

Goya y el gusto ilustrado

Valeriano Bozal

Universidad Complutense de Madrid

Viene siendo habitual analizar las relaciones entre Goya y la Ilustración a partir de la investigación sobre las fuentes —literarias, políticas, ideológicas, teatrales...— de las imágenes goyescas o, aún, de la trama biográfica: las amistades ilustradas del pintor, su reacción ante los ilustrados que conoció, etc. El punto de vista que aquí va a adoptarse es algo diferente: la relación entre la pintura de Goya y el gusto ilustrado, su sensibilidad. No, o no sólo, el gusto de los ilustrados, el de Jovellanos o el de Campomanes, Meléndez o Ponz, sino el gusto ilustrado, de la Ilustración española tomada como un conjunto no completamente homogéneo, pero tampoco enteramente heterogéneo.

¿Qué quiere decir gusto ilustrado? Gusto lo ha habido siempre, lo hubo en el Renacimiento y en el Barroco, en el clasicismo y el manierismo, pero existe un rasgo que diferencia notablemente la condición del gusto dieciochesco y que afecta de manera considerable a la Ilustración; el gusto dieciochesco afirma un placer estético inmediato, no es un mero atenerse a las normas, tampoco verificar la adecuación a las normas, a las pautas más o menos claramente establecidas, el gusto dieciochesco no es, o no es sólo, cosa mental y racional, es propio de la sensibilidad, de su finura y delicadeza: el gusto dieciochesco es capaz de subsumir lo racional del concepto en la inmediatez de lo sensible.

La tensión que tal pretensión y proceder suscitan ofrece en la Ilustración su manifestación más clara y señalada y, como espero mostrar, afecta a la evolución misma del arte de Goya.

El hombre del s. XVIII, y muy especialmente el hombre ilustrado, desea tener gusto, formar un gusto fino y delicado, ser sensible. Como ha señalado J. A. Maravall¹, la sensibilidad no puede identificarse con ni reducirse a la sensación tal como esta era entendida por la teoría del conocimiento tradicional. Pero tampoco puede apartarse de lo sensible: de él y en él surge, y quizá ahora, con el éxito de las diversas formas de empirismo —éxito que tuvo en nuestro país su reflejo²— de una manera más intensa.

Ahora bien, la fundamentación del placer estético en el gusto —y el desarrollo consecuente y riguroso de una teoría del gusto— planteó serias dificultades. No es la menor el presunto relativismo que el gusto podía introducir en el juicio estético —que, por ejemplo, el *Diccionario de Autoridades* (1726) recoge en la expresión «sobre gusto no hai disputa»³, con la quiebra, entonces, de los valores de la universalidad y normatividad sobre los que el arte se apoyaba (y que el arte expresaba). Los teóricos europeos trataron de solucionar este problema con hipótesis y por métodos diversos, que ahora no hacen aquí al caso. Entre nosotros, con un desarrollo teórico mucho menor y un peso grande de las ideas tradicionales, el asunto fue expresamente abordado en contadas ocasiones, pero desde luego no ignorado. Ya en fecha temprana (1734) el asunto fue planteado por el padre Feijoo en algunos discursos de su *Teatro Crítico*, y fundamentalmente en el titulado *El no sé qué* (t. VI, discurso XII)⁴. La posición de Feijoo es un punto ecléctico cuando no claramente tradicional, pues trata de disolver el

¹ MARAVALL, J. A.: *la estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*, Madrid, Instituto de España, 1979.

² Cfr. los estudios de Rusell P. SEBOLD, y muy especialmente para este tema su *Introducción a La Poética* de Ignacio de Luzán, Barcelona, Labor, 1977.

³ «Phrase con que se significa, que a quien tiene declarado su gusto por alguna cosa, no hai que proponerle razones para lo contrario». Explicación ésta del *Diccionario* que absolutiza, creo que negativamente, el subjetivismo del gusto personal.

⁴ El primer tomo del *Teatro Crítico Universal* apareció en 1726, el octavo y último en 1739. El tomo sexto, que contenía *El no sé qué*, se publicó en 1734. El ensayo de Feijoo ha sido entendido de muy diversas maneras, pero finalmente se considera como una muestra de la adhesión de Feijoo a las ideas centrales del neoclasicismo. Cfr., C. Samoná, «I concetti di 'gusto' e di 'no sé qué' nel Padre Feijoo», en *Giornale storico della letteratura italiana*, CXLI, 443, 1964.

« prerromántico » *no sé qué* en la presunta originalidad de unas reglas que, por el motivo que sea, el receptor desconoce (el *no sé qué* tuvo años después una interpretación bien distinta a la de Feijoo, tal como se pone de relieve en un comentario del anónimo editor de las *Poesías* del padre Boggiero en 1817: «Boggiero con la pluma en la mano era lo que el célebre Goya con el pincel. Invención, imaginación, expresión feliz, novedad, singularidad y aquel *no sé qué* por el cual los talentos originales no se parecen sino así mismos »).

