

BIBLIOTECA

Todorov

Goya

A la sombra de las Luces



Galaxia Gutenberg

Tzvetan Todorov

Goya

A la sombra de las Luces

Traducción de
Noemí Sobregués

Prólogo de
José María Ridaó

Galaxia Gutenberg

Título de la edición original: *Goya à l'ombre des Lumières*
Traducción del francés: Noemí Sobregués

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición en Galaxia Gutenberg: septiembre 2011
Primera edición en Biblioteca Todorov: octubre de 2022

© Tzvetan Todorov, 2011
© de la traducción: Noemí Sobregués, 2011
© del prólogo, José María Ridaó, 2011
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2011, 2022

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona
Depósito legal: B 11661-2022
ISBN: 978-84-19392-01-5

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Para Pierre Skira



Fig. 1. Pobre y desnuda va la filosofía.

Goya, pensador

Goya no es sólo uno de los pintores más importantes de su tiempo. Es también uno de los pensadores más profundos, al mismo nivel que su contemporáneo Goethe, por ejemplo, o que Dostoyevski, cincuenta años después. Para sus primeros biógrafos, a mediados del siglo XIX, era evidente, aun cuando su interpretación del pensamiento de Goya fuera superficial. «Mezclaba ideas con sus colores», escribió Laurent Matheron en 1858.* Charles Yriarte incide en el mismo sentido en 1867: «Debajo del pintor está el gran pensador que dejó huellas profundas [...] El dibujo se convierte en idioma con el que formular el pensamiento». En cuanto a sus grabados, dice que poseen «el alcance de la más elevada filosofía».† Sin embargo, en el siglo siguiente, a la vez que se consolidaba la gloria de Goya como pintor, se adquirió la costumbre de contemplar con cierta condescendencia la aportación filosófica de este autodidacta, cuya mentalidad Ortega y Gasset describía como bastante similar a la de un obrero, y de cuyas cartas decía que eran propias de un ebanista.‡

Goya dejó un dibujo con la leyenda *Pobre y desnuda va la filosofía* (GW 1398, **fig. 1**), que toma de un poema de Petrarca. En el dibujo vemos a una mujer joven, seguramente una campesina, cuya ropa indica su modesta condición. Es cierto que no va desnuda, pero sí descalza. Sujeta un libro abierto en la mano derecha, y otro, cerrado, en la izquierda. Su rostro es juvenil, algo ingenuo, y alza los ojos interrogantes al cielo. ¿Podría pues encarnarse la filosofía en personas sencillas, en gente descalza que nada sabe de estudios universitarios?

Goya rompe con aspectos decisivos de la tradición y anuncia el advenimiento del arte moderno. Por supuesto es ésta una valoración

* Las referencias de las citas se encuentran en las Notas y la Bibliografía, al final de este volumen. Identificamos las obras de Goya por su numeración en el catálogo de Gassier y Wilson (abreviado como GW).

retrospectiva, por no decir anacrónica. Goya no ejerció influencia inmediata en el curso de la pintura en España, y todavía menos en pintores de otros países europeos. Fuera de España sólo empieza a ser conocido a partir de mediados del siglo XIX, décadas después de su muerte. No fue el estruendoso jefe de filas de un movimiento internacional de vanguardia, como Marinetti para el futurismo y Breton para el surrealismo. Somos nosotros, los que vivimos en el siglo XXI, los que constatamos, cuando echamos un vistazo a la evolución de las artes plásticas en Europa en los últimos doscientos años, que durante ese periodo de la historia se produjo un cambio radical, y que Goya es el artista –no el único, es cierto, pero sí más que cualquier otro– que anticipó los nuevos caminos que se abrían a su arte y dio los primeros pasos en esa dirección.

Pero los cambios de esta envergadura no son, ni podrían ser, meramente formales. Esos cambios radicales no pueden tener su origen sólo en la imaginación de determinados individuos, por más que posean una sensibilidad artística excepcional. Aunque no son consecuencia directa de las profundas transformaciones que sufrió en aquella época la vida social, tienen que ver con ellas. La revolución pictórica que se pone de manifiesto en la obra de Goya forma parte de un movimiento que incluye la importante consolidación de la mentalidad ilustrada, la progresiva secularización de los países europeos, la Revolución francesa y la creciente popularidad de los valores democráticos y liberales. Esta convergencia nada tiene de fortuito. La pintura nunca ha sido un simple juego, un puro divertimento, un elemento decorativo arbitrario. La imagen es pensamiento, tanto como el que se expresa mediante palabras. Siempre es reflexión sobre el mundo y los hombres. Tanto si es consciente de ello como si no, un gran artista es un pensador de primera magnitud.

