A. de Beruete y Moret.

GOYA

BERUETE
Y MORET

GOYA

1928

G O Y A

GOYA

POR

A. DE BERUETE Y MORET
DIRECTOR QUE FUE DEL MUSEO DEL PRADO

Goya, pintor de retratos; Goya, composiciones y figuras y Goya grabador

compendiados por

F. J. SANCHEZ CANTON
de la Real Academia de Bellas Artes
Sub-director del Museo del Prado

Madrid 1928

Blass, S. A. - Madrid. - Núñez de Balboa, 21.

EXPLICACIÓN

En el otoño de 1915 apareció el libro titulado Goya, pintor de retratos, *por Aureliano de Beruete. Su presentación primorosa, su contenido docto y ameno lo destacaron entre la exigua bibliografía artística española, y un éxito nunca alcanzado en nuestra patria por obra análoga hizo preciso editarlo de nuevo en 1918; en 1922 se publicó en Londres vertido al inglés *. Entre tanto habían salido dos volúmenes que lo continuaban, completándolo;* Goya, composiciones y figuras *(1917), y* Goya, grabador *(1918), que hubieron de obtener no menos feliz acogida. Los tres hermosos tomos constituyen el más completo estudio que se haya consagrado a Goya, pero son hoy tan difíciles de adquirir, como si fuesen ediciones de hace siglos.*

Al acercarse el centenario del gran pintor ha parecido imprescindible publicar nuevamente el Goya *de Beruete. Reeditar la obra entera presentaba ciertos inconvenientes; la longitud del texto y el número de las ilustraciones impedirían la divulgación necesaria para la gloria del artista y la memoria del autor: y los años que no pasan en balde, obligarían a rehacer muchas páginas y a cargarlas de notas.*

Para evitar ambos escollos se ha intentado reducir lo fundamental de la obra a los términos de un volumen similar de los tres precedentes, respetando el texto original hasta el punto de que quizá no haya en todo el libro dos renglones nuevos. La labor ha sido sólo de poda y ajuste, trabajo difícil y espinoso que no ha de contentar a todos, porque lo que a algunos interesa a muchos enfada, y porque en la selección se traslucen siempre las preferencias de quien escogió.

Al extractar se han perdido matices de expresión y de crítica; ello era inevitable; pero tal vez al quedar más apretado y ceñido el texto

* *Goya as portrait painter translated by Selwin Brinton (Constable and Company. London).*

se logra mayor nitidez en los perfiles con que Aureliano de Beruete dibujó la figura de Goya en su magistral evocación.

Contribuyó a desvanecer los escrúpulos que acometieron al autor del extracto, cuando con emoción puso manos a la tarea, saber que se cumplía al intentarla un deseo firme de Aureliano de Beruete. No sólo en nota preliminar a la segunda edición de Goya, pintor de retratos, *apuntó su propósito de refundir los tres volúmenes «en forma tal que la obra ofrezca mayor unidad y conjunto», sino que entre sus papeles aparecieron ejemplares del primero y del último con cortes indicados, preparatorios del compendio. No hay que decir que en gran parte se respetó el hallazgo y en el resto se siguió la pauta que marcaba.*

Dada la índole de esta edición, se ha suprimido el catálogo final, por estar anticuado en demasía para reproducirlo y por considerar atrevimiento imperdonable borrar o incluir pinturas en la lista que Beruete formó hace diez años.

Al pie de contadas páginas, notas sucintas ponen al día los datos rectificados: sería factible multiplicarlas, mas hubiera sido alarde vano en quien no aspira con este libro a mayor elogio que el reparo de que no se percibe su intervención.

F. J. SANCHEZ CANTON

Madrid-otoño de 1927.

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

NÉ A FUENDETODOS (ESPAGNE)

LE 30 MARS 1746

EST MORT DANS CETTE MAISON

LE 16 AVRIL 1828

Así reza una lápida colocada en una casa del Cours de l'Intendance, (1) en la ciudad de Burdeos.

Estas palabras, que ni siquiera dan a conocer el aspecto de la actividad en que se distinguió el hombre a quien están dedicadas, y la modestia de la lápida, hacen que pase inadvertida a la mayoría de los transeuntes. Para los que el nombre de Goya es toda una evocación, no necesita más explicaciones. En aquel lugar hospitalario murió viejo y achacoso, pero siempre activo y fecundo, un genio español cuya obra refleja la sociedad de su tiempo, desde los reyes hasta los mendigos. Y todo lo expresó Goya con esa claridad de dicción, con esa sinceridad que caracteriza a las producciones españolas en las artes.

Sus obras nos emocionan y nos interesan poderosamente porque están vividas, y la potencia de expresión y el carácter nos ponen en comunidad de sentimientos con el artista.

Si se estudian sus obras relacionándolas con las vicisitudes del artista, se observará la conexión que guardan con las fechas en que se crearon.

En su producción, tan exuberante y tan varia, se aprecian cambios: la nota pintoresca la sustituye por otro arte más intenso y más

---

(1) Tenía entonces el n.° 39. Goya vivía en el tercer piso (M. Núñez Arenas, *La fortuna que dejó Goya*, artículo publicado en «La Voz» el 23 de noviembre de 1926).—*Nota de esta edición.*

complejo: hay un Goya del siglo XVIII y un Goya del siglo XIX. Compárense aquellas escenas de los tapices con las que decoraban su quinta y con *los desastres de la guerra*.

