

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Rococo, Neoclasicismo y Prerromanticismo en el arte de la España del siglo XVIII

El tema general que en estas aulas ovetenses se perfila, y al que mis palabras procurarán humildemente servir desde su vertiente plástica, me parece singularmente atractivo. La definición, la separación, la limitación de conceptos en las adjetivaciones estilísticas comúnmente aceptadas para dar entidad propia a lo rococo, lo neoclásico y lo prerromántico como directrices integrantes de la fisonomía de nuestro siglo XVIII en su segunda mitad. Quizá sirva ello para mostrar cómo en dos o tres generaciones —y aun en una sola y hasta en la persona de un mismo actuante— han podido convivir tendencias aparentemente tan distanciadas estéticamente, oprimidas, de una parte, por el cuantioso mandato de lo tradicional; de otra, por la total libertad, ya decimonónica, del pleno Romanticismo.

Trataré de que las anteriores palabras permitan entrar más de lleno en la cuestión. De la triple actividad plástica desarrollada por el Barroco durante buena parte del reinado de Felipe IV y la totalidad del de Carlos II, el adveni-

miento de la dinastía borbónica no había sido capaz de desmontar sino una sola, la referente a la pintura, porque arquitectura y escultura continuaban explotando la infinita riqueza de formas barrocas, cada día más acaracoladas, ondulantes, febriles, retorcidas. Todo cuanto han podido hacer los esfuerzos de Felipe V en este sentido se concretan a la construcción del palacio de la Granja de San Ildefonso, sin duda barroco, pero de un barroco comedido y cortesano. Pero recordemos que es durante su reinado cuando Pedro de Ribera imagina la gloriosa insensatez del Hospicio madrileño y de la fachada del cuartel del Conde Duque, y que presenta planos para la construcción del Palacio Nuevo. Ni olvidemos que durante la misma etapa se opera el otro luminoso disparate de Narciso Tomé, el Transparente de la Catedral de Toledo. Pero si tal ocurría en la Corte y en la cabecera del cardenalato primado, fácil es imaginar lo que aconteció por toda España, y continuaría aconteciendo en tanto no se creara la Academia de San Fernando y actuara con sus facultades ejecutivas. Lo cierto es que continuaba en plena libertad la furia barroca, más y más desenfrenada que nunca, discurriendo complicaciones ornamentales verdaderamente deslumbrantes. Si uno de los ejemplos más característicos de esta calentura es la sacristía de la Cartuja de Granada, cierto es que el repertorio a mencionar pudiera ser infinito, y debería pertenecer al conocimiento más común y mayoritario posible, de no procederse a su estudio con increíbles pereza y parsimonia. En fin, a lo que deseo llegar pronto es a mi primera conclusión: la de que el delirio del último y frenético barroco, cada día más y más fragmentado en su fase dieciochesca, estorbó, eliminó lo que en otros países, y singularmente Francia y Baviera, era el epílogo más o menos natural del dicho estilo internacional: el Rococo¹.

1. Siempre he escrito y pronunciado Rococo, sin acento, y entiendo que lo contrario no es sino erradísima y pésima versión del francés, tan rechazable como si a nuestro gran genio de la pintura contemporánea le apellidásemos Picassó —cual se dice en Francia —y no Picasso. Pero pocos me han acompañado en esta porfía, que creo recordar encabezó, con su recto dominio del castellano, don Manuel Gómez Moreno.

Y es que el Rococo, innegable como concreta dedicación estilística, no pasa de ser eso, sin la más remota posibilidad de alzarse a la jerarquía de movimiento estético, por lo que resulta vicioso y erróneo equipararlo al arte barroco, al del Renacimiento, al gótico o al románico. Con igual equivocado motivo, se podría inventar un término que nominase a ese Barroco último, ultimísimo y casi procaz del que veníamos hablando. Si no se ha hecho es porque rara vez excede de ser decoración, ya por los Churriguera, ya por Pedro Ribera, ya por Narciso Tomé, José de Casas Nóvoa o la incontable grey andaluza. La verdad es que, sin negar una profusa corriente rococo en Europa, poca aceptación alcanzó en España, no por otro motivo que por el de que ya poseíamos una de sus especies, tan intuitiva como nacional. Pues bien, lo habitual en el resto de Europa es que lo rococo triunfe de un modo secundario y casi subrepticio, confinado a la decoración y —eso sí es verdad— ayudando poderosamente con su espíritu manifestaciones escultóricas y pictóricas. Ya es cosa grave que constituya una etapa final de algo previo, por lo que sus días contados difícilmente pueden considerarse como saludables. Y no es menos grave que se distinga constantemente por su aroma femenino, frívolo, acentuadamente cortesano, inequívocamente previsto para la alcoba o el *boudoir*. Esa sensualidad menuda, esa delectación por lo meramente gracioso e intrascendente, ese componer un ornato mediante secuencias de especies de joyas curvilíneas, de rizos y de bucles mimados, nos conduce inmediatamente a pensar en que el Rococo se ha elaborado muy concretamente para deleite de la mujer. Es verdad. Toda la historia del siglo XVIII francés es un desfile de mujeres ferozmente entrometidas en la cosa pública, y no menos acaece en otros países. María Teresa, en Austria; Catalina, en Rusia, compiten ventajosamente, dada la categoría de su oficio, con las francesas que carecen de tal dignidad. Y así es como el Rococo se convierte en un arte de interiores. Decía Camón Aznar en uno de sus mejores escritos, uno consagrado a este tema: “Por primera vez en la arquitectura occidental adquiere primacía la concepción de los interiores sobre las fachadas. En el Rococo, la decoración se

