

GOYA, PINTURA Y CONTRARREFORMA

Por ABEL NARANJO VILLEGAS

Mundo histórico de Goya

Cuando nos ponemos indefensos frente a la pintura de Goya nos salta a los labios la misma pregunta de Pedro al Señor "Quo vadis Domine?" Es la pregunta que formulamos, con palabras o con silencio, frente al hombre, al pueblo, a la religión, al sistema. Cuál es el orden de sus preferencias; hacia qué horizontes se lanzan sus sentidos; cuál es el continente espiritual sobre el cual un avizor tripulante da el grito de ¡tierra!?

La cronología nos da una respuesta esquemática: Goya vive en España hacia la segunda mitad del siglo XVIII bajo unos monarcas mediocres: Carlos III, Fernando VII y Carlos IV. Debajo de esos datos que son apenas la piel del tiempo, hay que buscar la pulpa histórica, lo que hizo Goya con el mundo alojado en esa cronología. Los hechos políticos que forman la epidermis son: afeminamiento y corrupción de la aristocracia que es la que abastece económicamente al pintor, invasión francesa, malestar y sublevación popular; independencia de América; reacción monárquica.

Y condiciones psicológicas del pueblo español son: misticismo, erotismo, ascetismo y crueldad. Es desde esas condiciones que forman el subsuelo anímico de un español, desde donde hay que zarpar en difícil navegación para llegar hasta la entraña de los sucesos. Y hablo así porque Goya es uno de los más trascendentales acontecimientos que han ocurrido en España.

Si la personalidad de un hombre se mide por la manera como reaccionó o padeció sus circunstancias, debemos plantearnos el análisis de Goya en ese ambiente. Y cómo resolvió él con la pintura su vida, porque ya ésta es un manera peculiar de reaccionar: pintando. Los unos reaccionan escribiendo y tenemos los académicos o los revolucionarios. Los otros gobernando bien o mal; otros combatiendo y esos son los militares; otros orando y son los religiosos; otros trabajando difícilmente y esos son los hombres del heroísmo civil, los que ha-

cen posible que sobre ellos se hagan todas esas cosas que son pintar, escribir, hacer política, militar o revolucionar.

Para el caso Goya, especialmente para él, hay que buscar también no sólo la línea de sus estimaciones sino la del lado de acá de la indiferencia, aquello en que no creyó. Porque ese método negativista suele destacar más aún aquello en que se cree. No es al acaso que planteo el problema de ese negativismo con un español, porque puede ser tan expresivo de su personalidad aquello en que no ha creído como aquello en que creyó. En otro pueblo donde se hacen posibles los relativismos este método no tiene sentido, pero lo tiene en España y, por lo tanto, para los españoles, el pueblo de la fe que hizo posible aquel acontecimiento singular de la historia que es la contrarreforma.

No es, por otra parte, completamente insólito este procedimiento aconsejado ya por aquel genial pervertido que se llamó Pietro Aretino, cuyo repugnante cinismo configuró para el Papa Clemente VII la defensa de su impudor exuberante como una manera de restablecer en su sitio los fueros de la virtud.

Como acontecimiento de un pueblo, Goya es expresivo de la personalidad nacional española como Lepanto, como la Capitulación de Bayona, como los motines de Gerona, como Cervantes, como las Navas de Tolosa, como Gonzalo de Berceo, como Granada, como Garcilazo, como Santa Teresa. Aquello que ha hecho con su mundo un hombre o un pueblo es lo que que constituye su vida y, por eso Goya puede ser analizado como un acontecimiento español tan importante como para definir la actitud que han tenido los españoles ante el mundo sobrenatural, ante la circunstancia física, ante el peligro o ante la comodidad. Como Felipe II o como el Cid, como San Ignacio de Loyola, como Albéniz, como Góngora o como Moscardó.

Goya vive, pues, ese mundo complicado de la segundo mitad del siglo XVIII español y primer cuarto de siglo XIX vocacionalmente como un pintor. Le suceden a España cosas terribles como los gobiernos de decadencia, los estilos de decadencia en la literatura, la invasión napoleónica, la independencia de América, la degeneración feminoide de su aristocracia. Ante el repertorio de temas que tiene un artista hay allí una línea de preferencias. Más allá están los supuestos tradicionales del academismo y más acá están las negaciones. Por eso he apuntado que es un rasgo expresivo de la personalidad ver en qué no creyó el pintor para destacarlo en aquel fondo de fe que es el gran fondo español.