El paso de los años fáciles, galantes y dichosos a otros tristes de vergüenza y de destierro contribuyó a disciplinar su espíritu; y su afición a lo fantástico encontró ocasión propicia en los momentos de invasión y guerra, pues como él mismo dijo y dibujó: «El sueño de la razón produce monstruos.»

Su espíritu se vigorizó, y servido por una técnica adecuada, dió por resultado el arte colosal de sus últimos años.

Artista y creador, en este segundo aspecto se nos muestra desigual y a menudo incorrecto: no puede sujetarse exactamente a la realidad, y olvida y descuida en parte lo que de sobra domina; que a este arte de expresión y de idea no es la corrección precisamente la cualidad primordial que ha de exigírsele.

La originalidad de Goya, su variedad, el aparecer en cierto modo como un genio aislado, hacen difícil su colocación en la historia del arte. El Sr. Araujo llegó a la siguiente afirmación: «Goya... no pretendió descubrir nada, ni fundar escuela. Sintió así, vió así, comprendió así y así pintó; no hubo más.»

Pero, para admitir esto, sería preciso creer que los grandes artistas son algo debido a la casualidad; y como quiera que ello es totalmente inadmisible, estimo que la obra crítica que la producción de Goya requiere es aquella que investigue el porqué sintió así, vió así, comprendió así y así pintó.

El autor de las presentes páginas cree haber percibido, sentido más bien, ante algunas de las obras de Goya, que aquel hombre singular, que a primera vista aparece como un genio solitario sin tradición y sin escuela, es español hasta la médula y hombre de su tiempo tanto como de su raza: es la continuación de la pintura española, olvidada y sustituída por influencias extrañas en los años que precedieron a los de su vida. Es el nexo que une lo que había de venir con lo que había sido. Es la resultante de la producción española, originando una de las fases más importantes de lo que aun se llama arte moderno.

I

GOYA, PINTOR DE RETRATOS

CAPITULO PRIMERO

HASTA EL AÑO 1783

Lo poco que se sabe del nacimiento y primeros años de Goya es conveniente buscarlo en el librito *Goya. Noticias biográficas*, por Don Francisco Zapater y Gómez, publicado en Zaragoza en 1868 (1).

Don Francisco Zapater era sobrino de Don Martín Zapater, condiscípulo de Goya en la Escuela Pía de Zaragoza: conservaron su amistad durante toda la vida, según lo prueba su correspondencia. Mil veces más que un extenso tomo acerca de Goya nos reflejan esas cartas, escritas de prisa y sin ortografía, el carácter del pintor, sus dificultades en los años juveniles y sus primeros triunfos.

La obra citada está apoyada y fundamentada precisamente en la serie de cartas de Goya a Don Martín Zapater

Goya nació el 30 de Marzo de 1746 en una familia de labradores, modesta, pero relativamente acomodada y hasta hidalga por su madre Doña Gracia Lucientes, en Fuendetodos, lugar arisco de 120 vecinos, sin vega y sin río, situado en pleno Aragón. Fué bautizado al día siguiente con los nombres de Francisco (2) José. El segundo nombre era el de su padre. Tuvo, entre otros hermanos, a *Thomás*, que fué dorador en un principio y trabajó después en reta-

---

(1) De él se hicieron varias tiradas fraudulentas y por fin fué reproducido en las páginas 15-49 del libro *Colección de cuatrocientos cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de.... Goya precedido de un Epistolario.... y de las noticias biográficas publicadas por D. Francisco Zapater y Gómez en 1860.* Madrid. Editorial Saturnino Calleja, 1924. *(Nota de esta edición).*

(2) Celebraba su fiesta el 4 de abril, San Francisco de Paula.

blos; Camilo, que se hizo eclesiástico (1), y Rita, que se casó y vivió en Zaragoza.

Goya no habitó en Fuendetodos más que los años de su niñez. Pasó después a Zaragoza a trabajar en el arte de la pintura. Cuando Zapater preparaba su libro, estuvo en Fuendetodos y pudo ver la casa en que naciera el pintor, que era la señalada entonces (año de 1868) con el número 18 (2) de la calle de la Alfóndiga. Pudo Zapater igualmente recoger los recuerdos que algunos ancianos conservaban del pintor y de su familia, y dice:

«Refieren estos ancianos, que Goya era travieso e inquieto cuando chico; que borroneaba figuras, y que pintó en la Capilla de las Reliquias unos cortinajes al fresco, y después, al óleo, en las puertas del retablo, la *Venida de la Virgen del Pilar*; que en 1808, mientras su permanencia en el lugar, durante el segundo sitio que sufrió Zaragoza, era sordo y le hablaba por señas un criado que trajo, haciendo uso de un abecedario que todavía imitan. Mencionan también que al ver Goya la pintura del referido altar, exclamó: *No digáis que eso lo he pintado yo.*»

Goya fué discípulo en Zaragoza de Don José Luzán, maestro de autoridad que se había formado en Italia. Puede asegurarse que no dejaría huellas en el arte de su joven alumno, pintor de temperamento artístico diferente.

