

Pinturas de Goya (inéditas)

en el palacio de los Condes de Sobradiel,
de Zaragoza. ⁽¹⁾

Varias nobles y esclarecidas familias habitaban en Zaragoza en el último tercio del siglo XVIII, pero acaso ninguna de tanto lustre y abolengo como la que ostentaba el título condal de Sobradiel, concedido por la Reina Doña Mariana de Austria, Gobernadora y Regente en la menor edad del Rey Carlos II, en 28 de Abril de 1670, a D. Sebastián Cavero y Ahones, distinguido prócer que había servido a Felipe IV con cien hombres a su costa en las guerras de Cataluña; Consejero de Hacienda, en cuyo palacio de Sobradiel hubo de pasar un día de recreo el Rey Carlos II con su familia y Don Juan de Austria.

Poseía la Casa de Sobradiel un hermoso palacio en la capital de Aragón, sito en la actual plaza del Justicia, junto al templo de San Cayetano, que hoy subsiste, aunque restaurado. En el último tercio de la centuria décimoctava era señor de él D. Joaquín Cayetano Cavero Ahones Pueyo de la Sierra, Chacón Manrique de Lara, Azlor, etcétera, etc., Conde de Sobradiel, señor de los lugares de Esquedas, Usón, Figueruelas y Gavarda y de los montes de Aniés, Saso, Salobar, Bedolón, etc., descendiente de ricos-hombres de Aragón. En efecto, Cavero y Ahones son rancieros apellidos que figuran en los primeros tiempos de la reconquista aragonesa, como puede verse en Zu-

(1) La novedad del estudio del Sr. del Arco sobre las desconocidas pinturas murales del palacio Sobradiel, ha llevado a aplazar para otro número de la Revista el final del trabajo de dicho señor, sobre el Arte en Huesca en el siglo XVI.

A juzgar por las fotografías de las pinturas, la Redacción considera obras interesantes de la juventud de Goya tales atrevidas y desenfadadas creaciones, pues nadie sino Goya, en aquel tiempo a que los cuadritos corresponden, comenzaba la carrera de pintor, tan despreocupado del juicio del público, con tan débiles anti-académicas genialidades. En las composiciones se explica la gran ventaja que hacen a las figuras sueltas, por haber aprovechado el pintor unos grabados italianos, de una obra de Maratta, en el cuadro de la Visitación (grabado conocido), y seguramente de otro que no conocemos, en el cuadro del Descendimiento, de cuya composición misma se conoce otra imitación en Granada. Con todo, hay cabecitas, manos, etc., tratados con delicadeza y corrección, presagando lo que siempre hizo Goya, aun en sus obras más descuidadas.—*N. de la R.*



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

FRANCISCO GOYA (n. 1746 † 1826) Obras juveniles, tomadas (en parte) de grabados italianos
San Vicente Ferrer, La Visitación y el Descendimiento, pinturas murales del Oratorio del Palacio Sobraditel, en Zaragoza

The first part of the paper discusses the general theory of the subject, and the second part discusses the special case of the subject. The first part is divided into two sections, the first of which discusses the general theory and the second of which discusses the special case. The second part is divided into two sections, the first of which discusses the general theory and the second of which discusses the special case.

rita. Hijo de D. Matías Caveró, estuvo casado con la noble señora doña María Joaquina Marín de Resende Fernández de Heredia y Eguarás.

De la esplendidez de su morada cesaraugustana nos da idea detallada un curioso inventario que hemos examinado, y que lleva por título: «Inventario de los muebles, alhajas y efectos que por muerte del M. I. Sr. D. Joaquín Cayetano Caveró, Conde de Sobradíel, acaecida en 31 de Julio del presente año de 1788, se encontraron en la casa de su habitación de la presente ciudad de Zaragoza, ejecutado por D. Juan Abad y D. Miguel Malero, encargados, aquel por el Muy Ilustre Sr. D. Joaquín Matías Caveró, actual Conde de Sobradíel, y éste por la M. I. Sra. D.^a María Joaquina Marín, Condesa viuda de Sobradíel, hechas las tasaciones de todo por los respectivos maestros» (1).

