

UNA ESTÉTICA DE LA EXPRESIÓN A FINALES DEL XVIII

POR FRANCISCO SÁNCHEZ-BLANCO

En los resúmenes de la historia de la literatura y del arte se suelen utilizar las categorías de neoclasicismo o de prerromanticismo para describir las manifestaciones artísticas a finales del siglo XVIII, lo cual implica proyectar este término histórico hacia etapas anteriores o posteriores, difuminando consecuentemente lo que le es propio y específico de ese periodo. Evito, por el mismo motivo, la palabra ‘expresionismo’ en el título para que no lleve a pensar que voy a hablar de un precedente del movimiento artístico que a principios del siglo XX se le conoce por ese nombre o de la filosofía de la expresión de Ludwig Klages. La cuestión subyacente a la presente exposición se atiene a la sincronía en el periodo final del Siglo de las Luces en España.

La historia de las ideas estéticas que nos legó Marcelino Menéndez Pelayo está repleta de adjetivos vacuos y de paradojas irresueltas. Faltan argumentos y, sobre todo, no se detiene en mostrar transiciones y explicar sincronías. Pero, sobre todo, su desprecio por el subjetivismo en la concepción de lo bello que introduce la filosofía de Descartes levanta un muro de incompreensión para cualquier estética que no se inspire en el platonismo o en la escolástica. El caso más evidente es la referencia al pintor Francisco de Goya. Lo despacha con calificativos de ‘varonil’

y ‘castizo’, y definiéndolo como un ‘genio’, es decir, como un individuo singular que surge espontáneamente y por casualidad en el tiempo sin deuda alguna a su entorno. José Ortega y Gasset también abunda en la excepcionalidad del aragonés. Para él es un ‘monstruo’, una desviación imprevista de la normalidad, y se ahorra cualquier investigación sobre el entorno contemporáneo. Es más: apuntar a lo que Goya pudiera tener de ‘intelectual’ le parece atentar contra su ubicación en la historia del arte y, textualmente, causaría una ‘virtus dormitiva’. El filósofo de la historia no perdía el tiempo en pesquisas pormenorizadas.¹

La mayoría de los historiadores que se han ocupado de la estética de finales del siglo XVIII hablan de la polémica teatral y de la confrontación entre los defensores del teatro barroco tradicional y los que proponen una tragedia pedagógica o una comedia burguesa, calificando a éstos últimos de ‘neoclásicos’. En las artes plásticas se habla del clasicismo propuesto por Winkelmann y Mengs. Evidentemente Goya se queda fuera de toda clasificación como una ‘rara avis’.

A pesar de esa inercia que inclina a conservar las categorías tradicionales, poco a poco, se va tomando nota de que en España, cuando se acerca el final del Siglo de las Luces, las influencias del entorno europeo se multiplican. A las ya conocidas y tradicionales de Francia e Italia en el terreno de las artes se van incorporando impulsos que provienen del Reino Unido, Alemania, Suiza y Austria. Se comentan los placeres de la imaginación de Joseph Addison o el atractivo de lo sublime (miedo, horror y grandiosidad) de Edmund Burke (*A philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of Sublime and Beautiful*, 1756) o James Beattie

1. Estudiosos extranjeros se han esforzado por contextualizarlo a nivel del pensamiento y del arte en la Europa de su tiempo. Jörg Träger, *Goya: Die Kunst der Freiheit*, München, 2000, intenta comprenderlo desde la categoría política de la libertad y Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven, 1992, lo pone en relación con el concepto filosófico de Ilustración. En general ubican a Goya en una circunstancia política española trazada a grandes rasgos. Más explícito sobre el contexto inmediato es el estudio de Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1983. Los autores españoles (F. J. Sánchez Cantón, X. de Salas, E. Lafuente Ferrari, F. Calvo Serraller y V. Bozal, entre otros) han aclarado detalles biográficos, datado las obras o han comparado la iconografía goyesca con la de otros pintores.

(*Elements of Moral Science*, 1790-1793).² Según las nuevas teorías, la representación artística no se limita a lo bello y perfecto. Beattie, por ejemplo, estudia el ‘sueño’ entre las facultades del alma, junto a la memoria o la imaginación y tematiza el origen y la utilidad de esas imágenes inciertas que producen una mezcla de sensaciones agradables y desagradables.

No sólo hay españoles viajeros que visitan otros países y asimilan las ideas que se debaten en ellos.³ Los periódicos amplían el horizonte cultural de los españoles y confieren a sus lectores un cierto aire cosmopolita. Cristóbal Cladera (1760-1816) fue un personaje bastante complejo. Su formación estuvo enderezada a la carrera eclesiástica. Obtuvo cargos en Sevilla y Cádiz antes de establecerse en Madrid. Acabó sus días siendo canónigo de Palma de Mallorca. Dirigió el periódico *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa* (1787-1791),⁴ el cual debió contar con subvenciones gubernamentales, que seguramente condicionaron los contenidos de algunos temas allí tratados. Es decir, Cladera se mostró bastante abierto al ideario ilustrado, lo cual se confirma por su intervención en la redacción de la Constitución de Bayona representando a las Islas Baleares y también por colaborar con el gobierno de José Bonaparte, lo que le valió tenerse que exiliar durante algún tiempo. Aquí nos interesa destacar su contribución a la difusión en España de ideas estéticas innovadoras.

La novedad que encierra su periódico es, sin duda, la inusitada amplitud que alcanza la información sobre la cultura de lengua alemana. Se podría hablar de una germanofilia, que sucede a la anglofilia y a la galofilia de décadas precedentes. Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*,

2. Precisamente, las opiniones de Beattie sobre el sublime van apareciendo en el periódico de Cladera.

3. Valeriano Bozal en las últimas páginas de *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, 2018, tras exponer las relaciones entre la pintura goyesca y la ‘modernidad’, retrocede al siglo XVIII y habla de su afinidad con las ideas de Addison y Burke, pero recoge velas diciendo “...aunque [...] la relación entre el artista aragonés y estos europeos no sea ni directa ni inmediata” (p. 138). La lectura del periódico de Cladera le llevaría a matizar algo esas palabras.

4. El periódico se volvió a reeditar después de su prohibición. Un índice onomástico y de materias lo ha confeccionado S. Jüttner. Ver bibliografía.

1771-1774),⁵ Gotthold E. Lessing⁶ (*Laokoon*, 1766), Salomon Gessner (*Schriften*, 1777-1778) y muchos otros son mencionados con una breve alusión a sus opiniones sobre el arte. Sobre todo en los números correspondientes al año 1789 se multiplican las reseñas de libros relacionados con la estética. De Isidoro Bosarte se comenta su teoría de la genealogía de las artes (9 de febrero) y de Esteban de Arteaga su estudio sobre las revoluciones del teatro musical italiano (9 y 16 de marzo), en las que el ex-jesuita se muestra muy crítico con la música contemporánea, porque por la inestabilidad de sus principios no se halla en condiciones de transmitir a la posteridad modelos clásicos (p. 980), y en donde también exige que se destierre de la ópera el baile pantomímico. Por otro lado, Cladera incluye en el periódico breves ensayos sobre las ideas que tienen los diferentes pueblos de la hermosura (9 de marzo), sobre las cualidades que han de tener los actores (16 de marzo), sobre si el teatro purga las pasiones (6 de abril) o si debe preferirse la crítica fundada en el sentimiento interior al examen analítico de las obras de arte (n. 224, p. 263) y también ofrece un extracto del P. Yves-Marie André dando una explicación de lo sublime en las artes (n. 186, 22-V-1789).

El 27 de julio inicia la publicación de la carta dedicada a la pintura musical de Johann Jacob Engel, la cual se continúa en el número siguiente fechado el 3 de agosto. La presenta como ‘traducida del alemán’. Ya en esta carta Engel esboza su concepción del arte como expresión de lo subjetivo y crítica la mera imitación de las percepciones. Aunque hay objetos que hieren el órgano auditivo (el trueno, el viento o los ruidos de una batalla), lo decisivo en la música es la impresión que dejan en el alma. La música verdadera es la expresión de sentimientos y no imitación de ruidos.

5. Las recomendaciones de Sulzer para leer los autores clásicos se recogen en los números 228 y 229 correspondientes al 12 y 19 de abril de 1790. En el número 195 había incluido unas ‘Reflexiones generales sobre el gusto’ firmada por Kuhls (sin identificar).