Aún muy joven, casi niño, se trasladó Goya a Madrid, tal vez pensando que sus paisanos, que entonces formaban el llamado partido aragonés, podrían ayudarle. Si así fué, sus esperanzas resultaron fallidas, pues pocos años después Goya marchaba a Roma a perfeccionar su aprendizaje, y de esto lo único que se sabe es que hizo el viaje con escasez de recursos y abrumado por dificultades de todo género. La fecha exacta de la salida del pintor para Roma se desconoce. Yo, sin datos terminantes para precisarla, pienso, por lo que dice Zapater y por conjeturas que se desprenden de cartas y fechas, que se aproximaría ya al año 1770, si no fué en este mismo. Poco importa, pues en nada variaría la formación del artista; de su estancia en Italia sólo un dato seguro se sabe, cual es que en 1772 obtuvo el segundo premio en un concurso celebrado por la Academia de Parma con un cuadro que representaba *Aníbal contemplando desde los Alpes la campiña italiana*. En la noticia se dice que Goya era discípulo de

---

(1) Fué capellán en Chinchón.

(2) El conde de la Viñaza en su interesante obra acerca de Goya dice que era el número 15, y aduce testimonios de que así fuese.

La idea y realización reciente del insigne artista Ignacio Zuloaga de conservar la casa de Goya y hacer en ella un pequeño museo, homenaje al grande hombre de Fuendetodos, merece el mayor encomio.

Vayeu, pintor del Rey de España. Y además se consigna que el Jurado sintióse inclinado a concederle el primer premio si se hubiese circunscrito más al tema y si hubiera puesto más verdad en su colorido.

A estos años de estudio se refieren las anécdotas que hacen de la vida de Goya una serie de aventuras, reyertas, desafíos, asaltos de conventos, etc., etc. Nada de esto parece comprobado.

Los primeros retratos de Goya no son de especial interés, y hay que esperar al año 1783, en que hace las primeras obras importantes de este género. Pero antes es preciso dar a conocer el ambiente que Goya encontrara en España, a su vuelta.

El arte español, propiamente dicho, no existía ya o andaba relegado a obscuros monasterios e iglesias de segundo orden, donde aun lanzaba algunos chispazos el espíritu castizo. Desde el advenimiento de los Borbones, la dirección del arte, las grandes obras y aun la enseñanza artística habían sido entregadas en su mayoría a extranjeros. A la sombra de tanto exotismo, algunos pintores españoles, especialmente Francisco Bayeu (1734-1795), José del Castillo (1737-1793), Mariano S. Maella (1739-1819) y Gregorio Ferro (1742-1812), representaban la producción nacional, que bien poco tenía de español: no era sino la prosecución del manerismo italiano a través de las últimas enseñanzas que trajeron Amiconi y Corrado, seguidos por los González Velázquez y otros artistas españoles. Aquellos pintores conocían su oficio a maravilla, pero su arte era inexpresivo y de él no intentaban libertarse; pues se hallaban míseramente ahogados por aquel frío convencionalismo.

Esta producción pictórica, sobre la que pesaban tantas tradiciones extrañas y decadentes, había sido reforzada poco antes y era presidida en aquel entonces por un afamadísimo artista que Carlos III había llamado a su Corte, Antonio Rafael Mengs, pintor y erudito educado en las teorías clásicas y muy identificado con Winckelman. Mengs se propuso desterrar de la pintura la brillantez del colorido y las maneras briosas y arrogantes para substituirlas con un seudo-clasicismo, en que dominara un estilo de nobleza pura y un dibujo que tendiera a la sencillez de línea del arte antiguo. Escribió no poco, llevando a la práctica sus teorías, y es justo reconocer que su arte lo realizaba con una habilidad y destreza pasmosas.

Aun cuando el estilo de los pintores españoles citados y de otros que encontrara Mengs a su llegada a Madrid, y el suyo tan propio no fueran los mismos, tenían puntos en que concomitar, y el bohemio estaba satisfecho de los españoles que se lanzaron ciegamente sobre sus huellas.

Y en aquellos años en que dominaba en nuestra Corte y en toda España y en casi toda Europa ese ambiente artístico, llegó de Italia y se instaló en Madrid, Goya, el pintor menos seudo-clasicista que imaginarse pueda, espontáneo, con una manera siempre sincera y casi torpe entonces, trayendo en embrión un mundo de revolución pictórica en su cabeza, pero sin fama y sin nombre, escaso de recursos y con un carácter poco propicio a transigencias, tenaz, convencido, y, según cuentan, gruñón y de mal genio.

Su adaptación al medio era imposible; pero no obstante, no se significó con personalidad totalmente distinta a la producción general. Esto quedaba para más adelante.

Debe recordarse asimismo que ninguna de sus obras de estos años fué de mérito excepcional; Goya aparecía en ellas mostrando un temperamento singular de pintor y nada más. Prueba esto que fué un artista sin precocidad, pues en esta fecha, hacia el año de 1773, no andaba ya lejos de los treinta de edad. A pesar de no conseguir de momento ni posición ni renombre con sus obras, no pasó inadvertido entre los otros pintores. En sus cartas a su amigo Zapater se conduele y alguna vez se muestra indignado, pero al mismo tiempo nos confirma que tenía encargos de alguna importancia en Zaragoza, que trabajaba algo en Madrid, si bien esto debía de ser más por afición que por encargo, y que trataba con intimidad a Francisco Bayeu, el pintor zaragozano, famoso en la Corte, académico, etc., etc.

En el año de 1775, Mengs, que regía en absoluto la marcha del arte en la Corte, llamó a Goya en unión de otros pintores, pocos y relativamente afamados, para encargarles cartones destinados a servir de modelos en la Real Fábrica de Tapices, a la que se deseaba dar nuevo impulso.

Con los primeros de estos cartones, con sus *borrones* de toros y algunos cuadros de costumbres, Goya empezaba a ser conocido.

