más horrenda está tan claramente articulada, es tan pura expresión de una norma

espiritual y formal al ser transfundida toda contingencia incluso en los miembros que quedaron rígidos con los espasmos de la agonía, que el espanto del observador se transforma en emoción íntima en la que aquello que estremece por el asunto y lo que deleita por el modo como es representado se equilibran. Parte de lo caótico en la composición de los Caprichos ha de atribuirse a la confusión del estado psíquico de Goya en el período de su convalecencia tras la grave enfermedad. La serie gráfica conocida bajo el título de los "Disparates" fue publicada por primera vez mucho tiempo después de la muerte de Goya, en 1850, y por segunda vez en 1864, por la Real Academia de San Fernando, con el título de "Los Proverbios". Se le dio el título de Disparates por haber designado así el propio Goya a algunas de las hojas. La serie habría sido elaborada entre 1815 y 1820. En Los Disparates vuelve Goya sobre los temas de sus cartones para la Real Fábrica de Tapices y los Caprichos, pero en más amplias proporciones y forma más monumental.

Probablemente sólo mucho tiempo después de la muerte de su esposa (1812) se trasladó Goya a la Quinta del Sordo. Hasta hace algunos años se creyó que el nombre aludía a la sordera de Goya, pero se ha comprobado que se llamaba así antes de ser adquirida por el pintor. Decoró las dos estancias principales de la hermosa mansión con pinturas murales, que, en 1873, al pasar la casa a manos del banquero francés Emile Erlanger, fueron desprendidas y trasladadas a lienzo para ser expuestas en el Trocadero durante la Exposición Universal de París de 1878. Como al pintar estos frescos Goya era completamente libre, tan libre y tan encadenado como lo es el artista que se impone a sí mismo una tarea, tenemos ahí desnuda ante nuestros ojos, hasta la estructura misma, su forma gráfica y cromática. Los frescos de la Quinta del Sordo, reunidos hoy en el Prado, son el testamento espiritual y artístico de Goya. Establecen, por así decirlo, una síntesis de su gráfica y su pintura, pero se puede también ver en ellos una genial transposición a la pintura de su gráfica, de sus Caprichos, de sus Desastres, de sus Disparates. Son también una prueba de que en la vejez necesitaba verse rodeado de lo que en él vivía y le apremiaba.

La riqueza, la opulencia, la densidad formal de estos frescos no podrán ser transmitidas ni aun por la reproducción en color (por límpida y cuidada que ésta sea). Se habla de monocromía. Si se toma el concepto en sentido tan lato se deberá hacer como ante las grisallas (gris sobre gris) de Rubens, que tampoco son grisallas en el sentido cabal de la palabra. Los españoles hablan

aquí de "pintura negra", con lo que se acercan más a la objetividad de la cosa. Tal vez nos acerquemos aún más diciendo "pintura oscura". ¡Pero qué opulencia cromática la de esta "pintura negra"! Los colores que se destacan con mayor o menor precisión son el verde, el azul, el bruno, el negro. Pero también se entremezclan otros colores, como el rojo y el amarillo. Los frescos están pintados con premura, como por un poseso, más a golpes que a pinceladas. Su índole cromática parece excluir una verdadera estratificación. La estratificación, incluso múltiple, es, sin embargo, rasgo esencial de esta pintura; acaso por descargarse en ella una tremenda tensión, pinceladas yuxtapuestas están como separadas entre sí por grandes espacios. La pincelada, como si estuviera el pincel empapado en una papilla oscura de varios colores parece tener, cromáticamente, varias capas. En esta pintura vive y se desvive el mundo sin interrupción: surge de la substancia y retorna a ella como a la substancia primaria de la vida.