6. El 31 de mayo de 1790 el *Espíritu de los mejores diarios* incluye la respuesta de Lessing a la cuestión si la profesión de actor pertenece a las artes liberales.

Un caso llamativo entre las noticias literarias procedentes de Berlín es la cuidada traducción de una parte (27 de las 44 cartas o capítulos) del amplio tratado de Engel, *Ideen zur Mimik* (2 vols., Berlin, 1785-1786),⁷ que publica el periódico de Cladera por entregas con el título ‘Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral’ a partir del número 195, 24 de agosto de 1789, añadiendo esporádicamente algunas notas del traductor/editor y las ubica en la discusión en curso acerca de la reforma teatral, la cual incluía mejorar el ‘arte de la representación’.⁸

No es frecuente que, tratándose de un extranjero, el periódico insista semana tras semana en un mismo tema y ofrezca los capítulos consecutivos de una obra si no es porque le concede más importancia que a una mera información. Aunque la traducción publicada no sea completa, su presencia en alguna biblioteca privada o pública es evidente y lo publicado debió despertar la curiosidad de más de uno por ampliar la lectura. No se trata, pues, de una noticia o de una mera reseña.⁹

Los capítulos son cartas dirigidas a un interlocutor, el cual le suele hacer objeciones, pero que permanece en el anonimato. El contexto del tema está en íntima conexión con el arte de la interpretación. La obra de Engel, no obstante, expone una estética con ambiciones que superan la crítica teatral. Lo que a primera vista parece una contribución limitada a la discusión acerca de

7. La traducción francesa de esta obra es inmediatamente anterior a la que ofrece el periódico español: *Idées sur le geste théâtrale suivies d’une lettre du même auteur sur la peinture musicale*, s. l., 1788-1789. Pudiera ser que, al estar disponible en francés, Cladera interrumpiera la publicación de las cartas restantes.

8. Los actores venían adquiriendo mayor prestigio y la crítica teatral en los periódicos se ocupa de ellos. El *Memorial literario*, en agosto de 1788, le dedica a un extenso artículo.

9. Las cartas de Engel no perdieron actualidad y Fermín Eduardo Zeglircosac las integra en su *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones*, Madrid, 1800. La ampliación del título reza: “Obra útil para los que siguen la profesión cómica y para los que se apliquen al estudio de las bellas artes de la pintura, escultura y grabado”. Es decir, los lectores españoles fueron conscientes de que no se limitaba a la discusión sobre el teatro. Fernando Domenech las ha vuelto a editar en *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, 2011, enriqueciéndolas con numerosas notas para orientar al lector actual.

la puesta en escena de los textos dramáticos apoyándose en los estudios fisionómicos de Charles Le Brun (*Méthode pour apprendre a dessiner les passions* (1698), Amsterdam, 1702) o de Johann Caspar Lavater (*Physiognomische Fragmente*, Leipzig, 1775-1778), encierra una teoría de las artes mucho más general.

Le Brun utilizó el término ‘expresión’ para denominar esa conformación de los rasgos faciales que acompañan a las pasiones interiores. En cuanto pintor le interesaba descubrir las líneas que dan expresividad a los rostros. La teoría médica ya había observado desde hacía tiempo que las pasiones afectan al cuerpo de muy diversas maneras y pueden ser causa de trastornos y enfermedades. Del mismo modo era un dato conocido que pasiones como la alegría y la tristeza se expresan corporalmente en forma de risa o llanto. Le Brun se propone, mediante la observación empírica determinar las características generales de la modificación de los músculos de la cara cuando el individuo está afectado por la admiración, la ira o la envidia. El ofrece ejemplos de una especie de lenguaje universal de las pasiones fijados en patrones faciales sin individualidad, como las máscaras que ya se utilizaron en los escenarios griegos. Pero la fisionomía clásica estaba al servicio de conocer los ‘caracteres’, es decir, las pautas generales y fijas de la conducta. Ofrece bocetos o esquemas genéricos para que los pintores se instruyan.¹⁰ Engel se inspira en Le Brun pero quiere ir más allá (carta 12, p. 143) e integrar los movimientos de todas las partes del cuerpo en la dinámica de la comunicación.

Lavater, por su parte, se atiende fundamentalmente a los aspectos médicos, aquellos rasgos faciales que están relacionados con alguna enfermedad física o moral.¹¹ Es ya una exposición

10. Roberto Alcalá Flecha, ‘Expresión y gesto en la obra de Goya’, en *Goya revista de arte*, 252 (1996), pp. 341-352, ya llamó la atención sobre la influencia de esa representación mímica de las pasiones en el teatro y la pintura, pero no captó sus repercusiones en la discusión sobre las ideas estéticas. Desconocía la traducción de Cladera y el contexto próximo en la que ésta tiene lugar, así como tampoco leyó atentamente las cartas de Engel. Lo más grave es que expone los esbozos de Le Brun como si fueran modelos para la imitación, cosa que no cuadra con la intención de Engel ni con la mentalidad de Goya.

11. Coleccionó cuadros de Jesús de Galilea e hizo encargos a pintores para que lo representaran con idea de determinar cuáles eran los rasgos de la perfección ética.

más detallada de la unidad psico-somática del ser humano. El cuerpo y el alma, el exterior y el interior del hombre, se estudian conjuntamente, poniendo cada vez mayor atención en la variedad y matices de pasiones y afectos.¹² Su fisionomía despierta un gran interés en toda Europa. El ocuparse de la mímica se convierte casi en una moda y en esta coyuntura se enmarca la contribución de Johann Jacob Engel, un profesor de filosofía que se convertirá en intendente de teatro.

Engel presenta su obra como un ensayo en orden a completar la reforma del teatro propuesta por Lessing. Concretamente se trata de dilucidar si es posible una teoría del gesto, a pesar de lo vago e indeterminado del objeto de investigación. Desde el primer momento queda claro que mantiene una posición polémica contra el clasicismo:

Mientras tenga presentes el discípulo las reglas, siempre que se las acuerde su memoria, y tímido y dudoso en la aplicación que de ellas deba hacer, tema faltar a ellas; no hay duda que en estos casos será muy imperfecta su ejecución, y aun inferior a lo que sería, si solo siguiese los impulsos de un instinto feliz (c. 2, p. 437).¹³

Tampoco pretende hablar de lo bello:

Para vengar a la verdad ultrajada demasiadas veces en esta materia, en la que siempre se ha buscado con preferencia la hermosura; no hablaré de ésta, y la verdad será el único objeto de mis inquisiciones. (c. 7, p. 117).

Establece la oposición entre ‘pintar’ y ‘expresar’ y advierte a los actores que no olviden “el arte más real y más noble de la expresión”. Para él, las modificaciones del cuerpo delatan los estados del alma. Con otras palabras: los gestos visualizan las pasiones y los afectos.

12. Hay que tener presente que, a finales del Siglo de las Luces, la antropología subraya la naturaleza pasional del hombre por encima de su razón teórica. José Cadalso podrá afirmar en consonancia con esto que el libro de la filosofía es el corazón del hombre.

13. En muy parecidos términos se expresará Goya en su carta a la Academia de Bellas Artes.

Confiesa que deja al margen la cuestión metafísica de la relación o identidad entre el alma y el cuerpo porque tendría que decir cosas políticamente incorrectas. Desde luego no acepta la separación radical cartesiana entre la sustancia pensante y la sustancia extensa pero deja en el aire si es partidario de una interpretación materialista (c. 20). Tampoco aclara si admite una interpretación médica del hombre-máquina al estilo de Julien Offray de La Mettrie (*L'homme-machine*, 1748). Presupone simplemente una relación intrínseca entre ambas sustancias que no se reduce a la reproducción mecánica de un espejo sino que apunta a la capacidad del entendimiento de mover el cuerpo voluntariamente y utilizar otros medios distintos al lenguaje oral para la comunicación con los otros. Habla de un instinto primigenio en el que la sensación interna de sí mismo en la confrontación con objetos externos se exterioriza en modificaciones de diferentes partes del cuerpo. Al mismo tiempo, los individuos gozan de capacidad de captar la respuesta de los interlocutores. El gesto es el nexo entre el exterior y el interior, pero sometido a la ambigüedad: puede delatar y ocultar. Pero esa es la situación en la comunicación cotidiana.

