

Leonardo Penna

Velázquez y el Greco

(Del «Caballero Pena»)



MIENTRAS Goya ocupa en la Trinidad Mayor de la pintura hispánica el lugar del hijo, y el Greco el del Espíritu Santo, Velázquez ocupa el lugar del padre.

Con Velázquez, tan poco imaginativo y sin fiebre casi, pero real, real y extraordinariamente pictórico, se está sentado en primera fila, delante de un espectáculo natural, que empuña el alma y los sentidos como una pasión, pues, en su presencia se seca la lengua, se hinchan las venas del cuello, se envejece el rostro y se pega al omóplato, la extraña mordedura como en los grandes arrebatos de los celos. Es que sus personajes, en los cuales fermenta la agresiva, la rencorosa levadura humana, aparecen dotados de una tal contextura física, de una tal realidad óptica, que si algún día, escapándose de sus cuadros se echasen a andar, sería absurdo gritar al milagro. Hablando de su Inocencio X, Reynolds dijo un día: «Es el más bello cuadro de Roma». ¡Qué intuición de los caracteres! Comparad la manera cómo los bufones amueblan la escena, en donde no hay nada más que ellos y sus agitaciones, con la soledad que se desprende de los miembros de la familia real. Lejos de llenar el paisaje, parecen hacer el vacío en torno de ellos, al mismo tiempo que parecen haber abandonado en repugnancia

su espléndido aislamiento. Así, sus retratos no sólo nos edifican sobre la verdadera personalidad del modelo, sino que nos instruyen y nos tranquilizan. Es que nadie como Velázquez ha asentado jamás los pies con tal fuerza sobre la roca viva de lo real. Su mirada infalible y prodigiosa ha visto el tono exacto de la naturaleza y sus manos milagrosas se han apresurado a trasponerla, sin hesitaciones, en divinas esclavas, con una tal objetividad, con una tan profunda discreción, con una tan trágica simplicidad y con una ciencia tan acabada de la transcripción de las formas y de la restitución de los colores, que se diría obtenida por el encanto de una varilla mágica, en la culminación de un esplendor. Su perfección es tal, que llenándonos de esa delicia plástica e intelectual que tiene su razón y su fin en ella misma, como una estatua de Praxiteles, como tragedia de Racine o como una Sinfonía de Beethoven, en presencia de sus cuadros se está seguro de no encontrar ningún resquicio por donde pueda infiltrarse nuestra suficiencia crítica. Lo que hace que en nuestra admiración por Velázquez entre seguramente una cierta dosis de despecho. Con qué altanería él rechaza la técnica tradicional, las formas en uso, las combinaciones accesorias, los empastes engañosos y, en fin, todo lo que constituye la «cocina» de un cuadro. Un fondo acuarelado y el hábil empleo de los glasis: eso es todo, lo que nos permite ver, saber y comprender su manera de trabajar... Lo que no se comprende, ni se sabe ni se ve, son las leyes que presiden sus concepciones, la esencia que transforma un pedazo de tela en un trozo de vida y que, llámese iluminación, inspiración o genio, nos desconcierta en absoluto.

Velázquez es el dios de la pintura pura, de la pintura en sí, siendo el único, entre los grandes pintores que no poseyendo nada más que su maravilloso pincel, no se aparta jamás de la realidad. Su orgullo consiste en pintar el primer objeto venido, desdeñando las escenas convencionales. Y cuando, por casualidad, está obligado a pintar alguna, como su *Coronación de la*

Virgen, por ejemplo, la hace de una manera violenta, forzada e ingrata casi, encontrando inmediatamente un límite, tanto para su prodigiosa factura, como para su talento pictórico que, en sus grandes cuadros, parece ilimitado. Todos los demás pintores han desbordado los límites de su arte para internarse decididamente en el reino de la literatura. Así, Miguel Ángel es grande a la manera de Homero, por el lado épico de sus frescos; Rembrandt es grande a la manera de Shakespeare, por lo que su misterioso lirismo significa de sondaje de lo infinito, el Tintoretto es grande a la manera de Calderón, por la magnificencia de su ornamentación; Rubens es grande a la manera de Rabelais o de Balzac, por el desborde de vida, que no les pertenece sino a ellos y que nos hace perdonarles imperdonables escorias; el Greco es grande a la manera de Swedemborg o de Ruysbroeck, por el ardor interior de sus obras que se agita como una llama o una luz; Goya es grande a la manera de Swift o de Quevedo, por su furor en destruir aquello que constituye su alimento y por su desplazamiento de lo real hacia lo irreal, empujado por lo que hay en su cómico, de más humano y de más absoluto. Velázquez no puede ser comparado sino con Molière, tan estrictamente humano en su divina sequedad, o con Cervantes, de un realismo extremo, que aun cuando monta en su pegaso clavileño, jamás aparta los pies de la costra terrestre. Y como Anteo, Velázquez no es grande sino al contacto de la madre nutridora. Su obra no encierra, pues, ni la misteriosa fascinación de la obra de Leonardo, ni el espiritualismo de la obra del Giotto, de Boticelli o de Fra Angélico, ni procura esas celestes escapadas al mundo psíquico que nos proporcionan Rembrandt y el Greco.