El *no sé qué* posee obviamente implicaciones más amplias y complejas de lo que el tema aquí abordado permite sugerir. Sólo deseo destacar que con él se introduce una « explicación inexplicable » o, dicho de otro modo, se deja en la oscuridad, en el no saber, la razón del gusto (también, pero este asunto es cosa en la que ahora no puedo entrar, la razón de los factores personales en la obra, de la presentación, de la inspiración, etc). El *no sé qué* se opone a las reglas, como muy bien ha visto Feijoo: si hay reglas no hay *no sé qué*. No hay *no sé qué* en las explicaciones de Mengs y en las de Ponz, que le sigue, pero sí puede haberlo en el siguiente texto de Jovellanos (aunque su autor no lo viviera con el énfasis prerromántico que a propósito del *no sé qué* es habitual):

« Antes de bajar la cuesta, y desde lo más alto, se presenta una escena que empieza a recrear por *su gran diferencia* de las que dejamos a la espalda. Es *inexplicable* cuan grata sensación causa su *amenidad* en el ánimo de los que le *ven viniendo desde* los áridos y desnudos campos de Castilla. Un estrecho y fresco valle que el río Bernesga atraviesa y fertiliza corriendo de Norte a Sur; un montezuelo que le ciñe y estrecha por Poniente, cubierto de altos y frondosos árboles; los lugares de Llanos y Sorribas, situados en su falda a la otra parte del río; varios caseríos salpicados acá y allá, muy cuidadosamente cultivados y divididos en prados llenos de muchedumbre de ganados, en sembrados de lino, de maíz y centeno, y en huertos de fruta y hortaliza; algunas fuentes y arroyuelos, cuyas cristalinas aguas corren y serpean por todos lados hasta perderse en el río; y sobre todo cierta frescura y fragancia que de todos estos objetos participa el ambiente, *hieren de tal manera los sentidos* del caminante, que *excitan en su alma agradables sensaciones*, y la llenan sin arbitrio de paz y de alegría ».

Jovellanos se dirige a Ponz y narra sus impresiones del paisaje asturiano. Mas, ¡cuánta diferencia entre los textos de uno y otro! La descripción de Ponz, muchas veces recuento, casi siempre con « consejos económicos » cuando se trata de paisaje natural ⁷ —consejos que Jovellanos nunca rehuyó pero que insertó en su discurso de manera bien distinta, con gusto diferente—, resulta instructiva, pero bien lejos del placer que nos procura

la carta de Jovellanos, capaz de hacernos ver lo que contempla y pinta: una concepción básica de lo pintoresco que rara vez aparece en Ponz.

« Es inexplicable » la grata sensación que causa la amenidad del paisaje, tan distinto del que hemos dejado atrás, dice Jovellanos. Más esa falta de explicación se desvela en la propia lectura de su carta: el contraste con los áridos y desnudos campos de Castilla, la variedad del paisaje nuevo frente a la anterior uniformidad, el cuidado hacendoso de los cultivos y su diversidad... todo ello percibido por un viajero, por un caminante que viene de otro lugar, ante el que se presenta un paisaje *nuevo*, un viajero que observa: los sentidos del caminante son *heridos* por la frescura y fragancia de la naturaleza, de tal manera que « excitan en su alma agradables sensaciones ». Pero, ¿acaso las sensaciones son propias del alma? El papel de la sensibilidad es tal que ahora ya sí pertenecen a ese ámbito.

Lo sensible está en el alma, el alma es sensible. La observación se impone como uno de los factores fundamentales del gusto ilustrado. Una observación que siempre tiene presente al observador, sus sentidos, las sensaciones de su alma, una observación que tiene siempre presente al sujeto que mira. La observación en cuanto relación directa, inmediata, con el mundo. Jovellanos no desea perder esa inmediatez, tampoco reducirse al « sensacionismo »: los sentidos del alma son, cuando menos, una solución al dilema, aunque sea una solución metafórica, literaria.

En su estudio de *La filosofía de la ilustración y el nacimiento del romanticismo español*, Russell P. Sebold ha llamado repetidas veces la atención sobre la importancia de la observación. Una reflexión sobre la *Carta a Augusta*, de Cadalso, podría quizá « aprovecharse » para comentar el texto de Jovellanos: « La naturaleza que está presente en la poesía antes del siglo XVIII, el lector la puede comprender con su mente; pero no puede leer la nueva poesía naturalista sin estar consciente de su cuerpo — y de la interrumpida impronta que la luz, el sonido, la textura, el gusto y el olor provenientes de los reinos vegetal, animal y humano hacen en su ser físico a través de sus cinco sentidos » ⁸.

Sebold busca los orígenes de este protagonismo de la observación en el pensamiento de Locke y Condillac y suministra, en este y otros libros, pruebas que hacen plausible su hipótesis. Pero quizá sea adecuado penetrar algo más en la condición y formas de la observación, quizá precisamente en la comparación de Cadalso y Jovellanos y en el lugar que algunas obras de Goya pueden ocupar en ese espacio. La observación mira, efectivamente, al sensualismo de Condillac, mira al romanticismo y al naturalismo — que son cosas bien distintas, aunque exista una componente naturalista en el romanticismo —,

⁵ Cit. por RODRÍGUEZ MOÑINO, G. M.: *Goya y Gallardo: noticias sobre una amistad*, en *Relieves de erudición*, Madrid, Castalia, 1959.

⁶ DE JOVELLANOS, G. M.: *Carta tercera a Ponz*, en *Obras en Prosa*, edic. de CASO GONZÁLEZ, J.: Madrid, Castalia, 1970, 135-6 (Todos los subrayados son míos, V.B.).

⁷ A este respecto puede ser un buen ejemplo la descripción que hace Ponz en su primera carta, tomo primero, de los alrededores de Toledo, sus consideraciones sobre la desaparición del arbolado y las consecuencias que ello ha producido.

⁸ SEBOLD, R. P.: *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, 87.

pero también mira al rococó y al pintoresquismo neoclásico. La observación está en un centro que necesita ser aclarado.