La cuestión historiográfica consiste en determinar si el tratado de Engel se mantiene dentro de la tradición de la fisionomía sin añadir nada más o si intenta dar a esa doctrina de los tipos de caracteres un giro original para detallar el análisis de pasiones y afectos con sus correspondientes manifestaciones corporales. Desde luego, no es una continuación de la antigua doctrina de las signaturas, según la cual las formas externas denotan las propiedades esenciales de plantas o animales. Engel sitúa la fisionomía en el marco dinámico de la comunicación y extiende su exposición más allá de los rasgos faciales. Posturas y movimientos se estudian en relación a los estados anímicos. En su opinión, todas las partes del cuerpo contribuyen a precisar la expresión. Se detiene, por ejemplo, en analizar los movimientos que subrayan una actitud meditativa o de raciocinio; las diferentes posturas corporales de un reposo distendido o de otro pronto a entrar en acción. Sus pormenorizadas descripciones son útiles para otras artes representativas como la pintura, la danza, el canto e incluso la música. Todo eso no sería posible sin avanzar en la descripción

de los estados de ánimos, donde se mezclan, se matizan y condicionan recíprocamente afectos y pasiones. Antes de fijarse en los gestos exteriores del cuerpo, en su opinión, considera necesario conocer los movimientos interiores del alma.

No se va a ocupar de esas manifestaciones mecánicas del cuerpo, como puedan ser la respiración agitada después de un esfuerzo o el cerrar los párpados a causa del sueño. Las respuestas meramente fisiológicas e involuntarias como lágrimas, palidez y rubor las deja al margen de su reflexión. Tampoco le interesan los gestos ‘pintorescos’ o meramente indicativos o demostrativos, como el de señalar direcciones o dimensiones. Él quiere atenerse a los ‘expresivos’ o ‘significativos’, es decir, a los que manifiestan un estado anímico (c. 6, p. 94) y que son tan universales que superan las diferencias nacionales, de sexo, edad o condición social. Esos gestos, que denomina ‘análogos’, no pintan el objeto del pensamiento, y sí la situación, los afectos y las modificaciones del sujeto (c. 9, p. 166). El origen del gesto análogo

...se halla en la influencia secreta y recíproca de las ideas claras y oscuras; [...] en la tendencia del alma, de referir sus ideas intelectuales a las materiales, o a lo menos de enlazarlas; y según el instinto de imitar por medio de modificaciones corporales y figuradas los propios efectos intelectuales. (c. 11, p. 217)

Los gestos tienen una función comunicativa y forman una especie de lenguaje. Anima a los ‘artistas dibujantes’ a que hagan una colección de los gestos expresivos, como la historia natural lo ha hecho con plantas y animales (c. 6, p. 98). Engel confiesa que se dirige primordialmente a los actores de teatro, pero no sólo a ellos (c. 20). Apunta que el interés por la mímica es común al actor y al dibujante. De hecho, los primeros en tematizarla fueron pintores como Le Brun, cuyos dibujos incorpora a sus cartas, así como también Gerad de Lairese, pintor y maestro de pintores (*Het groot schilderboek*, Amsterdam, 1707, y *Principes du dessin*, Amsterdam, 1719).

La mímica de Engel se refiere al lenguaje no verbal y corporal en cuanto que es una institución para comunicarse siempre presente, distinta y, a veces, más precisa que el lenguaje verbal (c.

4). El código expresivo e interpretativo se desarrolla con la experiencia individual y se fija en la conducta colectiva de una forma generalmente inconsciente pero que puede ser controlada total o parcialmente por la voluntad. Ello implica que el cuerpo actúe expresivamente y no sólo con reacciones musculares o nerviosas ante algún estímulo interno (contracciones causadas por el dolor en algún órgano) o externo (alejar el cuerpo del calor excesivo). El hombre utiliza el cuerpo con intenciones analógicas (imitar los movimientos de tensar un arco) y metafóricas (mostrar la repulsa ante una opinión teórica o moral mediante un gesto de asco). El lenguaje gestual emplea las mismas figuras del lenguaje verbal: la metonimia (el lacayo que se rasca la espalda para indicar el castigo del amo), la sinécdoque (denominar a un individuo por los ademanes de una profesión) y también la ironía mostrando de una forma perceptible lo contrario de sus sentimientos (una reverencia exagerada).

Esa capacidad expresiva no verbal no se pierde a lo largo de la evolución de la humanidad, aunque disminuya a medida que adquiere mayor eficacia la comunicación mediante sonidos articulados. Engel refiere la competición que mantuvieron Cicerón y el actor Ruscius para decidir si la retórica o la pantomima disponían de más sinónimos para expresar con variedad y precisión una sentencia. El resultado dio prácticamente un empate con poca ventaja para la retórica (c. 26, p. 346). Engel corrige así a Quintiliano, el cual concedió preferencia absoluta a la retórica. En otro lugar habla de la superioridad del gesto sobre la palabra (c. 25, p. 328) a la hora de expresar los sentimientos. El interlocutor, a su vez, dispone de una adecuada capacidad para descifrar o interpretar esos gestos que desvelan el mundo interior del otro. Como es sabido, la pantomima no puede visualizar de forma comprensible y unívoca anécdotas, acontecimientos u objetos que no son conocidos por el público con anterioridad. Aunque ayude a la comunicación cuando los dialogantes desconocen el idioma de su interlocutor, el entendimiento mutuo no puede ser claro y fluido. El lenguaje gestual no dispone de un diccionario unívoco y universal. Hay pequeñas diferencias entre pueblos y culturas, pero incluso el significado que está detrás de esas diferencias es pronto reconocible.

El origen de la mímica lo pone Engel en un impulso del alma, en un instinto, que le lleva a remitir y a anclar las ideas insensibles, ya sean claras u oscuras, en figuraciones sensibles, que, cuando son especialmente vivas, las traduce en modificaciones corporales. Es un proceso de sustitución de los procesos mentales por movimientos que se convierten en símbolos de lo anímico. La actividad del entendimiento y la voluntad, cuando es muy intensa, se convierten en afectos con repercusiones en el cuerpo que no son puramente fisiológicos. Le interesan, por tanto, aquellas respuestas corporales a los estados del alma. Define el 'afecto' como "toda actividad viva del alma, que en razón de su vivacidad está acompañada de un grado sensible de gusto o pena..." (c. 12, n. 206, p. 245). A continuación irá desmenuzando esos movimientos primarios: veneración, admiración, amor, por una parte, y, por otra, desprecio, odio, ira, etcétera y sus correspondientes expresiones. Algunas pasiones, como la del deseo de gloria, nacen del interior e intentan impactar directamente el alma de los otros para, por ejemplo, obtener reconocimiento (c. 13, p. 267, y c. 15, p. 320). Las expresiones ante un 'ente libre' son distintas a esas otras respuestas automáticas de nuestro cuerpo ante la aparición de un peligro físico, por ejemplo, una serpiente. Explica la utilización figurada e intencionada de esos gestos para dar a entender una actitud ante objetos abstractos como sentimientos, voliciones y cosas puramente intelectuales. Las reacciones en las relaciones entre personas se articulan de un modo más complejo que cuando se trata de objetos inanimados. El alma humana tiene una sensación infalible de sí misma y busca un reflejo de la propia naturaleza en la corporalidad de los otros. Se puede poner en lugar del otro sólo en cuanto encuentra en él su propia naturaleza (c. 36, p. 152).¹⁴

Engel establece algo así como una historia evolutiva de la humanidad.¹⁵ Al principio hubo un lenguaje de tonos para imitar a objetos (el gruñido del león) y, otro, de gestos (imitar el

14. A partir de la carta 26 se cita por la edición original alemana.

15. Engel cita repetidamente a Henry Home Kames (1696-1782), el cual había escrito unos *Elements of Criticism*, 1762, y *Sketches of the History of Man*, 1774.

movimiento para manejar el arco). Ambos lenguajes se desarrollaron de forma paralela y se complementaban. Posteriormente el lenguaje verbal se demostró más ágil y ahorra una serie de circunloquios e imprecisiones de modo que sustituyó al mímico en gran medida sin hacerlo desaparecer completamente ya que el lenguaje verbal incorporó interjecciones que mantenían un resto del lenguaje gestual. Datos culturales testimonian la continuidad de la mímica en representaciones escénicas de los pueblos primitivos como los indios americanos así como en civilizaciones avanzadas como Grecia y Roma. Por otro lado, sin embargo, la educación y la moda en los países occidentales enseñan el arte de mentir, esto es, de ocultar las expresiones fuertes de emociones personales o de mostrar afectos que no sienten (c. 15, n. 209, p. 318).

