

«Prendimiento de Cristo». 1798. Boceto. 0,40 x 0,23. Museo del Prado de Madrid

Este boceto puede ser la primera mancha para el gran cuadro de altar que está en la sacristía de la Catedral de Toledo



La invención de la LIBERTAD

desilusionada de la sociedad. «Cuando Hogarth y Goya evocan la decrepitud de las coquetas que envejecen, —apunta Starobinski—, la desilusión que ilustran no está enteramente libre de un sentido moral y es evidentemente a la luz de esa intención crítica como hay que contemplar (que «Jeer», diría un pedante de nuestros días) muchos de los implacables retratos que hizo Goya de la Familia Real, o el de aquel jayán de Godoy, que tan espectacularmente contrastan con la melancólica nobleza del de Jovellanos. Goya A. Williams llega a hablar —en «Goya y la revolución imposible»— del carácter «autobiográfico» de los retratos de Goya —y no solo de los autorretratos— y considera que

algunos, sobre todo los de sus amigos «ilustrados» hechos alrededor de 1790, fueron concebidos «virtualmente con no un manifiesto político». Una

La imaginación popular tiende a sacar a Goya de su contexto y calificarle de «dieciochesco». A algunos puede llegar a parecerles simplemente insultante, olvidando el hecho de que Goya nació en 1764, y que, por ejemplo, el boceto del «Prendimiento de Cristo»... resulta impresionante no solo por su tremenda, trágica belleza sino por su abrumadora «modernidad»

observación seguramente exagerada, pero no, sin interés, y del compromiso de Goya en «la invención de la Libertad» nos habla también en cierto modo Edith Helman en «Trasmundo de Goya» y Jovellanos y Goya».

Es sobre todo y como es notorio en los «Caprichos» donde la actitud crítica de Goya aparece más expresamente, exacerbada hasta el paroxismo: «Persuadido el autor de que la censura de los errores y los vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede ser también objeto de la pintura: ha escogido entre la multitud de extravagancias y desvíos 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 a suministrar materia para el ridículo y ejercer al mismo tiempo la fantasía del artista. Como la mayor parte de los objetos que en 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 el ejemplo de otro, ni ha podido copiar tampoco de un modelo, y si el imitarlo es tan difícil, como admirable cuando se logra, no dejará de merecer alguna estimación 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, obscura y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el freno de las pasiones».

Este texto atribuido a Ceán Bermúdez, erudito, crítico e historiador, amigo de Goya y hombre de la intimidad de Jovellanos no puede por menos de recordarnos aquello de Starobinski sobre el artista que moldea las difusas ideas de la época, y aun se adelanta a ellas y a ella. La ignorancia, las malas costumbres, la superstición, la hipocresía del clero o la vanidad de los militares... La crítica feroz de los «Caprichos» nos ofrece «en negativo» una tremenda visión de la España de Goya. «Una nueva crítica, ya no disimulada, estaba a punto de surgir», dice Starobinski, que más adelante añade: «El objeto era oponerse a una restringida forma de arte símbolo de la riqueza privada más que de la comunicación de sentimientos. Libre y espontáneo, ese fervor no podía quedar impreso».

Es un fervor que urge a Goya, igual que a sus mejores contemporáneos, Jovellanos, Cádiz, Moratin: a quienes estaban en España «inventando la Libertad», pues para que pudiera nacer era preciso limpiar la tierra de cuanto de oponía a su nacimiento, pero la tarea habría de chocar con la suspicacia y la malevolencia de muchos. La historia de la España del entonces ofrece un panorama desolador. Y la guerra contra los franceses habría de interrumpir cruelmente el proceso liberador. Esa guerra también impulsa Goya a la protesta y a la lucha: los «Desastres» es el más duro y profundo alegato contra la guerra que jamás haya producido el Arte. Pero Goya —se ha escrito a propósito del Desastre 16— sabe destacar la dignidad de las víctimas. Frente a la

JOAQUÍN ARANDA

Debe distinguirse al Siglo XVIII de su leyenda: con estas palabras inicia Jean Starobinski su fascinante libro «La invención de la Libertad». Y son palabras muy a tener en cuenta, ameneramiento y libertinaje que parece clausurar, como surgiendo de la nada la Revolución Francesa —Starobinski abarca en su estudio del año 1700 a 1798— es en no pequeña medida creación de la burguesía decimonónica, de un siglo, el XIX, de hierro, de la industria, de las revoluciones democráticas que de todas las maneras no podía por menos de añorar aquellos tiempos de antaño de extraña, frágil y pecaminosa hermosura. La leyenda dieciochesca no está totalmente injustificada. Ni mucho menos, pero incluso cuando se nos habla de su libertinaje, de su exceso —basta recordar al Marqués de Sade— no hay que olvidar que se trataba de un experimento con la libertad. Esto es, de la tentativa de un nuevo y definitivo planteamiento de la existencia humana, porque la Libertad, pongámoslo así, con mayúscula, es una invención del Siglo XVIII: antes fue solo una palabra, un concepto filosófico y no pocas veces un mero adorno retórico. A partir del Siglo XVIII se intentará hacer de ella una realidad social.

«En política, igual que en moral y en religión, la relación establecida entre una autoridad soberana y unos súbditos sumisos ya no parecía justificada», dice Starobinski. Las certidumbres han quedado abolidas para siempre. En este siglo de incertidumbres vive una buena parte de su vida Francisco de Goya. La imaginación popular tiende a sacar a Goya de su contexto y calificarle de «dieciochesco» a algunos puede llegar a parecerles simplemente insultante, olvidando algo tan elemental como es el hecho de que Goya nació en 1764, y que, por ejemplo, el escalofriante boceto del «Prendimiento de Cristo» que se conserva en el Prado es de 1798: «Primera mancha para el gran cuadro de altar que está en la sacristía de la Catedral de Toledo» nos informa el profesor Torralba, resulta impresionante no solo por su tremenda, trágica belleza sino por su abrumadora «modernidad». Esto, se dice uno, podría ser un cuadro, y el mejor, desde luego, de nuestro casi contemporáneo Rouault, pero ¿qué ha pasado desde los deliciosos cartones de diez, de veinte años atrás?

A pesar de sus servidumbres sociales —el pintor, el artista, hasta el siglo XVIII es considerado poco más que los peluqueros o los cocineros— el artista podía ir adelantándose al gusto del público, «moldeándolo imperceptiblemente, captando la simpatía hacia creaciones que seguían las difusas aspiraciones de aquel tiempo, iniciándolas incluso, a veces, esas aspiraciones, dándoles una forma precisa». Con estas palabras resume Starobinski una de las funciones primordiales del artista. Del artista «verdadero», se entiende. Resulta difícil sustraerse al encanto de «El beso robado», de Fragonard. La relación amorosa expresada en la actitud de la pareja «protagonista» es, sin embargo, convencional. La composición es admirable pero se tiene la impresión de que casi importa tanto el chal que la muchacha coge con su mano izquierda que el asunto mismo, el «mensaje» del cuadro. La escena del desayuno de la serie «Mariage à la mode» de Hogarth, con su aparente desorden, su anecdótica casi obviedad, tiene una fuerza que no posee Fragonard, no estamos únicamente ante algo distinto, estamos ante una «idea» distinta del amor, escéptica, decididamente crítica. Fragonard se limita a ilustrar un tópico, Hogarth ha plasmado lo que está en el ambiente, una visión irónica, crítica,

