

## FRANCISCO DE GOYA: EL GENIO Y EL CAPRICHIO

JULIÁN GÁLLEGO

Un oscuro escritor griego del siglo I de nuestra Era llamado Longino (o también Seudo-Longino) parece ser el autor de un tratado «Sobre lo sublime» en donde exalta el poder de la mente humana como fuente de belleza, oponiéndose a las doctrinas de la *Poética* de Aristóteles que aconseja el estudio e imitación de la Creación divina y exalta el papel de lo verosímil en la creación literaria. Este tratado fue descubierto y editado por «Francisco Robertelli» en Basilea, en 1554, coincidiendo con el apogeo de Miguel Ángel (1475-1564) y el despuntar del Manierismo, cuya «terribilitá» no deja de ser la piedra de toque de lo sublime. Tras varias ediciones en Inglaterra y Francia (con un *Traité du Sublime et du Merveilleux dans le discours de Longin*, escrito nada menos que por el preceptista supremo, Nicolás Boileau en 1674), el inglés Joseph Addison, que publicaba sus ensayos en la revista *The Spectator* retomó la teoría de «Longino»; con el título de *Los placeres de la Imaginación* fue traducida al francés (1759), y algo más tarde al español por un amigo de Goya, José Luis Munárriz, que la publicó en 1804 en la revista *Varietades de ciencias, literatura y artes* (recomiendo la reciente edición de la profesora Tonia Requejo con una muy erudita introducción). Munárriz, cuyo retrato pintado por Goya en 1815 es joya de la Real Academia de San Fernando (en el que aparece rodeado de los libros que ha editado o comentado, sosteniendo entreabierto las *Lecciones de Retórica y Bellas Artes* de otro inglés, Hugh Blair, que tradujo en 1798), fue uno de los primeros ilustrados en acoger con interés vivísimo las teorías de *lo Bello y lo Sublime*, que hasta cierto punto pueden ayudarnos, si no a comprender el genio de Goya, cuando menos a situarlo en un contexto y época nada conformes con la idea vulgar, de medida, lógica y razón de un supuesto Neoclasicismo. Ya en su traducción libre de Blair (que dedica varios capítulos a Addison) se hacía

eco de las teorías longinistas de éste, que, por cierto, merecieron ser comentadas en varias conferencias por Jovellanos. El gran estudioso de Goya, José López Rey, sugiere incluso que el título de Addison pudo influir en Goya en el famoso Capricho número 43 (en principio destinado a portada de la colección de aguafuertes) *El sueño de la razón produce monstruos*. Addison defiende la novedad y la extrañeza, que nos salvan del tedio de la vida, la variedad contra la belleza reglamentada y académica y a favor de la sensibilidad individual. Goya escribe en su comentario a este grabado: *La fantasía abandonada por la razón produce monstruos, (pero) unida a ella es madre de las artes y el origen de sus maravillas*. Aquí hay que citar el hipérbaton propuesto por Longino e interpretado por Addison: «*El Arte es perfecto cuando parece obra de la Naturaleza, y ésta nos gusta cuando más se parezca al Arte*» o «cuando subyace el arte sin que se note» (ejemplo, el parque «a la inglesa»). De aquí el término «agradable horror» que Addison usa como una consecuencia de lo SUBLIME, ese *Monstrueux vraisemblable* de Baudelaire, sobre Goya.

El gusto cambia. Las ideas de Rousseau han impregnado a la sociedad y el romanticismo, naciente ya a mediados del siglo XVIII (cf. Guillermo Carnero, *La cara oscura del siglo de las luces*) impone el sentimiento cuando en España apenas ha triunfado la *Razón* de *Voltaire*. La Revolución acecha al poder. El gusto académico está en crisis, como lo están las Cortes y las Coronas; no hay reglas fijas que dar y recibir.

