

## Ideas estéticas de Goya a través de sus textos

José Manuel LOPEZ VAZQUEZ  
Universidad de Santiago de Compostela

No deja de ser sorprendente que en la amplia bibliografía sobre Goya no exista todavía un estudio de sus ideas estéticas como aparecen manifestadas en los diversos textos que nos dejó. Sin duda, la concepción de Goya como un ingenio «lego» y, como consecuencia, la convención de que el aragonés siempre tuvo un «negro» que le redactaba sus escritos, impidió que éstos, salvo casos excepcionales, fuesen analizados. En la presente comunicación, dejando a un lado el problema de la autoría —pues en caso de no ser Goya, no cabe ninguna duda que éste asumía sus contenidos—, trataremos de llenar este vacío bibliográfico.

Cronológicamente, el primer documento que podemos analizar es el Borrador del Manuscrito del Memorial de Goya a la Junta de Fábrica del Pilar de Zaragoza (Ms. de la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano) (17 de marzo de 1781):

*El pretender que se comunique dos entendimientos es quimera: jamás puede concebirse por dos una misma cosa: la fuerza de la imaginación sólo la explica el pintor con la ejecución y excediendo la mano a aquella ha logrado el efecto y consigue el fruto de su estudio mental. Esto se llama ser original en las obras y de otra forma copiadador o mercenario.*

El concepto de «originalidad» amalgamando invención y praxis y potenciando esta última, aparecía ya en Palomino: «*Sentado pues este irrefragable principio, de que el renombre de original es epíteto de calificación de una obra de pintura, se sigue por consecuencia forzosa, que todo aquello que no mereciese esta calificación, tampoco es digno de renombre de original. Ha de ser pues el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude, ni rapiña de cosa alguna; si sólo estudiado después, y consultado con el natural, y aún éste no copiado, cuando no viene justamente adecuado a el intento, sino adaptado, y acomodado a el asunto, tomando lo que hace al caso y supliendo lo demás con la idea del propio caudal, ajustada al asunto. Yo sé quien hizo una cabeza de Concepción, que*

a juicio de todos era tan bella, que por hipérbole decían, que sólo la del cielo podía ser más perfecta; y esta se hizo por un muchacho, no de muy buena cara, porque la idea suple lo que en el natural falta; pues poco importa que sea inventada de propio estudio una composición, si en la expresión de los afectos, calidad de los personajes, propiedad de las fisonomías, y puntualidad de la historia flaquea y falta a las leyes de la buena economía, retórica y poesía; ¡y mucho más, si a esto llega la debilidad en el dibujo, así en los ajustados de los contornos, como en la verdad de las plazas de claro y oscuro. Aquí es donde todo el edificio va por tierra, porque es faltarle a la obra el fundamental cimiento para su seguridad» (1).

Sin embargo lo más interesante para nosotros es que Goya contrapone enfáticamente el creador original al mero copista o mercenario, por lo que deduzco que tras ello lo que subyace todavía es el problema del status social del artista. Posiblemente la fuente pudiera ser nuevamente Palomino (2), pero pudiera ser cualquier otra, pues remitía a un problema crucial en las artes plásticas españolas del momento, de ahí que aparezca constantemente tratado en los discursos leídos en la Academia de San Fernando en los años finales del siglo XVIII. Así, por sólo citar a un autor, Jovellanos en el discurso pronunciado con motivo del reparto de premios en la Academia el 14 de julio de 1781, hizo un contraste entre los artistas *que ejercitando las nobles artes como profesión mecánica y servil, apenas sacaban de ella una miserable subsistencia, al mismo tiempo que las envilecían*, con aquellos otros como El Greco, Nardi y Carducho, que defendieron la nobleza del arte y *ejercitaron solamente su libertad* (3).

Como consecuencia Goya defenderá siempre su originalidad, su libertad y subrayará como Leonardo, y toda la teoría del arte clasicista posterior, que la *pintura es una cosa mental*, aunque el pintor aragonés, a diferencia del italiano y al igual que Palomino, ya no olvida la ejecución. Leonardo a pesar de ser un empírico, como Goya, había tenido que forzar tanto su argumento que hubo de borrar todo lo que supusiera trabajo manual.