Me permitiré una breve, en apariencia, digresión. Sebold indica que *A la muerte de Filis*, poesía anacreóntica de Cadalso, «puede muy bien considerarse como el «Manifiesto romántico de 1773»⁹:

«En lúgubres cipreses
he visto convertidos
los pámpanos de Baco,
y de Venus los mirtos.
Cual ronca voz del cuervo
hiere mi triste oído
el siempre dulce tono
del triste jilguerillo.
Ni murmura el arroyo
con delicioso trino;
resuena cual peñasco
con olas combatido.
En vez de los corderos,
de los montes vecinos,
rebaños de leones
bajar con furia he visto.
Del sol y de la luna
los carros fugitivos
esparcen negras sombras
mientras dura su giro.
Las pastoriles flautas,
que tañen mis amigos,
resuenan como truenos
del que reina en Olimpo.
Pues Baco, Venus, aves,
arroyos, pastorcillos,
sol, luna, todos juntos
miradme compasivos,
y a la ninfa que amaba
al infeliz Narciso,
mandad que diga al orbe
la pena de Dalmiro».
(BAE, LXI, 275 a).

Sería inadecuado hacer comparaciones sin tener en cuenta los géneros diferentes a que uno y otro texto pertenecen, pero una vez inadvertido esto, conscientes de las exigencias y condicionantes que en cada caso han de contemplarse, es posible decir que en la poesía de Cadalso hay un abigarramiento de figuras retóricas que hacen pensar más en el rococó que en el romanticismo, o, mejor dicho, en aquel rococó que mira al romanticismo pero que todavía no lo es. Incluso el yo del poeta es un yo retórico, que no observa, un yo hedonista que se recrea en fórmulas aprendidas, ahora contradictorias: cipreses lúgubres y no pámpanos, la ronca voz del cuervo en vez del tierno jilguerillo, peñasco con olas combatido, no trino del arroyo, leones en lugar de corderos..., pena del amante, no gozo. Pero tales cipreses, leones, cuervos, olas, pueden muy bien formar parte —no me-

nos que los corderos, jilgueros, pámpanos, arroyos— de la imaginería galante de Lancrey y Gillot y, sobre todo de Fragonard, incluso de Boucher.

Esa componente hedonista es un factor característico del gusto ilustrado, pero quizá este tienda cada vez más a introducir la observación y dar así paso a un pintoresquísimo verosímil. Las pinturas que Goya realizó para la Alameda de Osuna en 1786 y 1787 están más próximas a las cartas de Jovellanos que a la poesía de Cadalso, pero creo que no por eso han abandonado completamente el rococó. En este punto no deberíamos ser en exceso terminantes ni someternos en demasía a las definiciones del estilo. Posiblemente sea necesario empezar a pensar en un paso del rococó al romanticismo distinto del que perfila Sebold en la obra de Cadalso, un paso a través de la «sensación ilustrada», no por sensible menos sensación.

Hay aspectos evidentemente rococós en los cuadros que Goya pinta para la Alameda. El tratamiento iconográfico de la naturaleza suele ser el más comentado, la temática popular de gusto aristocrático, agradable e incluso cuando el tema relatado es siniestro o cruento — *Asalto al coche* (1786-7, Madrid, col. particular)—, la misma importancia anecdótica del relato, de la escena, son todos ellos rasgos que se inscriben en el rococó. Pero desearía llamar ahora la atención sobre otra nota que enlaza directamente con la observación: el tratamiento del cielo azul es la manifestación más llamativa de un modo general de ver las cosas que atiende ante todo al encanto sensual de las superficies, las superficies de los objetos, las superficies del mundo. La densidad del cielo azul nos lleva a una superficie inmaculada, brillante, compacta y nítida en su brillantez, como brillante es también el tililar de los adornos indumentarios de algunos de los protagonistas de *Asalto al coche*, del anjaezado de las mulas, la superficie casi esmaltada de la carroza, o el atrevido rojo del muerto que yace a la derecha —adelanto de aquel otro muerto, tan diferente, de los *Fusilamiento*—. Incluso cuando pinta los árboles, con su preocupación por el espesor del ramaje, este espesor invita a la superficie: la luz hace brillos en la superficie de las hojas para que sean los brillos los protagonistas del espesor. O la valoración de la superficie en el montículo de la izquierda de *Procesión de aldea* (1786-87, Madrid, col. particular), con restos arquitectónicos, piedras y una sobria vegetación que hace cuerpo con la más arborea que por debajo se extiende.

Esa atención a la sensualidad de la superficie adquiere maestría inigualable en los retratos femeninos (también en los masculinos: ¿cómo no recordar el tejido del «casacón» de Cabarrús —*Francisco de Cabarrús* (1788, Madrid, Banco de España)—, o sus medias, nacaradas, como algunas carnes que pinta en esta época, o la diferencia entre su fondo y algunos fondos de Velázquez, con los que guarda relación!). En, por ejemplo, la *Marquesa de Pontejos* (h. 1786, Washington, National Gallery), que sigue el precedente de Mengs en *María Luisa de Parma*, apreciamos la asombrosa capacidad del pintor ara-

⁹ Ibid., 95.

gonés para pintar las superficies de las telas, su superposición, la riqueza de su textura, en un juego de blancos y plateados de la más pura tradición rococó, pero con una verosimilitud que está atravesada de observación, como lo están las caras, la piel habría que decir, de los niños de la *Familia de los duques de Osuna* (1788, Madrid, M. del Prado), nacaradas, o la ropa de *Sebastián Martínez* (1792, New York, Metropolitan Museum of Art), ejemplo de «asombroso virtuosismo». ¡Qué diferencia entre estas brillantes superficies y la densidad que se adentra en sus pinturas posteriores!

Todos estos paisajes y retratos indican cómo se ha pasado en la pintura de la sensación a la sensibilidad y ponen de relieve la importancia que la tradición pictórica española empieza a adquirir en estos momentos. Pero también cómo esa tradición se combina con elementos que le son ajenos: la valoración de la superficie procede directamente de la pintura francesa, y muy declaradamente de la pintura francesa más académica y cortesana. Pero ahora, en los cuadros que pinta Goya, la artificial valoración de la superficie es, respecto a los que por ejemplo hizo Ranc, atemperada por la observación. ¡Cómo no advertir también en la comparación, tan justa, del *Vertumno y Pomona* (h. 1721, Montpellier, M. Fabre), de Ranc, con *El quitasol* (1777, Madrid, M. del Prado) goyesco, la incidencia de la observación!