Y todo reproche sería vano, pues, en esencia, el objetivo de la pintura no es darnos una filosofía del mundo, sino hacernos sentir la extensión, el peso, la movilidad, el color y la armonía de los seres y de los objetos que reproduce, de tal manera que, una vez vistos por el ojo humano, no pueden ser ol-

vidados fácilmente. Tarea que, en el fondo, constituye una empresa extraordinaria, tan extraordinaria como el vivir, el sentir o el pensar; tarea que Velázquez ha realizado con ese sentimiento apasionado de la vida que impregna toda la pintura española y que nos demuestra, no solamente que él fué el más hábil y perfecto de los pintores, sino también el más elevado y el más noble. Tan elevado y tan noble, que dentro de él ha podido ir hasta la ostentación y fuera de él, hasta los más vulgares aspectos de la vida, sin dejar jamás de ser supremamente elegante, supremamente distinguido.

Lo que hace dudar sobre la capacidad de Velázquez para concebir la fealdad, pues él trató con la misma técnica delicada y con el mismo delicado realismo, el retrato de Góngora o el del Montañés, que el del bufón Pablillos o el del Bobo de Coria, o el del Niño de Vallecas, haciéndoles dar de sí los más exquisitos efectos que la pintura haya podido alcanzar. No viendo sino la vida y el carácter, es decir, el principio vivificador de todos y de cada uno de los movimientos y de las líneas de un cuerpo, es posible que para él no existiese, desde el punto de vista pictórico, ninguna distinción entre lo bello y lo feo. O si existía, su retina interpretadora, su agudo talento y la armoniosa modalidad de su genio le permitían fácilmente conciliar la belleza artística con la verdad objetiva, idealizándola, no por medio de atenuaciones bastardas, sino por una interpretación hecha con toda sinceridad, pero con una digna, sensible y sagaz comprensión del equilibrio pictórico. Si a eso se agrega el que raramente una obra de la potencialidad de la suya, exhale menos ese encantado rumor de sensibilidad que sxhalan las catedrales lunares levantadas por los poetas—lo que hace de él el pintor de más difícil revelación—se explica el que Velázquez no ha sido jamás comprendido, ni menos amado, por el alma deliciosamente atrabiliaria de las mujeres. Sin embargo, todo es misterioso en él, desde su originalidad que no sufrió la influencia de nadie, salvo, acaso del Greco, cuyos tonos fríos

contribuyeron a alumbrar su mágica paleta sevillana, hasta su pavorosa quietud, que no es, en el fondo, más que la florecencia de su resignada tristeza. Porque nunca se sabrá hasta qué punto aquella alma de tanta luminosidad moral y tanta silenciosa elegancia, pero de tanta melancólica pasividad—apatía flemática, según el decir del mismo Felipe IV—debió sufrir de moverse en el reducido universo, en la dorada prisión que fué la lúgubre, etiquetera y estirada Corte de España, y de eternamente reproducir la faz descolorida y la pesada mandíbula que se descuelga casi, del amo y su cohorte de familiares, de palaciegos, de bufones, de perros y de monstruos. Es sólo en la altanera dignidad con que pinta el rostro de los reyes, que vislumbramos el aburrimiento de su alma. Como única consolación él debió tener la genial embriaguez de la observación, que permitiéndole encerrarse en sí mismo, le permitió conservar ese maravilloso don de frescura que supo transferirle a su obra y que ha hecho de ella una sutil y pura armonía en negro, en gris, en rosa, en azul, sobre la cual gotea la fuente de Juvencio, pues por una disecación mágica, aparece preservada de toda injuria, de todo embebido, de toda resquebrajadura y de toda alteración química. Después de haber contemplado la pureza de sus colores y la distinción de su factura, se tiene miedo de encontrar ennegrecido u ordinario todo el resto de la pintura.