En 1777 aparece ya casado con Josefa Bayeu, hermana de Francisco, el famoso pintor, y padre en 22 de Enero de un «guapo muchacho», como él mismo dice. En Abril del mismo año dice también, siempre en cartas a Zapater, que «pintaba con más aceptación».

En el año siguiente, en 1778, aconteció algo insignificante en apariencia, pero que yo lo estimo trascendental y del mayor interés, no ya sólo para el desenvolvimiento intelectual de Goya, sino para la historia general de la Pintura española. Fué lo siguiente: En aquel año, Goya, relacionado con Bayeu y ya pintor que recibía encargos del prestigioso Mengs, consiguió ver por vez primera las reales colecciones de pinturas que habían estado diseminadas hasta hacía poco

en los diferentes Sitios. Carlos III acababa de dar las órdenes, y éstas fueron inmediatamente cumplidas, para que casi toda aquella riqueza esparcida se instalara en el Palacio de Madrid, nuevo entonces. El estudio de tanto cuadro podía, pues, hacerse con facilidad. Allí se encontraban los retratos y composiciones de Tiziano, acompañados de otras producciones italianas del mejor tiempo; allí los cuadros primitivos flamencos, y los de Rubens, y los de Van Dick, y los de Durero, y los de Murillo—que tanto admirara la Reina Doña Isabel Farnesio, en su viaje a Sevilla, y de los que trajo a sus palacios una colección compuesta de 29 lienzos muy selectos—, y no hay que olvidar los cuadros de artistas franceses que enamoraran, como era natural, a Felipe V y a Fernando VI. Pero, y esto es lo interesante, entre tanta producción de diversas escuelas y de maestros tan grandes, Goya fué a fijarse especialmente en las obras de un pintor que se llamó Diego Velázquez. ¿Qué encontraría Goya en tales obras que fueron las únicas que copió, haciendo de ellas una serie de grabados? Algo quizá que no había encontrado en Zaragoza ni en Roma, ni en Madrid, hasta aquel día. Algo que le hablaba en una lengua que él no dominaría a causa de su educación, pero que sabía por intuición que era la suya y la única con que podría llegar a dar forma al arte que ya bullía en su cerebro. Las obras de Velázquez, cumbres de la escuela española del siglo XVII, modelos de arte sintético, de asombrosa sencillez en su factura, obras mágicas creadas al parecer espontáneamente, sin que en parte alguna de ellas revelen ni esfuerzo, ni debilidad, ni fatiga, iban a resurgir después de un siglo de olvido en otro genio español capaz de comprenderlas y el solo digno entonces de establecer nexo con ellas. La cadena que parecía haberse roto a fines del siglo XVII volvía a engarzarse.

Las producciones nacionales, cuyo vínculo determina lo que se llama una Escuela, tienen sus características, su esencia especial determinativa, pero tienen asimismo una manifestación externa, una última expresión, un idioma, me atrevería a decir, propio, nacional, que las une y las relaciona. Y esa dicción en arte es tan fundamental como el espíritu que determina la creación: hay una técnica, una lengua especial que caracteriza las producciones típicas de cada raza. Si encontramos diseminados en un Museo, donde haya ejemplares de todas las escuelas, un retrato de Velázquez, una figura ascética de Ribera, un cadáver corrupto de Valdés Leal y una maja de Goya, podrán estas obras no asemejarse entre sí; es más, no se asemejarán seguramente: cada una de ellas se debe a una época, a un espíritu creador y a una estética distinta; pero así y todo, pronto las distinguiremos de las obras de otras escuelas, porque las de nuestros

pintores, por varias y antitéticas que nos parezcan, todas tienen una dicción, todas están pintadas en *español*.

Y precisamente esa lengua que Goya apenas conocía y necesitaba para expresarse, fué la que encontró y aprendió en aquellos lienzos de Velázquez, síntesis de la producción castiza española.

En 1779 tuvo por vez primera ocasión de presentarse a la familia real, y en carta fechada el 9 de Enero, con gran sabor y dejo aragonés, dice lo siguiente:

«Si estubiera mas despacio te contaria lo que me onró el Rey y el Principe y la princesa que por la gracia de Dios me proporcionó el enseñarlas cuatro cuadros, y les besé la mano que aun no había tenido tanta dicha jamas, y te digo que no podía desear mas en cuanto á gustarles mis obras, segun el gusto que tubieron de verlas y las satisfacciones que logré con el Rey y mucho mas con sus Altezas y despues con toda la grandeza, gracias á Dios, que yo no merecia ni mis obras lo que logré. Pero chiquio, campicos y buena vida, nadie me sacará de esta opinión y mas que ahora empiezo á tener enemigos mayores y con mayor encono.

Ya empezaba a tener enemigos, porque ya empezaba a tener valimiento y un cierto nombre, y porque el hecho de haber sido recibido por los Reyes bastaba para darle prestigio. Pero al propio tiempo, Bayeu y otros pintores le ayudaban, como lo prueba el que fuera nombrado académico de la Real de San Fernando al año siguiente, el 7 de Mayo de 1780.