En los numerosos aposentos aparecen registrados arquimesas, bargueños, bufetes, láminas de plata con efigies de santos encerradas en marcos de talla, cuadros de bronce con marcos de ébano, lienzos (entre ellos diez de *Sibilas*, que todavía se conservan), ricos servicios de plata, relicarios de oro, una firma de Santa Teresa, guarnecida de perlas puestas en oro, porcelanas chinas y, sobre todo, cuatro juegos de tapices: el primero compuesto de ocho paños de manufactura flamenca, con la *Historia de Bayaceto*; el segundo de once, con la historia del rico avariento, del mismo estilo; el tercero de siete, de escenas de montería, de figuras grandes, y el cuarto de cinco, representando a Diana en asuntos de caza. Y otros varios tapices sueltos y valiosas telas de terciopelo y damasco.

Con la renovación antes indicada, el palacio ha perdido su aspecto de ancianidad, y hasta la distribución ha cambiado. Sólo, por fortuna, se halla en igual estado que antes el reducido oratorio, pieza, no obstante, la más estimable de la casa, por encerrar hermosas producciones pictóricas del inmortal Goya, inéditas, y de las que no se ha hablado hasta ahora.

La digresión que ha precedido, no ha tenido otro objeto que fundamentar el porqué de esta labor del insigne pintor en el palacio condal de Sobradíel.

(1) Poseen este inventario los señores Condes de Gavarda, descendientes directos de los de Sobradíel, que habitan el antiguo palacio de éstos.

Trátase de unas pinturas murales con que, por encargo del Conde Don Joaquín Cayetano Caveró, exornó la pequeña capilla. Entrando en ésta hay un cuadro en el muro de la izquierda que representa la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. Recíbela ésta tendiendo amorosamente el brazo izquierdo sobre el hombro de la Virgen y cogiéndole con su diestra la mano izquierda. María tiene la otra sobre el vientre, que aparece bastante abultado, como de embarazada. Detrás de este grupo vese al gran sacerdote Zacarías, esposo de Santa Isabel, en actitud de salutación. Mide esta composición 1,30 por 0,88 metros.

La que figura en el lienzo de enfrente es aquel pasaje del Evangelio en que el ángel del Señor se aparece a San José y le dice: *Joseph, fili David, noli timere accipere Mariam conjugem tuam: quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto est* (1).

Desgraciadamente hállase en mal estado, pues el muro ha experimentado algún movimiento, que ha motivado la apertura de una grieta de arriba abajo, en sentido de derecha a izquierda, y el haberse desprendido parte de la capa de pintura. No obstante, con lo que resta se reconstruye con facilidad la escena, aparte de que los Condes de Gavarda poseen una copia que se hizo cuando la pintura estaba íntegra; copia, claro está, medianamente trabajada.

En una cueva, en cuyo suelo hay gradería, sentado y recostado en el zócalo de una columna, está San José en actitud de extraordinaria preocupación (se conserva bien su rostro barbado) (2): un alado ángel, la diestra extendida, le está hablando. Fuera de la cueva, en un hermoso efecto de luz, aparece la Virgen sentada, con blancos lienzos en la falda, con aspecto de sublime resignación. Representa, como he indicado, la escena en que el ángel dice a José que no tema en recibir a María, su mujer, porque lo que Ella ha concebido en su vientre es del Espíritu Santo. Mide este cuadro 1,30 por 0,95 metros.

(1) Evangelio según San Mateo, capítulo I, versículo 20.

(2) Aunque el Evangelio dice que el ángel se apareció a José en sueños, y que despertando éste hizo como aquél le había mandado, y recibió a su mujer, yo veo a José representado, más que dormido, en actitud de preocupación o meditación profunda. No es de extrañar esto, porque, según el mismo Evangelio de San Mateo, capítulo I, versículo 18, en esta ocasión no vivían todavía juntos María y José; y sin embargo, Goya pintó a la Virgen en la entrada de la cueva, como haciendo compañía a San José, que no recibió a su mujer hasta después del referido mandato (versículo 24). En el suelo vese la vara florecida de San José.