Goya va perforando las sucesivas atmósferas que se le ofrecen en su vida: Artesanía y ambiente de la fábrica de tapices de Madrid. Ambiente palatino y cortesano cuando pasa a servir a la Corte, "como pintor al servicio del rey y no como pintor del rey", según distingue sutilmente en una de sus cartas más interesantes (1). Luego

(1) Epistolario de Goya, Editorial Mentora, Barcelona, sin fecha.

en un tercer ambiente cuando penetra a saco en el mundo intelectual y se produce una movilización de gérmenes latentes en su sensibilidad y, por fin, cuando penetra en España el influjo de la Revolución Francesa. A través de esas cuatro atmósferas es necesario mirar la obra de Goya, para medir la dosis de su cosmopatía.

Sintonía y Cosmopatía Española

Me parece que es más ceñido al espíritu español hablar de temperamento cosmopático, por la relación con su pathos, que de "sintónico", el término insuficiente con que la psiquiatría resuelve los somatismos goyescos. Talvez la prisa de los últimos años no ha dejado resquicio para que penetre la cosmopatía, enunciada por primera vez por Keyserling, y tan esencialmente útil para resolver los casos como el de Goya, Albéniz y Unamuno. El hecho es que España es el pueblo del pathos, más bien que del ethos. No en el sentido de que carezca de ethos sino que predomina, como pueblo y como individuo, en su naturaleza el pathos. Quizás, por eso, en ningún otro pueblo de la tierra, haya un suelo tan propicio para el personalismo con todas sus deformaciones y excelencias como en España y sus derivados. El ethos alcanza en España dimensiones exorbitantes, desbordado por su pasión. Su escrúpulo por lo ético sube hasta la Academia o el Concilio en aquellos problemas de la conducta que otros pueblos pasan indiferentes porque en ella no ponen ninguna pasión.

Goya, quiero decir, es un arquetipo de los cosmopático. La impregnación con la atmósfera que lo circunda permite hacer cortes perfectamente notorios en su arte. Siendo un español vertical recibe de la atmósfera aquellas latencias que ella puede dar a un hombre de sensibilidad pero, al mismo tiempo, devuelve esta atmósfera transformada por su propia pasión. De esta comunión entre su derredor y su yo fluye exuberante el misterio goyesco. Los grabados son la imposición de su personalidad al mundo de la artesanía; los tapices son la penetración suya al mundo de la Corona. La aristocracia de la tercera época penetra el mundo de sus majas y torerías y los caprichos y fusilamientos pertenecen al tiempo en que vivió la atmósfera intelectual de Madrid.

Por trivializar los fenómenos de estos personajes se le atribuye uno de los estilos predominantes, porque todos tenemos el empeño de hacer fieles a los hombres a un sólo esquema del mundo. Pero la naturaleza de estas almas como la de Goya es, precisamente, la perpetua ascensión, la constante modificación del contorno por su yo profundo. No se trata, pues, de filiarlos a un sólo modo porque es desconocer el dinamismo sustancial del espíritu. El problema real que ya planteó Nietzsche desde su época, no es el de ajustar el yo a un mínimo esquema sino el de encontrar sus huellas creciendo a través de muy disímiles situaciones. Los gérmenes sublimados del Goya que hay en los cuadros negros, son los mismos que laten incipientes todavía en los tapices de la segunda época y en los grabados de su anónima niñez.

Lo mundificado y lo mundificante en el Arte

La primera condición específica que encontramos en Goya es que para él no consiste la pintura en presentarnos las figuras "mundificadas", posición fatalista del que piensa y siente el mundo como inmodificable, sino que las cosas aparecen en él "mundificantes", tomándolas en la sorpresa inicial de la aparición. Esta es virtud esencialmente española. Quiero reparar muy ahincadamente en este aspecto peraltado de la pintura española en general, porque ella nos da la clave de algo que afirmaré más adelante y que no es producto de una improvisación apresurada sino que me preocupa desde hace algún tiempo cuando medito en el talento del español, poeta, músico, pintor, estadista, militar o el que va por el mundo de simple español civil. Porque el español "es la armonía entre el estar centrado en sí y el estar fundado en Dios", como lo define felizmente Wagner de Reyna (2). Este es el punto de vista que sirvió a E. Weisbach para afirmar que el barroco, estilo preferencial español, es arte de contrarreforma.

A la distancia de aquel hecho que fueron el Concilio de Trento, triunfo de la teología española, y el arte barroco que floreció luego, se produce el fenómeno goyesco como una explosión luminosa y tardía de aquel mismo acontecimiento.