En 1757 se imprimió en Londres *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, escrita por Edmund Burke. Ya no basta la belleza a una élite en busca de nuevas emociones «Todo lo que versa acerca de los objetos terribles u obra de un modo análogo al terror es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir. Digo la más fuerte emoción porque estoy convencido de que las ideas de pena son mucho más poderosas que las que nos vienen del placer» ... «Cuando la pena o el peligro están demasiado próximos, son incapaces de causar algún deleite y son terribles, simplemente; pero a ciertas distancias y con ciertas modificaciones, pueden ser y son deleitosos». (Sección VII). El libro se traduce al español en 1807, por Juan de la Dehesa y se publica por la Universidad de Alcalá de Henares. (Facsimil, Valencia, 1985). «La pasión que produce lo que es grande y sublime en la Naturaleza... *es el asombro*; y el asombro es aquel estado de alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror». (Parte 2ª, sección 1). «Los objetos sublimes tienen grandes dimensiones y las de los bellos son pequeñas comparativamente; en los bellos se encuentra lisura y pulidez, en los sublimes, aspereza y negligencia; la belleza debe evitar la línea recta, pero apartándose de ella insensiblemente; a lo grande conviene la línea recta en muchos

casos y cuando se desvía de ella, suele separarse mucho. Lo bello no ha de ser oscuro; lo grande debe ser opaco y oscuro. Lo bello debe ser leve y delicado, lo grande debe ser sólido y aún pesado» (sección XXVII). Lo *sublime*, en una palabra, y tal como Schiller lo describirá más tarde (1801), provoca *terror en el alma*, para infundirle luego una mayor efusión. «El ángel de la belleza nos acompaña hasta el borde del abismo que no puede atravesar; pero allí nos recoge el *ángel de lo Sublime* para llevarnos a la otra orilla». ¿Dónde quedan ya las reglas del gusto? ¿No puede ser sublime el mal gusto? ¿O, lo que parece de mal gusto no lleva camino de sublimidad?

Para los ilustrados las reglas eran necesarias:

«Sin reglas del arte  
borriquitos hay  
que una vez aciertan  
por casualidad»,

escribe Tomás de Iriarte en *El burro flautista* (Fábulas literarias, VIII, de la ed. Vda. de Piferrer, Barcelona, 1782).

Quien, en el mismo libro (Fab. LIV, *El Pedernal y el eslabón*) insiste en que:

«Ni hay buena reputación  
que luzca faltando el arte;  
si obra cada cual aparte  
ambos inútiles son».

En cambio, Leandro Fernández de Moratín en su *Sátira contra los vicios introducidos en la literatura castellana* se pone del lado de la inspiración y pregunta al poetastro si piensa

«Que puede adquirirse el numen santo  
del dios de Delos a modo de escalada  
o por combinación o por encanto?  
Si en las escuelas no aprendiste nada,  
si en poder de aquel dómine pedante  
tu banda siempre fue la desgraciada,  
por qué seguir, procuras, adelante?  
Un arado, una azada, un escardillo,  
para quién eres tú, fuera bastante».

(Cf. tomo I de *Obras dramáticas y líricas*, Madrid, 1844, pp. 82-83). Y se burla del afán de improvisar:

«Qué vale componer divinamente  
con largo estudio, en retirada estancia,  
si delirar no sabes de repente?» (*ibid*, p. 87)

Goya en este campo es mucho más tajante: «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, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura... 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 un grande impedimento a los Jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro, por significar quanto Dios ha criado...»

...«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) quantos discípulos han sacado? en donde están estos progresos? estas reglas? este método?»... (Madrid, 14 de octubre de 1792, *Informe a la Real Academia de San Fernando, Diplomatario*, Edición preparada por Ángel Canellas López, Zaragoza Institución «Fernando el Católico», 1981, p. 311).

En su libro *La cara oscura del siglo de las Luces* (Madrid, 1983), Guillermo Carnero al comentar el libro de Burke, apunta que «el siglo XVIII tiene dos caras irrenunciables: una, alumbrada por la razón, sistematizadora y ordenancista; otra, que queda en la penumbra, mucho más atractiva, de la valoración de lo irracional». Los propios teóricos del Neoclasicismo como el francés Claude A. Helvetius, se apartan de lo meramente razonable. En su obra *De l'Esprit* (1758) dedica sendos capítulos a «La superioridad de las personas apasionadas sobre las sensatas» y a que «Nos volvemos estúpidos en cuanto dejamos de apasionarnos». Según este filósofo: «la ausencia total de pasión nos llevaría al más completo embrutecimiento». «Las pasiones son el fuego celeste que vivifica el mundo moral».