Respirando la calma de una época ordenada, sus grandes cuadros que lo han levantado extraordinariamente alto en la consideración de los hombres, que son como milagros de armonía en los cuales el realismo más delicado se codea con la más severa grandeza, no dejan jamás de ofrecernos un carácter de totalidad y de enseñanza universal, haciendo de Velázquez el más educador de los pintores, no sólo desde el punto de vista estético, sino también ético e intelectual. Así, *Los Borrachos*, tan distante del rebalse vital y de la truculencia exuberante de las bacanales flamencas y venecianas, es, con la

luminosidad prodigiosa de su Baco, un Ribera infinitamente más fuerte que el propio Ribera; sus *Hilanderas*, que en la milagrosa creación de un movimiento armonioso y ritmado, llega a darnos la ilusión del tiempo, ha introducido el impresionismo en la pintura; su *Rendición de Breda*, que tratada por un pintor anecdótico, no habría sido más que un hecho diverso, con Velázquez es como una continuación de la vida más allá de la vida, hasta poner los tiempos en fuga delante de la eternidad que comienza, y *Las Meninas* que, según Giordano, «es la teología de la pintura», que según Eleonora Duse, es «un teatro real», que nos dice más que un libro sobre la psicología de la Corte de Felipe IV y que, con sus distancias del espacio, con sus maravillosos juegos de luz y con todo aquello que en él fortalece la dignidad del ojo humano, es la cima de la pintura universal, siendo su punto céntrico esa pequeña Infante, con la riqueza de su ropaje, con el nudo cereza en la rubia cabellera, con su figura deliciosa, con su joven dignidad, con su singular grandeza, extraña en una niña, y con ese color dorado por el tiempo, que él solo constituye una realeza. Son cuadros que nos dan la sensación de que todos, seres, animales y objetos, han venido a colocarse tal como se encuentran, por sí solos, sin un error, sin una vacilación, sin una dificultad, sin un equívoco. Sin embargo, hablar de facilidades o de improvisación, sería absurdo, pues Velázquez se encuentra todo entero en cada una de sus obras, siendo cada una de ellas la resultante acabada de todas las otras.

España es el país de las grandes personalidades artísticas. Mientras en Francia todos los escritores tienen un aire de familia, en España es difícil situar un artista por los procedimientos del transformismo, pues ellos aparecen de golpe, como nebulosas que se condensan. Es como si la naturaleza rompiese los moldes en cuanto se ha servido de ellos. Así, qué diferencia entre Cervantes y Santa Teresa, por ejemplo; o entre Quevedo y San Juan de la Cruz; entre Calderón y Fray Luis de

Granada; entre Lope de Vega y Góngora; entre Tirso de Molina y Mateo Alemán; entre Goya y Ribera; entre el Greco y Zurbarán; entre el Berruguete y el Montañés.

Así, Velázquez no es ni la flor de su medio como Rafael, ni el producto de una reacción como Manet. Poseyendo cualidades difíciles de encontrar en los pintores españoles, como su extraordinaria exquisitez de coloración,—si se exceptúa al Greco, que no era español y a Ribera que trabajó toda su vida en Italia, el arte peninsular no cuenta con grandes coloristas—le faltan, en cambio, rasgos característicos del arte español, como la embriaguez de colores crudos y violentos, en los cuales parece haber formado su nido el sol de las praderas y que no hace sino subrayar la querencia del pueblo hispánico hacia el dramatismo realista y el penumbroso fervor de la raza.

Si Velázquez es la quietud, el Greco es la fiebre. Recogido, simple, inmenso, más que dominado por el libérrimo y delirante esfuerzo de su visión se le adivina dominado y flagelado por él. Es una incandescencia que lo hace ir hasta los límites extremos de sí mismo, para entregar allí su pasión bajo aspectos casi inhumanos. Sus figuras imantadas por el cielo y que parecen prestas a ser proyectadas de la tierra, como llamas que sólo ansían confundirse con el fuego eterno, lejos de ser representaciones, o formas pictóricas, o líneas y colores, son gritos de redención y de fe, arrojados en un despojo ascético, hacia los espacios misteriosos; gritos que formando una introducción incomparable a los grandes místicos, alcanzan hasta la aullante majestad de los profetas judíos. Es un misticismo adorante y patético que ha terminado por procurarle una técnica inquisitorial, tan soberana como el sentimiento que de ella se desprenda, y que torturando los cuerpos para salvar las almas, deja adivinar un penoso combate entre la vocación del pintor, que es de copiar formas, y el ascetismo del místico, que es de negarlas. De ahí la inquietud—que nos seduce, nos subyuga, nos conmueve y nos asombra—de su arte voluntariamente tendido y