desentendiendo de las rutas arquitectónicas y crea conjuntos autónomos que, en un proceso inverso, han de influir en la composición y el adorno de los exteriores".² Esto es, precisamente lo contrario de lo que gustaban de hacer nuestros más extremados, iluminados y postreros barrocos. Lo que sí acontecía en la Europa más rococo, esto es, en Francia, era que la pintura y buena parte de la escultura se frivolizaban parejamente, se *interiorizaban*, optaban claramente por su reclusión en un gabinete. El gran éxito de un Watteau, un Boucher, un Fragonard, reside en su carácter propenso a ser internado, interiorizado. Su fama masiva es bien póstuma y posteriorísima.

Ello tardaría en suceder —y sucedería sólo muy esporádicamente— en España. Era demasiado el peso de lo tradicional, y como tradición entendemos el gran arte barroco. Barrocas seguían siendo las iglesias y los palacios, e incluso el Nuevo y Real de Madrid se contentaba con seguir normas del Barroco internacional. La escultura en madera policromada continúa su labor, y bastará aludir al éxito de Salzillo, en Murcia, y de Luján, en Canarias. Por otra parte, las mujeres, incluso la enérgica Isabel Farnesio, han tenido poca cosa que cocinar en la política española dieciochesca. Y hay algo bastante más decisivo que todo eso en apoyo de nuestro aserto. Los elementos ornamentales de nuestro Barroco setecentista podían ser tan fragmentados, tan volátiles, tan gratuitos como fueran los del Rococo francés; pero algo y mucho contenían de más recio y lógico, hasta de más efervescente, si bien más viril, menos decadente que el estilo que andamos investigando y que, por más de una manera, nos parece equivalente a no poca porción del *Art Nouveau*.

¿Querrá ello asegurar que en la España del siglo XVIII, tan unida por pactos de familia y no de familia a la Francia de la que siempre se aguardaron tanta ilustración, tantas luces y tantas liberaciones, no existió el arte Rococo? ¿Pues no había de existir? Lo grave, al procurar situar el interrogante primero en sus justos términos, es que no

2. José Camón Aznar, *Un arte y una sociedad que terminan*, en "ABC" de 16 de junio de 1956.

se ha estudiado la cuestión o se ha estudiado mal, lo que viene a ser lo mismo, siempre con la torpe preocupación de la erudición nacional por hacer ver que tenemos de todo, que hemos hecho todo, que nada nos es ajeno.³ Sin duda hubo un Rococo español, poco o nada español, que apenas pasa de lo puramente ornamental, como es la decoración de determinadas salas de los palacios y sitios reales, particularmente los de Madrid y Aranjuez, conspicuos en la interpretación de la rocalla. Húbolo en cantidad de especialidades de artes menores, como son el mobiliario de los dichosos palacios y de otros más: El Escorial y El Pardo. Ejemplo precioso es, sin ir más lejos de la capital, el púlpito de la iglesia de Santa Bárbara, de Madrid. En estilo general y ornamentación, la pontificia de San Miguel, pese a que su fachada acuse más de un deje borrominesco, esto es, acentuadamente barroco. Y no olvidemos el gran quebradero de cabeza de todas las Cortes europeas dieciochescas, el de la consecución de la porcelana. Era obvio que sus productos de Alcora y del Buen Retiro —pero señaladamente el del Real Sitio último— se presentarían bajo especie del Rococo. Mucho menor era la beligerancia del género en lo tocante a pintura y escultura. Dudo muchísimo que haya habido en nuestro solar una escuela de escultura rococo, si no se pretende calificar de tal suerte a la que fuera áulica, comandada por Felipe de Castro y responsable de las infelices series de reyes, desde los godos hasta los inmediatos a la realización, que soportan la indiferencia pública y los accidentes meteorológicos en Madrid y otras varias ciudades españolas.