Pero ¿de qué pensamiento se trata? Debemos diferenciar aquí entre varias posiciones dentro de un amplio espacio común. En un extremo están las reflexiones formuladas en términos abstractos por un teórico que analiza un aspecto de la existencia humana: las pasiones o las acciones, el individuo o la sociedad, la moral o la política. Sin duda Goya jamás recurrió a este tipo de discursos. En el otro extremo nos encontramos con lo que muestra la imagen, pero que la expresión verbal no puede atrapar, esas sensaciones al margen de las palabras que entran en contacto con nuestras primeras pulsiones: seguir vivo, comer y asimilar la comida, respirar y temer por la propia supervivencia... lo que Yves

Bonnefoy llama en un ensayo sobre Goya el «pensamiento figural». Quizá haya poetas que pueden crear un equivalente lingüístico de esta aprehensión elemental del mundo que algunas veces se materializa en la pintura, pero personalmente me siento incapaz de competir con Goya a este respecto. Para conocer esta vertiente de su pensamiento, en lugar de leer comentarios de los críticos, lo mejor es contemplar las imágenes del pintor, o en su defecto reproducciones.

No obstante, entre los dos extremos —el discurso teórico y la sensación preverbal de la vida— encontramos un vasto territorio que comunica con ambos sin reducirse a ninguno de ellos. Se trata de un lugar intermedio que engloba los discursos y las imágenes, pero también el medio histórico y social en el que se escriben los textos, se pintan los cuadros y se dibujan las figuras. Este lugar intermedio nos permite decir, por citar sólo un ejemplo, que la pintura europea del siglo xv aporta un nuevo pensamiento, el descubrimiento y la valorización del individuo humano, que en aquella época pasan por alto la literatura y la filosofía, que los descubrirán y celebrarán cien o doscientos años después. Por lo tanto, podemos abordar este pensamiento tanto a través de las palabras como a través de las imágenes, pero también —o quizá habría debido decir sobre todo— a través de esa concatenación de actos queridos o sufridos que forman eso que llamamos una biografía. Ese espacio intermedio entre diferentes percepciones e interpretaciones del mundo, y por lo tanto de pensamiento no teorizado, constituye el marco del presente estudio. Es preciso decir que la vida y la obra de Goya se insertan en él sin oponer la menor resistencia.

Si adoptamos esta perspectiva, no tardaremos en darnos cuenta de que Goya no sólo estuvo influenciado por el espíritu de la Ilustración, sino que él mismo es una de las principales figuras intelectuales de aquel tiempo, que se impregnó de ese pensamiento y a la vez supo trascenderlo. Pero el interés del pensamiento de la Ilustración no es sólo académico, ya que supuso la base sobre la que se construyeron gran cantidad de sociedades contemporáneas, en concreto la nuestra. Conocer mejor este pensamiento puede tener consecuencias directas para nuestras preguntas sobre nosotros mismos, sobre nuestros valores y sobre el mundo en el que queremos vivir. Así, mi interés por Goya no sólo tiene que ver con la historia del arte y de la cultura, sino que forma parte de la necesidad de entender mejor mi tiempo y a mis contemporáneos. La obra de Goya encierra en sí una lección de sabiduría de la que en la actualidad tenemos mucho que aprender.