Hay un texto de Jovellanos que fija en términos conocidos la importancia que la observación posee. Me refiero a sus *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado «La Familia»*. El cuadro no es otro que *Las Meninas* velazqueñas y al leer el escrito de Jovellanos no podemos por menos de recordar la opinión que sobre Velázquez mantuvo Mengs en, por ejem-

plo, su *Carta a Ponz*¹⁰. En ella cuida el pintor de exponer su concepción de la pintura antes de explicar el juicio y estimación que le merecen los cuadros de su majestad en el Real Palacio. Entre ellos destaca, de los españoles, los de Velázquez, pinturas que se centran en la imitación de la naturaleza: su estilo es el que llama «natural o de la naturaleza», estilo en el que el artífice «no se propone otro fin sino este mismo, sin mejorar ni escoger lo más exquisito de la misma Naturaleza»¹¹. Y este es el punto en el que se articula la reflexión de Jovellanos, dispuestos a reducir la distancia, para Mengs insalvable, entre el pintor filósofo y el naturalista: si aquél produce admiración, éste causa deleite, si la belleza ideal es necesaria, no lo es menos la imitación¹².

Años después, en la introducción que J. Munarriz inserta al frente de su traducción del libro de Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, afirma que este autor sustituyó el juicio de la autoridad por el del «gusto ilustrado por la razón» y a la vez le distinguió de Batteux a partir del principio de observación: «El escrito francés reduce su enseñanza a sistema, el inglés a la observación»¹³. Todo ello indica que la polémica entre autoridad y razón, sistema y observación, estaba también en nuestro país, muy viva. La posición de Jovellanos evita el extremismo de Mengs y Arteaga sin por ello repudiar el racionalismo neoclásico que viene siendo característico de los ilustrados, un racionalismo atemperado por la observación.

En sus reflexiones de 1789 sobre *Las Meninas*, Jovellanos considera que el émulo más distinguido de la manera velazqueña es Goya. Recordemos que en esta fecha el pintor aragonés no ha realizado sus obras más importantes en la perspectiva de la «imitación de la naturale-

¹⁰ *Carta de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara de su Majestad, al autor de esta obra*, en PONZ, Antonio: *Viaje de España*, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1988. 2, 312 y ss.

¹¹ *Ibid.*, 2, 317.

¹² «Todos convienen en que la excelencia de Velázquez no pertenece al genio filosófico e ideal de la pintura, sino al natural imitativo. Por eso en la clasificación de los pintores es colocado entre los naturalistas, nombre que se da a los que, sin levantarse a la región ideal de la belleza, la buscan en la naturaleza tal cual está en ella y aspiran sólo a pasarla a sus cuadros entera. Esta especie de excelencia puede ser más común y más fácil, y, por lo mismo, tanto menos apreciable que la otra cuanto aquella es más rara y difícil. Pero concédase también que si la primera causa más admiración, la segunda causa más deleite para muchos o para todos, y, en fin, que si sólo a la reunión de entrambas es dado producir obras perfectas, aquellas en que la belleza ideal sobresalga todavía, si son débiles en la imitación se haya puesto al nivel de la naturaleza, aunque sin levantarse sobre ella», en *Obras en Prosa*, edic. cit., 197.

En el mismo año en que JOVELLANOS escribió estas reflexiones (14.12.1789) se publicó en la imprenta de Sancha el libro de ESTEBAN DE ARTEAGA *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* consideraba como objeto de todas las artes de imitación, con licencia de impresión fechada el ocho de julio. Arteaga también establece la diferencia entre los «naturalistas» y los seguidores de la «belleza ideal». Los primeros son los pintores españoles, Velázquez, Ribera, Murillo, entre los segundos, Mengs es la figura más destacada. Ahora bien, Arteaga defiende una posición bien diferente a la de JOVELLANOS, y si bien señala que el calificativo «naturalistas» no es tacha de nuestros pintores, como lo ha afirmado el propio MENGs no duda en enaltecer la «belleza ideal» sobre el «naturalismo»: «...no puedo negar que, cotejando la pintura de la Virgen de Murillo con la del Alma hecha por MENGs, en la primera me parece que tengo delante de los ojos una serrana hermosa, pero en la segunda percibo un deleite de otra clase, un deleite que me hace olvidar todo lo que hasta ahora he visto en punto de hermosuras femeninas, y que me renueva la sensación que varias veces me han ocasionado la lectura de Platón, la de algunos sonetos sublimes de Petrarca y las sinfonías de Tartini ejecutadas por Nardini» (edic. de M. BATLLORI, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1955, 144).

¿Conocía JOVELLANOS el texto de ARTEAGA? Es posible que así fuese —si lo conocía Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando, que concede la licencia para impresión en la forma ordinaria—, pero en cualquier caso la distinción entre «filósofos» y «naturalistas», era ya por entonces un tópico. Hay un punto en el que Jovellanos se opone a Arteaga utilizando la misma terminología pero distinta valoración: «*La imitación de lo ideal deleita más que la imitación servil*» (edic. cit., 126; subrayado de Arteaga), es decir, naturalista, afirma el ejesuita.

