

CAPÍTULO QUINTO

LAS PESADILLAS DE GOYA

Goya, a los cincuenta años, quedó sordo de golpe, sordo como una tapia; él, que había vivido intensamente la vida, se encontró repentina e inesperadamente apartado de ella. Por alguna razón, los seres humanos, entonces privados para él de voz, le resultaron grotescos y repugnantes, y en la soledad de su sordera se vio invadido su sueño por horribles monstruos. En los años siguientes dio inicio a la serie de aguafuertes que agrupó bajo el nombre de *Caprichos*, el mismo que utilizará Piranesi en sus *Prisiones*.

Publicados en el último año del Siglo de las Luces uno de ellos “que parece concebido como para figurar en un frontispicio”, muestra a Goya dormido sobre su mesa de dibujo, con la cabeza entre los brazos. En la parte delantera de la mesa se advierte una inscripción “El sueño de la razón produce monstruos”, que admite una interpretación: “los seres humanos, cuando dejan a un lado la Razón, caen en las horribles prácticas que esos grabados muestran tan crudamente”.⁹⁸ Cabe otra: la desmesura racionalista, la mera lucubración *in vitro* no es garantía alguna de cosas mejores para el hombre; por el contrario, esa razón razonadora lo vuelve monstruoso al olvidar la preciosa fuerza del Árbol de oro de la Vida, suplantándolo con una Gris Teoría, que dijera Goethe. El grabado célebre recuerda los monstruos que imaginó Victor Hugo en *Los duendes*: la negra tuna raza de criaturas fantásticas, el murciélago gigantesco que sobrevuela a las espaldas del pintor durmiente y cuyas alas cartilaginosas semejan velos negros y membranosos que amenazan con envolver al soñador; el enorme gato, en cuyos ojos trasluce un horror inexplicable, símbolos ambos de oscuras magias malignas. Son los terrores del hombre en su lucha contra la “turba endiablada”, de sus fantasmas interiores y de su soledad esencial, sus trágicas tinieblas, la tempestad recóndita de las pasiones de la que es imposible guarecerse. El romanticismo brota del erial racionalista, reacción vital ante la altiva soberbia de una razón, instrumentada en dogmas de pretendida observancia universal, con ambición idéntica a la vez de los derechos y libertades frente a las coerciones

⁹⁸ *Ibidem*, p. 77.

utilitarias del poder y sus poderes: político, jurídico, económico, religioso, ávidos por perpetuarse reproduciendo privilegios que la desigualdad asigna tramposamente a unos cuantos, entristeciendo a los restantes, cuyo malestar cotidiano, sin salida y sin horizonte, la trasmutará en contradictoria de buena parte de las disposiciones normativas impugnadas por quienes militan en las filas mayoritarias y por los que irán incrementándolas a lo largo del tiempo.

A Kenneth Clark se debe una tesis que mira el conflicto Razón-Emoción con originalidad. Al analizar el retrato de *La Condesa de Chinchón* de Goya, obra maestra fruto de perspicaz penetración psicológica, deja entrever la actitud del artista ante el *miedo a la razón* y la fascinación de los contemporáneos de aquél por alineaciones y desvaríos, tanta que visitaban los manicomios como si fueran parques temáticos a fin de experimentar estremecimientos con la locura de otros. La aristócrata del retrato, engalanada con un laborioso tocado de espigas, desde su minúsculo sillón asoma una mirada desorbitada, pero que no ve nada como no sean sus propias alucinaciones, surgidas entre las sedas de su brillante atuendo, que la aísla del mundo, dejándola librada a fantasmas interiores que parecen desfilar detrás de esa frente estrecha que remata el pronunciado óvalo de su desasosegado rostro.