El segundo documento es el Informe sobre la Enseñanza de las Artes dirigido a la Real Academia de San Fernando el 14 de octubre de 1792:

*Excelentísimo Señor:*

*Cumpliendo por mi parte la Orden de Vuestra Excelencia para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el estudio de las Artes*

- 
- (1) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico ó Escala Optica*, Tomo II, Libro Séptimo, Capítulo Primero III. Sobre el influjo de Palomino sobre Goya véase José López-Rey, *Goya y el mundo alrededor*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947.
  - (2) «Y últimamente considere el principiante que importa poco que el arte de la pintura sea todo lo que se ha dicho en los discursos antecedentes, si él lo trata como si fuera el arte más despreciable del mundo, sin distinción de los oficios menestrales de la república; pues aunque la Pintura en sí será siempre noble y liberal, en el que usa indignamente será siempre vil y mecánica, Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Ob. cit.*, Tomo II, Libro Cuarto, Capítulo Segundo II.
  - (3) Nigel GLENDINNING, *Imaginación de Goya: Nuevas Fuentes para algunos de sus dibujos y pinturas*, Archivo Español de Arte, XLIX, 1976, 291, nota 38.

*digo: Que las Academias, no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayuda de costa, y otras pequeñeces que envilecen y afeminan el Arte tan liberal y noble como es la Pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría ni perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que éste mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición y talento, y cuanto más adelantados en él, más fácilmente consiguen la ciencia en las demás Artes, como tenemos por los ejemplares de los que más han subido en este punto, que no los cito por ser cosa tan notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es tan grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha creado; el que más se haya acercado, podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en qué consiste haber sido más feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero; ¡Qué profundo e impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no sólo en Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias.*

*Aníbal Carrachi, resucitó la Pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulos y mejores que cuantos Profesores ha habido, dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método, poniendo sólo aquellas correcciones que se dirigen a conseguir la imitación de la verdad y así se ven los diferentes estilos de Guido, Guarchino, Andrea Sachi, Lanfanco, Albano, etc.*

*No puedo dejar de dar otra prueba más clara. De los Pintores que hemos conocido de más habilidad y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (según nos han dado a entender) ¿cuántos discípulos han sacado? ¿en dónde están estos progresos? ¿estas reglas? ¿este método? De lo que han escrito se ha conseguido otro adelantamiento más que interesar a los que no son, ni han podido ser Profesores, con el objeto de que realzasen más sus obras y darles amplias facultades para decidir a una presencia de los inteligentes de una tan sagrada ciencia que tanto estudio exige (aún de los que han nacido para ella) para entender y discernir lo mejor.*

*Me es imposible expresar el dolor que me causa ver correr tal vez la licenciada o elocuente pluma (que tanto arrastra al no profeso) e incurrir en la debilidad de no conocer a fondo la materia que está tratando. ¡Qué escándalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparación de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno, ni lo otro, sin atender que la más pequeña parte de la naturaleza confunde y admira a los que más han sabido! ¿Qué estatua ni forma de ella habrá que no sea copiada de la Divina naturaleza? ¿por más excelente Profe-*

sor que sea el que haya copiado, dejará de decir a gritos puesta a su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos? El que quiera apartarse y enmendarla sin buscar lo mejor de ella ¿dejará de incurrir en una manera reprensible monótona de Pinturas, de modelos de yeso, como ha sucedido a todos los que puntualmente lo han hecho? Parece que me aparto de mi fin primero, pero nada hay más preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes, sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduría de las otras ciencias y sí gobernadas del mérito de ellas, como siempre ha sucedido cuando ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despóticos entusiastas, y nacen los prudentes amadores, que aprecian, veneran y animan a los que sobresalen, proporcionándoles obras en que puedan adelantar su ingenio, ayudándolos con el mayor esfuerzo a producir todo cuanto su disposición promete; esta es la verdadera protección de las Artes, y siempre se ha verificado que las obras han creado los hombres grandes. Por último Señor yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que la haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los Discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner los medios para torcer la inclinación que manifiestan, a este o aquel estilo, en la Pintura.

He dicho mi parecer cumpliendo con el encargo de Vuestra Excelencia, mas si mi mano no gobierna la pluma como yo quisiera para dar a entender lo que comprendo, espero que Vuestra Excelencia la disculpará, pues la he tenido ocupada toda mi vida deseando conseguir el fruto de lo que estoy tratando.

De este largo y revolucionario texto me interesa destacar ahora dos ideas fundamentales: Primera, nuevamente la consideración social del artista, despreciando toda educación servil y enfatizando nuevamente la originalidad e, incluso ahora, el talento necesario para ser artista. Pero además Goya añade dos ideas que tradicionalmente incidían en este mismo punto, la consideración de la Pintura como «Divina» y la consideración de la Pintura como una Ciencia más en el conjunto de las Ciencias o saberes humanos lo que no es sino la última equivalencia de la ecuación arte = *cosa mentale* = ciencia, propuesta y defendida con una base retórica y fundamentalmente ética, por la teoría del arte clasicista.