El pensamiento de Goya se expresa ante todo mediante sus imágenes, sus pinturas, sus grabados y sus dibujos, casi dos mil obras. Tenemos además la suerte de disponer de otra forma de expresión a la que recurría, ya no visual, sino verbal. Quizá debido a su dificultad para comunicarse oralmente, a consecuencia de la sordera que lo aquejó en 1792, dejó testimonios escritos de su reflexión. De entrada, es autor de dos obras como tales, las series de grabados de los *Caprichos* (1798) y de los *Desastres de la guerra* (hacia 1820), la primera publicada en vida y la segunda después de su muerte, pero ambas elaboradas con sumo cuidado. El orden en el que se presentan tanto las imágenes como las leyendas que las acompañan permite ver la expresión directa –y enormemente valiosa– del pensamiento de Goya. Además el pintor tituló o colocó leyendas en gran cantidad de dibujos y otros grabados, lo que permite orientar su interpretación. Aunque no es un autor que trata directamente cuestiones filosóficas, políticas o artísticas, ha dejado cierta cantidad de textos: cartas personales, un informe dirigido a la Academia de Pintura, una noticia que anuncia la publicación de los *Caprichos*, solicitudes y misivas oficiales, y discursos que transcribieron sus contemporáneos. Comparado con otros pintores del pasado, como Rembrandt y Watteau, de los que sólo nos han llegado algunas cartas de dudosa autenticidad y en cualquier caso poco reveladoras, Goya es un hombre que se expresó bastante en su lengua, el español, no sólo en el idioma universal de las imágenes. Por último, disponemos de gran cantidad de información sobre los grandes acontecimientos decisivos en su vida, una vida también llena de sentido.

Esto no quiere decir que mi propósito sea contar la vida de Goya con todo detalle, ni analizar toda su producción pictórica. Dejaré de lado gran parte de su obra: los retratos, la pintura religiosa, las naturalezas muertas y las tauromaquias. El objeto de mi análisis será el pensamiento de Goya, que se despliega tanto mediante imágenes como en sus escritos y en otras actividades de su vida, respecto de dos cuestiones principales: el sentido de su revolución pictórica y el cambio radical que aporta al pensamiento de la Ilustración. Para interpretar su pensamiento me veo en la necesidad de contar algunos aspectos muy conocidos de su biografía y de su carrera, y por lo tanto he recurrido a trabajos de otros historiadores y críticos. Como no me dirijo exclusivamente a especialistas en la obra de Goya, he querido presentar (o recordar) a mis lectores una información de conjunto que les ayudará a entender las sorprendentes innovaciones de este pintor excepcional.

La llegada al mundo

Goya, que nace en 1746 en el seno de una familia humilde de Zaragoza, se orienta muy pronto hacia la pintura y aprende en esta misma ciudad los primeros rudimentos del oficio. Pero para triunfar en este ámbito es preciso trasladarse a Madrid, donde pueden conseguirse encargos bien pagados. Se presenta a varios concursos, primero en 1763 y después en 1766, pero no tiene éxito. Decide entonces tomar otro camino. Para empezar, debe perfeccionar la formación como pintor que ha empezado en Zaragoza para adquirir algo más de prestigio. Se traslada pues, a sus expensas, a Italia, lo que no debió de ser empresa fácil. Este viaje, poco conocido por falta de documentos, tuvo lugar probablemente entre 1769 y 1771. Goya se instala sobre todo en Roma, donde aprende a manejar mejor su oficio y que a la vez le proporciona cierto prestigio.

La segunda medida que adopta para asegurarse el éxito es de naturaleza muy diferente: de vuelta en España se casa, en 1773, con Josefa Bayeu, hermana de un pintor muy cotizado en aquel momento, Francisco Bayeu. Ningún testimonio permite ver en esta unión una historia de amor, y no hay pruebas de que Goya pintara un retrato de su mujer, cuyos rasgos conocemos sólo por un pequeño dibujo (GW 840). En sus cartas sólo habla de ella de pasada, sobre todo a propósito de sus numerosos partos (sólo uno de sus hijos vivirá). Su deseo de marcharse cuanto antes de su casa parece responder exclusivamente a su impaciencia cada vez que su mujer se pone de parto. Sin embargo, a su mujer no debía de faltarle la inteligencia, porque Goya cita en una carta una ocurrencia suya: «Es la sepultura de las mujeres la casa» (a Martín Zapater, 9 de agosto de 1780).³ Pero este matrimonio le abre muchas puertas, ya que pasa a ser miembro del clan Bayeu, y a partir de 1774 incluso vive en casa de su cuñado, en Madrid. Y Francisco es el favorito de Anton Raphael Mengs, el artista por entonces considerado el más grande pintor de España. Los primeros cuadros y frescos de

Goya son de tema religioso, ya que se trata de encargos vinculados con la Iglesia. Les falta originalidad, pero está ya claro que al joven pintor no le atrae el estilo neoclásico entonces de moda, el de Mengs y Bayeu precisamente.