La invasión napoleónica terminó por envolver a Goya en horrores que *Los desastres de la guerra* transmiten todavía hoy, lamentable la perversa peripecia del ejército que un día defendiera la Revolución, ya convertido en el ciego instrumento de una ambición egoísta incontinente y opresor mecanismo de muerte y desolación. La razón ha concluido destruyendo su propia obra al negar a otros lo que reivindicara para los suyos en sus primeros pasos triunfales. Aquella guerra no hizo sino confirmar una dimisión trágica y la dialéctica indefectible, que se repetirá a lo largo del siglo siguiente, cuando los triunfos revolucionarios pasen a ser plataformas para asentar otras opresiones, precisamente a nombre de la libertad y la igualdad. La fraternidad, feliz y generosa, fue entonces cosa prescindible e inservible ante la nueva regla suprema, la del egoísta poderío personal, económico y político, como fin y meta última de la condición humana, sin que parezcan ni de lejos necesarios los lazos entrañables que podrían surgir entre los hombres.

Goya fue un hombre del Siglo de las Luces y, tras su enfermedad, empezó a obsesionarse por todo lo que le sucede a la humanidad cuando pierde el control de la razón. En *El tres de mayo de 1808* nos ofrece un aspecto de la *irracional y predeterminada brutalidad de los hombres que llevan uniforme*. Supo contrastar de manera genial la feroz repetición casi abstracta de las posturas de los soldados, la acerada línea de sus fusiles y el duro aspecto de sus gorros con el des-

moronomamiento irregular de sus víctimas. Pero las víctimas del poder no son abstractas: parecen tan informes y patéticos como sacos viejos; están apelotonadas como animales y frente al pelotón de fusilamiento del otrora glorioso Mariscal Murat, se cubren los ojos o juntan las manos en oración. En medio de ellas hay un hombre de rostro moreno cuyos brazos alzados, confieren a su muerte el carácter de una crucifixión: una blanca camisa abierta ante los fusiles es el fogonazo que le da luz a la composición entera... *El tres de mayo*, pintado quizás en 1814, muestra que el talento del pintor siguió aumentando y desarrollándose incluso después de haber cumplido los sesenta años...⁹⁹

Los cuadros “privados” de *La Quinta del Sordo* están pintados —añade Clark— con una libertad que no volverá a darse en el arte europeo hasta la época de los impresionistas.

Rebelde individualista, supo Goya, con arte supremo, recordar la cara feroz del poder. Malraux sostiene el carácter crítico de la obra de Goya: “Goya met en question le primat de la peinture italienne, mais d’abord la figure de l’homme accepté par les grandes monarchies”.¹⁰⁰ En *La pradera de San Isidro*, una multitud endomingada, ataviada “a la francesa” yacente sobre el césped y protegida por quitasoles en el primer plano; tras ella, una muchedumbre a la que contiene la ribera del Manzanares y Madrid, albo y luminoso, como telón de fondo de la panorámica. La tela no consagra a las efigies más altas del poder; presenta a la celebridad del momento y del siglo, a la burguesía festejando su emancipación. Ya no las sacras individualidades de los reyes y príncipes, de conquistadores y aristócratas, pues ese mundo fue extinguido en 1789 para dar vida y reconocer otra realidad, que venía gestándose desde el Renacimiento y la Reforma: la del hombre autónomo, moral y políticamente, la de la soberanía personal que Kant consolidó en su ética laica y que Weber terminó por aclarar teóricamente para el derecho y la política.

Goya supo que la vida ya estaba en esa porción de la sociedad y no en la ribera opuesta, como en su cuadro. La “Grandeza” había acabado por ser minúscula, y los pequeños de apenas ayer eran los nuevos amos de la situación; en todo caso, tenían ya la fuerza suficiente para acabar siéndolo.

Pero los bailes de aquel idílico paseo campestre no lo eran todo en el mundo goyesco: la violencia interclasista también lo constituyó esencialmente. *Riña en el Nuevo Mesón* pinta una pelea muy lejana a la mitología de los héroes vencedores del mal: es un pleito feroz entre gañanes que se propinan puñetazos y coces mientras la vida continúa entre las ferocidades que estallan cuando menos se las espera: asumir la esencialidad del conflicto fue tam-

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 89 y 90.