áspero e intensamente expresionista y que nace de la idiosincrasia misma de su genio creador y de ahí el que de toda su obra, aun de sus simples retratos, se desprenda la angustia tenaz, la tenaz tragedia de los cuerpos espiritualizados. Jamás ningún pintor ha creado figuras más exentas de densidad que las suyas. Su Cristo del Prado, que sube a los cielos en una explosión de luz, está por encima de toda credibilidad. El Greco no ve en los seres que copia, más que la calidad del alma que encierran; la efigie auténtica de esa alma, tomada en su más inmutable y profunda substancia, lo que hace que sus cuerpos posean, como deben de ser los espíritus al salir de la tumba o de la oración, apenas la cantidad de materia necesaria para no ser completamente inmateriales. Así, su estilo, más que un estilo, es una estética y más que una estética, es un lenguaje, o por mejor decir, una manera de pensar y de sentir. Y como el arte, en su valor humano y en su poder creador, no sólo toma el lugar de la vida, sino que la depasa, su rol, más que de transcribir la realidad, es de recrearla y de darle un alma: alma fácil y sonriente, a veces, y otras, desconcertante y difícil. Tal es el caso de la obra del Greco, que cargada de secretos y de signos de una extraña significación, arroja el misterio y la inquietud a todos los vientos. Y eso es lo que constituye su enigma y el valor y la fuerza de su enigma.

Nacido en Grecia y formado en la ciudad de los Dux, en los momentos en que la pompa y las exquisiteces del Renacimiento, amor, arte, placeres, elegancia y gracias perecederas de la vida, parecían haberse concentrado en ella, el Greco pasó súbitamente a las ardientes y ásperas sequedades de Castilla en donde todo, hombres, costumbres y paisajes, eran de una ejemplar rudeza. Exaltado al contacto del misticismo castellano, el recién venido no tardó en transformarse—bien que conservando su relente de sibaritismo veneciano, como el yantar al son de la música para «gozar de toda delicia»—, en uno de esos tantos hidalgos de la Inquisición, solemnes, orgullosos, silenciosos y

parcos en el decir, que vivían ocupados de labores liberales y virtuosas, con un calenturiento afán de heroísmo y de perfección. Y como no tardara en nacerle un hijo, el Greco decidió fijar su residencia en Toledo, adaptándose en tal forma a la difusa espiritualidad que le ofrecía el místico paisaje de la crispada ciudad, que no sólo fué el primero en pintar los triunfos de la catolicidad española, sino que, encarnando la más perfecta expresión del alma toledana, su pintura iba a ser considerada— a pesar de que, a través de su misticismo y aun de sus más austeras concepciones, se vislumbra la Grecia pagana y se adivina al discípulo de esos italianos sensuales, enamorados del color y de las bellas formas, sobre todo de las formas del cuerpo humano—como la revelación de la pintura española. Habiéndole comunicado aquella tierra, la emoción y el sentido latente de su eterna tragedia y habiendo recogido visiblemente su inspiración en las cenizas ascéticas, no tardó, con ayuda de elementos mediterráneos y siguiendo sus propias inquietudes—que le hicieron poner al servicio de su inspiración, de cualidad única, su energía febril y consumidora—en crear ese arte extrañamente cerebral, liberado de toda regla y desdeñoso de las solvencias de la natura, que lo transformó en el más volutario de los pintores y en el más original, pues, si el Greco se parece a alguien, es a él mismo.

Hombre de una extraordinaria potencia mística, que veía velos simbólicos en las cosas o alusiones inefables, y torturado por preceptos bizantinos, pero de una bella elevación de alma, era un febril, un torturado del pincel, que habiendo querido darnos, con medios materiales, una visión de lo sobrenatural ha estado obligado a bordear los límites tenebrosos del arte— más allá de los cuales, todo es tiniebla y locura—alcanzando lo sublime con la extraordinaria arquitectura de sus cuerpos que giran, se estiran, ondulan y se enroscan, constituyendo verdaderas llamas que parecen escaparse del brasero pictoral, como en la *Pentecostés*. En la *Asunción* un torbellino vertiginoso, par-