Auncuando parezca que esto no tiene nada que ver con la pintura, tiene que ver con el suelo natal de la que estamos analizando: la pintura de un español. La actitud de un español en aquellos instantes de la vida española, lo que hace un español egregio cuando se le pone con un pincel a desatar su yo en el mundo de aquellos precisos momentos que le tocaron a Goya. Esa comunión con lo natural sacándolo de la esfera sobrenatural en la que parece estar envuelto el mundo, es lo que le hace decir a Huxley (3) que ésta de Goya es una pintura de aparición, y para incomprenderla en la forma en que lo hace el escritor inglés, sorprendido precisamente por lo que no debía sorprenderse, por el sentido de la madurez que tiene esa pintura dada en un pueblo católico.

No se ha precisado hasta los últimos tiempos que lo esencial de la contrarreforma española no fue la reforma moral sino la clarificación dogmática. Historiadores de todas las procedencias han insistido en que lo mismo que hizo posible la reforma, desde el punto de vista de la experiencia, la relajación moral, fue lo que hizo posible la contrarreforma como si ésta hubiera insistido demasiado en la reforma de las costumbres, es decir, como si la contrarreforma hubiera sido hecha precisamente contra la reforma. No hay tal. El valor augusto que

(2) Cuadernos Hispanoamericanos; Barroquismo y Caracterización Española, página 48, Nos. 5 y 6. Madrid 1948.

(3) Aldous Huxley: Sobre Goya, Rev. Sur, Nº 112, Buenos Aires 1944.

representó la contrarreforma fue el no ser hecha contra nadie, ese haber llevado de España hasta Trento el anhelo de la claridad dogmática. En esa forma el catolicismo obró en España el milagro de usar su propia dialéctica en lugar de funcionar con la dialéctica que le imponía la reforma protestante.

No es un azar sino algo metido en la entraña del pueblo español el que de allí hubiera salido San Ignacio de Loyola, en quien se inicia la aparición del tiempo moderno de religiosidad. Con la Compañía de Jesús se presenta en el orbe católico la coyuntura de sacar al mundo nuevo todas las posibilidades de realización católica, contra la apostasía protestante que declaró exhausta la posibilidad del cristianismo.

El espanto luterano de la predestinación fue salvado por San Ignacio, voz del pueblo español, con su método psicológico de santificación personal, el rigor de su conducta y la autenticidad de su porte religioso. El Concilio de Trento había conjurado los problemas presentados por el luteranismo de la fe como fiducia, de la subsunción de la justicia en la gracia y la seguridad de salvación, con la necesidad de la justificación y la certidumbre del pecado original redimido por Cristo.

Esa conciencia perfectamente clara del español, de que el hombre tiene pecado, se diferencia radicalmente de aquella otra que engendró el terror protestante, cuya derivación última aparece en un sector del existencialismo moderno, de que el hombre es el pecado. En la primera forma el hombre sabe que tiene que justificarse, que tiene que santificar la culpa que trae originalmente pero que, santificada, puede salvarse, aún en este mundo.

La posición que esta conciencia suscita corresponde desatarla al artista y, más aproximadamente a un artista que maneja pinceles y que tiene que tratar objetos del mundo natural. Por eso he afirmado que Goya, como Velásquez, como Surbarán, como Greco, como Murillo, así no traten con objetos religiosos, como Goya, tomarán esos objetos como mundificantes y no como mundificados. Todos ellos son instrumentos de Dios para manifestar su misteriosa e inagotable grandeza pero son tomados en todo su esplendor como revelaciones, como apariciones que irrumpen graciosamente del mundo sobrenatural en el mundo natural, no mundificadas, definitivamente yertas sino mundificantes, con potencia de adverbio es decir con fuerza expansiva para suscitar en torno más mundo.

Este problema está ligado profundamente con el de los idiomas de expresión y los de comunicación, planteado por primera vez por Spengler. Para el caso del pintor su idioma es el pincel, que es comunicación en el hombre de otra conciencia distinta de la del español. El español sabe que hay testigos de su existencia y se expresa ante ellos, para afirmar su personal presencia. No se trata, pues, en este caso de que hay otros seres que comprendan ese idioma. No le interesa al artista que sus objetos permanezcan incógnitos, ni descifrar su propio enigma. Sólo le interesa expresar aquel mundo que ellos traen para revelar otros aun cuando no sean comprendidos.