En 1781 interviene en un concurso importante y dice así a Zapater, escribiéndole a Zaragoza, con fecha de 25 de Julio de ese año:

«Amigo, llegó el tiempo de el mayor empeño en la pintura que se ha ofrecido en Madrid, y es que á competencia a determinado S. M. que se hagan los quadros para la iglesia de San Francisco el Grande desta Corte, y se ha dignado el nombrarme á mi, cuya carta orn. el Ministro se la embia oy á Goicoechea para que la enseñe á esos biles que tanto han desconfiado de mi merito y tu la llevaras adonde conozcas que has de acer fuego que ay motivo para ello, pues Bayeu el grande aze también su cuadro, Maella tambien ace el suyo y los demas pintores de camara tambien acen: en fin esto es una competencia formal, pues parece que Dios se a acordado de mi y tengo esperanzas de que sea todo en felices resultas despues de echas las obras. El tamaño del quadro es nueve baras castellanas de alto y la mitad de ancho, es tamaño natural: Como tan interesado en mi bien tu sabras el uso que debes hacer de esta noticia, y los porrazos que puedes dar.»

Ocupado Goya en esta obra, y claro es que en otras, llegó hasta el año de 1783.

En Enero de 1783 los cuadros de los pintores destinados al citado concurso se colocaron en la iglesia de San Francisco el Grande, espe-

rando el día para que la Corte los viese, y «asta entonces, dice Goya, nada corre mi caballo».

Hemos llegado al año de 1783, en que, como se verá más adelante, comienza nuestro artista su nueva e importante fase de pintor de retratos. Le faltaban pocos meses para cumplir los treinta y siete años de edad, y este hombre, que iba a ser uno de los mejores retratistas del mundo, no había hecho hasta la fecha un solo retrato saliente.

Su producción en este respecto se reduce a pocas y casi insignificantes obras. Citemos algunas:

Aquel autorretrato del artista en que se nos presenta casi de frente y con aspecto de unos treinta años de edad. Conócense tres ejemplares de esta cabeza, que debieron ser hechos en Zaragoza, pues de allí proceden. Tan sólo conozco yo uno de ellos que perteneció al insigne paisajista D. Carlos de Haes y después pasó a Munich (Galería Bhöeler). De pintura robusta y dominando en ella tonalidades obscuras, tiene esta obra, de todos modos, más interés iconográfico que artístico. Apreciamos en aquella cabeza y en la expresión de sus ojos y de su boca todo el tesón y fuerza de voluntad que tan brillante desarrollo habían de tener después.

La leyenda acerca de la juventud de Goya cuenta que, en Roma, su atrevimiento llegó a que, sin títulos ni previa indicación, se presentara al papa Benedicto XIV y que, quieras que no, hizo de este Pontífice un retrato que fué luego el asombro del Vaticano. Esto no pudo ser así, pues Benedicto XIV había muerto en 1758, mucho antes, por tanto, de que Goya llegara a Roma; pero aun suponiendo que fuera confusión lo del nombre del Papa y éste fuera Clemente XIV, que rigió la Iglesia desde 1769 hasta 1774, no parece probable ni verosímil semejante historia. Nadie conoce hoy esa obra, ni en el Vaticano se tiene noticia de tal cosa. Von Loga hizo rebuscas en este sentido y adquirió la convicción, conforme con la de cuantos han pensado serenamente en el asunto, de que Goya no hizo el retrato del Pontífice.

A este período también habría que atribuir, a juzgar por la edad del personaje, los retratos que Goya hiciera del Rey Carlos III. Pero acerca de este punto tengo la opinión que nuestro pintor no hizo nunca un retrato de este Rey antes de su muerte, y consiguientemente copiado del natural. Goya fué recibido por vez primera ante el Rey el año de 1779. Los años que mediaron entre éste y el del fallecimiento del Monarca en 1788 nos son perfectamente conocidos por la correspondencia que guardó Zapater; en ella se habla de todo y de cuantas obras, muchas insignificantes, ocupaban la actividad

(1) EN CITY ART MUSEUM, ST. LOUIS, MISSOURI, U.S.A.
(2) MARQUÉS DE ZURGENA Nº XXVI DE LA EXPOSICION DEL CASON, 1961 ?

del pintor, y jamás se hace mención de cosa tan saliente cual la de que estuviera haciendo el retrato del Rey. De los varios lienzos atribuídos a Goya en que se representa a Carlos III, hay algunos de indiscutible autenticidad; dos muy especialmente: uno en el Banco de España, en que se representa al Monarca con traje de Corte, y otro en casa de la duquesa de Fernán Núñez. En el conjunto de esta obra se aprecia el recuerdo de los retratos de personajes vestidos de cazadores que había hecho Velázquez, pero en estos retratos todo es más fuerte—las manos, los trajes, el fondo—que la cabeza. Esta, igualmente vista y colocada en todos, con la piel entre atezada y curtida, propia del cazador sempiterno que se pasaba la vida al aire libre, nos indica, por ser más floja que el resto del cuadro e idéntica en todos los retratos, no ser sino copia de otra y probablemente de un pintor distinto. Por documentos que se conservan en el Banco de España sabemos que el retrato que allí se guarda coincide en su fecha con la de la muerte del Rey. Y habiendo, pues, razón para pensar que ambos son de la misma época, podemos establecer que son hechos a la muerte del Rey,(1) y entonces los relacionaremos debidamente como técnica con aquellas otras obras de que se hablará en el capítulo siguiente.