Hasta aquí, la presencia de una consola, de un púlpito o de una reja, la fragancia de un recatado salón del Palacio de Madrid o del de Aranjuez, invitaban escasamente

3. El apéndice al volumen XIII de la edición española de la "Historia del Arte" Labor, en alemán, de la editorial Propylaen, por A. E. Brickmann, Barcelona, 1953, se debe al Marqués de Lozoya. Dicho volumen se titula *Arte Rococó* y el apéndice *Las postrimerías del Barroco en España*, que parece debería ser sinónimo del título general. No lo es, según hace, con pudor, Lozoya. Pero, aún no procurando serlo, sorprende que del texto y de las 115 ilustraciones propinadas, tan sólo unas cinco pertenezcan con evidencia al dictado de rococo. Ello convida mayormente a la reconsideración del problema.

a entender el Rococo como estilo nacional o nacionalizado. Pero la pintura vendrá a contrariar tal opinión. Ya se comentó el interiorismo del estilo debatido, y lo que vamos a añadir no lo desdice, pese a que la pintura del mismo carácter se elaboró en plenos reinado y apogeo de la Academia, lo que parece revestir la apariencia de un sofisma histórico. No hay tal y, por lo tanto, tampoco existe oposición a que se piense en un Goya moderadamente rococo, el de los cartones para tapices. Por lo menos, el autor de determinados de dichos cartones, como *La Cacharrera*. Y, lo mismo que el gran aragonés, los hermanos Bayeu, Ginés Andrés de Aguirre, y más que ninguno, José del Castillo, deliberadamente exquisito, perfumado, señoril o aseñoritado, que prefiere a la vena popular goyesca los ambientes más refinados y que, acaso por ello, ha obtenido mucha menor consideración histórica que sus colegas aludidos. Pero sí existe, en la segunda mitad del siglo, un extraordinario pintor rococo, que es Luis Paret y Alcázar. El hecho de que ni la monografía que le dedicara Osiris Delgado⁴ ni otra mía poco anterior⁵ hayan acertado a traerle su debida fama, es prueba judicial de que en España persiste algo como una resistencia a admirar lo rococo. Que lo fuera Paret es asunto sobre el que no abrigo la menor duda. Su pintura de pincelada fina, de tonalidades medias, de sutilísima elegancia, de figurillas chicas, de premeditada gracia, de bien documentada ascendencia francesa en su primor y en su fragancia⁶ es absolutamente única en nuestro panorama dieciochesco y, sin duda por ello, jamás ha obtenido renombre y estimación, sino en muy reducidos círculos eruditos. Pero la pieza máxima del arte rococo mobiliario español es la silla de manos de la casa ducal de Medinaceli, por él deliciosamente decorada.

¿Algo más? Con lo apuntado y sugerido se ofrece a quien la desee materia harta para escribir todo un cum-

4. Osiris Delgado, *Paret y Alcázar*, Madrid, 1957.

5. J. A. Gaya Nuño, *Luis Paret y Alcázar*, en "BSEE", 1952, páginas 87-153.

6. Y tan francés se le ha querido hacer, que no ha habido empacho en poner a cuadros palmariamente suyos la firma de Fragonard.

plido libro sobre el Rococo español en sus facetas y dimensiones más ultrapirenaicas. Pero lo que no se podrá hacer es lo que hubiéramos deseado para justificar la primera parte de esta conferencia; es decir, compartimentar ese estilo en unos límites setecentistas dados, establecer toda una problemática un tanto congruente con su tiempo, afirmar la existencia de tal movimiento como una correspondencia española con Francia. No, no es posible. Aparte porcelanas y muebles, decoración parietal y tectal, apenas se ha podido extraer mayor triunfo que la gestión minuciosa y preciosista de Luis Paret. Mucho, por lo que se refiere a la obra de un sólo artista. Poco, ciertamente, si lo que deseábamos era un panorama del Rococo.

* * *

Nada más que seis años de edad contaban Francisco de Goya y Luis Paret —los dos máximos artistas hasta ahora mencionados— cuando, el 13 de junio de 1752, inauguraba sus tareas la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando; es decir, para todas las consecuencias plásticas, la Academia, como Academia por antonomasia, para efectos del lenguaje, es la decana de estas corporaciones. Su nacimiento, sus fines, sus procedimientos, carecían de momento de un programa estético, pero éste no tardó en hacerse manifiesto, y significaba nada menos que la imposición de la ordenanza neoclásica. Parece que valdrá la pena detenerse a examinar qué cosa fuera ésta.

A diferencia del carácter exento de manifiesto, recatado, íntimo, interior e interiorista, delicuescente y frívolo, feminista y feminoide del Rococo, el Neoclasicismo sí contaba con algo como una proclama. Cuando toda Europa se sentía hastiada de los excesos barrocos y rococos, el remedio no podía ser otro que el de una arquitectura funcional y rigurosa, estrictamente atendida a muy determinadas leyes y premissas. De haber existido entonces la técnica del hierro y del hormigón armado, sin duda hubieran dado los arquitectos con las estructuras que hoy se llaman funcionales, pero, sin semejante coyuntura, el ideal se cifraba

en el retorno al pasado clásico. Esto es, a la jerarquía clásica prevista por el frontón, la columnata, la rotonda romana, la obediencia a los sabidos órdenes dórico, jónico, corintio y compuesto. En cierto modo, se volvía a los ideales del Renacimiento, más con la enfadosa contra de que los arquitectos renacentistas habían usado de esas formas según su más libre capricho, y ahora esos caprichos estaban prohibidos. El día en que se publiquen los ejercicios de certamen de los alumnos de arquitectura de la Academia de San Fernando podrá advertirse su sumisión estricta al espíritu de la institución. Esta, por lo demás, fue dotada de poderes ejecutivos para todo cuanto en lo sucesivo se construyera en el reino. Ello, con no pocas consecuencias funestas, como la destrucción, por Ventura Rodríguez, de la iglesia románica del monasterio de Silos. Y es que los neoclasicistas se creían dotados de un ciego don de infalibilidad, y si a uno de sus principales arquitectos se les rogaba de parte de tal o cual diócesis un proyecto de reforma de la sala capitular o de la sacristía o del claustro o de lo que conviniera, ellos, lejos de andarse por las ramas, proyectaban gratuitamente el derribo de tan venerable catedral, románica o gótica, para sustituirla, desde los cimientos hasta la cúpula del crucero, por otra de estirpe neocorintia.