Denis Diderot, en su *Salón de 1767*, harto de reglas convencionales y lector de Burke, nos da ya un anticipo del Romanticismo: «Todo lo que asombra el alma, todo lo que inspira un sentimiento de terror, lleva a lo *sublime*. Una vasta llanura no asombra como el océano, ni el océano tranquilo como cuando está agitado. La oscuridad aumenta el terror. Las escenas tenebrosas son escasas en el teatro, todavía más en la pintura, dada la dificultad técnica y que resultan desagradables, de un efecto que sólo entre los maestros halla verdadero juez... La noche roba las formas, da horror a los ruidos... La imaginación sacude las entrañas vivamente, todo se exagera. El hombre prudente desconfía; el cobarde tiembla, se detiene

o huye; el bravo lleva la mano al pomo de la espada...» «La claridad es buena para convencer, pero nada vale para emocionar. La claridad, como quiera que se la entienda, perjudica al entusiasmo. Poetas: «...Hablad sin cesar de eternidad, de infinito, de inmensidad, de tiempo, de espacio, de la divinidad, de sepulcros, de manes, de infiernos, de un cielo oscuro, de profundos mares, de selvas sombrías, del trueno, de los relámpagos que desgarran la nube ¡Sed tenebrosos!» (París, 1967) Jean Seznec, de cuya edición de Diderot, *Sur l'art et les artistes*, (París, 1967), tomo esta cita, comenta en una nota que esta página es, en parte, una glosa del libro de Edmond Burke, como ha demostrado G. May.

Pero, ¿hasta qué punto los artistas españoles del siglo XVIII estaban dispuestos a aceptar lo sublime? Sin duda lo estuvieron algunos poetas, en especial Cadalso, que en sus *Noches Lúgubres* se muestra, como «Young y Blair», guerrillero en el ejército sentimental del *Sturn und Drag* germánico. Pero los pintores, a excepción de Goya, parecen alejados de tales intentos. Goya ya abre la puerta, en su *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* de la catedral de Valencia (1788) y las criaturas de la noche, que revolotean, torpemente, en el *Sueño de la razón*, de 1797-1798, y los «Caprichos» que le siguen; y continuará en esa expedición hacia las sombras en numerosas pinturas y estampas, como «Los Proverbios» o «Las pinturas negras», ya muy entrado el siglo XIX. Pero lo que domina en la pintura y escultura es la «noble simplicidad y serena grandeza» que, a imitación de los antiguos griegos y, según el consejo del íntimo amigo de Mengs, el arqueólogo Winckelman, deben aspirar a conseguir los modernos. Por lo demás, Napoleón acuña un refrán escéptico: «De lo Sublime a lo Ridículo no hay más que un paso». El mismo Jovellanos, en su académico *Elogio de las Bellas Artes*, canta las alabanzas de Carlos III, «monarca generoso a quien ya daba Italia el nombre de restaurador de las Artes», capaz de sacar a Madrid «del abismo de la inmundicia a la luz del más brillante resplandor, renovadas sus calles, sus plazas y paseos; lleno de suntuosos edificios, gallardas fuentes, bellas estatuas, arcos magníficos y toda especie de exquisitos adornos; Madrid, donde la arquitectura ha recobrado su antigua majestad, la escultura su gentileza, la pintura su gracia y decoro, el grabado y todas las artes del dibujo su gusto y elegancia», en lo que le ayudan «el sabio ministro que tenemos presente» (esto es, Floridablanca) y Mengs, «pintor filósofo, maestro, el bienhechor y el legislador de las Artes», cuya «sombra gigantesca» descuella entre todas las demás. El elogio sigue hacia la Academia, por más que Jovellanos haya alabado anteriormente *la verdad...* principio de toda perfección, y *la belleza*, el *gusto*, la *gracia* (que) no pueden existir fuera de ella». Pero *quod est veritas?*, dijo Poncio Pilatos. Jovellanos la encuentra en la *Naturaleza*, aludiendo a «las formas más sublimes y perfectas, las formas más bellas y gra-

ciosas, los partidos más nobles y elegantes», aprendiendo sobre todo de Velázquez el arte de animarlas con el encanto de la ilusión. Lo sublime, en Jovellanos y pese a sus desdichas, está lejos de la melancolía o la cólera del *Sturm und Drang*. Y su optimismo dieciochesco le impulsa a elogiar al príncipe Carlos (IV), «el primero y más ardiente defensor de nuestras artes. ¡Con cuánto laudable afán recoge sus monumentos! ¡Con qué delicado discernimiento los distingue y aprecia!... Con cuanta generosidad emplea y recompensa, ¡con cuánta bondad alienta y estimula a nuestros artistas!...