Segunda, un profundo anticlasicismo destilado fundamentalmente a través de dos aspectos: primero la defensa a ultranza de una concepción naturalista y sensualista del arte, con la que Goya se inscribe entre los que siguen a Jovellanos que ya defendiera una postura similar en su *Elogio de las Bellas Artes* y, como consecuencia, segundo, un ataque a los cimientos de la educación neoclásica basada en el estudio de las estatuas y de las obras de la antigüedad y en el desdén hacia el aspecto sensible en aras del substrato intelectual (véase fundamentalmente desde «*¿Qué escándalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparación de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno, ni lo otro, sin atender que la más pequeña parte de la naturaleza confunde y admira a los que más han sabido! ¿Qué estatua ni forma de ella habrá que no sea copiada de la Divina*

naturaleza?... hasta, pero nada hay más preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes, sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduría de las otras ciencias y sí gobernadas del mérito de ellas»). Los párrafos empleado por Goya en este sentido, nos recuerdan a lo ya escrito por Jovellanos: *Alaben otros, en hora buena, las gracias de la belleza ideal buscada casi siempre en vano por los correctores de la verdad y la naturaleza, mientras que aplaudiendo sus conatos, damos nosotros a Velázquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas*» (4).

Del texto podríamos extraer además otras ideas como la defensa por Goya de una educación liberal, siguiendo las ideas defendidas por Pestalozzi y difundidas entonces por España (5), o el ataque a los críticos que escribían de lo que no sabían, esto es *los despóticos entusiastas* que se oponen a los «sensibles» *prudentes amadores* (nuevamente clasicismo versus sensualismo), tras lo que se esconde posiblemente un ataque a los propios nobles o eruditos que pretendían gobernar la Academia (no me extrañaría que al propio Floridablanca), y a toda la estela del propio Mengs, al que, indudablemente, se alude al señalar *«de los pintores que hemos conocido de más habilidad y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos...»*.

En un tercer documento, la Carta del 7 de enero de 1794 dirigida a Don Bernardo de Yriarte; viceprotector de la Academia de San Fernando, Goya vuelve a insistir en la originalidad:

*Ilmo. Sr.*

*Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la invención no tienen ensanches. He pensado remitirlos a la Academia para todos los fines que Vuestra Señoría Ilustrísima conoce que yo puedo prometerme en exponer esta obra a la censura de los profesores; pero para asegurarme en estos mismos fines, he tenido por conveniente remitir antes a Vuestra Señoría Ilustrísima los cuadros para que los vea y por el respeto que los hará mirar esta circunstancia por la autoridad y por la singular inteligencia de Vuestra Señoría Ilustrísima no tenga lugar la emulación. Protéjalos Vuestra Señoría Ilustrísima y protéjame a mi en la situación que más necesito el favor que siempre me ha dispensado.*

Por otra parte, la utilización que aquí se hace del término «capricho», que ha dado lugar a las más diversas interpretaciones en la literatura sobre Goya, es

- 
- (4) Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Elogio de las Bellas Artes, pronunciado en la Academia de San Fernando (14 de julio de 1781)*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 46, 356. Ya Ceán Bermúdez (*El arte de ver en las Bellas Artes*, Madrid, 1827) señalaba la relación de Jovellanos y Goya, cuando insistiendo en la importancia que tiene para el artista el aficionado, resalta que éste *«debe ser respetado y consultado de los profesores como lo fueron el Aretino de Rafael, de Julio Romano y del Ticiano, Azara de Mengs, Jovellanos de Goya...»*.
- (5) J. Rogelio BUENDIA y Rosario Peña, *Goya Académico*, en *El Arte en Tiempos de Carlos III*, Editorial Alpuerto, S.A., Madrid, 1989, 306.

similar al empleado por Palomino, cuando señala como la Poesía es practicada por la Pintura: «*La poesía, en la noticia de las fábulas y buenas letras y en los conceptos caprichosos que concibe en el ánimo para la delineación de los asuntos, expresados en el silencioso poema y concepto armónico de una tabla; siendo en vistoso embalaje, la Poesía elocuente; y la Pintura poesía elegante*» (6).

Como cuarto documento podemos aportar el Anuncio de los *Caprichos* en el Diario de Madrid del miércoles 6 de febrero de 1799:

*Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar a la elocuencia y la poesía, puede también ser objeto de la pintura ha escogido entre los asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos para suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.*

*Como la mayor parte de los objetos de esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor ni ha seguido ejemplos de otro, ni ha podido copiar tan poco a la naturaleza y si imitarla es tan difícil como admirable alguna estimación no dejara de merecer el que apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones.*

*Sería de suponer demasiada ignorancia en las bellas artes advertir al público, que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares a uno u otro individuo: que sería en verdad, estrechar demasiado los límites del talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas.*

*La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta convención, ingeniosamente dispuesta, resulta aquélla feliz imitación, por lo cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.*

En el texto lo primero que nos llama la atención es su programa ilustrado: el fin de la obra es educar al pueblo para lo cual el artista se vale del ridículo y *ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones.*

---

(6) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Ob. cit.*, Tomo Primero, Libro Segundo III.