¹⁰⁰ Malraux, André, *Saturne. Le destin, l’art et Goya*, París, Gallimard, 1978, p. 9.

bién revolucionario. El perro que ladra a los combatientes es mero espectador, azuzador de los batacazos, y del caballo desciende, dando la espalda al pintor, un hombre de más elevada condición, un burgués pacífico que nada quiere tener que ver con esa riña vulgar. Sin embargo, es consustancial para la composición pictórica y social, jurídica y política, la presencia e interacción, activa o pasiva, de todos los protagonistas. Es una consagración de las violencias cotidianas y fútiles como ingredientes indispensables del caldo social: Goya —dice Malraux— advirtió “l’absurdité d’être homme, pour une fois conquis, ne peut plus que donner son accompagnement d’océan au cri d’un héros sans nom”.¹⁰¹ La fraternidad —agrega— fecunda el arte de Goya, pero no lo determina... Una interminable procesión de dolor, que avanza desde el fondo de los siglos hacia esas figuras atroces de *Los Desastres de la guerra* acompaña sus torturas con un coro subterráneo; por encima, ante el drama de su país, este hombre que ya no puede oír nada quiere dar su voz al silencio de la muerte. La guerra francesa concluía con lo absurdo de todas ellas y los vencedores perdonaron a Goya en razón de su talento; él los tenía como viles aprovechados de la lucha contra el ejército invasor, y su perdón le resultaba irrisorio. Expresó su posición en el aguafuerte *Divina Razón, no dejes ninguno*, pero el hecho es que los reaccionarios habían vuelto, encabezados por Fernando VII y a pesar de Cádiz.¹⁰² En el grabado aparece una Razón con los atributos de la justicia: la toga impoluta, la balanza de platillos, pero Goya la hace empuñar un látigo mientras levantan el vuelo negros pajarracos de mal agüero, turba fanática que reclamaba a gritos nuevas cadenas al Deseado, presto para aherrojar gustosamente a sus gritones súbditos.

“La condition humaine est aussi une prison, et ceux qu’el y hait d’abord, ce sont les trafic quants d’espoir. Devant politiciens et médecins, el se contentait de ricaner: si les moines l’obsèdent, c’est parce qu’ils sont imposteurs au nom du Christ”. Pero en ello no había nada anticristiano; al contrario, la tradición católica, teniendo a Erasmo como su más alto exponente, ha satirizado a monjas y frailes, a curas y obispos, que, indignos de ser portadores del mensaje evangélico, arrastran sus vidas en la molicie entre las riquezas de sus monasterios y conventos opulentos, conviviendo con poderosos mecenas y protectores influyentes que buscaban el perdón divino para sus tristes pecados. No hay mera coincidencia en que fuera española la mayor reformadora religiosa del Renacimiento, Teresa de Ávila, Teresa de Ahumada, Santa Teresa de Jesús, única Doctora de la Iglesia. Dice Malraux

¹⁰¹ Malraux, *op. cit.*, pp. 123 y ss.

¹⁰² Carrillo Prieto, *Derechos...*, *cit.*

que el Cristo de Goya no es su enemigo, pero tampoco es el Hijo de Dios. “Ce monde est souvent le monde chrétien sans la Grâce, un monde dont la rédemption n’est pas encore venu, où il ne peut pas venir. Et parfois la vie même-et d’abor la sienne-semble a Goya une imposture de Dieu”.¹⁰³

Goya también plasmó, en otras planchas, el mundo carcelario. Su visión de los prisioneros, encadenados y desfallecientes, fue otro modo de aludir a la realidad de la condición humana, pasible de toda suerte de sujeciones físicas y anímicas intelectuales y morales. “¡No los despertéis! pues solo el sueño les alivia de sus miserias”, que fue la inscripción de Miguel Ángel para *La noche* de las Capillas Mediceas, y que Goya repitió en estos aguafuertes, sin saber del ilustre antecedente.