tiendo de los pies del Ángel, lo deforma yendo luego a estrellarse en la Virgen, cuya mirada contempla ya en el éter, el camino que va a aspirarla. Habiendo destruído la inmovilidad inherente a las figuras pintadas, sus personajes de dimensiones inadecuadas, se desprenden brutalmente de la tela, hasta hacer retroceder. El ala derecha del Ángel, en su *Asunción*, semeja una espada violentamente blandida contra el espectador y la guardia de su *Resurrección*, aparece como literalmente arrojada fuera del marco. Son como seres que no caben dentro de un conjunto geométrico, ni pueden permanecer dentro de la simple razón. Así, y bien que el Greco sea en el arte español como un genio aislado, con él toma medida la tendencia a la exaltación de los sentimientos, que es lo propio del español, y la tendencia al realismo, que es la característica esencial del arte hispánico. El realismo del Greco—a pesar de que él pintó con la misma conciencia, la empuñadura de una espada, que sus glorias celestes—es de una extrema concisión, no diciendo sino lo esencial. Y es que, en el fondo, más que las agitaciones y que los furiosos movimientos de la pasión, lo que le interesa es la expresión. De ahí que la pintura haya raramente creado efigies más nobles que la de esos dulces y severos señores, que son testigos de la resurrección del conde de Orgaz, o que la de ese noble arrodillado y envuelto en una capa blanca, o que la de ese *Caballero de la mano al pecho*, todo en negro y blanco, con ciertos toques amarillos y rosas pálidos, que erguido en la conciencia de la dignidad, es una de las más majestuosas afirmaciones de la Pintura, no sólo por lo que él significa de rebelión contra el mundo real, sino también porque nos demuestra todo lo que el hombre puede poner de voluntad y de arbitrario en el arte. Así sus retratos forman una asombrosa y penetrante colección de documentos sobre los españoles del siglo XVI, a pesar de que ellos difieren esencialmente de los retratos pintados por sus contemporáneos: Coello y Pantoja de la Cruz.

Ignorando totalmente cómo, cuándo y por qué aquel espí-

ritu de una tan profunda vida interior, perdiendo el equilibrio plástico de la expresión, de la perspectiva y del movimiento de conjuntos, empezó a deformar las figuras, sería difícil explicar su evolución mental. No hay duda de que, a la base de esa evolución, se encuentran los malos hábitos visuales adquiridos por el Greco en su oficio inicial de estampero bizantino y, más tarde, en la frecuentación del Tintoreto, deformador ocasional; pero, no hay duda tampoco de que, comprendiendo el feliz efecto de ciertas desproporciones—como se ve en Miguel Angel, por ejemplo—él osó en vista de la altura, una sabia y deliberada deformación; procedimiento que no tardó en transformarse en una manera de ver hasta el instante en que, andando los años, por deformación real del cristalino—y agitado, además, por la violenta fiebre del movimiento que caracteriza su genio extraño y misterioso—fué arrastrado a pintar esos cuerpos retorcidos en espiral, que parecen devorados por la violencia de un inaudito ardor interior, y que anatómicamente, son imposibles, con sus rostros diemétricos, sus brazos convulsos, que semejan raíces de árboles tenaces, sus manos, antes admirablemente expresivas, que apenas son muñones y sus piernas, que se adelgazan como husos, para terminar en puntas. Y su gama cromática misma, tan segura en un principio y tan audaz en sus cooraciones de un blanco caloso, con sombras violetas tras la palidez de los rostros, reforzadas de verde y azul; gama que reveló la posibilidad de nuevas y más altas y más cálidas armonías, hasta poderse decir que había reinventado la pintura, no tardó en transformarse en contrastes agrios y en colores ingratos; colores de fogata mal encendida, de cenizas empañadas, pero quemantes aún, de esmaltes al salir del horno o de metales antes de ser liquidados. Son los rasgos de un creador fogoso, subordinando de más en más la verosimilitud a la idea; rasgos que no iban a tardar en sucumbir bajo los efectos de una visión descentrada y de un indomable humor de solitario, lo que lo emparenta con Goya. De ahí la leyenda de su demencia; leyenda

bastarda, que no ha tenido bastante en consideración esas especies de estrabismo intelectual, de estigmatismo del espíritu que aqueja a los grandes atormentados, como el Dante como Shakespeare, como Miguel Angel y como Beethoven, que, transformándolos en puros visionarios, los empuja hacia una abismática desproporción, en donde todo es a la vez, verídico e increíble, extático y exacto y que, en el fondo no es más que una de las tantas crucifixiones de que padece el genio.