Una pareja de retratos, curiosa y de bonito aspecto, en que se representan, respectivamente, a los príncipes de Asturias, D. Carlos (después Carlos IV) y a su esposa María Luisa de Parma, muy jóvenes, probablemente recién casados, es un interesante problema de pintura para estudiar en ellos y diferenciar a los pintores de aquellos años. Conozco de esta pareja de retratos—figuras en pie hasta las rodillas, el Príncipe con casaca roja apoyando su mano izquierda en una mesa, y la Princesa con rico vestido de seda y unas flores en la mano derecha que toma o coloca en un búcaro—tres casi idénticas: una, propiedad de D. Luis Navas (Madrid), otra en el Banco de España, la tercera en el Museo de Bilbao. Los nombres de Mengs, de Maella y hasta de Goya se recuerdan al ver estos retratos, sobre todo el de Goya, especialmente en la primera de las citadas. Sin embargo, hay que reconocer que estas obras no pueden ser de Goya, al menos si se consideran hechas ante el natural. En 1775 o muy poco después, Goya no hacía retratos en la Corte y mucho menos de personajes tan salientes como los príncipes de Asturias. Los retratos deben de proceder de Mengs, que pudo, por la fecha, hacerlos en su primera estancia en Madrid. Y de esos originales, otros pintores españoles sacarían copias. Los del Banco de España—los más flojos de las tres parejas citadas—son de Maella, según consta en documentos conservados en el propio Banco. Bien pudo Goya recibir encar-

(1) EL CONDE DE LA ALBAZA DICE QUE LO GRABÓ CARMONA EN 1785 Y CARLOS III MURIÓ EN 1788

gos de otras copias y ser éstas las del Sr. Navas, (1) que así lo parecen, y aun las del Museo de Bilbao.

De todo lo cual se desprende que Goya, personal ya en aquellos años en otros géneros de pintura, no lo era ciertamente en el de retratos: fuera por falta de práctica o tal vez por no desagradar a los personajes acostumbrados a los retratos de Mengs, que tanto complacían, los pintores españoles, sin excluir a Goya, no osaban salir de lo establecido y celebrado.

(1) Las del Museo Lázaro Galdiano?

CAPITULO II

De 1783 a 1789.

El año de 1783 es la primera fecha a la que, documentadamente, hay que relacionar retratos de importancia ejecutados por Goya. Son éstos el de Floridablanca y el grupo de familia del infante D. Luis.

D. José Moñino, conde de Floridablanca, se encontraba en esta fecha en todo el apogeo de su mando como ministro de Carlos III. Goya consiguió llegar hasta él, y el político favoreció al artista, pues éste dice a su amigo Zapater con fecha 22 de Enero del citado año:

«Aunque me a encargado el conde Florida Blanca q.e no diga nada, lo sabe mi muger y quiero que tu lo sepas y solo es q.e le he de acer su retrato cosa q.e me puede baler mucho: a este S.r le debo tanto q.e esta tarde me e estado con su S.a dos oras despues q.e a comido q.e a benido a comer á Mad, etc...»

Y en carta de pocos días después dice:

«En esta jornada he hecho la cabeza p.a el retrato del Sr. Moñino, en su presencia, y me a salido muy parecido y esta muy contento, ya te escribiré lo que resulte.»

La carta nos prueba que en esta como en otras obras, valíase Goya de estudios de la cabeza hechos ante el original y que después pasaba al lienzo definitivo. El retrato es propiedad del ~~los marqueses de Martorell, descendientes del ministro de Carlos III~~. *Lám. 1.*

La primera impresión que este retrato produce es la de que nos encontramos ante una obra inspirada en el arte de Mengs. Examinada después con atención, algo singular vemos en ella; no son más que detalles; pero los suficientes para apreciar en su autor a un gran colorista; aquellos ojos azules del personaje que mira con viveza y aspecto inteligente, y aquella casaca y pantalones rojos son notas valientes que Mengs no hubiera aprobado. En el centro de la com-

posición (más es un cuadro de composición que un retrato) se ve a Floridablanca en pie, de frente; Goya, a la izquierda, presenta al ministro un lienzo; un tercer personaje al fondo, un retrato de Carlos III colgado del muro y planos del Canal de Aragón, libros, papeles y cartas esparcidos, completan la obra. En el suelo, en primer término, hay un libro en cuyo lomo se lee: «Palomino-Práctica de la Pintura-2 y 3.» En la parte baja de un plano que cuelga de la mesa, dice: «Al Excmo. Sr. Florida Blanca. Año 1783.» Y en un papel a los pies de Goya: «Señor. F.co Goya.» La iluminación de la escena no está razonada; iluminada la figura de Floridablanca en la forma en que aparece, con luz intensa lateral izquierda, la figura de Goya no puede quedar en la penumbra como aquí. El artista, sin duda, ha supeditado todo a dar realce a la figura del ministro. La cabeza del pintor se destaca sobre un plano luminoso a la izquierda de una cortina; también esto es inexplicable, pues si aquello fuera una ventana, iluminaría la escena en otra forma.

Esta obra sirvió de tipo a otras menos importantes, todas ellas retratos del famoso ministro? en que su figura se la representa, en unos, de cuerpo entero, en otros, de busto prolongado, siempre solo, no formando una composición como en el primer cuadro citado; y a otros retratos de diferentes personajes de aquellos años.

Consérvanse seis cuadros de esta clase en el Banco de España, conjunto de interés por su indiscutible originalidad y por conocerse la fecha de cada uno y hasta el precio que por ellos se abonara. Proceden del Banco Nacional de San Carlos, constituído por iniciativas de Floridablanca el año de 1782, y representan, uno, ya citado, al rey Carlos III, y los cinco restantes a directores de dicho Banco; el encargo que éste hiciera a Goya para la ejecución de esta serie de retratos, parece que fué indicada o, al menos, apoyada por Don Juan Agustín Ceán Bermúdez, el famoso historiador de arte español que era competente en asuntos económicos, y desde la fundación del Banco de San Carlos ocupó en él la plaza de primer oficial de Secretaría. Amigo de Goya aconsejaría, igualmente al pintor la colocación en aquel Banco de sus modestos ahorros. En efecto: el Banco de España guarda quince acciones que suscribió el pintor y endosó en 20 de Noviembre y 22 de diciembre de 1788.