La serie de los *Disparates* (es decir, las locuras) convierte a Goya ante Malraux en “le plus grand interprète de l’angoisse qu’ait connu l’Occident”, había encontrado el canto profundo del Mal, fetos, enanos caníbales, naufragos y prostitutas, flagelantes de la Inquisición junto a locos y ahorcados y una zoología fantástica de hombres-esqueleto; hombres-gallina, hombres mutilados en cuerpo y alma. Era España. Nadie más se atrevió a pintarla con esa profundidad, con el más ilustrativo inventario de las desdichas y las maldades del hombre. En esto confluyó Goya con la corriente crítica (y a veces subterránea) de la Ilustración, a la que Feijoo ya había abierto una brecha, sin atreverse, por cierto, a ir muy lejos. “Es, a la vez, otro mundo y nuestro mundo, mundo nocturno, iluminado por un astro muerto, que arrastra en su órbita implacable un torbellino de sueños, tan sordo, viejo e invencible como el corazón del hombre”.¹⁰⁴ Fue una radical insurrección *Los Disparates* con que Goya abrió los ojos a otros para mirar el trágico mundo de la opresión y el fanatismo, poblado de monstruosidades. Crítica social con un lenguaje que esa Ilustración alcanzó gracias a sus pinceles. ¿“Crítica política en los retratos cortesanos encabezados por la fascinante Familia de Carlos IV”? Kenneth Clark no la ve y da sus razones, que son convincentes. Una obra capital, *El entierro de la sardina*, representa el Miércoles de Ceniza, “los funerales del Cardenal, la muerte del tiempo cuando los hombres se creyeron libres y fueron felices”. Pero hay el extravió inverso, el de las Saturnales de pesadilla. Ambas constituyen el mundo y sus nocturnidades, el inquietante mundo de las pasiones y obsesiones humanas, incansables sístoles y diástoles, ansioso mundo en que resuena un resuello fatigado e incesante, como si marchara en pos de la multitud enardecida de nuestras pulsiones y repulsiones. El tiempo carnavalesco fugaz no ha

¹⁰³ Malraux, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 138.

durado, no puede durar nunca; de ahí la radical infelicidad del hombre y engañosas sus empresas y su bogar sin rumbo fijo, sin brújula confiable, a veces hibridado con aves gigantescas, alas de su temerarios deseos y sus vanas aspiraciones como los pájaros del disparate 13.

El decimoctavo disparate, *Viejo errando entre fantasmas* es el propio Goya extraviado entre sus preguntas y dudas “Goya —dice Malraux— en la Casa del Sordo, ya sabe que si existe una soledad en la que el solitario es un abandonado, existe otra en la que se es solitario porque los hombres no han acudido a su encuentro. Comprende por qué los profetas encuentran su fuerza en el desierto y su «desierto» le dio fuerza para imponer sus espectros”.¹⁰⁵ A la jerarquía del revolucionario David, Goya la recusa o la ignora, así como desprecia las elegancias y primores de la pintura de Gainsborough. Goya, pintor de Cámara, sabía, asimismo, que las realezas siempre eran y serán la pesadilla que fue Fernando VII, y que todo príncipe es símbolo del absurdo universal, un loco enemigo de Dios. No se quiso pintor aristocrático, pero tampoco se vio a sí mismo como pintor burgués. Le importó poco la sociedad de Fragonard y de Gualdi: lo que le tocó hasta el fondo fueron los sueños colectivos que sin descanso llenan la imaginación nada ingenua, de la gente del común, propagandista de los valores plebeyos. Los que él opuso a los aristocráticos no eran populares —sostiene Malraux—, sino artísticos. “Su arte no tenía, como admirador ideal ni al papa ni al rey sino a otros artistas. Lo que le ligaba al pueblo fueron sus pasiones”.¹⁰⁶ Atacó el orden del mundo en beneficio de sus misterios, y así contrapuso sus últimas obras a la Ilustración que decía venerar, tal y como Sade lo hizo en sus literaturas.