Formar parte del clan Bayeu le proporciona rápidamente sus primeros encargos vinculados a palacio. Se trata de «cartones» (es decir, patrones) para los tapices reales destinados a la residencia del príncipe heredero, el futuro Carlos IV, y su esposa, María Luisa. Los temas de esos cartones los eligen quienes hacen los encargos, es decir, la pareja de príncipes y sus consejeros. Y en esa época se extiende en España, en especial en los círculos aristocráticos y próximos a la corte, la moda de los trabajos y las festividades populares, los divertimentos o simplemente la manera de vestirse de los jóvenes de condición humilde, los majos y las majas, en definitiva, el equivalente español de las fiestas galantes que Watteau introdujo en la pintura europea a principios del siglo XVIII. Goya, que creció en un ambiente popular, no tarda en dominar el estilo de esos cuadros y se convierte en el mejor del grupo de pintores que los realizan. Pintará sesenta y tres cartones (de los que se han conservado unos cincuenta) en tres periodos: 1775-1780, 1786-1788 (interrumpido por la muerte del rey Carlos III) y 1791-1792 (interrumpido por la enfermedad de Goya). Su éxito seguramente le garantizó cierta libertad en la elección de los temas.

El primer ciclo aborda fiestas, escenas de la vida cotidiana y escenas de caza. El segundo contiene además algunas imágenes de temas más serios, como una serie dedicada al tradicional tema de las cuatro estaciones, que trata con mucha atención a los detalles fruto de la observación. Es el caso de *El invierno* (GW 265): una familia campesina avanza con dificultad por la nieve con un perro, un burro y un cerdo, este último ya muerto y a lomos del burro. La escena tiene tanta presencia, que el cuadro no remite a un ciclo cósmico, como habría querido la tradición. Sentimos el cansancio de la familia, el viento helado y el terrible frío, pese a los rayos del sol. Otras imágenes evocan la vida de personas sencillas al margen de todo entorno idílico o alegórico, como *Los pobres en la fuente* (GW 267). Un cartón como *El albañil herido* (GW 266, il. 1) sorprende incluso en este contexto. La escena, que tiene lugar en el paisaje urbano de una obra, entre andamios, nada tiene de alegre ni de aleccionadora. Goya había realizado antes una versión ligera, incluso humorística, de la misma escena, *El albañil borracho* (GW 260). La composición de ambas versiones es idéntica, sólo cam-

bia la expresión de los rostros. El primer incidente se presta más a la risa que a la compasión, pero *El albañil herido* es más serio, por lo que no podemos evitar preguntarnos qué pintaba en las paredes de un palacio real. Observamos además las libertades que se toma Goya en la manera de tratar el fondo que aparece detrás de los personajes. Los rodea de grandes masas de color, que parecen justificadas exclusivamente por las necesidades internas del cuadro.

El encargo del tercer ciclo alude a temas «rústicos y cómicos», y en él Goya muestra juegos de niños, como *Los pequeños gigantes* (GW 304), y de adultos, como *El pelele* (GW 301), cuadro de resonancias más dramáticas en el que varias chicas lanzan por los aires un muñeco. En la época de los primeros cartones, en 1777-1778, Goya estudia la obra de Velázquez, del que hace copias y grabados, y al que elige como modelo de excepción. Esta elección influye en su manera de pintar, que sabe que se opone al canon de su época: «Lo que se estila aquí aora es estilo arquitectónico», escribe a su amigo Zapater (6 de junio de 1787). Por eso algunas veces se critican sus cuadros, que, según dicen, son «pinturas inacabadas».