¹³ BLAIR, H.: *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Madrid, Ibarra, 1816, I, VII y IX. Aunque publicada en 1816, J. Munarriz trabajaba en la traducción de las *Lecciones* desde mucho antes, tal como indica una carta que en 1804 envió a los redactores de *Variadas de Ciencia, Literatura y Arte*, III, 1804, en cuyas páginas, en esta fecha, publicó una traducción de la lección de Blair sobre el gusto (pp. 224-228 y 290-295).

za», pero sí algunos de sus más celebrados cartones — *Las floreras* (1786-7), *La vendimia* (1786-7), *El albañil herido* (1786-7), *La gallina ciega* (1788-9), etc.—, los cuadros para la Alameda y los retratos ya citados, aunque todavía no los del propio Jovellanos (1798), Meléndez Valdés (1797) y Moratín (1799).

Quizá sea en los cartones donde la observación destaca más intensamente, y ello a pesar de los condicionantes que el género impone (al igual que los impone en los retratos). Aquí la observación se convierte en pintoresquismo, destaca la diversidad y variedad que ya había sido nota de la descripción del paisaje de Asturias en la carta de Jovellanos a Ponz, diversidad y variedad de las costumbres y los tipos, de las anécdotas a las que los cartones son tan propicios. El término *ameno*, que Jovellanos utilizó en aquella descripción, remite a esas notas: «Metafóricamente se dice de la cosa que está vistosa y adornada con alguna variedad que la haga sobresalir»,

dice el *Diccionario de Autoridades* a propósito de «ameno».

(Antes de continuar permítaseme señalar que *pintoresco* no es estilo entre los considerados por Mengs en su *Carta a Ponz*. Los estilos de los que ahí se habla — y se habla en términos de estilo¹⁴— son el sublime, el estilo de la belleza, gracioso, significativo o expresivo y natural (además de otros estilos «viciosos»). Pintoresco tomaría rasgos del estilo gracioso y del natural, pero no se identificaría claramente con ninguno de los dos¹⁵. Esta exclusión no tiene nada de extraña pues lo contrario hubiese alterado profundamente la concepción clasicista básica de las ideas de Mengs, incompatible, incluso en niveles estilísticos, con una Ilustración cada vez más inclinada a la observación, a lo gracioso, vivo y animado —verdaderas notas de lo pintoresco— que en 1806 destaca Jovellanos en su descripción de la naturaleza que se contempla desde el Castillo de Bellver¹⁶.

¹⁴ MENGs entiende que el estilo es «el 'modo de ser' de las obras de pintura» (*Carta a Ponz*, edic. cit., 2, 312-3), lo que le permite distinguir con claridad entre la naturaleza de la belleza y sus eventuales modos de presentarse en las pinturas y esculturas, modos o determinaciones que en manera alguna podrían alterar aquella naturaleza o, mucho menos, ir contra ella. Así se establecen dos ámbitos bien delimitados, el de lo estético y el de lo estilístico o poético.

¹⁵ El estilo *gracioso* incluye lo fácil, variado, suave, pero sin menudencias, el *natural* lo copia o imitación de la naturaleza tal como esta se encuentra o «se puede hallar cada día» (*Carta a Ponz*, edic. cit., 2, 315 y 317). Variedad y cotidianidad son notas del pintoresquismo, mas al separarlas, se mira en un caso a la gracia rococó —y aún neoclásica— y en otro al eventual naturalismo de la pintura española del barroco. Es decir, se mira a dos estilos ya «antiguos» y se ignora la novedad del pintoresquismo que está surgiendo ahora y será rasgo romántico por excelencia.

Lo pintoresco había sido descrito con notable precisión por Addison ya en 1712: «Valles, campos y arboledas son agradables a la vista en cualquier situación del año; pero jamás lo son tanto como a la entrada de la primavera; porque entonces están frescos y recientes, y en todo su lustre y lozanía; y la vista había perdido algún tanto su familiaridad con estos objetos. Así tampoco hay cosa que más anime un paisaje que las riberas, corrientes y cascadas; en que la escena está *variando perennemente y entreteniéndolo a cada instante la vista con una cosa nueva*. Nos molesta vivamente estar mirando cerros y valles, donde cada cosa continúa fija y estable en el mismo lugar y postura; y al contrario nuestros pensamientos hallan agitación y alivio a vista de aquellos objetos que están siempre en movimiento y deslizándose de los ojos del espectador», J. ADDISON, *Ensayo sobre los placeres de la imaginación* trad. de MUNARRIZ, J. en *Variaciones de Ciencias, Literatura y Arte*, III, 1804, 35-36 (El subrayado es mio, V.B.).

En la advertencia o introducción a su traducción, MUNARRIZ indica que fue realizada hace años, lo que sugiere que el pensamiento de Addison ya era conocido por los lectores ilustrados. La incidencia de la literatura inglesa en España ha sido estudiada por N. GLENDINING —«Influencia de la literatura inglesa en España en el siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 1968, 20— y la de Addison por PETERSON, H. —«Notes on the influence of Addison's *Spectator* and Marivaux's *Spectateur francais* upon *el Pensador*», *Hispanic Review*, IV, 1936—. Con el título *Le Spectateur ou le Socrate moderne* existía una traducción francesa de la obra de Addison publicada en París en 1754, edición que pudo ser conocida por los españoles, más versados en el francés que en el inglés. No obstante, Meléndez Valdés conservaba en su biblioteca un ejemplar de la edición londinense de 1768 de *The Spectator*, en tres volúmenes (Cfr., G. DEMERSON, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Madrid, Taurus, 1971, 119).