La materia cromática con que trabaja el artista maduro y provecito es aquí el equivalente de un contacto nuevo con la vida como sólo se advierte aún, en la pintura francesa contemporánea, en Géricault. En esto se muestra afín, saltando siglos, con la del Ticiano y Rembrandt en su madurez y en sus últimos años. Pero mientras en la pintura de Rembrandt y del Ticiano emerge como equivalente formal de una substancia del mundo y subordina la visión individual a una imagen mítica del propio mundo, en la pintura del Goya maduro produce el efecto de una substancia vital individual no coordinada a una substancia del mundo, sino surgiendo con su más primaria, con su privatisma riqueza: como equivalente de una múltiple estratificación psíquico-espiritual del hombre, de la ofuscadora complejidad del individuo en un mundo de irrupciones con la disolución de un orden social y la anticipación aproximada de un orden nuevo; como equivalente de una siniestra inestabilidad en la proyección de este sentimiento de la vida, de un angustioso y fascinante cambio en el buscar asidero en lo exterior y buscarle en lo interior; equivalente de un sentimiento fundamental que no se sirve ya del color, sino que en él y a través de él, en una verdadera disputa con él, con él se materializa: el color, pues, como destino, como camino único del advenir de la forma.

Los últimos cuatro años de la vida de Goya transcurrieron en Burdeos, con pocas interrupciones. En esta ciudad, sin embargo, seguía estando en España, pues Burdeos estaba lleno de refugiados españoles que se habían acogido a su hospitalidad para poder seguir

siendo libres. Muchos eran antiguos amigos del pintor ya en Madrid. A Madrid, en visita de despedida y para el definitivo arreglo de sus asuntos personales y económicos retornó Goya en 1826, a la edad de ochenta años. Hizo un retrato de Fernando VII, y cediendo a los deseos del monarca se dejó retratar por Vicente López, su pintor de corte a la sazón y autor de numerosos retratos de contemporáneos célebres. Pero ninguno puede compararse al que de él hizo. . . ¡Se trataba de Goya! En él tiene el artista, con sus ochenta años, el aspecto de un vivo bloque humano, rebosante de vigor y salud: erguido, con el pincel en la diestra, que descansa sobre la rodilla izquierda, como esperando, la paleta, con algunos pinceles, en la mano izquierda; el rostro, con la rotunda frente y los ojos penetrantes, el bulbo de la nariz, los carnosos labios y la piel como enrojecida por la exposición a los elementos (2), tiene una contenida y algo hosca expresión. ¡Pero cuánto más nos dicen sus autorretratos, como el del Prado! (de hacia el año 1813). Nos acerca a él y nos aleja de él al mismo tiempo. Es el autorretrato de un hombre libre y solitario, que vive tanto hacia afuera como hacia adentro.

La vida es sueño y el sueño es vida. Sin duda es Goya el primer surrealista del arte nuevo. Esto explica que esté del presente más cerca que cualquier generación del siglo XIX. La relajación formal, la disolución de la forma que se manobra con una serie de empujones en el curso de su evolución, responden a una hiperpresión psíquica y espiritual, son expresión de una fuerza indomable y no de una inseguridad de la psique y el espíritu.

La metamorfosis de caos en cosmos de que es testimonio toda obra de arte se produce, en la obra del Goya maduro, a veces sobre el borde del caos, en una siniestra proximidad. A menudo vemos menos el resultado que el proceso mismo, sentimos la transmutación, sentimos que el cosmos sigue conteniendo el caos, que está bajo su permanente amenaza. Goya es el primer artista de la humanidad occidental que se atrevió y arriesgó a entregarse totalmente, sin reserva, a su sentimiento individual de la vida, a su visión personalísima, el primer artista ante cuya obra sentimos y reconocemos que en ella emergen, por erupción, abismos del alma humana, haciéndose visibles al cobrar forma, y cuya reducción por el espíritu acaso jamás se logre totalmente.

¹N. de la R.: A la provincia de Huelva, donde se encuentra el Real Coto de caza de Doñana; allí ocurrió el accidente. Iba en compañía de la Duquesa de Alba. Una poco conocida colección de Goyas se conserva en el palacio de La Marismilla.

²N. de la R.: El octogenario aragonés había hecho el viaje desde Burdeos a lomo de mula, al golpe del viento y el sol. . .