Los primeros encargos reales favorecen enormemente su carrera. Su primer contacto con el rey Carlos III data de 1779, cuando postula al puesto –ventajoso, porque está bien remunerado– de pintor del rey. En 1786 consigue un primer cargo (pintor del rey), en 1789 un ascenso (pintor de cámara del rey), y en 1799 el triunfo definitivo (primer pintor de cámara del rey), cada uno de ellos con su correspondiente aumento de sueldo. Al mismo tiempo, en 1780, pasa a ser miembro de la Academia de San Fernando, subdirector en 1785 y director en 1795. Pinta también retratos de miembros de la familia real, como del hermano del rey, Luis de Borbón, del hijo del rey, el futuro Carlos IV, y de su esposa.

El conde de Floridablanca (GW 203, il. 2), que pinta en 1783, ilustra involuntariamente los peligros de su situación, ya que da muestras de sus excesivos esfuerzos por halagar al primer secretario de Estado de la época (equivalente al actual presidente del Gobierno). Goya se representa a sí mismo en el cuadro en el papel de un cortesano tan servil, que hace pensar en las miniaturas medievales, en las que veíamos al humilde pintor doblando las rodillas mientras ofrece su obra al que se la había encargado. Es cierto que a Goya le entusiasma la perspectiva de pintar a este gran hombre, el primer personaje realmente importante que le encarga un retrato. «Y es que le he de acer su retrato,

cosa que me puede valer mucho. A este señor le debo tanto...», escribe a Zapater (22 de enero de 1783).

¿Por esta razón el retrato nos produce cierta impresión de torpeza? Floridablanca tiene un monóculo en la mano, prueba de que acaba de observar el cuadro que le tiende el artista. Está acompañado por un arquitecto, o un ingeniero, que le muestra los planos de construcción de un canal, como vemos en las láminas situadas junto al conde. A sus pies vemos un libro de pintura, y por encima vela el retrato del rey Carlos III. Goya quiere mostrarnos que el ministro está versado en todas las materias, lo que no le impide ser un servidor devoto. Y él mismo se representa como servidor del servidor, todavía más sumiso. Estamos ante una auténtica celebración de la autoridad. El pintor quiere dar a entender tantas cosas que el cuadro se vuelve incomprensible. El ministro muestra una pose rígida, y el pintor –pese a que supuestamente está más cerca de nosotros– es extrañamente pequeño. Su humildad es excesiva. Por lo demás, en la vida real Floridablanca no da muestras del menor entusiasmo ante este retrato demasiado diligente: «Amigo, nada ay de nuevo y aún ay más silencio en mis asuntos con el señor Muñino que antes de averle echo el retrato», se lamenta Goya en una carta a Zapater (7 de enero de 1784).

Otro cuadro que ilustra el conformismo social de Goya es el que envía a la Academia para que lo admitan, un Cristo crucificado que se ajusta totalmente al gusto imperante (GW 176) y que da muestras de gran habilidad, pero no de inspiración original. Cabe decir que ha calculado bien lo que hacía, ya que los académicos le dan su aprobación. Poco a poco llega a ser también uno de los retratistas más valorados por la alta sociedad madrileña, y sigue así el ascenso de un joven con talento, ambicioso y oportunista, obsesionado por el éxito, decidido a triunfar, y por lo tanto a ganar más dinero y gozar de más honores, sean cuales sean los medios. Y lo consigue.

Para conocer este periodo de la vida de Goya disponemos de un documento muy valioso, las cartas que escribe a su mejor amigo de la infancia, Martín Zapater, que vive en Zaragoza. La imagen que ofrecen esas cartas es muy diferente de la que podemos deducir de los documentos oficiales y de las obras del pintor. No es necesariamente más verdadera que las demás, pero ofrece algo más de luz. En este intercambio epistolar entre amigos pocas veces se habla de pintura. Al principio Goya nos parece un hombre de gustos sencillos y populares. Sus principales placeres son la buena comida, en especial el chocolate

(«Le pide un envío de chocolate» [1780]), las corridas de toros y sobre todo la caza: «Y él cazando y chocolateando y embraserao» (20 de octubre de 1781), «Para mí no ay mayor dibersión en todo el mundo» (6 de octubre de 1781).