Hoy ya es común el admitir (como lo hizo la exposición londinense del Consejo de Europa *The Romantic Movement*, en 1957) que el Romanticismo no nace de la *Batalla de Hernani*, en París (1830), sino muchísimo antes, desde Burke: «Existe en el fondo del Neoclasicismo un subyacente espíritu romántico... El arquitecto Villanueva, sacerdote del culto clásico en sus formas límpidas y en su rigurosa perspectiva, no deja de ser un romántico en potencia por el apasionado movimiento de sus masas arquitectónicas, que tienen algo de patético en sus contrastados volúmenes, en su afán de claroscuro y en su inflamación poética», escribió «Chueca Goitia» en *Varia Neoclásica*. (Madrid, 1973, pp. 23-24).

El Neoclásico Leandro Fernández de Moratín traduce el *Hamlet* y en su edición de *Obras dramáticas y líricas* (Madrid, 1844, Tomo I) dice que «...las bellezas admirables que en ella se advierten y los defectos que manchan y oscurecen con sus perfecciones forman un todo extraordinario y monstruoso... Una acción grande, interesante, trágica, que desde las primeras escenas se anuncia y prepara por medios maravillosos, capaces de acalorar la fantasía y llenar el ánimo de conmoción y terror, es, sin dudarlo, sublime». El propio Moratín (nota 16) alaba en *Shakespeare*, (siguiendo a Hammer en su *Vida de Shakespeare*) «saber distinguir acertadamente el horror y el terror; la última de estas pasiones es propia de la tragedia, pero la primera debe evitarse...».

Recordemos el éxito de *Ossian* en toda Europa, sin excluir España. J. Nicasio Gallego todavía presenta en los teatros a *Oscar, hijo de Osian* (vid. *Obras poéticas* publicadas por la Real Academia Española, Madrid, 1854, pp. 197 ss.).

Y, sin embargo, *Sed tenebrosos*, aconseja Diderot a los poetas. Plenamente lo será don José de Cadalso en sus *Noches Lúgubres*, idóneamente publicadas (en 1789-1790) una vez muerto el autor, quién, imitando al inglés Young, lamenta la muerte de su amada, a la que, bajo el manto del personaje Teodiató (y acaso en la realidad), con ayuda del sepulturero Lorenzo, quiere desenterrar para verla por última vez y morir con ella: Cadalso,

el terso e insuperable estilista de la lengua, muy razonable y dieciochesco en su *Eruditos a la violeta* y en las *Cartas Marruecas*. El *Ossian* de Macpherson llega a la Península con éxito, y hasta don Juan Nicasio Gallego se hace eco en su tragedia de *Oscar, hijo de Osian*. Algunos se lanzarán tan impetuosos al asalto de lo Sublime que tropezarán sin remedio, justificando el dicho napoleónico de que «de lo Sublime a lo Ridículo no hay más que un paso».

Goya ha escogido el camino señalado por Diderot a favor de las tinieblas. Su primera incursión en el reino de la Noche la tenemos en la *Capilla Borja* de la catedral de Valencia (1788); si en la patética escena de la *Despedida del Duque de Gandía* se nos revela un inesperado Goya, *Style trovadour* (lo que justificaría la hipótesis —expresada en Madrid por Jeannine Baticle, en una conferencia de 1978—, de un posible viaje de Goya a París, antes de la Revolución) en el lienzo frontero con *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* aparecen, bajo y junto a la cama de éste, esas criaturas de la noche que han de habitar en adelante la imaginación del artista, calificado acertadamente por Charles Baudelaire, de «pesadilla», en aquel célebre cuarteto de *Les Phares*: «Goya, cauchemar plein de choses inconnues»... (*Les Fleures du Mal*, 1861). También en *Quelques caricaturistes étrangers* (1857), Baudelaire hablaba, a propósito de Goya, de «Monstreaux vraisemblable; ses monstres son nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible... Meme au point de vue particulier de l'histoire naturelle, il serait difficile de les condamner...». Este *Sueño de la razón* que produce monstruos, es, pues, muy poco posterior a la primera pesadilla de Henry Fuseli (1782), «la picture redolent of Romantic horror», según P. L. Murray (*A Dictionary of Art and Artists*, London, 1959), pero que no sabe evitar el Academicismo neoclásico que, como sucede con Blake y sus discípulos visionarios, contrasta con la expresión de lo monstruoso.