En segundo lugar el énfasis en la originalidad: *considerando que el autor ni ha seguido ejemplos de otro, ni ha podido copiar tan poco a la naturaleza* o en el párrafo final: *La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta convención, ingeniosamente dispuesta, resulta aquélla feliz imitación, por lo cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.*

Pero, además, en este párrafo Goya se muestra como practicante de la teoría de *Ut pictura poësis* (*La pintura, como la poesía...*) y como buen practicante del *Ut pictura poësis*, también defensor de la teoría clasicista del arte, según la línea aristotélica, del artista imitador de la naturaleza, previa selección de sus partes más perfectas: *escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos*, pero al añadir el énfasis en la originalidad en términos semejantes a los del primer documento *convención, ingeniosamente dispuesta, resulta aquélla feliz imitación, por lo cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil*, vemos que la razón última de la originalidad por parte de Goya vuelve a ser nuevamente la consideración social del artista. El es un hombre que practica su libertad, que no es un copista servil, un hombre que practica un arte liberal (la pintura es igual que la poesía) e incluso un intelectual, un filósofo (un hombre que escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines).

Este aristorelismo de Goya además de ser un punto crucial de la teoría clasicista, estaba muy difundido en los círculos ilustrados españoles gracias al impacto de la *Poética o Reglas de la Poesía en General y de sus Principales Especies* de Luzán. E incluso podemos rastrearla en el anteriormente citado *Elogio de la Pintura* de Jovellanos: *La verdad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto, la gracia, no pueden existir fuera de ella. Buscadlas en la naturaleza eligiendo las partes más sublimes y perfectas, las formas más bellas y graciosas, los partidos más nobles y elegantes* (7).

Un quinto documento nos permite confirmar este influjo de Luzán sobre la obra de Goya, se trata del comentario al Capricho 43 *El sueño de la razón produce monstruos*, en el Ms. del Museo del Prado:

*La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida a ella es la madre de las artes y origen de las maravillas.* Como demostró Levitine (8), el título del Capricho y el comentario del Ms. denuncian un ideal estético en perfecta consonancia con Luzán, que para rescatar a la poesía de las extravagancias de la poesía barroca, contrasta en su *Poética: Los monstruos disformes en-*

---

(7) Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Ob. cit.*, 356.

(8) George LEVITINE, *Some emblematic sources of Goya*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 114 y ss.

*gendrados por la fantasía del poeta obrando por sí sólo, sin dar oídos a los consejos de la razón y del juicio con la verdadera belleza que se encuentra en la labor de los buenos poetas sirviéndose de la bizarría y de los bríos de la fantasía, pero moderada y regida por los consejos del juicio.*

Finalmente, podemos añadir dos documentos más: Comentario de Goya a su biógrafo Matheron y Biografía de Goya escrita por su hijo:

*Matheron cuenta que Goya le dijera que no veía líneas en la naturaleza, sino objetos en luz y sombra, y que no había razón para que su pincel fuera a ver más de lo que él veía.*

*Mientras que su hijo señala: Observador con veneración de Velázquez y de Rembrandt, no estudió ni observó más que la naturaleza, que decía era su maestra... los cuadros que hizo,... demuestran a la evidencia que nada le quedó por vencer en la Pintura y que conoció, la magia (expresión que siempre decía) del ambiente de un cuadro.*

Nuevamente encontramos en estos dos documentos el énfasis en una plasmación verista de la naturaleza con una especial incidencia en la captación de los efectos ópticos de la luz para la creación del ambiente, las búsquedas procuradas y logradas por Velázquez. No me resisto a citar un texto tomado nuevamente del *Elogio da Pintura* de Jovellanos referido a Velázquez, en que se subraya la captación de la verdad y de estos aspectos por el pintor sevillano en su obra, porque indiscutiblemente nos podría servir para percibir cual era el propio programa artístico de Goya: *Quién tuvo más verdad en el colorido, más fuerza en el claro oscuro, más sencillez en la expresión, más variedad, más verdad, más sabiduría en los caracteres?... El sólo entre tantos, supo dar a sus personajes aquel aire propio y nacional, a cuyo hechizo no pueden resistirse los ojos ni el corazón de quien los mira. El sólo, por medio de una sabia aplicación de los principios ópticos, expresó los efectos de la luz en el ambiente y los del aire iluminado por ella en los cuerpos y hasta en los vagos intermedios que los separan (9).*

---

(9) Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Ob. cit.*, 356.