En estas cartas encontramos también varias alusiones a prostitutas, pero el cariño que Goya siente por su amigo parece mayor, y con mucho, que el interés que concede a las mujeres: «Y aquellos raticos de nuestras conbersaciones, que me chupo los dedos de pensarlo solo» (24 de mayo de 1780), «Una bez que tu y yo somos uno nos callaremos lo que aya que callar» (6 de octubre de 1781). La fusión de los dos amigos queda ilustrada en la firma que Goya stampa al final de esta última carta: «Martín y Paco», como si lo que acaba de escribir fuera tanto del autor como del destinatario. En ocasiones incluso desaparece la frontera entre la amistad y el amor: «Me arrebataría a irme contigo. Porque es tanto lo que me gustas y tan de mi genio que no es posible el encontrar otro; y cree que mi vida sería el que pudiesemos estar juntos [...] Y en realidad no ay otra cosa que apetecer en este mundo» [20 de octubre de 1781], «Estoy enamorado de el Zanganaz más que si lo mereciera» (misma fecha), «Se me aumentan más las ganas de berte y de bibir contigo» [13 de noviembre de 1781], «Te prefiero a los placeres y disfrutes del nido matrimonial» [diciembre de 1790]. Este tipo de declaraciones se suceden como mínimo hasta 1793.

A partir del momento en que entra en la corte, Goya está muy orgulloso de contar a su amigo las muchas gratificaciones que recibe. Cuando tiene ocasión de presentar por primera vez sus cuadros a la familia real, se altera muchísimo: «Y les besé la mano que aun no había tenido tanta dicha jamás; y te digo que no podia desear mas [...] con toda la grandeza, gracias á Dios, que yo no merecia ni mis obras lo que logré» (9 de enero de 1779). Le fascina especialmente conocer al hermano del rey: «He hestado un mes continuamente con estos señores y son unos ángeles» (20 de septiembre de 1783). También aprecia las atenciones que le dedica, unos años después, el favorito de los reyes, Manuel Godoy. En pocas palabras: «Los Reyes están locos con tu amigo» (31 de octubre de 1799). Parte de esta alegría responde al hecho de que los honores van acompañados de sueldos y recompensas, de los que Goya da cuenta rigurosamente a su amigo (las consideraciones económicas ocupan buena parte de la correspondencia): «Martin mio: Ya soy Pintor del Rey con quince mil reales» (7 de julio de 1786). Suele pedir consejo a Zapater: «Dime tu que tienes talento y tanto tino

en las cosas, en donde estarán mejor cien mil reales, en el Banco o en bales reales o en los gremios» (23 de mayo de 1789). Goya, que se integra perfectamente en su nuevo entorno, adopta de él ciertas maneras, como añadir un «de» a su nombre, y firma las cartas a su amigo como «Tuyo, Francisco de Goya».

Pero se encuentra con que esa élite española a la que se ha incorporado es partidaria de las grandes ideas de la Ilustración, que proceden de toda Europa y entran en el país desde la vecina del norte, Francia. El contagio se extiende de forma lenta pero segura a lo largo del siglo XVIII. Vemos un primer indicio importante en los ensayos de Feijóo, monje benedictino y profesor de la Universidad de Oviedo, que se reunieron en una serie de volúmenes bajo el título conjunto de *Teatro crítico universal* (publicados a partir de 1726). Feijóo critica el retraso intelectual que observa en su país y ofrece al público un resumen del pensamiento racionalista. Sus héroes son Descartes, Newton y sobre todo Francis Bacon, y su ideal es el conocimiento científico, liberado de tutelas religiosas. Esta sacudida de la autoridad tradicional en favor de la crítica libre tiene un enorme éxito popular. Se multiplican progresivamente las exposiciones sobre ciencias empíricas destinadas al gran público, así como las traducciones y adaptaciones de escritos de Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau, Adam Smith, Condillac, Beccaria y Filangieri.

El pensamiento de la Ilustración, que se expande con éxito por el continente europeo, no es el de determinado filósofo o erudito, sino una síntesis anónima producto de varios divulgadores de talento. Su punto de partida es criticar la autoridad que detenta la tradición en todas sus formas. Para legitimar una afirmación ya no basta con apelar a su antigüedad o a su conformidad con un texto que se considera sagrado, como la Biblia. Ahora se opta por el derecho a la libre búsqueda de la verdad mediante observaciones imparciales del mundo y razonamientos lógicos. Así pues, los partidarios de la Ilustración denuncian los prejuicios, las supersticiones y la ignorancia, y reivindican la razón y la ciencia. Todos los ámbitos de la vida pública –la administración, la economía y la justicia– deben gestionarse en función de principios racionales. Al mismo tiempo, estos partidarios de la Ilustración piden que la actuación de la Iglesia se limite exclusivamente a la esfera espiritual y que no interfiera en el poder temporal. Se permiten criticar también al clero, cuyos representantes no siempre están a la altura de lo que suelen exigir a los demás fieles. A nivel más general defienden las

ideas de libertad individual y de que todo el mundo es igualmente digno, y buscan un fundamento exclusivamente humano a todos los valores.