El tercero (y el mejor, sin disputa) hállase pintado en el techo de la capillita. Dos ángeles figura que han descendido a Jesús de la cruz, el cual aparece sobre blanco sudario en brazos de aquéllos. Una santa mujer, de rodillas, va a besarle los pies, y otras dos están en último término en actitud contristada. En primer término, y en el suelo, vese el rótulo de la cruz con las letras *INRI*, caído, y una canasta con ropa. Tiene este cuadro las mismas dimensiones que el anterior.

Complementó Goya su obra con cuatro cuadritos de 0,37 por 0,30 metros, dos a cada lado de la hornacina del oratorio (donde hubo una imagen de bulto), con las efigies de San Joaquín, Santa Ana, San Cayetano y San Vicente Ferrer, estos dos en los extremos.

La escasísima luz (y aun indirecta) que penetra en la estancia, lo reducido de ésta y los reflejos inevitables en las pinturas (que son al óleo), todo contribuye a que la obtención de buenas fotografías sea punto menos que imposible. Por eso las que acompañamos al presente artículo (aun habiéndose repetido) dan idea, eso sí, pero no completa y minuciosa de los originales.

Desde luego en éstos, pero también en aquéllas, se ve a Goya en todo el esplendor de su talento y en toda la factura de su inimitable estilo. Yo invito a los inteligentes a que examinen las pinturas, y rápidamente dictaminarán de acuerdo conmigo: no es otro, no pudo ser otro que Goya el que las trazó.

Complejo en verdad fué el temperamento del artista de Fuendetodos. Su manera de ver la realidad, dice un crítico, es la de visión rápida, lo antitético de la plástica. Nada hay recto en la evolución de su genio, nada unilateral y metódico. Goya trasladó al lienzo, al papel, al muro, la *Vida*, desechando convencionalismos e idealismos; no era la línea ni la composición lo que le preocupaba. No imitó a nadie, y por lo tanto el academismo de lo acabado, correcto de formas, sin alma, en una palabra, fué en Goya un mito. Y he aquí que estas cualidades están vertidas en las pinturas de que tratamos. Los asuntos se hallan expuestos de una manera propia, especial, no sujeta a moldes, *goyesca* en una palabra.

El cabello de la Virgen del cuadro primero es de un rubio finísimo y la tez pálida, lo mismo que las manos, de una palidez *sui generis* de la mujer encinta. El embarazo lo marcó excesivamente, ya que, dada la época en que la Virgen hizo la visita a Santa Isabel, no de-

bería notarse (1). Y sin embargo, hay una esbeltez de formas que admira. Goya, en fin, pintó en la Virgen un tipo *aristocrático*. Véase ese perfil helénico del rostro y compárese con el de la Virgen que aparece sobre el pollino en la *Huida a Egipto*, de un aguafuerte auténtica de Goya (2), reproducida en la página 448 de la revista *Museum*, tomo III, núm. 12. Yo les hallo un parecido sorprendente. Aquella cabeza de Santa Isabel, envuelta en la toca, es Goya puro.

La cara de San José, en el cuadro segundo, no puede estar más acabada, y recuerda fuertemente algunos de los retratos del artista aragonés. En sí misma es también un verdadero retrato.

Mas donde se revela con toda amplitud el carácter de nuestro autor, es en la composición que adorna el techo del oratorio. Si no la trazó Goya, hubo de resucitar expresamente para pintarla: tal es de típica, de genial. Aquí, más que en las otras, es donde rompió moldes y vertió su maestría un *Descendimiento* ideal, completamente apartado de las tradiciones iconográficas, aun de los grandes pintores. Allí no se ve la cruz, ni las escaleras, ni nada que recuerde el cruento sacrificio: el grupo de los dos ángeles sosteniendo a Jesús parece surgir del espacio, en un alarde de luz y colorido espléndido. Aquella figura del Señor es una maravilla. ¡Qué carnes, qué estudio anatómico! Pero no minucioso, detenido, a lo Murillo, sino en trazos enérgicos, sueltos, dando una noción de *verdad*, característica de Goya. Por lo demás, aquellas figuras de la extrema izquierda parecen, al mirarlas, que ya nos son familiares, que las hemos visto muchas veces en los lienzos de Goya: son las de *Las lavanderas*, las de *El puesto de loza*, sólo que en actitud dolorida. Su espíritu era original, y original fué en este cuadro, colocando caído en el suelo el rótulo de la cruz, más una canasta con ropa... Son detalles que sólo a Goya, con su temperamento inquieto, innovador, pero dentro de la realidad, revolucionario, en una palabra, pudieron ocurrírsele.