La biblioteca de Meléndez Valdés, que Demerson estudia concienzudamente puede ser un ejemplo, aunque desde luego no talmente generalizable, de las lecturas ilustradas. Entre las publicaciones relativas a asuntos artísticos, literarios y estéticos, su biblioteca guardaba obras del padre AANDRÉ —*Essai sur le Beaux*, Amsterdam, 1775—, BATTEUX —diversas obras, entre las que destaca *Cours de Belles Lettres...*, s.l., s.a.— BOILEAU —*Oeuvres*, París, 1768—, DIDEROT —*Oeuvres philosophiques*, Amsterdam, 1776, 6 vols.—, HUTCHESON —*Recherches sur l'origine des idées...*, Amsterdam, 1749, 2 vols.— MENGs —*Obras de...*, Madrid, 1780—, MILTON —*El paraíso perdido*, Londres, 1754, 2 vols. (¿en inglés?)—, SHAFESBURY —*Les oeuvres de...*, Gineve, 1769—, YOUNG —*Les nuits*, París, 1770; otra edición inglesa, Londres, 1774—, etc. Posteriormente se enriquecieron biblioteca y lecturas. Alguno de estos autores había sido objeto de estudio detenido, tal sucede, por ejemplo, con Batteux (Demerson, 62), un autor importante en la formación del gusto ilustrado español. *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*, la obra más conocida de BATTEUX, Ch. fue traducida por Agustín García de Arrieta y publicada en Madrid, en la imprenta de Sancha en 1797 y 1798, pero conocida ya antes, pues como señala Demerson, fue estudiada y explicada por Meléndez en Salamanca. En ese texto se ponen claramente de manifiesto dificultades para mantener sin erosión las posiciones clasicistas más tradicionales. La parte donde esta dificultad es más evidente quizá sea la relativa a la égloga o poesía pastoril. Aquí Batteux no puede por menos de tener en cuenta a Blair y buscar un justo medio entre la imitación servil de la vida cotidiana en el campo —estado penoso y abatido (II, 320)—, la imaginación de un estado que ni existió ni existirá, en el que se reúnen la paz y la inocencia de los antiguos tiempos con la civilización y gusto refinados de los modernos (II, 321), y la vida en los tiempos primitivos, cuando el pastor gozaba, no obstante su rusticidad, de un estado y condición respetables (II, 321). Aunque Batteux se inclina por esta última posibilidad y deseche las dos primeras, ésta debe huir de los tópicos más convencionales o, al menos, llenarlos con una *observación detallada* en la que todos los objetos, «deben estar pintados distintamente. El arroyuelo, la roca, el árbol deben estar colocados de modo que hieran a la imaginación y den una idea agradable del lugar que ocupen» (II, 325). Ese «herir la imaginación produciendo agrado» nos recuerda demasiado a Addison y a Jovellanos como para que podamos pasarlo por alto: el poeta sólo herirá la imaginación de Addison o los sentidos de Jovellanos cuando «pinte» la singularidad novedosa y agradablemente, cuando no repita —como dice el propio Batteux siguiendo a Blair—, es decir, cuando se aventure en lo pintoresco. Y el mismo término, «herir», sugiere el imprevisto y la originalidad, lo inesperado, la novedad que atraviesa.

¹⁶ «...lo que no sorprende por sublime o arrebatado por bello, interesa y agrada por gracioso, vivo y animado», *Descripción del castillo de Bellver*, en *Obras en Prosa*, edic. cit., 316.

Los cartones para tapiz del pintor aragonés son el final de una larga trayectoria en la que discurren los principales momentos —¿etapas?— del gusto ilustrado. Antes están los pintores de la Real Fábrica, Ginés Andrés de Aguirre, José del Castillo, Ramón Bayeu¹⁷, los grabadores de tipos y costumbres, Juan de la Cruz Cano y Holmedilla, Marcos Téllez, incluso pintores que se mantienen en límites marginales de esta actividad: Manuel de la Cruz o el propio L. Paret y Alcázar¹⁸. Con la naturaleza otro es, en todo caso, el protagonista: el pueblo.

En un reciente artículo sobre *La idea de «pueblo» en la Ilustración española*¹⁹, Javier Varela ha puntualizado algunos de los tópicos que al respecto se venían manteniendo (manteniendo bastante injusta y arbitrariamente, me atrevería a decir yo a la vista de la producción pictórica de todos estos artistas, producción a instancias ilustradas). Si algo revelan los cartones grabados y óleos de estos artistas es el no alejamiento del pueblo y de lo popular, la no adimadversión hacia el pueblo, aunque ni el pueblo ni lo popular sean entendidos ya a la manera del siglo barroco.

Cita Varela: «El *Correo de los ciegos* nos relata su asistencia a una representación del Mágico de Salerno casi como un descenso a los infiernos: el aroma de los asistentes, el hedor de los excrementos que salía de los rincones del patio, las idas y venidas del aguador, los empujones, el griterío de los apasionados: 'todo esto me sofocó de modo que por algunos días anduvieron desarreglados los muelles de mi cabeza y de mi estómago'»²⁰.

Esta descripción contrasta considerablemente con las opiniones de Cavanilles sobre la bondad natural de los habitantes del pueblo valenciano de Fuente de la Reina, de las reflexiones sobre los humildes del *Correo de Madrid* o la descripción de las fiestas populares que hace Jovellanos: «Todo el pueblo rebosa de alegría; hay fiestas de San Martín, baile público en la plaza, ¡qué bulla!, ¡qué alegría! Su vista me llena de placer; el grito y el tamboril, los gritos de regocijo y fiesta, los cohetes, la zambra y la inocente gresca que se ve y se oye por todas partes penetran el corazón más insensible»²¹. En el mismo sentido, cuando en la octava *Carta a Ponz* describe las

Romerías de Asturias, términos como alegre, agradable, sencillo, frondoso, fresco, frugal, sabroso..., permiten caracterizar un ambiente que denominaremos pintoresco, ambiente que trata de expresar la alegría e inocencia de las clases populares. Ahora bien, bueno será advertir que tales inocencia y alegría se adjudican comunmente a los rústicos y labriegos, al mundo rural, pero no se encuentran en el urbano. En la evolución de Goya se percibirá con claridad el paso desde el mundo rural dominante en los cartones para tapiz al urbano, característico de los grabados, las pinturas y, sobre todo, los dibujos.