Creo que puede relacionarse con esta época el retrato que se supone de Ceán Bermúdez y que figuró en la Exposición de obras de Goya (1900), propiedad del marqués de ~~Corvera~~ PERINAT. Es un indudable original, pero ligero y de segundo orden por su mérito artístico.

Pocos meses después de que Goya hiciera el retrato de Floridablanca, realizaba una obra importante: *La familia del infante D. Luis.*

Este infante, D. Luis Antón, hijo segundo de Felipe V e Isabel de Farnesio, fué consagrado a la Iglesia y recibió el capelo a los ocho años. Arzobispo de Sevilla y Toledo, abandonó pronto tan altas dignidades y vivió retirado en Arenas de San Pedro; casando con una dama de noble familia aragonesa, famosa por su belleza y que compartía las aficiones artísticas de su esposo, Doña María Teresa de Vallabriga, en 1776. Jovellanos dijo de él que su nombre estaba destinado a la inmortalidad como protector del arte y los artistas.

Goya fué recibido en Arenas de San Pedro el año 1783, para hacer los estudios de la obra que nos ocupa, y de la impresión que de allá trajera da cabal idea su expresiva carta a Zapater, de fecha de 20 de Septiembre, en que dice:

«Acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su Alteza me a echo mil onores, he echo su retrato el de su S.ª y niño y niña con un aplauso inesperado por haber ido ya otros pintores y no aber acertado á esto: He salido dos beces á caza con su Alt.ª y tira muy bien y la última tarde me dijo sobre tirar á un conejo, este pintamonas aun es más aficionado q.e yo. E estado un mes continuamente con estos S.es y son unos angeles me han regalado mil duros y una bata p.ª mi mujer toda de plata y oro q.e bale treinta mil reales, según me dijeron alli los guarda ropas. Y an sentido tanto q.e me haya ido que no se podian despedir del sentimiento y con las condiciones q.e abia de bolber lo menos todos los años. Si te pudiera yo decir pormenor las circunstancias y lo q.e alli a ocurrido se q.s tendrias mucho gozo pero no puedo: estoy rebentado del coche q.e p.r orden de S. A.ª me han traido muy de prisa.»

Los estudios que hiciera Goya y el cuadro resultante de la familia, hoy en Italia,(1) pude verlos hace unos años en Boadilla del Monte, cerca de Madrid, donde en poder de la familia del príncipe de Rúspoli, descendiente de Godoy, se guardaban entonces, en unión de otros posteriores.

Ahora bien; este cuadro, en que se representa al matrimonio principesco, los hijos, los criados y Goya pintando aquella escena, catorce personajes en total, fué un verdadero fracaso. Su composición, inspirada por las escenas de familia y de hogar que estuvieron de moda en aquellos años, es aquí francamente absurda: el Príncipe y su esposa, en el centro del lienzo, sentados a una mesa ovalada, juegan a las cartas; los dos niños mayores se apoyan en su padre, mientras que un peluquero peina a la señora. Dos doncellas, a la izquierda, preparan el almuerzo, que va a servirse en vajilla de plata; llenan la derecha del cuadro cinco servidores completamente ridículos, entre ellos un jardinero de tipo morisco y una nodriza feísima muy adornada que sostiene en sus brazos al niño de pecho. Y allá,

(1) COLECCION DEL PRINCIPE CAMILO RUSPOLI, FLORENCIA

a la izquierda, en el fondo, se ve a Goya en escorzo poco afortunado, sentado ante el caballete, pintando aquella escena tan poco natural.

Hay en ella, verdad es, cabezas bien pintadas y de carácter; pero acaso porque Goya no estuviera acostumbrado a componer grupos de este género, es lo cierto que resulta un conjunto de personajes abigarrado y de mal gusto, afectado y con un colorido pobre y opaco. Hace ya años que no veo este cuadro, y el terminante juicio que expongo está tomado de mis notas de entonces.

Del año siguiente al de estos retratos hay otro de personaje importante, D. Ventura Rodríguez, el más famoso de los arquitectos españoles del siglo XVIII. El retrato, de más de medio cuerpo, en el que el personaje muestra un plano arquitectónico donde se lee una inscripción que termina con la firma de Goya y la fecha de 1784, es poco fino de tipo y de ejecución y se encuentra hoy ligeramente ennegrecido y tostado. No obstante estos reparos, el traje está amplia y ligeramente pintado y la cabeza de mucho carácter, nos da a conocer al célebre arquitecto en sus últimos tiempos—pues murió al año siguiente de sesenta y ocho—. Parece ser que Ventura Rodríguez protegió a Goya y fué quien más directamente le puso en relación con el infante D. Luis, con el que tenía el mayor valimiento. El lienzo está hoy en ~~la colección Heilbuth de Copenhague~~ MUSEO DE ESTOCOLMO.