(1) Dice San Lucas en su Evangelio, capítulo I, versículos 28 a 38, que el ángel anunció a la Virgen la Encarnación del Verbo divino, que en aquel momento quedó concebido; y en los versículos 39 y 40, que «en aquellos días», levantándose María, se fué a una ciudad de Judá, entró en casa de Zacarías y saludó a Elisabeth. Esta se hallaba embarazada de seis meses (Lucas, cap. I, vers. 36), y en cambio la Virgen, según lo alegado, de pocos días. Dedúcese también del versículo 56, que dice que María se detuvo con Santa Isabel como tres meses, y que, cumplido el tiempo, esta última parió a San Juan.

(2) De ella habla Ceferino Araujo en su obra *Goya*, pág. 120.

He observado en esta obra analogías en trazos y en disposición de figuras con la *Alegoría de la Divinidad o de la Gloria*, que pintó en 1772 en la bóveda del coro de la santa capilla del Pilar. Pero analogías aisladas, rápidas (más que nada en los dos ángeles); que cada obra de Goya era un trabajo definido, de carácter propio o adecuado, porque en cada uno su genio lanzaba peculiares destellos.

Goya fué un perfecto cristiano, y ello le llevó a trazar pinturas de índole religiosa; pero no hay que buscar en éstas la nota mística; en este sentido no consigue emocionar. Ejemplo acabado son sus *frescos* de San Antonio de la Florida, con la sola excepción del *San José de Calasanz* que se guarda en las Escuelas Pías. Y lo dicho podemos aplicarlo a las pinturas religiosas de este oratorio, apartando, no obstante, a mi juicio, la del *Descendimiento*. Esta, a pesar de la libertad y desenvoltura con que está tratada, consiguió emocionarme. Aquel Cristo exangüe en brazos de los ángeles; es la realidad misma. De estar clavado en la cruz, sería el Cristo ideal, después del de Velázquez. No cabe pintura más acabada de un cuerpo muerto. Remarcable es la expresión de dolor, de *respetuoso dolor*, de las santas mujeres.

Los cuatro cuadritos de santos son abocetados; cuatro trazos robustos, viriles, dan por resultancia una expresión definida, pero que no inspira devoción alguna. Aquel San Joaquín, con el rostro levantado, hasta con el cabello parece que encrespado, diríase que (si se me permite la expresión) está increpando, insultando. Pues ¿y aquel San Cayetano? Envuelto en su negra túnica o sotana, no es expresión irónica, sarcástica, la que tiene su rostro: es que materialmente se está riendo. Allí Goya ya no pudo contener su pincel, y dió su nota característica: aquellas cabezas son las de dos tipos populares; aquellos son, en fin, sus *Caprichos*.

No hay que buscar en las composiciones ligeramente descritas, plasticidades, curvas bien definidas; es, como ya he dicho, dibujar *sin contornos*, en visión rápida, teniendo honda la preocupación de la luz. Pintor no formado en los talleres o en las aulas de una Academia, no se sujetó a los cánones o normas artísticas prefijadas. Los colores son el medio para fijar lo que crea su imaginación. Por eso, a pesar de lo abstruso de su personalidad, el estilo, el arte de Goya es inconfundible, si se conoce a fondo este su modo peculiar de pro-

ducir, ese sello especial que se descubre en cualquiera de las pinturas goyescas.