L’homme de la Raison tentait d’occuper la place du saint et du héros, et le monde de Saint-Just n’était pas aux yeux de celui-ci mois cohérent que le monde de Louis XIV. Et David s’accorde à Saint-Just, mais à qui s’accorde Goya ? A l’idée que l’art peut obtenir l’adhésion du spectateur, vivant ou à naître, *par des voix qui ne sont pas rationalisables*. Pour que ce fût vrai, peut-être fallait-il que s’écroulât la notion de l’homme sur laquelle avait vé cu l’Europe... Son guide, c’est l’instinct que, tout sacré, repose *sur la conscience de l’autre monde*... Le seul moyen qu’ait l’art d’en tenter l’expression, c’est de rétablir le contact avec tout ce qui ne fait de l’artiste qu’un passage : le sang, le mystère, la mort... Ce sacré n’affleurant ou ne surgissant pourtant qu’en *bouleversant les rapports établis par les hommes*, contraint Goya aux choix des instants, imaginaires au réels, où nos rapports sont bouleversés : les jeux, le carnaval, la folie, la corrida, les monstres, l’horreur, les tortures et la nuit... Or, si Goya doit sa libération du

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 152.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 156.

style traditionnel à *sa poursuite du mystère*, il ne doit évidemment son génie qu'à la conquête de son propre style. Ce style n'était pas concevable sans la lutte contra la civilisation, doit Goya était l'annonciateur ; mais, *la civilisation mise en question, l'harmonie du monde récusée*, la fonction de la peinture changeait... Elle n'est au service, ni d'un monde rationnel ni d'un monde ordonne... Il préfigure tout l'art moderne, parce que l'art moderne commence à cette liberté.¹⁰⁷

El grito desgarrador de Prometeo tuvo en Goya el agudo acento que lo trasmutó en colores y formas y en los sombríos aguafuertes con que dio cuenta del horror de un mundo fatalmente encadenado a sus fantasmas y quimeras, compañeros constantes, noche y día, de todos los hombres en una inversa Gran Corrida que fue para él, finalmente, la historia de la humanidad.

Ha tenido Goya que padecer desengaños y enfermedades y mirar a la guerra, la locura y la muerte de frente para que el espectador actual de su obra logre explicarse el largo trecho que separa el deslumbrante *Retrato de Jovellanos* (1789), el ilustrado español más eminente, reformador político su amigo, de sus *Caprichos*, sus *Desastres de la guerra* y sus *Disparates*. El soberbio retrato aquel es la imagen misma de la Ilustración racionalista, impecablemente ataviada por Goya ante la mesa de los complejos papeles ministeriales. “A mis amigos ilustrados —advierte Helman—”¹⁰⁸ los retrata en el momento de auge de su carrera pública, celebrando de esta manera la elevación del amigo; por ejemplo, a Don Bernardo Iriarte, nombrado en 1798 ministro de la Real Junta de Agricultura, Comercio y Navegación de Ultramar, le dedica su retrato con la inscripción “Dn Bernardo Yriarte, Vice Protr de la R'Academia de las tres nobles Artes, retratado por Goya en testimonio de mutua estimación y afecto año de 1797”. Y en el mismo año le dedica “A Meléndez Valdés su amigo Goya” un soberbio retrato cuando se traslada el poeta y magistrado a la Sala del Alcalde de la Villa y Corte... Goya retrata al ministro Saavedra; pero hace el retrato por encargo y no por gusto, como quince años antes había pintado el de Floridablanca y le falta a aquél, como a éste, la vida intensa que rebosa el de Jovellanos o el del doctor Andrés Peral, del que en 1798 se dijo: “solamente el retrato de don Andrés del Peral executado por el incomparable Goya, bastaría para acreditar a toda una Academia, a toda una Nación, a toda la edad presente...”. Son retratos de poder, el intelectual, menos decaído que el político. El orbe de sus grabados al aguafuerte y sus litografías (recién inventariada por Seneffelder), en cambio, el reverso de idéntica moneda; está ahí la mirada más

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 156 y ss.