Alcanzar aquellas inocencia y alegría fue uno de los propósitos educativos de los ilustrados. El abate Gándara recomienda juegos y ejercicios que «aumentan las fuerzas, agilizan los cuerpos, endurecen las carnes, excitan el valor y disponen los ánimos para las acciones heroicas». Campomanes recomienda aquellos que «recrean honestamente el ánimo, acrecientan las fuerzas corporales de la juventud y acostumbra al pueblo a un trato recíproco y honesto»²². Estos juegos y ejercicios son la pelota, los bolos o trucos, el tiro de barra y con honda, las carreras... Pareciera que estamos ante algunos de los cartones para tapiz de Goya. Si *El albañil herido* puede incluirse en la «regeneración» de los oficios manuales que es propia de los ilustrados, *La cometa* (1778, Madrid, Prado) o *El juego de la pelota a pala* (1779, Madrid, M. del Prado) podrían ser expresión de esos juegos sanos y honestos que han de sustituir a los toros, los teatros sucios, ruidosos y miserables, los naipes, las borracheras y el bandidaje...

Pero no hemos de extralimitarnos, porque estos últimos temas son asuntos en los que se complace el artista aragonés cuando pinta sus cartones y, cabe pensar, en los que se complacen sus destinatarios reales, aun cuando, como sucede en las imágenes, no haya ánimo correctivo alguno. No lo hay en *El paseo de Andalucía* (1777, Madrid, M. del Prado), tampoco en *La novillada* (1780, Madrid, M. del Prado) o en *El resguardo de tabacos* (1780, Madrid, M. del Prado), ni en *El albañil borracho* (1786, Madrid, M. del Prado). Adscribir a Goya a la corriente del reformismo ilustrado —que debía conocer

¹⁷ Entre los pintores de cartones para tapices destinados a la Real Fábrica cabe distinguir tres grupos diferentes: los más influidos por la pintura flamenca constituyen el primero, formado por Guillermo Anglois, Antonio González Ruiz y Andrés de la Calleja, a los que será necesario añadir algunas obras de Anonio GONZÁLEZ VELÁZQUEZ; en el segundo grupo incluyo a los que configuran, siguiendo las propuestas de HOUASSE, M. A. el modelo más convencional del costumbrismo hispano, no flamenco, Ginés ANDRÉS DE AGUIRRE; Anonio BARBAZA, Zacarías GONZÁLEZ VELÁZQUEZ y Marcos TÉLLEZ también algunas obras Antonio GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, y José DEL CASTILLO; el tercero, más reducido en número pero más interesante, escapa a la convencionalidad del sistema establecido y abre la vía de la que participarán el primer Goya, José DEL CASTILLO y Ramón BAYEU: Es en el seno de este tercer grupo, y especialmente en la obra de Goya, donde se abre camino la vía de la observación pintoresca hacia el romanticismo.

Son muy pocas las obras que han estudiado la actividad de los pintores de la Real Fábrica. Aparte del texto de E. TORMO, *Los tapices de la Casa del Rey N.S. Notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fábrica* (Madrid, Mateu, 1919) y de la aportación documental de DE SAMBRICIO, Valentín: *Tapices de Goya* (Madrid, Patrimonio Nacional, 1946 [1948]), la obra fundamental es la de HELD, Jutta *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas* (Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1971).

¹⁸ He estudiado la formación del costumbrismo en el grabado español dieciochesco en mi *Introducción a la Colección de Trajes de España, tanto antiguos como modernos* (Madrid, Turner, 1981; ed. Facsímil) de Juan DE LA CRUZ CANO Y HOLMEDILLA; «La Formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1982, 384; *Introducción a A. RODRIGUEZ, Colección General de los Trajes que en la actualidad se usan en España, principiada el año 1801 en Madrid*, Madrid, Visor, 1982; *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983.

¹⁹ VARELA, Javier: «La idea de 'pueblo' en la Ilustración española», *Insula*, 1988, 504.

²⁰ *Ibid.*, 13.

²¹ *Ibid.*, 14.

²² *Ibid.*, 14.

bien— produce pocos resultados aunque pueda dar puntualmente cuenta de algunos cuadros.

Me parece más fructífero considerar esos cartones como muestras del gusto ilustrado, del solaz y agrado que en las escenas populares puede hallarse, unas específicamente rurales, otras representadas sólo en un marco rural, aunque pudieran ser urbanas. Considerarlas, en cualquier caso, bajo la categoría de lo pintoresco. Entonces surgen de inmediato las diferencias entre Goya y los otros artistas: el aragonés no se distancia de Castillo, Bayeu o Juan de la Cruz porque sea más o menos reformista, se distancia por su más puntual y agradable observación, por su paulatina eliminación de los recursos más estrictamente neoclásicos, en principio mediante la acentuación de notas rococó. El andaluz de *El paseo de Andalucía* inscribe su tipicidad en una actitud, movimiento y brillantez, incluso «exótico misterio» del que carece el mucho más neoclásico andaluz de Juan de la Cruz, aunque ambos han sido realizados en el mismo tiempo y poseen muchos puntos iconográficos comunes. El pintoresquismo de Juan de la Cruz está sometido a las pautas de un neoclasicismo que hunde sus raíces en las estampas francesas de la primera mitad del siglo, concretamente en las de E. Bouchardon, pero no sucede lo mismo con las imágenes de Goya.