Los monarcas españoles adoptan el modelo del despotismo ilustrado. Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1789-1808) son conscientes de la necesidad de modernizar el país en cuestiones económicas y administrativas, pero también jurídicas y culturales. Quieren incentivar la organización racional del Estado y favorecer las prácticas y el pensamiento científicos. Desean también proteger a la población de la despiadada explotación a la que la someten los caciques locales y solucionar el estado de miseria en el que está sumida (la esperanza de vida de los pobres en la España de la época se sitúa entre los veintisiete y los treinta y dos años). Además, aunque jamás ponen en duda la religión católica (Carlos III es especialmente piadoso), pretenden modificar el equilibrio entre poder espiritual y poder temporal, y por lo tanto liberarse de la tutela del papa y someter la Iglesia al Estado. Se trata de un movimiento que procede de la realeza, paralelo al galicanismo francés, y por esta razón en 1767 se expulsa a los jesuitas, que están vinculados al papa. La Inquisición, también próxima al papa, quedará debilitada, aunque no se desmantelará, sino que seguirá actuando.

Se confían los asuntos de Estado a un grupo de aristócratas e intelectuales abiertos a las ideas de la Ilustración, los ilustrados. Es en parte el caso del secretario de Estado Floridablanca, que ejerce el poder desde 1777, pero sobre todo del círculo que lo rodea, administradores, economistas, historiadores y literatos, entre los que debemos citar a Jovellanos, Cabarrús y Meléndez Valdés, de la misma generación que Goya. Pueden parecer tímidos comparados con los enciclopedistas franceses, pero logran que en toda España circulen nuevos aires. A su alrededor, de manera todavía más difusa, gravita un grupo más amplio de individuos ilustrados, libres de los prejuicios generales y en ocasiones de espíritu libertino. Sin embargo, estos personajes en su conjunto, que numéricamente sólo corresponde a una pequeña minoría, asumen una actitud crítica frente al pueblo e intentan despertarlo para que se acerque a su ideal. Quieren apartarlo de la influencia de los curas retrógrados que lo guían, que son los responsables de su ignorancia, de su ordinariez y de sus supersticiones.

Asistimos pues a un conflicto latente, que adquirirá amplitud en los años siguientes, entre la élite ilustrada, que pretende incentivar la razón y las ideas liberales, y los representantes de una corriente opues-

ta, que la política real descarta y que podríamos llamar «oscurantismo». Estos últimos defienden la supremacía del papa, el papel activo de la Inquisición, las propiedades de la Iglesia y de las órdenes monásticas, y los intereses de los grandes terratenientes. En el plano ideológico, podríamos decir que la separación de los poderes teológico y político de los ilustrados se opone a la defensa oscurantista de su unidad, y el reformismo al conservadurismo. Lo que está en juego en el conflicto es el pueblo, que ambos movimientos intentan poner de su parte. Es cierto que el proyecto del despotismo ilustrado está minado por una contradicción interna: sus defensores quieren que los habitantes del país se comporten como individuos libres y racionales, y que se los considere igualmente dignos que ellos mismos, pero a la vez se reservan el derecho de conceder a los demás esa libertad y esos derechos cuando les parece bien. Desean que la población tenga autonomía, y para ello la someten. La igualdad es su ideal, pero no aceptan renunciar a ninguno de sus privilegios. Les gustaría emanciparse de la tutela de la Iglesia, pero no están dispuestos a defender la libertad de conciencia. Atrapados entre exigencias contradictorias, se ven abocados a llegar a compromisos difíciles.