No hubo en nuestro solar rococos convencidos, pero sí abundaron los neoclásicos sectarios y apasionados. No reconocamos constantes lógicas, sino hechos probados; porque así como adujimos las escasas razones naturales para que proliferara en España el Rococo, no eran menores las que desaconsejaban el triunfo del Neoclasicismo. ¿Triunfar en España, donde la tradición clásica era tan breve y tan olvidada? Pues bien, quedaría probado que una entidad oficial todo lo puede, y que todo el mundo se plegó a las normas de la Academia. Y con fortuna, porque gracias a este proceso de obediencia, nos podemos enorgullecer de arquitecturas tan señaladas como las de Juan de Villanueva, del que nos bastará citar el glorioso edificio del Museo del Prado, el del Observatorio y el del Oratorio de Caballero de Gracia, todos en Madrid. El neoclasicismo, al revertir de nuevo los términos en que ha de desarrollarse

toda arquitectura merecedora de este nombre, y lejos de interiorizarla, la había extravertido, con notables consecuencias de monumentalidad. Ese y no otro es el secreto de su aceptación, no sólo europea, sino también americana, toda vez que el norte del nuevo continente se plagó de columnatas y de frontones. Y, como quiera que la acometida contra todos los estilos anteriores era tan radical, los nuevos edificios se caracterizan por la casi general indigencia de su ornato interior, de lo que puede ser absoluta prueba un ejemplo insigne, el del Museo del Prado. Eran estructuras funcionales, que iban derechamente al fin propuesto. Y que tenían la facultad de ofrecerse con un lenguaje recio, el que impresiona a las multitudes. Las minorías estaban ya seducidas desde hacía tiempo.

Sin duda era más hacedero ser un total neoclásico ejerciendo la profesión de arquitecto que la de escultor o pintor. En aquélla, bastaba —aparte la suma de dotes indispensables a todo arquitecto— con estar impuesto en los órdenes, proporciones, esquemas y diseños de las estructuras clásicas y con saber jugar diestramente tales elementos. En escultura, el aprendizaje se hacía mucho más enojoso, mediando la obligación de copiar una y otra vez la estatua del *Hércules Farnesio* o del *Crióforo* o de cualquiera de las deidades en escayola de que estaba provista la Academia. Los ejercicios superiores siempre consistían en imaginar una escena bien compleja, con asunto traído del clasicismo, de la Historia Sagrada o de la de España, con lo que se acabó en rutina. Pero el programa del neoclasicismo pictórico resultó mucho menos puro desde la llegada a Madrid, en 1761, de Antonio Rafael Mengs, el que injería en el canon la obligación de lo perfecto, y, para él, la perfección estaba personalizada en Rafael y Correggio, en honor de los que recibió sus nombres de pila. Es fácil comprender cuantísimo obstarían tanta disciplina y tanta veneración retrospectiva a la formación de artistas integrales, tanto más cuando un pintor mucho más glorioso y brillante, Gianbattista Tiepolo —no exactamente rococo, pero más bien esto que neoclásico—, no ofrecía más normas que su maravillosa claridad y su desenfadado dibujo.

Mientras se va reduciendo progresivamente la icono-

grafía cristiana, han ocupado este vacío las deidades y subdeidades del Olimpo, alternativamente sentidas o no sentidas, como mejor o peor plasmadas. Aunque lo mejor y más logrado de nuestra escultura neoclásica pertenezca a gestión decimonónica, lo indudable es que ha sido el tesón oficial del siglo XVIII el que les ha dado efectiva carta de naturaleza. Ningún madrileño del reinado de Carlos III debió sorprenderse cuando, quitados los andamios, aparecieron en un corto trecho de su ciudad las imágenes de Neptuno, Apolo y Cibele, pasando inmediatamente la primera y la tercera a plena participación en otra mitología: la casticista. Era evidente que los procedimientos de la Ilustración eran los más convincentes para que, de la noche a la mañana, el pueblo aceptase y amase un estilo dado, en curiosa identificación con una poesía bien minoritaria. Y si tal hacía con esculturas más famosas que perfectas, cabe discurrir cuál hubiera sido su sentir hacia otras más bellas, como las *Venus* de Juan Adán y de José Ginés. En suma, la todopoderosa Academia ha tenido un claro éxito al hacer pública y municipal su escultura.