¹⁰⁸ Helman, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1983, p. 13.

incisiva y crítica de la Ilustración que llegaba a últimas consecuencias, y en cuya dialéctica implacable —ya lo dijeron Horkheimer y Adorno— caben también los sofismas y trampas menos luminosos, al punto de pretender no sólo mostrar a los hombres los fines a los que debemos aspirar todos y los valores que la condición humana reclama como propios y universales, sino, además, proclamar que la llegada del reino de la razón (de la libertad, la igualdad y la fraternidad) el fin del Éxodo, sea impulsada por factores independientes de la voluntad de las Siete Tribus de la Humanidad entera. “Seréis felices y el camino ello os lo mostraré os plazca o no, que eso es lo de menos pues no hay, no puede haber otro”. Robespierre, Cromwell, Lenin y Trostky, Porfirio, Franco, Mao, Kim Il Sung y Castro se agrupan por propio derecho bajo esa divisa, paradójica y abominable. También caben ahí los profetas relativamente recientes del engendro letal que se llama “neoliberalismo”, sin parar mientes en lo absurdo de tal calificación, que ha significado sacrificar y sumir en la pobreza, y la desigualdad, en nuevas esclavitudes a millones de seres humanos en todo el mundo, sobre todo en uno que hasta hace poco se identifica como El Tercero. En el de Goya de los grabados ya está el Gulag, los campos alemanes de exterminio racial, Guantánamo y Abu Graib, Ciudad Juárez, los vuelos australes de la muerte, el internado Marista de la Isla Secuestrada, la Tierra de los Indignados, la xenofobia hacia el islam, los horrores que Bachar El Asaad ha infligido a su pueblo, el carnaval de corrupciones cupulares de los poderosos del mundo y las saturnales de quiebras y fraudes provocados por un capitalismo financiero especulativo, privatizando las ganancias y socializando las pérdidas. Eso y otras cosas odiosas con las que hoy se entristece el mundo, el baño de sangre de esta insensata y teatral “guerra” contra el fabuloso comercio de estupefacientes, que ha enredado la vida de cientos de miles de mexicanos sin provecho alguno y con grave fractura de la sociedad nuestra.

Ortega y Gasset¹⁰⁹ no pudo pasar por alto la inquietante singularidad del arte de Goya. Su punto de vista es chispeante y ocurrente, como casi todos los suyos, pero carece de sustento sólido, tanto que la pintura negra, la del último periodo del aragonés, estaría integrada, según él, por “pavorosos chafarrinones”, lo que dice mucho de su radical incapacidad para descifrarla. Asómase a ella con ojos de un gusto añejo, condicionado por “su circunstancia”, que no era ni remotamente propicia a las finuras del enfoque estético:

¹⁰⁹ Ortega y Gasset, José, *Goya*, Madrid, 1958, pp. 14 y ss.

Ahí está un “cuadro negro” de Goya... Entender a Goya implica que, una vez visto ese cuadro, nos volvamos de espaldas a él y nos pongamos a analizar nuestras hipótesis, a articular unas en otras, a eliminar las que, por tal o cual razón, son inaplicables. ¿Se trata de una broma pesada con que Goya quiere sorprender al visitante? ¿Se trata de que Goya era un sifilítico y a los sesenta años sufrió estados anormales de mente? ¿Se trata de un *odium professionis*, una antipatía hacia las bellezas de la pintura, que se descarga en una voluntad de cocear todo arte? ¿Se trata de una confesión en que se expresa una insólita pero auténtica y lúcida conciencia trágica de la existencia humana?... El ejemplo es violento, porque se refiere a un caso extremo en la historia de la pintura. Ha pintado todos los temas divinos, humanos, diabólicos y fantasmáticos... Lo interesante de su figura artística es precisamente ver cómo, de cuando en cuando y en tiempos ya tardíos, la cotidianidad de su oficio experimenta extrañas perforaciones eruptivas de caprichosidad, que es como entonces era visto lo que el siglo diecinueve va a llamar *genialidad*. En Goya brota repentinamente el romanticismo, con su carácter de irrupción convulsa, confusa de misteriosas y demoniacas potencias que el hombre llevaba en lo subterráneo de su ser.¹¹⁰