En las esferas dirigentes del país se perpetuará la bondad de la Ilustración, es cierto que a distintos niveles, con idas y venidas, hasta la invasión napoleónica de 1808, y así sucede a pesar del horror que provocan los acontecimientos que tienen lugar en la vecina Francia: la revolución de 1789, el asesinato del rey y el Terror. En uno de esos retrocesos, en 1790, varios ilustrados sufren castigos: Cabarrús es encarcelado, y Jovellanos y Ceán Bermúdez son desterrados de la capital. En los primeros años del siglo XIX se producirá otro retroceso de las ideas liberales.

Goya forma parte del pueblo por sus orígenes, pero gracias a las relaciones que le impone su estatus de pintor mundano forma parte de la élite ilustrada. Al convertirse en cortesano y en académico, sufre la influencia de las personas de su entorno, figuras políticas y culturales favorables a las ideas de la Ilustración. A las ya mencionadas se añaden otras, como Moratín e Iriarte. Conoce también a ricos coleccionistas de ideas liberales, como los duques de Osuna, con los que trabará amistad. El hecho de formar parte de un nuevo entorno transformará sus gustos y sus costumbres. «Me parece que he nacido en otro mundo», escribe a Zapater (29 de agosto de 1781). Sin embargo, no está del todo satisfecho, como muestra otra carta: «No voy ya a los sitios

donde podría oirlas [las seguidillas], porque se me ha puesto en la cabeza que debo mantener una determinada idea y guardar una cierta dignidad que el hombre debe poseer, con lo cual, como puedes creerme, no estoy muy contento» [1792]. Es evidente que bajo la influencia de la corte y de los ilustrados debe renunciar a los placeres sencillos que tanto le gustaban.

La jerarquía de los valores de Goya en esta época cuenta con varios niveles. Los honores que recibe, las muestras de reconocimiento y las gratificaciones pecuniarias son bienvenidos, pero le gusta pensar que las alegrías sencillas de la vida material y de la amistad son superiores: «Que quiero acer mi gusto; y baya a la mierda el que ace caso de las cosas y fortunas de corte y mundo, pues beo claramente que ambiciosos no biben ni conozen donde biben» (20 de octubre de 1781). Su posición es la siguiente: «Para cuatro dias que hemos de bibir en el mundo es menester bibir a gusto» (25 de abril de 1787), «Yo no quiero mas jamás que el dar gusto a mis amigos» [1787]. Sin embargo, no le queda más remedio que admitir que, pese a estas afirmaciones, sigue llevando una vida de cortesano, por más que no le satisfaga del todo: «Tengo tanto que acer que no tengo lugar para nada; pues mas quisiera ser hinfeliz y estar junto a tí y lograr aquella satisfacción que hemos tenido, que no estar aplaudido y con satisfacciones con el Rey y los Príncipes y lleno de cuidados» (16 de diciembre de 1786).

En realidad, junto a estos dos rivales, el reconocimiento público y las alegrías de la amistad, se ha instalado una nueva ocupación cuya importancia no deja de aumentar con el paso de los años: la pintura. Aunque hable de ella como una obligación, en adelante ocupa la cima de su panteón: «Trabajo con mucha prisa en los cuadros, de los que, según creo, te he hablado en alguna carta anterior» (23 de junio de 1787), «Ni duermo ni sosiego hasta salir del asunto, y no le llames vivir a esta vida que yo hago» (31 de mayo de 1788). Pero es la vida que Goya decide vivir, incluso aunque el gran rey, en esos momentos amigo suyo, le dice que no debería trabajar tanto. Su vocación de pintor lo mantiene en pie, sobre todo desde que sabe que es «el mejor que ay aqui» (13 de junio de 1787).

Aunque ahora forma parte del entorno de los ilustrados, Goya no pretende ilustrar sus nuevas ideas en su pintura. Trata los temas que le encargan con frescura y originalidad, pero los temas en sí siguen siendo básicamente convencionales y se ajustan al gusto pasajero de las élites aristocráticas, no a la adhesión a los valores liberales. Ha alcan-

zado su objetivo, el éxito social, y aunque es mejor que sus colegas, nada parece indicar todavía que en los años siguientes revolucionará la pintura europea y a la vez el pensamiento de la Ilustración. Y para que algo así suceda deberá sufrir una conmoción para la que en absoluto estaba preparado.