No conoció este regalo —ni podía acogerse a él— la pintura del mismo sentir. Todavía, para esculpir imágenes de Venus y de Apolo es posible inspirarse en prototipos más o menos certificadamente antiguos. Pero, ¿alguien tenía una idea de cómo pintaban Zeuxis, Parrasio y Apelles? Y, de haberse conocido este enigma —que persiste en serlo— ¿cómo compenetrarlo con la tan árida corrección exigida por el caballero Mengs? No podía obviarse programa tan oscuro sino abusando de alegorías y de símbolos mitológicos, así como de escenificaciones del mito. Ello, cuando se quería ser del todo fiel a la Academia, cual estaban obligados sus alumnos. Cuando no, o se daba en las insulsas apoteosis de Francisco Bayeu o se descendía a buscar temas un tanto menos encopetados. Lo cierto es que los más de los pintores españoles del siglo XVIII, si no contaban con espíritu firme y decidido, tenían que sortear peligrosos escollos estilísticos. En verdad, prescindían y olvidaban todos cuando se presentaba un encargo. En honor a esa verdad es que neoclásicos convencidos, apenas si existieron, aparte los arquitectos. Con lo que se ofrece

el curiosísimo contrasentido de que los más adictos a la triunfante escuela fueron los espectadores menos preparados, esto es, los ciudadanos de Madrid, de Barcelona, de Valencia, de Cádiz, donde se alzaron los principales monumentos de esta especie. Nada hay que decir de la intelectualidad y de la nobleza, estamentos ambos que se mostraban entusiasmados ante la nueva era. Representantes de uno y otro estamento alternan sus odas y panegíricos en las sesiones solemnes⁷ de la Academia de San Fernando, y el más convencido, prolífico y pertinaz es don Vicente García de la Huerta, respaldando y haciendo honor a su teoría literaria. En fin, todo estaba preparado en España, tierra anticlásica si alguna se conoce, para asegurar el triunfo del Neoclasicismo, el que, al ser tan acepto, logra por más de un momento hacer olvidar sus artificiosos orígenes. ¿Por qué? Entiendo que la razón principal, identificada con los honrados principios de gobierno de Carlos III, es la de haberse plasmado en obras públicas y de ornato municipal, de función útil y, para emplear un adjetivo muy en boga durante la Ilustración, benéfica. De la anchura y proporciones del movimiento puede dar idea el hecho de que, incluso tras el largo drama de la Guerra de la Independencia, el Neoclasicismo continúa triunfante y logra algunas de sus mejores realizaciones. Pero rechacemos como concausa el supuesto entusiasmo para con los descubrimientos de Pompeya y Herculano, que sólo interesaron a un reducido número de espíritus selectos.

Pero, con el anterior razonamiento, nos hemos desviado de lo que se venía investigando, esto es, de la actitud de pintores y escultores, y sin duda ello convierte en lógica la pregunta de si Goya, el máximo artista del siglo —o, mejor dicho, de éste y del siguiente— tuvo alguna

7. Más de una vez, más de dos, pensé en la factura de un libro que pudiera titularse algo así como "*La literatura española setecentista en las sesiones solemnes de la Academia de San Fernando*". Aunque las más de las intervenciones contengan mucho de adulación a la realeza, el repertorio no carecería de interés. Nadie ha intentado compilar estas intervenciones, sin duda por lo opuestos que marchan en España los estudios literarios, por un lado, los artísticos, por otro, aunque este ciclo lo desmienta. En fin, creo que pudiera ser en principio una bonísima tesis doctoral.

cosa de neoclásico. Nos apresuraremos a contestar en sentido negativo. Total y fieramente negativo. Pese a algunos cuadros de juventud —o, al menos, que han sido atribuidos a esa juventud— y que son los menos goyescos posibles, la casi única gran pieza neoclásica de Goya es su *Amor y Psiquis*, de la colección Cambó, visible en Barcelona. Incluso es escasamente correcto traerlo a esta investigación dieciochesca, ya que el cuadro parece datar de los primeros años del siglo XIX, pero ello en nada desbarata nuestro discurso, porque lo que importa declarar es que no hay neoclasicismo. Este Cupido, por más desnudo que aparezca, sólo demuestra ser un tunante chispero, y la Psiquis, una buena moza que no le hace el menor de los ascos, con lo que todo el clasicismo de la desenfadada pintura se viene abajo irremediabilmente. Ni Goya podía sufrir la mitología grecorromana ni creyó absolutamente en la religión católica, y hasta se rió del Antiguo Testamento en un cuadrito casi bufo con el tema de *Noé y sus hijas*. No eran ni mitos ni religiones los que alimentaban su carácter, sino otras preocupaciones que no tardaremos en explicar. Mas, por lo mismo, asombra y no poco que, aparte su indiscriminada amistad con Moratín, recibiera el máximo elogio poético contemporáneo de alguien tan relativamente afín con él en orientaciones e idearios como era don Manuel José Quintana, al que este senado ovetense ha identificado menos como clásico que como prerromántico. En todo caso, su oda, en la que predice, con puntual rigor, la fama póstuma que aguarda al artista, no puede ser más expresiva de su admiración:

“...Sí, vendrá un día,
vendrá también ¡oh Goya! en que a tu nombre
el extranjero extático se incline.
Yo te lo juro; la dichosa audacia
de tu ardiente pincel, la gallardía,
el hermoso ademán, la tierna gracia...”

y otras dotes garantizaban esa perennidad. Pero Quintana, un tanto vago en su alabanza, o perfectamente despistado en cuestiones de pintura, no se decide por el afecto que le pueda merecer una determinada etapa goyesca. En efec-

to, los propios contemporáneos del sordo genial debieron sentirse perplejos ante sus mudanzas de humor, de talante y de estilo. Y es dudoso que entendieran los más de ellos que con la pujanza de dicción de Goya se nos entraba en España, derechamente, el Romanticismo.