Goya rompe formas: anticlasicista, rompe los cánones, como sus modelos Rembrandt, Velázquez y la Naturaleza. Comprensible sólo a partir del auge del Romanticismo, causa impresión con los en los artistas franceses: Delacroix: *Soirées chez Pierret* (Louvre), donde hay diez dibujos con copia de *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* y otros tantos con influencia. (Delacroix y los Guillemardet. Delacroix en Sevilla: las «Santas Patronas» de Goya).

Gautier: poema *Albertus* (1840) cita a Goya.

Musset (según Fromaggio) quiere ilustrar con *Caprichos* sus primeras poesías.

Deveria: *Caricatures espagnoles, Ni plus ni moins, par Goya* (1824-1825).

Baudelaire: «Quelques caricaturistes étrangers» (1857) y «Les fleurs du mal». «Les Phares» (Rubens, Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Delacroix y Goya). «Goya, cauchemar plein de choses inconnues, de foetus qu'on faut cuire au milieu des Sabbats, de vieilles au miroir et d'enfants toutes nues pour tenter les demons ajustant bien leurs bas».

*Primeros biógrafos de Goya:* Laurent Matheron (1858), Charles Yriarte (1867).

*Influencias de Goya:* en Delacroix, Doré, Regnault, Gavarni, Guys, Dautier. Pero todos siguen siendo académicos, clasicistas de idea y proporciones, hasta llegar a Manet y Redon. Y conste que el genio de Goya no consiste en ser su precursor.

*Discordia interna del hombre:* Contrarios, Equilibrados.

Fe-Escepticismo (creer y no creer).

Luz-Tiniebla.

Belleza-Fealdad.

Amor-Odio.

Razón-Imaginación, Locura.

Vela-Sueño.

Ciencia-Magia.

Refinamiento-Zafiedad.

Valor-Oportunismo.

«El monstruo es uno mismo» (Kafka, *La Metamorfosis*).

«No hay ley moral. La ley, disparatada, no tiene castigo». (Camón Aznar).

«El fondo del sueño en Quevedo es la Verdad; en Goya, la Nada» (Camón Aznar).

Según Camón Aznar, los tres mayores *pesimistas* de occidente: Molinos, Gracián y Goya, son aragoneses.

Pero *no hay pesimismo* antes de 1792 en Goya.

— Salvo en los cartones progresistas de 1786-1787, reformistas.

— En la *Muerte de San José* (1787) esperanzada, basada en la de José Goya (1781). El moribundo. La capilla Borja de la Catedral de Valencia, aparecen los monstruos (1788).

— Retratos admirables, ya:

*La marquesa de Pontejos* (c.1786), *Los Duques de Osuna*, *Manolito Osorio*, (1788). Últimos «cartones», delicados de materia y técnica: *Gigantillas* (1791-1792). *La Pradera de San Isidro* (1788). (Delicadezas Luis XVI).

— Apogeo de Goya, tras muchos trabajos.

Falta de precocidad y sobra de independencia. Fracasos en Madrid y medio en Parma. Matrimonio (¿de conveniencia?) con Josefa Bayeu (1773). Sumisión de Goya en el *Floridablanca* (1783) donde repite el servilismo de *La feria de Madrid* (1779).

Francisco de Goya y Lucientes nace en Fuendetodos (Zaragoza) en 1746. A los 40 años es pintor de Carlos III (1786) y luego pintor de Cámara de Carlos IV (1789). Satisfacción en sus cartas a Zapater (Vid.: *Cartas a Zapater*, 1786, pp. 19(1 y 2) y 20(3) y de 1787, pp. 22(4), pero envejece, p. 23(5), aunque ya es rico, p. 24(6).

Zapater, sobrino, habla de las «nuevas aspiraciones».

Pintor mundano, muy de su tiempo. Influencias de Murillo y de Velázquez, pero también y, sobre todo, de Mengs, Van Loo, Houasse, Le Prince, Teniers, Wouwermans, y de los retratistas ingleses, acaso de Piazzetta y de Crespi, los Tiépolos, de José del Castillo y de los Bayeu. Pintor de éxito, talento extrovertido, hablador, optimista.

Enfermedad de 1792 a 1793. Viaje a Cádiz, sin permiso de la Academia, a casa de don Sebastián Martínez, coleccionista. Enfermedad no clara. «Falta de reflexión» (Zapater). «Naturaleza del mal de las más terribles» (Fco. Bayeu). Consecuencias: ruidos en la cabeza, que van desapareciendo, y sordera para siempre. Falta de equilibrio.