Individualista, inquieto, irónico, apasionado, blasfemando obscuramente, guardando en pleno escepticismo el gusto y como el respeto del misterio y escopándose de cuanto determina su vida, tierra, aventura y accidentes, Goya, representa como ningún otro pintor español, el temperamento y los más relucientes valores de España. Sobre todo de la España liberal, romanesca, amorosa, refinada, riente, trágica y guerrera de fines del siglo XVIII, y de sus Hidalgos «despreocupados», de sus duquesas extravagantes, de sus majas misteriosas; de sus manolas burlonas, de sus caballeros galopando sobre la sierra, de sus toreros enfilados en sedas doradas, de sus monjes libidinosos, de sus dueñas alcahuetas, de sus bandidos y de sus peleles. Es toda Galicia, toda Extremadura, toda Castilla y toda Andalucía, viviendo para la eternidad, a la luz de sus pinceles. Qué imaginación frenética, qué arrastre endiablado, qué fervor inconsciente, qué penetración íntima de la entraña castiza, social, festiva y plebeya de su época! Qué oposiciones, qué tormentos, qué amor y qué energía! La fantástica energía de España, que toma todas las formas del movimiento y que se hace guerrera con Pelayo, con el Cid y con los defensores anónimos de Zaragoza; que se hace religiosa con San Ignacio, Santa Teresa y San Juan de la Cruz; que se hace humanitaria con don Quijote y que se hace amorosa con don Juan.

Con su técnica de azar, torpe y hábil, variada y caprichosa, fundada sobre el empleo de los Glacis, y con su extraordinaria intuición de lo esencial; intuición que sirviéndole, a la vez de

análisis y de examen, lo empuja a simplificar hasta la indigencia, Goya fué el menos reflexivo, el menos intelectual de los pintores. Lo que no le impide conmovernos al igual del Greco y de Rembrandt. Es que además de la prodigiosa sensación de vida que se desprende de su toque incomparable, Goya es un psicólogo profundo, que le hace formar con el Greco y Velázquez, la genial trinidad española de observadores, que han aportado al arte, documentos de un sintetismo incomparable. Así su *Familia de Carlos IV* da la medida de su limpidez sthen-dhaliana de su terrible talento; su cuadro episódico *Dos de Mayo*, que si, de una parte, testimonia un sentido popular y apasionado de la historia, a lo Michelet, de otra parte alcanza la macabra grandeza de una página de Poe, y sus *Caprichos* que lo hacen único en el arte, lo igualan a Quevedo y a Swits.

El genio pictórico de Goya fué múltiple, porque no solamente creó deliciosos cartones para tapicerías, llenos de gracia y de fuerza alfarachesca, sino que evocó escenas de guerra en obras elementarias, pero de un vigor irresistible, que simplificando el instinto de cólera y de fiebre del artista, le permiten mostrarse con una intensidad única: decoró, con una habilidad que asombra, en un país en donde la decoración no existe, la capilla de *San Antonio de la Florida*; volvió al cuadro religioso, que desde Zurbarán, era un elemento olvidado en el arte español, dándole vida a ese su testamento espiritual: *La Última Comunión de San José de Calasanz*, al cual, él que fué el más profano de los pintores, logró imprimirle un sello de divino amor; osó el desnudo que hasta entonces, el ojo vigilante de la Inquisición había mantenido en el secreto de la alcoba; dió vida a esos *Caprichos* que constituyen toda una revelación, porque iluminan, mejor que cualquiera demonología, los enigmas que Goya arrastró consigo; el intrincado mal de su carne, ante el cual los médicos restaron estúpidos; su ardua e imperiosa pasión de la paradoja, que lo empujó a las posiciones extremas y aun absurdas, no permitiéndole sentirse a sus anchas, sino den-

tro de lo arbitrario y asaltado de dificultades; su desorden intelectual, que se transparenta en su oficio; sus voluntades misteriosas, su humor melancólico, sus extravagancias, su gusto singular por lo vago y lo raro, que su genio no hizo sino multiplicar en provecho de sus lúgubres y sensuales delectaciones y, en fin, los movimientos de espanto de su espíritu mal preparado para la muerte, que lo hacían dudar de los días que había vivido y de los que le restaban por vivir, enigmas todos que nos conducen a pensar que, si el misterio de Velázquez obra en razón de su genio y el misterio del Greco obra en razón de su sentimiento, el misterio de Goya obra en razón de su carácter.