* * *

El tema general con el que estoy colaborando no habla del Romanticismo pleno, sino de Prerromanticismo, mucho más sencillo de discernir, a lo menos como síntoma, en el siglo XVIII. Pero yo me debo atener a lo que haya alcanzado sobre el particular, y es que no advierto ideas prologales románticas sino en los dos más señeros artistas del setecentismo, Villanueva y Goya. El primero, porque al añadir al templete jónico del estanque de Los Peces, de Aranjuez, otro quiosco que en su lineación general es japonés, pero en su detalle ornamental es gótico, se anticipa en décadas a sus futuros colegas eclécticos. Goya, mediante toda una problemática muy suya que disfruté en analizar hace años⁸, problemática tanto más de estimar cuando la gestión de David y de Canova ha reactualizado el Neoclasicismo, dando lugar, entre otras obras maestras españolas al magistralísimo dibujo de José de Madrazo, preparatorio de su cuadro *La disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo*, mil veces más valioso que lo que se hiciera en la Academia de San Fernando pretendiendo llegar a ese mismo espíritu.

El romanticismo de José Cadalso y el de Francisco Goya concurren cronológicamente de la manera más sorprendente. Si las *Cartas Marruecas* del primero datan de 1793, de cinco años más tarde es la fecha de las diablerías de la Alameda de Osuna, con una colección de monstruos y endriagos absolutamente improbable en ningún repertorio ni rococo ni neoclásico. Además, del mismo año 1798 data la extraordinaria cúpula de la ermita de San Antonio

8. J. A. Gaya Nuño, *Para una teoría del romanticismo de Goya*, en "Mundo Hispánico", noviembre 1961; recogido en J. A. G. N., *Pequeñas teorías de arte*, Madrid, Taurus, 1964, págs. 105-115.

de la Florida, donde el gran protagonista no es San Antonio con su milagro particular, sino la caterva de gentes que le rodean, gentes feas y guapas, atentas o indiferentes, lucidas o deslucidas. En fin, y para decirlo pronto, muchedumbres, gentes anónimas, de imposible identificación. Pues bien, ya esa presencia de las tales gentezuelas, en general insensatas y alocadas, nos pone sobre la verdadera pista del sentido romántico, con la obligación de intentar su disección. Veamos de hacerlo.

La primera premisa distintiva es la de la libertad de concepto y —casi sobra decirlo— de realización. El romántico no se atiene a otras disciplinas y limitaciones que no sean las propias. De aquí que se preocupe poco de las normales tareas académicas de engrandecer, mayuscular, espiritualizar, hacer triunfar. Los triunfadores se repliegan a sus posiciones, espantados de un mundo que no es el suyo. Y es que el romántico gusta poco de jerarquías. Si volvemos a la cúpula de San Antonio de la Florida, veremos que el esquema general, aún admitiendo que proceda de Correggio, es totalmente opuesto al de cualquier otra cúpula pintada barroca, rococo o neoclásica, ya que el espacio central está vacío, mientras obtienen idéntico derecho de representación el protagonista y sus espectadores, debiendo ser preciso algún esfuerzo de atención para separar uno y otros. Y es que ha comenzado el dominio de las masas, casi al propio tiempo de haber hecho su aparición histórica en la Revolución Francesa. Se puede decir que hasta Goya no se conocían las masas en la pintura. Podía haber legiones de lo que fuera, de soldados, de admiradores, de triunfadores, de vencidos. Pero no eran masas, sino iteraciones y multiplicaciones de la actitud del protagonista. En Goya, las masas suelen ser pasivas, sumidas en un expectante anonimato bien preocupante. No se sabe qué pueden hacer tales miles de criaturas en el momento en que abandonen su temible quietud expectante y se decidan a la acción. En sus estampas de *La Tauromaquia*, pese a que tantas veces no hace sino sugerir la presencia de los espectadores, Goya provee a la multitud de un latente sentido de drama aún superior al que compenetra a toro y lidiador.