No obstante, el estudio y las explicaciones de Engel se pueden considerar como un curso de comunicación no verbal ya que expone la interacción entre los interlocutores, tanto emisor como receptor, mediante movimientos corporales en orden a apreciar sus correspondientes estados de ánimo. Tal interacción muda la hallamos también en escenas pictóricas o en grupos escultóricos. No es exclusiva ni de la vida cotidiana ni del teatro. La relación con las otras artes entra en la reflexión de Engel. Precisamente porque el pintor usa elementos de la mímica y alcanza una cierta superioridad sobre el escritor cuando se trata de reflejar los sentimientos de los personajes (c. 25, p. 328), pero el actor por su parte disfruta de la ventaja de poder expresar la complejidad de las emociones en una sucesión temporal de gestos. Aunque partió del presupuesto de una oposición entre pintura y expresión, Engel vuelve sobre el tema en la carta 27 (remite a la 12) y reafirma su opinión inicial diciendo que ‘rechaza la imitación de los objetos representados’ (c. 28, t. II, p. 1) y sólo busca exclusivamente la expresión de las sensaciones del alma. Admite, no obstante, que hay afinidad y coincidencias, lo mismo que una composición (*Zusammensetzung*) entre la mímica y la pintura. El pintor -dice- no pinta solamente los objetos que ve o que piensa, sino que expresa las sensaciones propias con las que los ve o los piensa (c. 27, p. 373). El giro hacia el subjetivismo no afecta exclusivamente a la percepción de lo que consideramos bello sino a la creación de la

obra artística. Pero, ¿cómo es posible trasladar a la imagen representada sus propios sentimientos y no sólo los de los personajes que él pinta?

La clasificación de las pasiones y sus correspondientes expresiones son ya más específicas que en los tratados anteriores y, sobre todo, advierte que ambas no se suelen encontrar en estado puro sino formando compuestos y mezclas. La admiración, por ejemplo, puede ir unida a la veneración o a la envidia. De hecho, la inicial distinción básica le aleja de la perspectiva de Le Brun. Opone la ‘pintura’ a la ‘expresión’. La pintura representa el objeto en sí, abstrayendo de cómo impresiona al observador. La ciencia natural, por su parte, se impone a sí misma el deber de la objetividad. Ya se ve, por tanto, que el arte no puede limitarse a la copia, imitación o remedo de los objetos exteriores.¹⁶

Engel polemiza con el clasicismo desde una perspectiva original y, hasta cierto punto, contradictoria. Reconoce que nada contra la corriente del gusto mayoritario en cuanto que admira en el teatro el verso y la declamación de los antiguos. Admira incluso la perfección que alcanzaron los griegos y romanos en los géneros literarios que crearon, la tragedia y la comedia, pero, precisamente, porque ellos los inventaron y perfeccionaron, fueron auténticos. Las copias y remedos ya no tienen valor y, por lo tanto, se inclina por la invención del ingenio y la veracidad en la expresión. De forma tajante afirma que lo que en definitiva deben perseguir los artistas es el efecto o impacto (*Wirkung*) que causa su obra en el público. No deben buscar la belleza sino la fuerza y la verdad en la manifestación de las pasiones, es decir, no se trata de la verosimilitud con el mundo exterior, sino de la sinceridad de los sentimientos internos, que son compartidos en el juicio del gusto no solamente como sensaciones agradables. También el asco, la pena y el horror pueden permitir esa sintonía con los otros. Por eso mismo queda sin base el criterio de ‘buen gusto’, que venía jugando un papel decisivo en la crítica clasicista desde Ludovico Muratori.

16. Cladera había publicado antes (*Espíritu...*, n. 106) una carta de Joshua Reynolds sobre la pintura en la que se rechazaba que tuviera por objeto la ‘imitación servil’.

La ‘expresión’ en la que se fija Engel tiene que ver con la interioridad del sujeto, con el estado del alma, las sensaciones y emociones en el momento en que habla u observa. Desde luego, para el pintor no es lo mismo representar la imagen de una montaña que la de un ser humano y tampoco un actor en el escenario puede contentarse con ponerse símbolos externos que le identifican con un rey o un campesino. El actor, tanto en lo que dice como en lo que hace, debe mostrar la vivencia interna o las emociones que están por debajo de sus palabras o de sus acciones. Ese es el arte de la expresión, mientras que la mera ‘pintura’ se queda en el fiel reflejo de los objetos.

En la carta octava trata de trazar una línea de demarcación entre el arte al servicio del objeto o del sujeto.

Aquí la pintura es también la representación sensible de la cosa que ocupa al alma; y la expresión es igualmente la representación sensible de la disposición con que piensa el alma y el sentimiento que experimenta, esto es, del estado en que se halla colocada por el objeto que contempla. (p. 143).

A parte de la imitación indicativa de los objetos exteriores hay otra ‘comunicativa’ de los sentimientos causados por la presencia de esos objetos en el que los contempla (c. 8, p. 146). Sobre todo, los gestos entran en la interacción entre los seres libres y expresan su recíproca actitud hacia el otro.

Por su evidente proximidad, Engel extiende su análisis a la danza y la pantomima.¹⁷ Se plantea incluso la cuestión de si existe una pantomima pura que evite cualquier alusión a objetos o acontecimientos y que sea mera expresión, algo distinto, pues, a las danzas rituales de los indios en los que se escenifica una lucha en la que han participado los guerreros de la tribu.

Los actores deben aprender y emplear los gestos, pero queda claro que no es una defensa de la italiana ‘*commedia dell’arte*’ (c. 38, p. 188) en la que gestos y ademanes adquieren en la representación dramática más importancia que el texto. Esas muecas de personajes esquemáticos (médicos, militares, viejos o

17. ‘Pantomima’, a veces, en la traducción equivale al ‘lenguaje de gestos’, ‘*Gebärdensprache*’, en el original alemán.

amantes) se repiten una y otra vez para la hilaridad del público. Tal tipo de actuación caería bajo la categoría del remedo, lo que en la terminología original alemana es la copia que hacen los simios de los gestos que ven en otros. Además, la imitación ampulosa o exagerada se queda en la corteza de la personalidad y no da idea de la individualidad.

El interior del hombre se caracteriza por estados complejos de afectos y pasiones. Precisamente a esos factores no racionales dedica su atención la antropología del Siglo de las Luces y sobre todo un arte como la música, la cual, tanto en su versión instrumental como vocal, exhibía los afectos en lugar de figuraciones de objetos. La ópera, por ejemplo, se explana en dar expresión a los sentimientos que conmueven a los personajes. La música, en opinión de Engel, es un arte que se ha desvinculado de objetos exteriores. La imitación de cantos de pájaros, rugidos de fieras, truenos o galopadas mediante sonidos o ritmos semejantes es lo menos importante de la inmensa producción musical del siglo XVIII y es criticada expresamente en su carta sobre la pintura musical.

Estamos, pues, ante una estética que muestra clara distancia frente al neoclasicismo. En cuanto a la figura humana, la impasibilidad que caracterizaba las esculturas griegas, como entendía Johann J. Winkelmann, ha dejado de ser meta del arte en cualquiera de sus manifestaciones. El neoclasicismo adopta una postura de rechazo contra la mentalidad del final del Siglo de las Luces precisamente por presentarse como defensa de la racionalidad y de la verosimilitud mientras que los ilustrados a finales del XVIII están cada vez más preocupados por los impulsos irracionales que mueven a los individuos. La polémica en torno al arte de la expresión surge en respuesta a la impasibilidad que admiraban los amantes del arte antiguo. Quienes están en línea con la antropología ilustrada no buscan la figura perfecta y ni siquiera modelos éticos. La naturaleza ha dejado de ser el macrocosmos ordenado del Renacimiento y no puede ocultar un germen caótico en muchas de sus manifestaciones: no nos hallamos en el mejor de los mundos posibles.