La Salvación Estética

Aguadamente anota Lafuente Ferrari (4) en su excelente ensayo preliminar a Weisbach, que al español le interesa más salvar a su semejante que comprenderlo, lo que se traduce en un sentimiento de responsabilidad en el artista a quien le interesa esencialmente salvar estéticamente sus objetos.

Esta tesis iluminadora explica que, no obstante haber sido los españoles los fundadores de la teoría moderna del Estado, los que incorporaron al mundo de nuestras experiencias esa realidad desconocida para los siglos anteriores del Estado como una realidad, como aquel órgano que decide la corporación entre los hombres, es lo cierto que para el ejercicio político son tan inadecuados como otros pueblos para manejar ese valor abstracto en la experiencia concreta del Estado. Porque en el trato directo tampoco al español le interesa comprender a su semejante sino salvarle. Por salvarle configura el Estado, ese Estado en el que no ha podido prosperar la absorción totalitaria y mezcla de otras teorías que, por comprender demasiado al hombre, lo destruyen. El Estado que late en el subconciencia del español está fundado en el personalismo más absoluto, en el valor real de la persona destinada a salvarse o condenarse por su propia voluntad, pero en la política concreta, que es ese manejo directo de los hombres, no le interesa comprender a éstos y de ahí su inadaptación para tales menesteres. Si el Estado es, para el caso, un signo de expresión, un testimonio de la existencia colectiva, la política es un signo de comunicación para el que es sordo y opaco el español.

El caso de Felipe II, genial creador del verdadero Estado, es muy expresivo de esta situación. La política no le interesaba y por eso su incomunicación mística en el Escorial, su error de pretender resolver los problemas concretos e inexorables del que hace política reducido a la sólo comunicación mística con su confesor. Otros pueblos que no fueron originales en la concepción del Estado se salvaron por su gran política, y en cambio España, por ausencia de una política perdió el imperio. Como creador de un Estado, del Estado moderno, jamás pensó Fernando el Católico que pudiera éste hacerse para constreñir la espontaneidad natural de los hombres, aquella capacidad de salvarse o condenarse, con el concurso del Estado, pero sin su coacción. Fiel a este principio no quiso jamás hacer un Estado que pudiera ser un programa de felicidad oficial, ya que hasta el concepto de felicidad le era ajeno a este mundo. La creencia en el alma como cosa anterior a la vida, como valor más estimable, lo hace cruel con la vida, colocada subalternamente como tributaria del alma. España es el pueblo donde se piensa que la extirpación de la vida puede ser la coyuntura para darle evasión al alma. En este aspecto hay un parentesco con el alma eslava cuyos personajes en Dostoiewsky, su más

(4) El Barroco y Arte de Contrarreforma: W. Heisbach, ensayo preliminar, página 3.

afinado intérprete, lloran la vida que han quitado o van a quitar y celebran al mismo tiempo la salvación de aquella alma a la que se sienten obligados a despedir del mundo. Sólo otros factores, ajenos a este sentimiento, y que vienen a complicar más el alma rusa, han permitido que se produzca allí un Estado que tortura las almas para salvar los cuerpos.

En el ambiente tantas veces reiterado de Goya, quiero decir en el mundo histórico, en la atmósfera intelectual que le correspondió vivir, debemos mirar la reacción de ese espíritu goyesco, tan profundamente español. Y ya hemos visto que España estaba cruzada entonces por los vientos contrarios de todas las disidencias. Estaba en uno de aquellos momentos en que los hombres y los pueblos corren el gran peligro de falsificar su personalidad, de deformar su autenticidad. Esos peligros son: caer en un modo de vida extraño, de una vez, o combatir un modo extraño con otro modo extraño. España esencialmente religiosa, quiero decir dogmática, estaba asaltada entonces por el volterianismo que se le infiltraba nada menos que por sus clases palaciegas. Su españolismo estaba atacado también en el frente político por el afrancesamiento. Para combatir el peligro se acudía a hacer un decadentismo religioso y para combatir el afrancesamiento se acudía al absolutismo.

Espontaneidad Nacional

La respuesta a aquellas soluciones facciosas entre volterianismo y decadentismo religioso y entre liberalismo y absolutismo, libradas todas en la superficie del alma española, era la reacción popular sorda, auténticamente religiosa y española, con soluciones fieles al estilo de la contrarreforma para lo religioso y fueros civiles españoles en lo político, otra tradición que venía del gran río español desde Roderico hasta los Reyes Católicos. La espontaneidad nacional, aquella vocación íntima de cada pueblo, confinada y forzada a expresiones ajenas a su espíritu, produjo movimientos muy ricos cuyo arquetipo es el motín de Esquilache y los movimientos americanos, auténticamente españoles.