Cuatro pinceladas le bastan a él para expresar lo que a otro le costaría cuantiosos y amanerados retoques. Por eso ni imitó a nadie ni la corrección existía para él. «Al hacer un retrato — dice el señor Beruete y Moret—descuidaba el dibujo y la forma de una extremidad, de una prenda, de un adorno del fondo, pero la imagen del personaje tenía expresión, sabemos cómo pensaba, qué quería, cuál era su carácter; el espíritu había llegado a ser reproducido en el lienzo.» Lo transcrito puede ser aplicado a éstas y todas las obras de Goya.

El cuadro que revela más detención es el del Cristo muerto.

El colorido, las tonalidades de estas pinturas, son admirables, y ante las cuales (como en todos los trabajos de Goya) se experimenta una nueva y honda sensibilidad. Es un encanto de color, pletórico de matices, derrochando toda una seducción cromática ante la combinación prodigiosa de la luz. En el *Descendimiento*, por ejemplo, sorprenden junto a aquella exuberancia luminosa y de contraste del centro (figura de Jesús y ángel de la derecha), que recuerda a los grandes maestros del Adriático, las sombrías entonaciones de la izquierda, a lo Rembrandt.

Este mismo imperio, en tranquilos acordes, lo vemos en el grupo de la Visitación (la Virgen y Santa Isabel en primer término, en relación con el Zacarías, que está detrás) y en el de San José con el ángel, cuyo contraste de luces en la cueva y en el exterior de ella (que se observa por angosta abertura, y donde está la Virgen sentada) es un alarde de impresionismo y de belleza.

Yo noto en el primero de estos dos grupos la influencia de Velázquez (que también es de apreciar en bastantes de las obras de Goya, cuyos maestros, a su decir, fueron Rembrandt, aquel nuestro pintor cortesano-realista, y *la Naturaleza*); pero ésta y otras fuentes (véanse los estudios críticos sobre Goya) le sirvieron en cuanto convenía a su temperamento; encumbrándose en seguida sobre estos elementos allegadizos para infundir una modalidad exclusiva a sus producciones.

Ahora bien, ¿a qué época del artista hay que adjudicar estas obras? Datos acerca de ello no he hallado. Yo no me atrevo a fijarla en concreto: quédese esto para los críticos que han especializado sobre Goya.

A pesar de su valor, no son las pinturas que han ocupado nuestra atención, de las mejores producciones del inmortal artista. ¿Acaso porque no fueron los asuntos religiosos el fuerte de Goya? ¿Tal vez debido a su extraño temperamento artístico, o a que las condiciones en que hizo su trabajo no le fueron del todo favorables? Yo me inclino a creer, como resultancia, que los cuadros Sobradíel son anteriores a la madurez, al apogeo artístico de Goya, a su mejor época, en que eran disputadas sus producciones y en que fué colmado de distinciones; acaso también a su labor en el Pilar y en *Aula-Dei*.

Con todo, ya he alegado los méritos que encierran tales pinturas, y repito que el cuadro de Cristo muerto lleva gran ventaja sobre los demás, por las razones expresadas. Nuestro pintor fué excepcional siempre: desde la primera a la última de sus producciones, aun en sus ratos de displicencia; y así este sello personal se advierte en estas obras, junto a delicadeza y corrección exquisitas en cabezas, manos, etc., y en trazos viriles que delatan el genio de su autor.

Para terminar, diré que la tradición de Goya en las Casas de Alcibar Sobradíel, enlazadas por vínculos de matrimonio, es manifiesta. La actual Condesa, viuda de este último título, cuyo abuelo fué gran amigo de nuestro pintor, conserva los bocetos que Goya hiciera para los *frescos* que ejecutó en el templo del Pilar, y recuerda haber oído a sirvientes antiguos de su casa la especie, transmitida en el transcurso del tiempo, de que Goya pintó en el palacio condal de Zaragoza, hoy habitado, como en un principio he dicho, por sus hijos los señores Condes de Gavarda, a cuyas bondades debo el haber podido redactar el presente artículo.

RICARDO DEL ARCO,

Correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes
de San Fernando y de San Luis de Zaragoza.