La veracidad de las emociones internas ante el mundo externo y ante la conducta de sus semejantes es lo que ahora im-

porta más. Ya en la séptima carta publicada por Cladera (*Espíritu de los mejores diarios*, n. 201, 5-X-1789) se critican esos preceptos neoclásicos de la belleza que exigían dignidad, hermosura y nobleza: una 'fría elegancia sin alma' (p. 116). En la pugna entre belleza y verdad, en la que esta última fue siempre 'ultrajada', Engel proclama que 'la verdad será el único objeto de mis inquisiciones' (p. 117) y esa verdad es la de los hombres movidos por impulsos casi siempre irracionales.

¿Cómo se inserta la publicación de las cartas de Engel en la discusión estética que está en curso en la España de finales del siglo XVIII? Se adelanta en algunos años al gran número de traducciones de obras teóricas (C. Batteux, 1797-1805; A. Blair, 1798-1799; E. Burke, 1807) que empiezan a aparecer cuando ya se está terminando la centuria. Entre los españoles se ha destacado la aportación de Esteban de Arteaga (*Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de las artes de imitación*, Madrid, 1789),¹⁸ que subraya la imitación y la verosimilitud. Se publican en el mismo año en que aparecen las cartas de Engel en el *Espíritu* y es sintomático que Arteaga al final del capítulo segundo anuncie su intención en otro estudio de 'examinar el influjo que tiene el lenguaje de acción sobre la fantasía y sensibilidad de los hombres' (Clásicos castellanos, Madrid, 1955, p. 32). La belleza ideal no es la última palabra.

En la coyuntura de finales de los años ochenta sólo los españoles más recalitrantes y apegados, unos a un escolasticismo bastante superficial (Fernando Ceballos, *La falsa filosofía...*, t. V, Madrid, 1774-1776, o Antonio X. Pérez López, *Principios del orden esencial de la naturaleza*, Madrid, 1785), y, otros, a un tardo humanismo, siguen hablando de lo bello en sí, con las propiedades de perfección, armonía y pureza moral, una especie de idea metafísica de la que deducen preceptos para los artistas. El mismo Arteaga, el cual hay que suscribir a esta última corriente, quiere tender un puente hacia posiciones más modernas y critica

18. Arteaga no es el único en defender la línea de Mengs. Guillermo Lameyra también interviene en la discusión con su *Disertación sobre la belleza ideal de la pintura*, Madrid, 1790.

la imitación servil, abriendo espacio a la fantasía y distanciándose de algunas opiniones de Winkelmann y Mengs.¹⁹

Por mucho aprecio que muestren hacia los modelos del arte clásico, los neoclásicos ya no comulgan con el antiguo trasfondo filosófico platónico y se inclinan por el sensismo de Locke y Condillac.²⁰ La estética adquiere necesariamente connotaciones nuevas que hacen del concepto ‘neoclásico’ algo sumamente ambiguo y que, por eso, unos lo sustituyan por ‘pseudoclasicismo’ y, otros, por una intemporal ‘tendencia o modalidad clásica’. La verdad es que los modelos de ese clasicismo lo mismo pueden ser de la literatura grecorromana, del Siglo de Oro español o de algún país extranjero. Si esto ocurre con los modelos, a las reglas y preceptos se les permiten también bastantes excepciones.

A finales del siglo XVIII el platonismo prácticamente ha desaparecido y por eso es bastante impropio hablar de ‘neoclasicismo’ como la corriente estética más dominante.²¹ A pesar de lo que digan Johann Joachim Winkelmann, Antonio Rafael Mengs, José Nicolás Azara y el secretario de éste Esteban de Arteaga o de que los encargos gubernamentales sean supervisados por las academias, el pensamiento discurre por sendas ajenas a las de copiar la realidad en su versión idealizada grecorromana. La conciencia crítica ilustrada venía desde hacía tiempo luchando contra la autoridad. Es absurdo que a finales del siglo se mostrara de acuerdo con el tópico de que las antiguas autoridades tebanas mandaron a los artistas pintar sólo lo bello y prohibieron imitar lo feo. Del mismo modo también resulta anacrónico

19. Azara en una nota a su edición de la obra de Mengs reconoce que el platonismo de ese pintor es algo extemporáneo.

20. Cladera da entrada en su *Espíritu de los mejores diarios* a una extensa exposición de la filosofía de Condillac hecha por Poultier d’Elmotte (nn. 179-184) y a la respuesta del benedictino Dom Aubry. En esta polémica, el periódico toma claramente partido por Condillac (n. 179, p. 19).

21. El caso de la arquitectura es una excepción porque, aparte de la utilidad, tiene poca relación con el ámbito de las pasiones humanas. A la poesía, novela, pintura y música no se les puede poner la etiqueta de ‘neoclasicismo’. La reimpresión de Ignacio Luzán o las traducciones de Nicolas Boilau, Charles Batteux, Hugo Blair o Edmund Burke son un síntoma de la inquietud y perplejidad en que está sumida a finales de la Ilustración la reflexión sobre la belleza natural y artificial.

que la preceptiva se empeñe en imponer límites a la expresión de pasiones fuertes.²²

La discusión sobre las ideas estéticas gozó a finales del siglo XVIII de una actualidad especial. La alternativa que entra en juego no es entre un clasicismo, más o menos, procedente de Francia y la pervivencia del barroco nacional, sino entre un clasicismo objetivista y un expresionismo de las emociones internas. Que algunos intenten reactivar a Ignacio de Luzán o que desde el *Memorial literario* de Joaquín Ezquerro, un periódico de gustos más convencionales y proclive a una reforma de las artes promovida desde el poder político, se haga una defensa de la racionalidad neoclásica, es decir, de las unidades de lugar, tiempo y acción, contra los abusos de tramoyas y los enrevesados argumentos de la comedia tradicional, no quiere decir que eso sea lo más característico e innovador de la discusión estética y, sobre todo, que la reforma de los espectáculos de masas fuera la única preocupación de los artistas a finales del siglo XVIII.²³

El poder despótico, y las instituciones que de él dependen, tampoco quieren saber nada de la individualidad y espontaneidad del gusto. Se dedican a dictar normas y reglamentos en lugar de raciocinar y convencer. Todo lo más, algunos críticos se parapetan tras la erudición que les permite conocer los textos antiguos y a escandalizarse ante los alambiques barrocos. Las tensiones dentro del pensamiento clasicista se hacen pronto patentes. Si el absolutismo político utiliza el neoclasicismo para reglamentar la arquitectura y los espectáculos públicos, no se debe olvidar que

22. Cladera subraya el hecho de que el traductor de las obras de Mengs al francés creyó conveniente añadirles la obra de Lairesse como un complemento necesario (*Espíritu...*, 14-1-1788, p. 765).

23. El periódico (3 de mayo de 1790) se hace eco de la ‘acérrima disputa sobre la reforma de los teatros’ que está en curso. Más tarde, Fermín Eduardo Zeglirscosac (Francisco Rodríguez de Ledesma) publicará su *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico*, Madrid, 1800, apoyándose en los textos dados a conocer por Cladera. Sobre el ensayo de Zeglirscosac cf. Sánchez-Blanco, Francisco, *La Ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, 2007, p. 313. Ha sido reimpresso junto con sus fuentes por Doménech Rico, Guadalupe Soria Tomás y David Conde (*La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, 2011).

la mirada al mundo clásico también podía adquirir connotaciones políticas muy diferentes y, para algunos, indeseables. Pedro Estala ya advirtió que los protagonistas de las tragedias ambientadas en la Antigüedad representan la virtud republicana y que en estos dramas se critica insistentemente a los déspotas. Los príncipes legítimos se someten a las leyes y los buenos ciudadanos obedecen a su conciencia y no a la autoridad de un presunto señor natural. El neoclasicismo revolucionario exalta las virtudes heroicas puestas al servicio del bien público y la austeridad republicana. Por eso puede, en algunos casos, ser favorable a la revolución como respuesta al aristocrático rococó y al lujo de las clases altas. Es necesario dejar a un lado las ambigüedades del ‘neoclasicismo’ para comprender el pensamiento estético de finales de la Ilustración.