De todas esas facetas de su genio múltiple, que no supo nunca copiar, fué precisamente la más extraordinaria su faceta de copista del rostro humano. Cuando el modelo que Goya tenía delante de sus ojos, obtenía su gracia atenta y vigilante, como fué el caso de la duquesa de Alba, de doña Tadea de Enriquez, de Bayen, de su hijo Francisco Javier y de cien otros, ninguna habilidad, ni ninguna delicadeza, ni ninguna técnica le parecían bastante para colmarlo de gracia y de vida. En cambio, cuando el modelo sólo le inspiraba una mediocre simpatía, el violento deseo de disociarse de él, parecía escarbar el fondo de su paleta, para encontrar la más cruda verdad y el realismo más ávido y cruel. Era como una terrible tentación de mostrarle a aquellos seres, su propia fealdad. Y lo que más asombra, es que ninguno de esos ridículos y grotescos personajes, tuviese ojos para ver su ridiculez o su deformación. Tal es, por ejemplo, el retrato de Carlos IV, lastimosamente sonriente, con su nariz tan enorme como es enorme el vacío de sus ojos. Y el retrato de Fernando VII, con su pesado y pomposo aspecto de lacayo insolente y sus ridículos pantalones de general. Y su *Familia de Carlos IV*! Son trece personajes, más Goya, que a imitación de Velázquez, se hace figurar en segundo plano. En el centro, el rey, obeso, asmático y grotesco en su dignidad sin energía, con su faz empañada, su mirada sin inteligencia y su

mandíbula bamboleante; luego, la reina María Luisa de Parma, con su larga nariz, sus ojos de buho, ávidos y rapaces, su boca lujuriosa de labios pintarrajeados y su vientre hinchado de hidropesía seminal: en seguida, el estúpido y malvado Príncipe de Asturias, futuro Fernando VII y su esposa la hija del rey de Nápoles, que desvía el rostro, como avergonzada de encontrarse en tal compañía: luego, Infantes e Infantas y por último, doña María Josefa, hermana del rey, ducha en intrigas de Corte y en manejos de alcobas, que avanza su horrible cabeza de alcahueta con ojos ávidos y una mancha negra en la sien. Lejos de ser un cuadro de Corte a la manera de Rubens o de Larguilliere, es simplemente una de las más atroces y monumentales páginas de historia a la manera de Tácito o de Suetonio, que se haya escrito jamás. Por lo demás, en el Museo del Prado, hay muchos otros retratos de soberanos españoles o interesando a la historia de España, pintados sin adulación en una realidad sorprendente. Antonio Moro ha dejado un Emperador Maximiliano II, que bajo su jubón de Kaiser, tiene un aspecto de mozo de labranza disfrazado como para una cabalgata. Del Ticiano, hay un Carlos V pintado de Augsbourg, en 1532, un notario poco amable, envejecido antes de tiempo y melancólico, lúgubre, enfermizo, en el cual apenas si se puede creer que exista un sentimiento delicado, y un Felipe II, de pie con los ojos negros, implacables, de párpados pesados, entumecidos y rojizos, con mejillas trabajadas por atroces afanes, con labios bajamente desdeñosos y con manos innobles, de dedos hinchados. Y hay los retratos de Felipe IV, de Velázquez, que nos dejan ver un fantasma de soberano, sin contrastes anímicos, juguete, como el padre, de sus sentidos desequilibrados, de una desesperante y profunda melancolía, con sus mandíbulas aceradas de hombre sin pasiones pero con terribles apetitos y con piernas de ibis, anunciadoras del fin de una raza. Son figuras que dan miedo y que dejan meditativo, pues, es contemplándolas con

nuestra psicología de seres sensibles, que comprendemos el vasto horror que el hombre ha vertido sobre los hombres.

Entre todos los rostros humanos interpretados por aquel heredero de Rembrandt y de Velázquez ninguno lo fué sin duda con mayor calor y con una mano más dulce, más acariciante y más envolvente que el de la duquesa de Alba, que Goya amó apasionadamente, como lo prueban los numerosos retratos que hizo de ella y que concebidos en la extraña cristalización que alcanza toda verdadera obra de arte, forman como un itinerario poético a la manera de *Vita Nuova* del Dante. La leyenda ha querido que *La Maja Vestida* y *La Maja Desnuda* los dos cantos finales sean poema lunar, bien que entre el rostro hierático e imperioso de la graciosa duquesa, que fué como una voluble deidad, y el rostro ovalado y nervioso en su encendida juventud, no haya nada de común. Y qué hay de común entre sus ojos negros y calurosos, con reflejos de ironía y de oro, que parecen no encerrar otra cosa que el tutelar afán de seducir y ser seducida, y los sombríos y enormes ojos de la gran dama, cuya mirada de un brillo duro, plantea todo el «terrible desconocido» de España? Y qué hay de común entre la forma exquisita y delicada, adivinada a través de las sedas y los encajes del retrato del Palacio Liria y el joven cuerpo del Museo del Prado, tan flexible en la gracia ardiente y fina de su vientre, con su ángulo temerario, de sus muslos y de sus senos, despojados de toda red nervosa, como para mejor exhalar—al igual de las secretas flores de un jardín de delicias—su perfume de ebriedad? Y qué hay de común entre la actitud rígida, pero noble y prestigiosamente trazada en los blancos y los rojos de la semidiosa morena y la actitud del abandono de la perezosa criatura que, con las manos detrás de la cabeza, parece reposarse de una estremecida fatiga de amor? Hija del pueblo o marquesa—en España es un poco lo mismo—la Maja es un poema deslumbrador, desde los pies—los más pequeños que haya adorado el fervor de un hombre—hasta la opulenta cabellera, cuyos