Drama, se acaba de decir, se ha dicho. Y ya que ha sonado la palabra clave en la glosa del Romanticismo, no va a ser despedida con facilidad. Es todo un hallazgo finisecular del XVIII y merece ser destacada en nuestra prédica porque ahorrará muchos otros vocablos. Y es que el Rococo, como pintura engañosa, frívola y desconsideradamente superficial, eludió el drama con todas sus fuerzas. Y el Neoclasicismo no lo eludió, pero sí lo falseó, tantas veces de modo exagerado y sensiblero. Ahora bien, si existe drama, o barruntos y previsiones de su ser, bastará, como en Goya, con un toque de atención plástica, sin necesidad de forzar la nota. Basta y sobra con una sugerencia. Tan sólo, pasados catorce años del siglo XIX —y en el cuadro romántico por excelencia, *Los fusilamientos de la Moncloa*— abusará con toda lógica de la sangre, aunque en este caso no se trate de abuso, sino de crónica⁹.

Pero no es necesario evadirse del siglo XVIII para continuar disertando sobre el venero romántico de Goya. Antes bien, si los cuadritos de la Academia de San Fernando datan de 1794, ellos nos ampararán maravillosamente en el cometido, y a ellos y a las escenas de la Alameda de Osuna nos remitimos. Veamos una mascarada popular, la del *Entierro de la sardina*. ¿No fue fecundo el gran Tiepolo en otras alegres mascaradas venecianas? Sin duda, pero la de Goya, con toda su tremenda garra popular, queda más cercana de Solana, novecentista, que de Tiepolo, setecentista, porque no se descubre allí ninguna elegancia falsa, ninguna acompasada alegría, sino relieves de vino, de holgorio y de la sombra dramática que en España acompaña inexorablemente a cada juerga. No digamos nada de *La casa de locos*, asunto que jamás le hubiera pasado por las mientes a un rococo o a un neoclásico; no hablemos de *Los disciplinantes*, cuadro rebosante de intención crítica y de anhelo documental. En cuanto a los cuadros de hechicería de la Alameda de Osuna, son románticos de pies a cabeza, inicialmente, por su tema; no

9. Pero hay que aseverar que los estudios sobre Goya, siempre repitiendo los mismos tópicos, no suelen advertir la inmensa novedad de este cuadro.

menos por la realización. He aquí a las brujas, esto es, a un ser fuera de la serie humana, tanto como el cabrón de retorcidos cuernos al que adoran. Ello, en el siglo XVIII, en plena Ilustración y a más de cincuenta años después de la condena de estos seres por el Padre Feijoo. Se comprende que brujas, trasgos y machos cabríos no hayan tenido licencia de aparición durante la privanza del Rococo y del Neoclasicismo académico, en tanto han gozado de harta representación iconográfica otros seres imposibles: Los ángeles, desde tiempo inmemorial, pero también los centauros, las sirenas, las quimeras. Ahora bien, Goya no entiende a los ángeles, y mucho menos al necio monstruo llamado centauro, el que si no estuviera tan inserto en la mitología clásica, no daría lugar sino a totales repulsas. Ni los ángeles ni los centauros poseen a los ojos de Goya tanta dosis de misterio como sus bien respetadas brujas, como sus mimados endriagos.

Misterio. Otra palabra clave que tenía que aparecer indefectiblemente en cuanto se profundizase un momento en esta cala goyesca. Misteriosa o inmediatamente incitante a misterio, ya por tema, ya por ambiente, será mucha de la plena pintura romántica española, la de talante decimonónico. De como Goya inaugure ese procedimiento, ahí están para decírnoslo tantos de sus cuadros. Tales acaecen en un sótano, o en una cueva, o en una tiniebla de difícil identificación. Otros contienen una escena de violencia, o, lo que es más penetrante, el momento anterior a su consumación. Esa violencia llega a hacerse obsesiva en Goya, y no duda hasta en presentarnos momentos tan repelentes como a los salvajes iroqueses merendándose al Obispo de Quebec. Una joven mujer va a ser degollada, se ignora por qué graves motivos. Otra gime en una balsa, único resto de un naufragio. De vez en vez, la violencia se reviste de algún carácter entre cómico y zumbón, cual ocurre en la lucha entre el bandido Maragato y el fraile Zaldivia. Se ha desatado todo un mundo de sucesos que hasta ahora se velaban púdicamente en el oficio trascendentalista atribuido a la pintura desde tiempo inmemorial. No vamos a introducir en el argumento la decoración de la Quinta del Sordo, muy posterior al siglo que nos importa, pero

parece que con lo expuesto basta y sobra para la calificación perseguida, la de que Goya no era un prerromántico, sino un romántico total, que no ha precisado de la conclusión del siglo para serlo.

Pero de ningún modo perderemos de vista el hecho de que este inmenso inventor de situaciones desusadas, este cronista de la locura, el crimen, la brujería y el canibalismo, es sólo nueve años menor que José del Castillo y estrictamente coetáneo de Luis Paret, esto es, de los dos máximos exponentes del Rococo español; y que actúa al mismo tiempo que los artistas de toda dedicación plástica. Y, ¿no crea esta patente contemporaneidad un nudo de problemas tanto en la esencia de la triplicidad de orientación como en el método que parezca adecuado para su exposición? Sí, y precisamente por considerar que es bastante la documentación previa, se procurará llegar, si no a la resolución total de la complejidad planteada, sí al modo más sensato de considerar su facies, lo que acaso ayude a la pareja investigación literaria.