En textos de Benito G. Feijoo, Gaspar Melchor de Jovellanos y Leandro Fernández de Moratín se pueden espigar una serie de aseveraciones en contra de la tiranía de reglas y modelos y a favor de la libertad del ingenio individual. El clasicismo era consciente de sus limitaciones. Imitar modelos u obedecer reglas es labor de un aprendiz de artesano o de un copista, que actúa mecánicamente, o por un salario, pero no de un artista libre. Incluso Leandro Fernández de Moratín se da cuenta de que los eruditos caen fácilmente en una huera pedantería (*La derrota de los pedantes*, Madrid, 1789), que es al mismo tiempo signo de una conciencia elitista y aristocrática totalmente rebasada por la cultura ilustrada. Los presuntos partidarios de las reformas suelen apelar a la autoridad y se justifican con argumentos de ética social. No logran una auténtica mediación entre lo antiguo y lo moderno, entre lo erudito y lo popular o entre invención e imitación.

En el mismo año de 1789 en que Cladera publica las cartas de Engel, se reimprime, corregida y aumentada, la *Poética* de Ignacio de Luzán. Todo da a entender que la discusión sobre las artes en general inclina a resucitar antiguas autoridades ante la presión de ideas más modernas. Aunque Luzán defienda tímidamente la imaginación, se le consideraba el representante más significado de la preceptiva, fiel, además, a los modelos de perfección. Concretamente, en el contexto de la acción teatral, a diferencia de Engel, infravalora la expresión y mantuvo el criterio

de que el movimiento de pies y manos o el mismo tono de la voz son adornos advenedizos de la poesía (l. I, c. V (VI)).

El conflicto con el gusto popular o con la libertad creadora es ineludible a todo el que predica reglas. Por eso, el neoclasicismo no es más que un partido en el multilateral litigio. Dentro de esa polémica se fragua una nueva estética que no esquiva los sentimientos de horror y de asco que experimenta el individuo al contemplar la realidad que le rodea, la cual no es tanto la naturaleza física como la sociedad, es decir, la naturaleza humana, cuya belleza y bondad resultan muy problemáticas a la conciencia de la época. No es casualidad ni frívola provocación que por esas fechas se constituya en Madrid la tertulia de los ‘acalófilos’ o amantes de la fealdad o la deformación. Estamos, pues, ante un fenómeno colectivo del que Goya participa. La ley suprema del arte deja de ser la belleza y su lugar lo ocupan la verdad y la expresión, y la verdad no es siempre una sensación agradable ni el arte transforma la fealdad en placer. El adagio ‘aprovechar deleitando’ pierde validez y se podría sustituir por el de ‘aprovechar horrorizando’. El género novelesco no es ajeno a esa evolución. Botón de muestra sería la *Cornelia Bororquia* (1801) de Luis Gutiérrez. Aunque la novela se oponga en cierto modo a la acción teatral, mantienen en común el análisis y descripción de las pasiones, traduciendo ocasionalmente al lenguaje verbal la expresión corporal ya que el monólogo interior no puede prescindir de la exteriorización de los sentimientos.

El sueño de la razón engendra monstruos y esas pesadillas se convierten en objeto de representación artística. No es necesario imitar la perfección y sí dejar constancia de la barbarie. Se invierte en cierto modo el camino. La moralidad de la belleza la subraya el artista dando el rodeo de experimentar el horror de la inhumana violencia, depravación y crueldad. Los límites entre el agrado y la repugnancia se difuminan. Ni la contemplación del universo exterior ni la conciencia de las sensaciones ofrecen un refugio placentero. El optimismo se ha ido diluyendo y las sombras rodean el universo humano mitigando los rayos de luz.

La estética que se deduce de la mímica de Engel en el *Espíritu de los mejores diarios* no está en línea con corregir las costumbres o hacer pedagogía para cimentar, al amparo de un

monarca absoluto, valores morales burgueses o aristocráticos y, menos, para hacer que se respete el orden público o la paz social. La alternativa que se abre paso a finales del Siglo de las Luces deja atrás las convenciones y se interesa por el desorden que las pasiones ocasionan en la vida cotidiana. La discusión política entre absolutistas y liberales queda, hasta cierto punto, en segundo plano, y la seguridad en la razón se repliega hacia una profunda perplejidad de cara a la naturaleza humana y sus manifestaciones más problemáticas u horribles.

Hay que superar la obsesión de observar la estética de finales de siglo bajo el prisma de la reforma teatral y tener presente lo que sucede en las artes figurativas y en ellas prevalece una estética de la expresión y de la aceptación de lo sublime que está al servicio del mejor conocimiento de sí mismo y, también, de los otros. El mundo de los objetos materiales interesa menos que el estudio del espíritu humano y sus emociones, no en el sentido objetivo de las ciencias positivas, que observan las consecuencias para la salud individual, sino en el subjetivo de expresar y percibir las pasiones internas y sus repercusiones en la relación con los otros. La belleza o la fealdad son entonces sensaciones y no formas. No dan idea del mundo o de la conducta correcta, sino de cómo vivimos en el mundo y cómo nos afecta el comportamiento ajeno.

Goya fue una persona que tuvo relaciones con el mundo de la farándula. Pintó retratos de actores y cantantes así como escenarios. Sus amigos Moratín y Jovellanos se mezclaron en la discusión sobre los espectáculos. Que Goya leyera las cartas de Engel publicadas por Cladera no es una suposición gratuita. Se sabe que fue ávido lector de periódicos y el *Espíritu*, por su parte, gozó de enorme difusión, sobre todo entre los artistas. Además, hay que tener en cuenta la explícita relación del lenguaje gestual con la formación de los pintores. Que un periódico tratara con tanta extensión la mímica debió suscitar la curiosidad de un profesional como Goya. Desde Edith Helman se ha recalcado que tanto la crítica social como la crónica de acontecimientos publicada en los periódicos ilustrados se reflejan en sus cuadros. Lo que, a mi parecer, no se ha tratado es si la crítica artística y las ideas estéticas que se discutían en

la prensa influyeron en su concepción expresiva del arte, sobre todo a partir de los años noventa.

Las reflexiones sobre la mímica en el *Espíritu de los mejores diarios* nos pueden servir para sacar a la superficie algunas premisas de la posibilidad de la producción artística de Goya y para profundizar en la interpretación de sus obras, el cual explícitamente reclama ante la Academia de Bellas Artes la libertad del artista,²⁴ pero esa libertad no aclara todavía los elementos figurativos/expresivos que emplea en sus cuadros. Su respuesta a la dirección de la Academia encierra un manifiesto anticlasicista similar al de Engel. Indudablemente se rebela contra las imposiciones y las directrices de políticos o funcionarios. Habla del despotismo de reglas y modelos y de la injusta subordinación de la pintura a ciencias como la teología, la moral o la misma historia natural. La inmensa variedad de la naturaleza, con sus contradicciones y misterios, es el fin que el artista debe proponerse, en lugar de dedicarse a copiar perfectas estatuas de yeso. Seguir lo que le inclina su espíritu es lo más importante. Los profesores deben ‘dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos’. Goya, sin embargo, va más allá de rechazar el clasicismo. Esa libertad que el pintor reclama se plasma también al liberar su invención de ocasionales encargos de sus clientes para seguir su propia fantasía, es decir, su capricho. Pero, sobre todo, se alza contra el absolutismo de la realidad, abriendo la puerta al propio mundo interior de fantasías y pesadillas, las cuales forman parte de la naturaleza de un ser consciente. Su opción por la libertad también implica una liberación de la servidumbre a la belleza, en cuanto formas perfectas y armoniosas. El arte se desconecta de lo bello para, precisamente, poder expresar el alma humana, su estupidez y crueldad incluidas.

24. El texto de su escrito lo publicó por primera vez Jutta Held, ‘Goyas Akademiekritik’, en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 17 (1966), pp. 214-224. También lo reproduce Tomlinson, Janis A., *Goya in the twilight of Enlightenment*, New Haven, 1992, pp. 191-194. La crítica a la Academia no era ninguna novedad. Juan Enrique de Graef en sus *Discursos mercuriales económico-políticos* de 1756, refiriéndose a los primeros pasos que da esa institución, ya afirma que el arte no se adquiere imitando modelos y que la expresión de las pasiones no se aprende de maestros. Cf. Selección, edición e introducción de Francisco Sánchez-Blanco, Sevilla, 1996, pp. 153 s.