Un destino «romántico», el artista ya no «amado de los dioses» sino «Prometeo», perseguido por el Destino.

Goya=Beethoven.

Pero dos grandes optimistas.

Se rehacen.

Goya cíclico. Categorías de Kretschmer, funcionales: Goya parece pícnico, ciclotímico, maníaco-depresivo, más que esquizoide, como cree Reitmann. Su sordera agudiza la visión, aunque la vista baje. Matheron escribe que las miniaturas están hechas en Burdeos «a la loupe», porque «ses yeux s'en allaient».

Gran memoria visual.

Gran capacidad de síntesis óptica.

Percepción del movimiento y de la silueta.

Mudo sin sonidos, sin explicaciones, absurdo mayor.

Goya, práctico, empleará su sordera, una vez pasada la crisis, como barrera, como *distancia*, como lente. *Individualismo*. Pasada a la fuerza la tentación de mundanismo, de disposición, se refugiará en el Arte. La falta de diálogo aumenta su capacidad de invención independiente.

«Hombres sorprendidos en el secreto de las bambalinas» (Camón Aznar). Ello se ve en la famosa carta a Iriarte. «Una proclama a todas luces trascendental, a pesar del tono íntimo de la modesta prosa epistolar empleada». (Joaquín de la Puente).

He tomado «El capricho y la invención» de la carta de Goya a don Bernardo de Iriarte, tantas veces citada, abundante en exquisitos horrores. Se diría que el pintor, en vez de exagerar el furioso manejo de los pinceles (como hacían y hacen los que hoy llamamos «expresionistas»), sin dar jamás el paso peligroso a lo ridículo que el proverbio señala, al contrario, extrema los primores de la ejecución y la más delicadas armonías de tonos. En la paradoja (que asemeja al citado hipérbaton del pseudo-Longino, «el Arte es mejor cuando se acerca a la Naturaleza y la Naturaleza es más bella cuanto más parece acercarse al Arte»), en esa «Monstruosidad verosímil» señalada por Baudelaire, Goya logra lo sublime calificado por Emmanuel Kant (en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, de 1764) de *Sublime Terrible*. Para el gran filósofo, los hombres de sentimiento más fino hacia las artes pueden estar abiertos a lo BELLO (hoy diríamos lo Bonito) y, a veces, a lo SUBLIME; hay un sublime *aterrador*, que produce miedo; lo sublime *noble*, que da asombro; lo sublime *magnífico*, que es la belleza extendida. De los cuatro temperamentos humanos (sanguíneo, flemático, melancólico y colérico) sólo el *Melancólico* tiene capacidad para lo sublime. Y Goya, no lo olvidemos, *es el pintor de Saturno*, un hijo de Saturno. *Nacido bajo el signo de Saturno*, (Madrid, 1982), el libro de Rudolf y Margaret Wittkower, que compara el *carácter dual* de Goya con el del escultor alemán Messerschmidt, ya que ni uno ni otro estaban locos (esto es, esquizoides), pero eran ambos capaces de un arte «oficial» y un arte de naturaleza «íntima», reservado para sí o unos pocos, como los dibujos de Miguel Ángel dedicados a Tomaso Cavalieri. Para Kant, si Italianos y Franceses se distinguen por el sentimiento de lo BELLO, Alemanes, Ingleses y Españoles poseen el de lo SUBLIME. Lo sublime en nuestros compatriotas es el SUBLIME TERRIBLE o aterrador, el más adecuado para calificar al Goya de los cuadros de capricho sobre hojalata de 1793-1794: *El incendio*, *El corral de locos*, *La cárcel* y sobre todo *El naufr-*

*gio*, tan superior en su diminuez a la *Medusa* de Gericault (5 x 7 metros, 1819, Museo de Louvre); o las *Brujerías y alegorías* de 1797-1798; o los incomparables «Caprichos» del Marqués de la Romana (antes escenas de la guerra, ahora fechados entre 1798 y 1808); o el sublime horror de los delicadísimos *Caníbales* de hacia 1800-1808, o las cuatro tablas de la Academia (circa. 1815-1825). Todos encabezados por el *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* (1787-1788) que, antes de la enfermedad de 1792, ya nos muestra a un Goya genial, que no necesita estar enfermo para ser genial. El pintor nace, decía Pacheco, se es pintor de nacimiento o no se es pintor, y el GENIO TAMBIÉN NACE.