* * *

Siempre ha sido nuestro solar español indócil y rebelde a la relativamente presumible obligación de comportarse estéticamente al mismo aire de la Europa más cercana, y no por ninguna especie de rebelión sistemática, sino más bien por hallar afinidades o desafinidades, con amplia capacidad de rechazo. Y, dentro de esta constante, el siglo XVIII siempre se ha entendido como ejemplo, aunque quepa discrepar de la argumentación hasta ahora tenida por válida. Yo estoy lejos del pensamiento de Menéndez Pelayo, para el cual la sustitución de Austrias por Borbones significó una catástrofe para el espíritu nacional. Ni guardo ninguna devoción para con la que era nueva dinastía y que, de momento, no nos deparó otra gloria que el nefasto Tratado de Utrecht y la enajenación de Gibraltar. Pero incluso de haber continuado la casa de Austria gobernando desde Madrid, era imprescindible sustituir con algo, lo que fuere, aquel arte barroco que había dado ya cuanto podía ofrecer, y acaso más. Felipe V no fue violento al

reacomodar el orden estético español sino en lo tocante a pintura, pero más bien flexible y respetuoso en lo que importaba más, en arquitectura, dejando actuar a un español, Ardemans, y a unos italianos, Juvara y Sachetti. Suficientes imperiosidad y eclecticismo para toda la primera parte del siglo, en la que reina. Pero, al comenzar la segunda, las artes plásticas sufren algo como retroceso, porque Fernando VI y Bárbara de Braganza gustan de la ópera y de la música más que de la plástica. Con todo, se ha procedido a inaugurar la Academia de San Fernando, dotada de una compacta responsabilidad no comparable a la que anteriormente hubiera gozado en España organismo alguno. Y es un organismo dogmático, fielmente atendido a unas normas y a unos principios.

Pero el dogma no se aplica de modo tan férreo cual para excluir a los discrepantes. No es verdad que la Academia haya ahogado vocaciones ni abortado ningún firme anhelo de dicción. España ha continuado su marcha, cual hubiera hecho sin Academia, y el bravo ejemplo de Goya, con su feroz independencia, es buena prueba de lo dicho. Sí se sometieron los que tenían poca cosa que decir, del mismo modo que se sometieron al sentir barroco, triunfante antaño, mil pintorcillos sin genio. En la Academia han coexistido Mengs y Tiepolo, Paret y Goya. Queda rechazado el pretendido exclusivismo. Pero aún hay más que decir en su favor, y es que ha fomentado el Prerromanticismo. Se produce el hecho, casi increíble, de que en 1764 envía a don Juan de Villanueva a Granada para estudiar y dibujar la Alhambra. Y si hay un edificio anti-clásico en Europa es el palacio granadino, y su conocimiento en nada estorbó el estupendo purismo de toda arquitectura vilanovana. Aún más, el hecho de que la propia Academia insertase en sus motivos de concurso temas medievales de la Historia de España, equiparados a los grecorromanos y a los del Antiguo Testamento, era otra concesión a la ansiedad por el heroísmo, la leyenda y los hechos varios de la Edad Media, que tanto influirían en el panorama romántico.

Por consiguiente, me inclino a considerar el semblante plástico español de la segunda mitad del siglo XVIII co-

mo una poderosa constante académica, tan poderosa como en España ha sido siempre todo lo estatal, con orientaciones neoclásicas, totalmente aceptas en su versión arquitectónica, menos en la escultórica; mucho menos, como más desafortunadas, en la pictórica. Ahora bien, esa constante no es única, sino que se le interfieren, a su derecha, nuestro débil aunque precioso Rococo; a su izquierda, el progresivo sentimiento romántico, o prerromántico, de Goya. Todas tres tendencias paralelas y coetáneas, sin hacerse daño una a otras, incluso sin existir problemas personales entre sus campeones.

De las tres, la antes muerta es el frágil Rococo, puesto que es imposible desdoblarlo de la personalidad de Luis Paret, que muere en 1799. Pero tanto el Neoclasicismo como el Romanticismo tendrán posterior y larga vida en el curso del siglo XIX, el primero, romantizando a veces; el segundo, continuando su encrespada vida hasta casi el fin del reinado de Isabel II.

Ignoro hasta qué extremo pueda servir mi discurso en el enfoque general del discutido siglo XVIII, y aún sospecho que su planteamiento diferirá grandemente, como sus consecuencias, de lo investigado respecto de poesía y drama. El paralelismo entre plástica y literatura es un espejismo que suele seducirnos, pero que nos defrauda en cuanto son estudiadas con alguna detención ambas dedicaciones, que no han sido servidas por sus practicantes en previsión de ningún lucimiento erudito. Cuestión por demás interesante, pero que perpetuamente se nos escapa de las manos. Mas hay que esperar que este ciclo logre asir con mejor fortuna la cuestión, verdad es que por la perspicacia y el saber de mis colegas antes que por la aportación de la contribución que ahora concluye, y en la que he procurado que mis preferencias no oscureciesen algún elemental esclarecimiento de lo demandado.