Hay que tener en cuenta que la publicación de las cartas de Engel en el periódico de Cladera antecede temporalmente a la elaboración de los *Caprichos* goyescos. Ya en ellos, Goya utiliza, como indica en el frontispicio previsto en un esbozo, un ‘idioma universal’ que no puede ser otro que el de los signos mímicos que exteriorizan los afectos internos.

En el anuncio de la aparición de los *Caprichos* que publica el *Correo de Madrid* el 6 de febrero de 1799 también se detectan reminiscencias de Engel. Los dibujos tratan de “formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones”. (p. 149). Esas ‘formas y actitudes’ se pueden entender como gestos que desvelan estados anímicos que tiene su origen en mentiras y prejuicios. Lo bello y lo bueno se disocian. En el anuncio a la aparición de la serie se habla de que tiene por tema los vicios y lo ridículo en lugar de la belleza o lo ejemplar.

El artista se ha deshecho de las ataduras a mecenas y de la copia servil del mundo exterior. Goya, en los *Caprichos* ya no reproduce la realidad, ni pinta alegorías de conceptos abstractos, sino los sentimientos internos que le ocasiona la impresión de la realidad pensada: enormes burros oprimen las espaldas de labradores. Los espejos, como aquella lupa mágica que descubre lo que está detrás de las apariencias, de la que se habló en el discurso 54 de *El Censor*; ocupan el lugar de la mente del artista.²⁵ No son artilugios físicos para reproducir fielmente una imagen sin ningún tipo de juicio moral. Ahora dejan ver la realidad interna de los otros y la sensación de rechazo de quien delinea esos comportamientos. Si la literatura legitima el uso de la sátira, la pintura reclama el derecho a la caricatura.

La estética de la expresión de Engel nos aproxima al modo de pintar de Goya sin necesidad de acudir a las consecuencias de una enfermedad para explicar su nueva concepción del arte.

25. También Cladera en el n. 28 (3-IX-1787) del *Espíritu* habla de una especie de catálogo de inventos ópticos, que recibió en sueños, los cuales servían para descubrir la naturaleza íntima de las personas. Incluye una especie de bestiario: borricos que pretenden tener las cualidades de sabio; serpientes cuyo oficio es criticar; y monos que no hacen más que estudiar cortesías e inflexiones (p. 215).

Sirve para entender diversos géneros de la producción goyesca en sintonía con el pensamiento contemporáneo y, sobre todo, para establecer una comunicación con la obra misma y no para conocer algunas circunstancias externas de su gestación.

Ejemplos tomados de los distintos géneros pictóricos que Goya cultivó pueden corroborar la influencia de las ideas estéticas de su tiempo.



El aquelarre (Museo del Prado).

En el ‘macho cabrío’, una de las llamadas pinturas negras, el pintor nos presenta una escena fantasmagórica, más soñada que real, referida a una representación teatral. Si se trata de un aquelarre rural o de un rito de iniciación no es decisivo porque deja sin explicar la mayor parte del cuadro. En el centro, en el escenario, se encuentra un actor disfrazado de animal o de demonio. Junto a él otro vestido de blanco recita alguna historia de miedo. Sentada en una silla, una mujer, que a mi entender, por estar separada del grupo, pertenece a la representación. Más que proteger sus manos en un manguito parece que toca un instrumento musical. Mientras que los actores están de espaldas o de medio perfil en relación al observador de la escena, a los que forman el auditorio se les ve de frente y son los auténticos protagonistas en la perspectiva del pintor y del que contempla la obra. La representación de una mentira o una ficción es el plano intermedio entre observador/ artista y público.

Los espectadores muestran una paleta muy variada de gestos de acuerdo con sus diferentes situaciones anímicas y hacen visible la impresión que les ocasiona lo que ven u oyen. Hay a

la izquierda una persona que medita o venera al animal, mientras otras muestran asombro bobalición o simplemente sorpresa. También hay distraídos que miran hacia otra parte o quienes dan muestras de mirar con escepticismo. Todos los que componen el público tienen en común cierto carácter brutal, amenazante y falta de luces.



Retrato de Godoy (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

El retrato, como género, parece negar, por su presunta servidumbre a la realidad, los principios de la libertad en el arte. Goya reflexiona sobre la función del pintor como retratista en el capricho 41, en el que un mono –paradigma de la imitación–, con la paleta de colores y el pincel en la mano, fija en el lienzo la imagen de su modelo: un burro. El mono-pintor está obligado a que el modelo sea reconocible, pero para darle más empaque miente colocándole una peluca de magistrado. La lectura es doble: o el burro quiere ser representado como un magistrado o el magistrado es simplemente un burro; pero, lo decisivo es que hasta el imitador falsea el objeto.

¿Qué libertad y qué verdad le está permitida al retratista si no la del gesto y la composición? Salta a la vista que el retrato de Godoy no es convencional, como lo son otros hechos por encargo, por presidentes de un consejo de administración, rectores de

universidad o jerarcas de instituciones. En éstos se suele eliminar todo lenguaje mímico: están inmóviles. Godoy, en cambio, medio tumbado, es todo un ejemplo de lenguaje corporal en su conjunto. Se presenta en una actitud contraria a la que se podía esperar de un hombre de Estado. En lugar de una posición erguida, que indique superioridad, se muestra recostado. Por el formato apaisado, poco apropiado para un retrato, las figuras se empequeñecen. El protagonista sólo supera a una especie de enano a sus espaldas, que quizá fuera su ayudante de campo. La altura de la cabeza no destaca y las partes pudendas ocupan el centro del cuadro como si quisieran atraer la atención del que lo contempla.

Después de una batalla, el héroe presenta un aspecto atildado como si no hubiera intervenido en ella. Más bien parece venir de un baile cortesano. Su descanso no es precisamente el de un guerrero exhausto. En lugar de armas se agarra al bastón entre sus piernas con una mano, mientras sostiene un papel que más semeja una carta íntima que un plano militar. La expresión del cuerpo del retratado, pecho hinchado y cuello rígido, desentonan en una posición de descanso y revela el juicio del pintor y su actitud, más de distancia irónica que de admiración o respeto. Las disonancias entre el motivo histórico y el lenguaje corporal repercuten inconscientemente en el ánimo del espectador.

Desde luego no estamos ante la instantánea fotográfica de un momento casual. El retrato por muy fiel que sea a la realidad deja espacio suficiente para que el pintor exprese la impresión que le causa el objeto. Hay que tener presente que el artista le dicta la posición y los gestos fundamentales a su modelo. De ese modo, el pintor encuentra un medio de expresar su propia e íntima opinión sobre el carácter del retratado. Quizá Goya convenció a Godoy para que adoptase esa pose indicándole que sería muy oportuno mostrar que inmediatamente después de los esfuerzos en el combate vuelve a ocuparse de los papeles de la Administración Pública. El retratado compone la figura que le aconseja el retratista. El espectador capta el lenguaje subliminar de los gestos y se hace la propia idea de lo representado.



El entierro de la sardina (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

El entierro de la sardina, no es producto de una mentalidad realista o costumbrista. Goya no pinta lo que ve sino lo que siente al contemplar esa alegría motivada por la mezcla de la vida con la muerte, del blanco con el negro. Todo es mera gesticulación o pantomima. El autor del cuadro no da señales de empatizar completamente con los actores de esa manifestación folclórica. Su pintura no está motivada por los sentimientos nostálgicos de un costumbrista decimonónico o de alguien que quiere plasmar el alma nacional en tipos populares más o menos idealizados. Los

danzantes dan pasos desacompañados y vacilantes por el alcohol; las bocas abiertas no entonan una coral armónica sino que de ellas exhala un griterío estridente; un estandarte con una mueca grotesca sustituye a las antiguas imágenes de la corte celestial. Es un conjunto de gestos y de movimientos que delatan los afectos de los protagonistas, los cuales son recogidos con poca simpatía. Los movimientos adquieren mayor relieve que la fisonomía facial, tan desfigurada que pierde a la vez humanidad e individualidad.



Los fusilamientos del 3 de mayo (Museo del Prado).