Goya que no era un hombre ilustrado ni cultivado, según se desprende del epistolario y anotaciones excelentes que publicó Guillermo Díaz Plaja (5), no reaccionó académicamente contra ninguna de aquellas versiones extrañas puesto que no era escritor, ni filósofo, ni historiador. Pero sí hay un dato expresivo de su manera de ver aquello. No creyó en las soluciones de arriba sino que se acogió a las soluciones de abajo. El plebeyismo con que Ortega (6) enjuicia sutilmente la solución más inteligente de aquellos instantes, se debe en Goya a esa posición. Y, por lo mismo que no era un hombre que tuviera

(5) Epistolario de Goya; Guillermo Díaz Plaja, Barcelona 1928.

(6) José Ortega y Gasset; Papeles de Velásquez y Goya.

instrumentos intelectuales suficientes para apoderarse del fenómeno, los creó en la pintura y allí es donde late su genialidad.

En el espléndido estudio publicado por J. López Rey en la "Gazette des Beaux-Arts", en su calidad de profesor del "Institute of Fine Arts" de la Universidad de Nueva York, estudio denominado "Goya and the World around Him" hace caer en cuenta que, en los momentos en que el genio de Goya llegaba a su madurez, se produjo en Inglaterra una obra de estética capital. Se trata de la publicación de la obra "Essay in the Picturesque", de Uvedale Price (1774). La obra de Price coincide exactamente con lo que estaba haciendo Goya en ese momento definitivo de la madurez de su obra, aun cuando según todas las investigaciones no la conoció. Pero esas coincidencias revelan una atmósfera general que suscita unas mismas ideas y una misma sensibilidad para resolver los problemas de la estética, atmósfera a la que España no ha sido ajena nunca. Recuérdense, por ejemplo, Nietzsche y Gracián, Pestalozzi y Jovellanos.

Según Price lo pintoresco lo constituyen la aspereza, la irregularidad y la variación repentina, buscando expresar lo alegre y juguetón. Y Goya en sus cartas a Zapater insiste en que su arte está fundado en observación, capricho e imaginación. El orden académico está desvitalizado y como Goya está obsesionado también por el ambiente del buen vivir que invadía a la Corte, su rebeldía natural compensa aquella transacción con la personalidad humorística que es aquella ironía que la inteligencia impotente encuentra para vengarse de los injustamente poderosos. Lo pintoresco corresponde en las artes plásticas a la ironía literaria.

Esta fue la gran coyuntura de Goya, acreditada por las mismas explicaciones que da, de que no se refieren a ninguna persona: "Excusatio non petita acusat manifestata". Sus personajes no están hechos psicológicamente, con ese psicologismo formalista que pertenece a la pintura de fuera de España. Lafuente Ferrari, en su espléndido estudio ya citado, destaca el hecho de que en la pintura española todo, hasta el bodegón, es retrato, y en ninguno como en Goya resulta tan exacto este concepto. Y los retratos, según Spengler, "reproducen algo único, algo que fue una vez y no torna a ser, la historia de una vida en la expresión de un instante, un centro cósmico para quien lo demás es su mundo".

Goya, como lo ha aclarado hasta el fastidio la crítica, no fue pintor religioso, y deliberadamente he puesto el fondo religioso en este ensayo para destacar allí a un pintor que no fue precisamente un pintor religioso pero que era español, una manera singular de ser religioso. Sus figuras "mundificantes" están tomadas de una atmósfera sobrenatural como pudiéramos verlas en una aparición. "Agonía en el Jardín", tal vez el único testimonio radioso de su capacidad para la pintura religiosa, nos muestra a Jesús en el éxtasis angustioso frente al ángel confortador. Como en todo genio, su obra es simbólica. Lo que hizo y lo que no hizo tiene un simbolismo extremo que los mortales debemos interpretar. "Te muestro el dolor, y la terminación del dolor" dijo Buda. Goya tiene toda una voluminosa obra profana que es la mostración de ese dolor, del dolor atormentado del mundo, no obs-

tante que se disuelva en lo pintoresco y tiene, también, este cuadro del Cristo para mostrarnos el final del dolor, tal como lo ve un español.