Por otro lado, Ortega sostiene que

no hay pretexto para levantar una leyenda de heroísmo aventurero e indómito... En 1790 entra en contacto frecuente con la sociedad aristocrática y en amistad con los grandes intelectuales de su tiempo... Cuando otros quince años después aparecen en España los efectos de la Revolución Francesa, Goya se encuentra envuelto en una tercera atmósfera (distinta de la palatina y de la intelectual) y, a pesar de sus años, y de su sordera, reaccionará con nuevas emanaciones de su interior arcano... Se daba cuenta de la nulidad de la nobleza. Había perdido ésta toda fuerza de creación, no solo para la política, la administración y la guerra; se mostraba incapaz, también para renovar, o siquiera sostener con gracia, las formas del cotidiano existir. Dejó, pues, de ejercitar la función principal de toda aristocracia: la ejemplaridad.¹¹¹

Goya pintó aquella aristocracia decadente desde un conjunto de ideas del mundo y del hombre, las de la Ilustración primero y desde las suyas propias surgidas en su peripecia vital.

En las de la Ilustración hay el radical reformismo. Una actitud incómoda ante la vida que comienza siempre con un *no* para construir sobre su ruina el

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 27.

si de una idea.¹¹² En las de Goya hay, finalmente, desencanto que linda con lo misantrópico, ante el Teatro del Mundo. La hipótesis que Ortega propone es que el contacto tardío con “disciplinas de vida” más elevadas intelectuales y aristocráticas produce en él efectos contrapuestos. Por un lado disocia su persona, que queda escindida para siempre en un alma popular —no “popularista”— que era de nacimiento y juventud, y una confusa presencia de normas sublimes, un poco etéreas, que le arrancan de la espontaneidad nativa y le comprometen consigo mismo a vivir *otra* vida. Esta dualidad no logrará nunca fundirse y Goya vivirá sin adaptación a ninguno de los dos mundos —el de la tradición y el de la cultura de la Ilustración— y, por tanto, sin mansión cobijadora, en perpetua desazón e inseguridad. La sordera llevará todo esto hasta los confines de la patología, recludiéndolo en una soledad atormentada... El *shock* vital tiene una virtud maravillosa: al desencajarle de las tradiciones, incluso de las pictóricas en que pervivía instalado, al proponerle rehusar lo primerizo, retirarse a zonas más profundas y reflexivas de su ser, Goya liberta y despabila su originalidad... hasta dar con los límites del arte, traspasarlos y perderse en la manía y la pura arbitrariedad.¹¹³

Ortega pretende definir el “capricho” como “todo aquello que un pintor hace al margen de su oficio”, y que Helman asume validar.¹¹⁴ “Pintor de capricho, o sea, pintor original, y creador de caprichos, es decir, de acciones, escenas y figuras humanas concebidas en el idioma universal de la sinrazón”. Pero, ¿no tenía fe Goya en la razón humana, credo inexcusable de la Ilustración europea? Desde luego; *sin fe en la razón humana no habría vivido tan obsesionado por el “capricho”*. En sus dibujos y grabados caprichosos revela e interpreta los supuestos y creencias vigentes en su tiempo, pero también *las dudas y desilusiones de sus contemporáneos ilustrados*, en los últimos años del “Siglo de las Luces”, que es lo que aquí hemos venido sosteniendo. (El título original y completo de los *Caprichos* es *Colección de estampas de asuntos caprichosos inventadas y grabadas al aguafuerte*). Goya —afirman Helman y Sánchez Cantón— “conocería el uso del término *caprichos* para designar cierta clase de aguafuertes y habría visto estampas de Callot, tituladas *Capricci di vari figuree*, así como los más recientes de Giovanni Battista Tiepolo, los Diez «Capricci» y otras estampas suyas que recogieron sus hijos a *Scherzi di fantasia*”.¹¹⁵ Habría que decir también que de los autorretratos suyos van emergiendo diversos rostros, fuertes y vivos todos, hasta llegar al autorretrato a lápiz que atesora el Metropolitan, pleno de fuerza, marcado por las

¹¹² *Ibidem*, p. 46.