Los fusilamientos del 3 de mayo no ofrecen una crónica de sucesos ni inclinan a una interpretación glorificadora de la historia nacional. El pelotón de soldados, en línea, muestra indiferencia y disciplina frente a unas víctimas que no se sabe si solicitan piedad mientras dan rienda suelta a la ira con los puños cerrados o, simplemente, se tapan los ojos por miedo. El pintor deja así constancia de lo que nadie quiere ver. El cuadro es una colección de gestos que manifiestan los estados del alma de los que intervienen en la escena, mientras que el observador

no oculta su perplejidad y horror ‘sublime’ ante la inhumanidad del acontecimiento. Podría ser una ejecución masiva en cualquier lugar del mundo. Faltan los símbolos nacionales con que los pintores contemporáneos reflejaban el patriotismo heroico. En el fondo se divisan construcciones que recuerdan al Palacio Real, si la acción tiene lugar en la colina de Príncipe Pío. Esa alusión es políticamente ambigua. ¿Son las víctimas defensores del monarca o consecuencia de su política? Ni siquiera los soldados con los fusiles llevan escarapelas que los identifiquen con un ejército particular. Los gestos son de rebeldía, resignación, compasión religiosa, indiferencia y desesperación. Todos los componentes de una tragedia absurda que suscita una dolorosa perplejidad. Las próximas víctimas están a la misma altura de sus verdugos.

Es evidente que la pintura de Goya quiere causar impacto en el ánimo del espectador por encima de dar noticia o recordar un episodio concreto.



La maja desnuda (Museo del Prado).

Las dos majas me recuerdan un comentario jocoso que Engel incluye en la carta 14. Allí habla de que el traje de las actrices dificulta y oculta los movimientos que expresan las pasiones y “lo que ganaría no poco su accionado, y se aumentaría muchísimo el gusto de los espectadores. ...que resultaría muy buen efecto, si fuese posible quitar este estorbo a las actrices” (p. 300). Segura-

mente esta opinión cursó en los corrillos teatrales de la época y atizó el fuego de muchas fantasías.

Mientras que Tiziano expuso en una ocasión a una mujer desnuda durmiendo, esto es, con los ojos cerrados y un mínimo de expresión, y, en otra, con los ojos abiertos, mirando hipotéticamente a su marido, en un lecho rodeado con símbolos del matrimonio o de la fidelidad (*Venus de Urbino*), Velázquez, por su parte, retrató a una mujer de espaldas, contemplándose a sí misma en un espejo. Las majas de Goya, son meras mujeres sin aditamentos simbólicos, que miran directamente al pintor/observador, estableciendo así una comunicación en la que domina un desparpajo no exento de ambigüedad. Según Engel, no todas las pasiones tienen un gesto propio y unívoco. La languidez puede



La maja vestida (Museo del Prado).

ser por raptó o por cansancio, por satisfacción del placer compartido o por orgullo de la propia perfección. El gesto sólo es un estímulo para que el otro intuya lo que ocurre en el alma antes de que intervenga la palabra. Es un diálogo silencioso.

En las dos majas, ¿aparecen disociadas la que objetivamente retrata y la que se imagina el artista? Desde luego la aparente impasibilidad de una persona en reposo no oculta el gesto de provocación e invitación a la vez, que es percibido y sentido por el observador. Hay pues una interacción entre la modelo y el re-

tratista. La mirada directa a los ojos del que la mira es de reto, de descaro o ‘marcialidad’, como se decía en aquel tiempo. El rubor nace de la excitación interna o de un comentario del pintor. Es el ofrecimiento y preludio al encuentro sexual o la laxitud posterior. Los brazos retraídos detrás de la cabeza indican que no tiene intención de protegerse o de defenderse.

El hecho de que la maja desnuda fuera pintada con anterioridad a la vestida y que ésta última sirviera para tapar en un gabinete secreto un cuadro erótico no anula el juego oscilante de la representación entre lo visto y lo imaginado. Las pequeñas diferencias apuntan a unos cambios en el tiempo, la actitud o en la situación. Tanto si una es real y la otra imaginada, da lo mismo. La explicación de que la vestida sirvió para ocultar la desnuda es una opinión burda y nada ingeniosa. Godoy, o quien fuera, la podría haber escondido detrás de un panel corredizo o de unas cortinas. Lo peor de esta interpretación ‘historicista’ es que convierte al pintor en un pornógrafo al servicio de los poderosos y, después, para mayor inri, en alguien que pinta una especie de tapadera sin valor propio para ocultar un capricho obsceno. La explicación de que se trata de un retrato de la amante de Godoy o incluso de la Duquesa de Alba, reduce el cuadro a una crónica escandalosa. En todo caso, omite cualquier alusión a los gestos que denotan el estado del alma de la modelo o del pintor. Una atención a los gestos nos obliga a investigar el mundo interior; descubriría los afectos y pasiones que entran en juego. La duplicación de la imagen deja a la voluntad del pintor/observador el vestirla o desnudarla: un juego que también se refleja en la actitud de la modelo. Aunque los cambios sean mínimos, el observador percibe inconscientemente ese significado de la comunicación muda.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones:

Domenech, Fernando, *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII: El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, Madrid, Fundamentos, 2011.

Engel, Johann Jacob, *Ideen zu einer Mimik*, 2 vol. Berlin, Mylius, 1785-1786. Ed. facsímil, Hildesheim, Olms, 1968.

-- *Idees sobre el gest i l'acció teatral de J.J. Engel*. Traducción de Joan Segalés. Presentación y edición a cura de Jaume Mascaró Pons. Barcelona, Institut de teatro, 1998.

Estudios:

Alcalá Flecha, Roberto, "Expresión y gesto en la obra de Goya", *Goya revista de arte*, 252 (1996), pp. 341-352.

Amengual i Batle, Josep, "Cristofol Cladera i Company (1759-1816) traductor i pont amb la canonística europea", en Puigserver, Pere Fullana y Gambús Sanz, Mercedes (Coord.), *El bisbe Nadal i la Catedral de Mallorca en el bicentenari de la Constitució de 1812*, Palma de Mallorca, 2013, pp. 99-125.

Amegual i Batle, Josep, "La preilustración en los medios eclesiásticos de Mallorca (ss. XVII - XVIII)", *Hispania, Revista española de historia*, LXII/3, 212 (2002), pp. 907-956.

Bozal, Valeriano. *Las pinturas negras*. Madrid, Marcial Pons, 2018.

Deacon, Philip. "La traducción de *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín". En Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor (eds), *Teatro clásico en traducción: Texto, representación, recepción*. Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 299-308.

-- "*Hamlet* de W. Shakespeare, en la traducción de Leandro Fernández de Moratín (1798)", en Lafarga, R. y Pegenaute, L. (eds), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 123-142.

-- "La defensa del *Hamlet* de Moratín en la *Continuación del Semanario de Salamanca*", *Cuadernos Dieciochistas*, 15 (2014) [2015], pp. 321-334.

Jüttner, Siegfried. *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa (1787-1791). Índices (onomástico y de fuentes, de obras y toponímico)*, (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache, Bd. 22.) Frankfurt a. M., Peter Lang, 2009.

- Lope, Hans Joachim (Ed.), *Federico II de Prusia y los españoles*, Frankfurt a M., Peter Lang, 2000.
- Pérez Magallón, Jesús, *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- Pérez Sánchez, Alfonso E, y Sayre, Eleanor A. *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Boston, Museum of Fine Arts, 1989.
- Ríos Vicente, Enrique, “El *Espíritu de los mejores diarios* y Nariño”, *Estudios de historia social. Periodismo e Ilustración en España*, 52-53, (1990), pp. 405-416.
- Roig Morras, Carmen, “Imágenes de la Ilustración francesa en el *Espíritu de los mejores diarios*”, *Estudios de historia social. Periodismo e Ilustración en España*, 52-53, (1990), pp. 445-456.
- Soubeyroux, Jacques, *Goya político*, Madrid, Foro para la Historia Militar de España, 2013.
- Tomlinson, Janis A., *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 1992.
- Traeger, Jörg, *Goya: Die Kunst der Freiheit*, München, C.H. Beck Verlag, 2000.
- Varela Hervías, Eulogio, *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa: Madrid, 1787-1791*, Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, Sección de Historia de la Prensa, Sección de Cultura, 1966.
- Urzainqui Miqueleiz, Inmaculada, “Poética teatral: Presencia y prestigio de los críticos extranjeros”, en Lafarga, Francisco (Coord.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universidad de Lleida, 1997, pp. 15-59.