Pasión vital y éxtasis religioso

La seguridad del hombre en Dios justifica toda esa pasión desmesurada que el español pone en sus empresas y que termina en ese otro tipo de pasión que es el éxtasis, cuando ha llegado la hora. Goya se economiza para una sola vez, que es el éxtasis de la faz de Cristo ante el ángel. Este aspecto es el que no pueden aprehender los críticos de procedencia racionalista y protestante como Aldous Huxley, (7), cuando afirma que Goya sólo conoció el dolor y no su terminación. Las decenas de caras ruines le hacen pensar a Huxley que son el mundo de lo que no tiene alma, de la oscuridad espiritual, del desapegado salvajismo.

No ha reparado el crítico que no interesa para el caso dónde está esa alma que Goya conoció profundamente y que acaso pueda resplandecer hasta en los ojos malignos de aquel gato que en "Los Caprichos" asecha tras de la silla del durmiente con los ojos funestos. Igual que Beaudelaire, Goya fijó en el gato una de las expresiones malignas del espíritu, aquella signatura felina que otea los horizontes por donde se pasean la guerra, el saqueo, el sacrificio de inocentes, la soberbia de los poderosos. Si no se lleva una dosis de metafísica a la física de estos cuadros no aparecen ellos sino como deformaciones caritrescas de la realidad y no se ve que el éxtasis pueda tener una relación profunda del alma que se debate aquí abajo, con las peculiaridades del cuerpo y el alma españoles, con la divina faz de aquel Cristo en arrebató celeste, pacificado yo por la visión eterna.

Los dos españoles que en "El Dos de Mayo" se hunden en el tremedal, mientras se ocupan en golpearse con las cachiporras, son físicamente un disparate, pero son metafísicamente la expresión del pueblo que carece de temor a la hora final y que lucha hasta que es notificado de la voluntad divina del fenecer. Este conflicto lo resuelve Goya como un autor de picaresca literaria bajando a la realidad por el atajo de lo pintoresco, dándonos allí el secreto de su originalidad. No hay en ella ficción de aquello que hoy llaman abstraccionismo, sino realidad, que es aquella que se encuentra como una mina, por donde todo el mundo se había deslizado desapercibido del áureo filón, hasta que alguien adquiere con su reconocimiento la calidad jurídica de denunciante.

La vida de España desborda caóticamente por eso vena del humorismo y este es un aspecto esencial de su espíritu, completamente desconocido por otros pueblos que lo interpretan como barbarie. Durante dos mil años, mientras otros pueblos ascendían autónomamente su personalidad, España estuvo sin hablar su propio idioma. Sometida por romanos, árabes y franceses, tuvo que disimular su vitali-

(7) Aldous Huxley - Ensayo citado.

dad a través de la indiferencia para la vida, de su inmovilidad para la muerte, de su fatalismo exterior. Tras la bruma de los cirios y de los incensarios ascendió su tremenda vocación para el suplicio, riéndose de sus dominadores tras el humo de sus sacrificios.

Su vitalidad intacta se derrama ahora en el fenómeno goyesco, como antes que todos los pueblos europeos en el descubrimiento del Estado. La modernidad aparece, en ese sólo aspecto, adelantada por España a los otros pueblos del continente, porque la enorme personalidad ascendrada en los cautiverios explota súbitamente cuando la unidad católica le dió forma a aquella coexistencia ibera. Si la vida antigua fue cosmocéntrica y la medieval teocéntrica, la moderna será antropocéntrica impulsada por ese genio de España que la configura en las leyes de Don Alfonso el Sabio bajo el soplo tutelar de la monarquía católica.

Todo esto se cumple exactamente en Goya "un campesino de España, bromista y sentencioso; un chiquillo feroz, un filósofo malhumorado, un visionario imposible de definir en una forma, una cosa alternativamente alegre, perversa, lúbrica y noble. Cruza por el carnaval y retoza con mujeres ardientes y con muñecas deshuesadas. "¡Carmín de las mejillas y alegría fúnebre!" (8).

Con los trazos someros de sus caprichos, apresuradamente, este pintor es el testimonio de un pueblo que se anticipa a revelarlo al mundo antes de que los otros pueblos lo descifrarán. Sorprendidos sus rostros en el instante fugitivo tienen el signo español de la santidad atormentada, el sadismo, la tortura, la risa, la lujuria, la estupidez, aquello en fin que constituye la vida plenaria de un pueblo frente al mundo que le tocó a Francisco de Goya.

(8) Elie Fraure; *Historia del Arte Moderno*, tomo IV, pág. 183. Editorial Poseidón.