bucles de ébano le caen sobre los hombros en su delicioso desmayo. Acaso sea la más naturalmente bella y perfecta «academia» concebida por un pintor, y en todo caso, es el primer desnudo considerado, no bajo el punto de vista de la belleza y de las formas, sino del carácter y de la psicología. Menos dorada que un Ticiano y menos pulposa que un Rubens, pero más excitante; menos carnal, pero más amorosa,—no se adivina en torno del talle, la fresca y libidinosa traza del cinturón que una mano impaciente, acaba de desatar?—cautiva por el capricho que emperla sus ojos y por la pulida y enloquecedora blancura de su carne.

Ella es el punto céntrico, el punto estático, el punto de equilibrio en torno de la cual gira toda la obra de Goya, pues, ella marca el fin de la primera manera del pintor; manera brillante y feliz, en la que, abandonándose con fuerza, con certidumbre y casi con perversidad, a las delicias del color por el color—lo que le permitió aclarar su paleta con el Tiepolo—parecía poner al pie de cada una de sus obras, una lámpara maravillosa, destinada a alumbrarla por la eternidad. Después de *la Maja*, había sido precipitado fuera de sí mismo, por la sordera—que lo hizo formar parte de la austera legión: Homero y Milton, ciegos, Virgilio bilioso: Beethoven sordo; Quevedo y Byron, cojos; Poe y Verlaine, alcohólicos; Dostoieski y Flaubert, epilépticos—por la invasión napoleónica y por todos esos encendidos contingentes exteriores que se encarnizan sobre las vidas superiores y que no tardaron en ponerla frente a frente de sí mismo, y frente a frente de la España adolorida y desbastada, Goya, se volvió inconscientemente—empezando así su segunda manera—hacia ese sombrío y tenebroso gesto de lo sádico, de lo enfermizo y de lo terrible, que aparece como inherente al arte español y que se encuentra en la lívida consunción del Greco, en el patetismo atroz de Rivera, en el ansia de Zurbarán, de adivinar sombríamente la estructura huesosa de sus rostros ascéticos; en los enanos de Velázquez, en los supliciados

de Berrugete y en los Cristos lamentables y convulsos que gotean perpetuamente su sangre en el fondo tenebroso de las iglesias. En la alegría de haberse revelado a sí mismo, Goya descubre el rasgo goyesco, terrible en sus intenciones, pero que el genio del pintor ha llegado a darle un carácter sagrado, y que culmina en sus retratos oficiales, y descubre todos sus «derechos a la fantasía pura», pintando los frescos sibilinos y macabros con que adornó los muros de su casa de campo—la Quinta del Sordo—a los que no es posible ponerles un nombre, porque las pesadillas no pueden explicarse. Son alucinaciones fantásticas, imágenes indóciles, extravagancias engendradas por la fiebre, que tienen al espectador bajo la dominación de su pesado, ansioso y delirante horror; y, en fin, caprichos de alguien que sueña despierto, porque son el producto de alguien que, al mismo tiempo que oficia en el altar de la locura, oficia en el altar de la Razón: sombras imprecisas, monstruos, espantajos, animales alados, asnos predicadores, ogros, vampiros, demonios en cloacas, brujas encapuchadas, entontecidas aún con el bullicio de sus aquelarres, o raptándose con gestos obscenos, cuerpos desnudos que se retuercen un Saturno devorando, acaso, a su hijo: campesinos luchando a bastonazos, cantores y guitarristas, gesticulantes y ahullantes, figuras horrorosas en una trágica peregrinación, y, finalmente, toda la cábala de los muertos, girando en la noche espesa, como cuervos hambrientos. Es como un infierno concebido, no por Dante, sino por Quevedo, de una inspiración dramática alimentada con las tradiciones fascinantemente nihilistas del arte hispánico. Así, tanto en su primera como en su segunda manera, Goya fué un genio único, profundo, pura y simplemente español.