La observación estaba presente en uno y otro, en Goya y de la Cruz, pero la observación miraba en direcciones diferentes. Juan de la Cruz solicitó incluso la colaboración de «los curiosos de fuera o dentro de la Corte que gustasen comunicar algún dibujo de Vestuario poco conocido», pero cualesquiera que fuese el autor de los dibujos que sirvieron para los grabados —Manuel de la Cruz, Antonio Carnicero, Luis Paret, Guillermo Ferrer, etc.— las estampas tienden a destacar los rasgos más clasicistas, acentuando el carácter estático de las figuras, asentándolas más firmemente sobre el suelo, dando mayor volumen a los cuerpos y reduciendo el ritmo dinámico que pudieran tener en el original.

La de Juan de la Cruz es una observación atemperada por las normas del clasicismo dieciochesco, la de Goya es una observación inicialmente atemperada por el rococó —y rasgos neoclásicos en la composición (la presencia de Mengs es, en los primeros cartones para tapiz, constante)—, pero que evoluciona hacia posiciones más radicalmente innovadoras.

Creo que esta evolución —en la que se distancia cada vez más del gusto ilustrado— empieza a ser perceptible en los dibujos. Los que hace en el llamado *Album de Sanlúcar* (*Album A*, 1796-97) han sido considerados por todos los historiadores como una prueba evidente de su capacidad de observación, pero quizá no se han sacado todas las consecuencias de esa puntualización. Posiblemente los dibujos sean fruto de la vida cotidiana, de los atisbos de escenas íntimas que, en otra ocasión y para otras personas, hubieran sido vedadas, apuntes de lo cotidianamente visto y vivido. Pero, cualquiera que sea su origen, no cabe duda de que la imagen resultante presenta aspectos nuevos respecto de las anteriores, aspectos que sólo parcialmente serán utilizados en el *Album de Madrid* (*Album B*, 1796-97) y en los dibujos preparatorios

de los *Caprichos* (1797-98), si bien estallan después en dibujos y pinturas.

Una imagen como *Mujer levantando los brazos* (1796-97, A[i]) resulta extraordinariamente nueva, y lo es precisamente porque la capacidad de observación es el único fundamento sobre el que se apoya, sin necesidad de otros componentes, como si Goya hubiera abandonado los recursos estilísticos aprendidos y se hubiera fiado del puro indagar de la mirada. Es cierto que todavía mantiene ese gusto por la sensualidad de la superficie y por la diversidad de los motivos, pero no es lo menos que, como puede verse en la figura, tanto en la espalda como en las nalgas y las piernas, esa superficie remite a una densidad que «traspasa» la pura superficialidad, dando entidad a la masa de la figura femenina. La técnica usada, aguada de tinta china, es factor fundamental para conseguir este efecto. Los motivos son diversos, como en las obras anteriores, ahora el juego de luces y sombras, el movimiento de la protagonista, pero esa diversidad es, en esta imagen, tanto constructiva como narrativa: la luz y la sombra construyen el espacio de la figura —que es espacio creado por la misma figura femenina y no aquel previo, lugar, en el que ésta se encuentra—, el «bulto» de la mujer se distancia, por el efecto del «bulto», de la baranda a la que se asoma, y ésta se aparta de su tonalidad.

Goya parece haber roto con los estereotipos, y aunque estos volverán en algunos dibujos posteriores y en estampas de los *Caprichos*, aunque todavía no se ha dado el paso decisivo en las pinturas, el camino está iniciado: sus imágenes simularán cada vez más nítidamente una observación directa, no asistida por ningún tipo de prejuicios (sean estos literarios, morales o estéticos). Aquel dibujo nos pone en el camino que ha de culminar, en lo que a tipos populares se refiere, en *La aguadora* (18-08-12, Budapest, Szépművészeti Múzeum) y *El afilador* (1808-12, Budapest, Szépművészeti Múzeum). Como en el dibujo, salvando la distancia recorrida por el artista, los motivos narrativos son simultáneamente constructivos: el volumen asombroso de la figura de la aguadora alcanzado gracias a la actitud y al trabajo de la materia pictórica de la indumentaria, volumen que contrasta, casi «sale» de ese fondo mal definido, imponiendo la distancia gracias a las variaciones cromáticas y la diversa densidad y ritmo de la pincelada, el famoso «abocetado» goyesco que tanto habría de suponer después para pintores como Manet.

La sensación que obtenemos cuando contemplamos esta pintura es notablemente distinta de la que tuvimos ante los cartones para tapiz o los retratos de época: entonces nuestra imaginación se vió herida por los asuntos pintados, fueran estas figuras, escenas o motivos naturales, ahora se ve herida en cuanto que la mirada construye tales motivos. lo que hiere es la densidad pictórica del tejido, el tramado de la luz y la pincelada, el volumen monumental del gesto... Nada hay dado que no sea perfilado en el mirar, que no remita a un mirar. Antes pudo hablarse de un sujeto que contemplaba, ahora el sujeto participa con su visualidad en la construcción del mundo.

Esa es su intervención. Ya no «autoriza» al «populacho» siempre que sea brillante, inocente y honesto, no goza con los juegos que pueden favorecer la relación social o los valores morales, no va en pos de una y otra escena para advertir la movilidad y diversidad de la fiesta, del baile y la romería, no traslada al medio rural aquellos acontecimientos que, como los toros, eran preferentemente urbanos, y si antes lo rural predominaba ampliamente sobre lo urbano, ahora sucede lo contrario. Pinturas y dibujos pierden complejidad *narrativa*, empie-

zan a presentar figuras. El sujeto es el referente visual de ese «populacho» que está pintado como visto y en cuanto tal. Precisamente por eso no hay reconvención, el mundo del *Album C* (1814-23) puede ser un mundo «alocado», bien lejos ya de la sensibilidad ilustrada —carece de su contención, de su finura y sosiego, de su didactismo...—, pero no me atreveré a decir que es romántico: ¿acaso no pasa Goya por encima del Romanticismo, a su través, para ir más allá?