¹¹³ *Ibidem*, p. 50.

¹¹⁴ Helman, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1983, p. 10.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 40. Es imprescindible leer a Roberto Calasso y su *El Rosa Tiepolo*, Madrid.

crisis de su vida y de su tiempo, que mira de frente y fijamente al espectador, grandes ojos los suyos enmarcados por una desordenada melena y cejas circunflejas, y el de la Colección Hofer, de Cambridge, con un fondo negro que realza su oblicua e inquieta mirada.

La vida de Goya corrió peligro en 1792, como se sabe, y las secuelas de ese quebranto fueron la perlesía, la sordera y una depresión honda.

Las repetidas crisis del gobierno español de 1792 desconcertaban a todos, primero la caída de Froridablanca, reemplazado por Aranda, que tampoco pudo mejorar las relaciones con la República Francesa y cayó a los siete meses. ¿Será pura casualidad que la enfermedad de Goya coincida con el proceso de Luis XVI y el fracasado esfuerzo por parte de Carlos IV de interceder a su favor? Los “excesos” de los revolucionarios franceses aumentaban en España la fuerza de los enemigos de la liberación y enfriaban el entusiasmo de sus más ardientes partidarios. “Estos sucesos y los efectos que causaban en Madrid bastarían para perturbar un genio menos arrebatado que el de Goya”.¹¹⁶

Por medio de los dibujos y grabados, como de los cuadros que pintaba para sí (y que Ortega y Gasset calificaba torpemente de “pavorosos chafarriñones”, es decir, cosas viles y chabacanas, juicio que Edith Helman prefiere pasar, por alto) afirma Goya su protesta y rebeldía contra el principio único y universal de la belleza impuesto por el neoclasicismo de su época.

Sin la crisis desquiciadora e iluminadora de su enfermedad es posible que Goya no hubiese descubierto —o por lo menos explorado con tanta intensidad— los mundos posibles *más allá de la realidad observada y de la razón tan exaltada en aquel momento*, ni habría tal vez presentado las infinitas transformaciones que podía sufrir lo humano. Al renunciar a la imitación de la naturaleza, alza el vuelo hacia esferas desconocidas, no sabiendo cómo ni dónde habría de aterrizar, y a ésto se debe en parte lo enigmático de algunas de las estampas. En otras, el sentido ambiguo o equívoco resulta de un repentino viraje en el punto de vista y por ende en la perspectiva del artista, el cual en aquellos azarosos años de 1790 a 1799, existe entre dos mundos y vive la tensión agónica entre dos visiones de la realidad radicalmente opuestas de la realidad. Cuando acaba de grabar su colección de estampas caprichosas a últimos del siglo, Goya está ya de espaldas al siglo XVIII y de cara al XIX, de manera que los *Caprichos* ofrecen una recapitulación del modo de pensar y de sentir de toda una época, ya terminada, epílogo de la Ilustración y a la vez prólogo, visión anticipada de una nueva época por venir.¹¹⁷

¹¹⁶ Helman, E., *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 45 y 46.

Hechos políticos de diversas dimensiones, y de variable trascendencia influyeron en la obra de innovación literaria y plástica de Novalis, Grillparzer, Gauguin y Goya, protagonistas modélicos del romanticismo rebelde, aunque muy distintos entre sí, y, sin embargo, partícipes todos de impulsos que caracterizan el resurgimiento poderoso de las “razones del corazón que la razón no conoce”, del aforismo pascalino.