A estos años, o muy poco después, a juzgar por la edad que en él representa el pintor, debe atribuirse el pequeño y precioso autorretrato de los herederos del conde de Villagonzalo, *lám. 2*, en que se representó Goya, en pie, con una chaquetilla corta y caprichosa, mirando al espectador y trabajando en un gran lienzo. Es de preciosa técnica y demuestra ya la independencia artística del pintor, que ha podido aquí realizar arte más personal que en la mayoría de sus obras de entonces, en las que supeditaba su talento a complacer las preferencias de los modelos acostumbrados a otro arte. La figura a contra luz se destaca por obscuro delante de un gran ventanal; puede apreciarse la fineza de las medias tintas y la coloración en las sombras, cualidad que representaba grande innovación y que tanto avalora las producciones posteriores. Nos da a conocer el autor sus elementos de trabajo: los pinceles cortos y cogidos cerca de la brocha, propios del arte aún detallista que caracteriza sus retratos de estos años, y, sobre todo, su paleta, con diez colores, colocados desde el blanco, siguiendo por los ocres claros a los verdes, azules, para terminar con los colores más obscuros. Sólo un color, el bermellón, se destaca de los demás, ocupando el primer lugar a la derecha del blanco. En la paleta de Goya, de años posteriores, esto no llamaría

la atención; los rojos en ella ocupan un lugar preferente; pero en tal época, esta preferencia no estaba demostrada en sus producciones y se ve no obstante que ya le preocupaba dicho color.

Este autorretrato es de aquellos años en que, a juzgar por su correspondencia, parece que, a pesar de estar ocupado Goya en obras de cierto empeño y en retratos de personajes, se encontraba contrariado y desfallecía en su labor. «Pídele a la Virgen que me dé más ganas de trabajar», decía a su amigo Zapater.

Estimado por Floridablanca, protegido por el infante D. Luis y recibido en Palacio, los pintores más viejos y, según ellos, más maestros que Goya, comenzaron hacia 1783 a censurar sus obras y a entorpecerle el camino. Más que por el pintor, conócese este estado de cosas por una carta dirigida también a Zapater y escrita por Camilo Goya, en 18 de Octubre de 1784, desde Chinchón.

El año antes, Goya había hecho venir a su madre, viuda ya, y a quien tenía señalada una pensión, que después elevó a cinco reales diarios, cuando ella regresó a Zaragoza, no pudiendo avenirse a la vida de la corte. Su hijo Camilo, que era sacerdote, vino con ella desde Zaragoza y fué nombrado por el infante D. Luis, es de suponer que por indicación o a ruego de Goya, para una capellanía en Chinchón. La carta a que me refería está escrita poco después de tomar posesión de la capellanía y en ella se habla de las muchas contrariedades de *Francho* en Madrid. Dice en un párrafo:

«Aunque Dios le ha dado fortuna y habilidad, está ésta perseguida con tanto esfuerzo que ya que no son capaces de oscurecerla, le quitan la paciencia, si ha dicho, si no ha dicho, y revolviendo con sus mentiras todo lo que pueden, pues a la hora que escribo tengo el corazon sobresaltado; siendo así que no dice lo que podría decir, lo peor es que logran de este modo el que aborrezca la pintura, y no pudiendo quitarle la habilidad logran el que no continúe ó al menos está expuesto á ello; porque no pueden sufrir que logre tanto obsequio ni alcance tanto honor de todos los demás.»

El carácter de Goya adquiere en estos años una irritabilidad y una violencia que no es, ni con mucho, lo que han descrito algunos de sus biógrafos; pero que es manifiesta, sin embargo. Causas tenía para que su independencia artística no lograra el desarrollo merecido o, por lo menos, se entorpeciera y sus triunfos definitivos se retrasaran. Sigámosle en sus cartas a Zapater. En 3 de Marzo de 1784, después de hecho el retrato de Floridablanca y de haber agradado a tan insigne modelo, escribía Goya:

«Amigo nada hay de nuevo y aun hay mas silencio en mis asuntos con el señor Moñino, q.e antes de aberle echo el retrato; lo mas q.e me ha dicho despues de haberle gustado: *Goya ya nos veremos más despacio.*»

Esta frase suena a nuestros oídos como algo conocido; es la eterna salida del político profesional. Se ve que en política, como en arte, cada raza tiene sus características, las cuales permanecen las mismas e inmutables a través de las generaciones y de los siglos.

La esperanza del triunfo sostenía, sin embargo, a Goya, cifrada especialmente en su cuadro para San Francisco el Grande.

En 31 de Octubre del mismo año en que Floridablanca le daba largas, como a cualquier pedigüeño vulgar o chupón de oficio, se ocupaba en el concurso de cuadros para la iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid, y como es sabido, Goya triunfó en este certamen al año siguiente, en 1785, con el cuadro que representa a *San Bernardino de Sena predicando al rey D. Alfonso de Aragón*. El triunfo de Goya, iniciado por el público y las personas entendidas, fué confirmado por el Rey. Desde entonces Goya aparece, a juzgar por su correspondencia, satisfecho y con ánimos.

Su carrera en la Corte desde este momento fué rápida y contrasta con las dificultades de los años anteriores; decía a Zapater poco después, en 1.° de Agosto:

«Martin mio, ya soy Pintor del Rey con quince mil reales, aunq.^{e} no tengo tiempo te insinuaré como el Rey embió orden á Bayeu y Maella q.^{e} buscasen dos pintores lo mejor q.^{e} se encontrase p.^{a} pintar los exemplares de tapices y lo q.^{e} ocurriera en Palacio á fresco ó alolio, Bayeu puso á su hermano y Maella á mi. Subio esta consulta al Rey y estubo echa la gracia y yo sin saber nada q.^{e} me cogió sin saber lo que me sucedia, he dado gracias al Rey y Príncipe y á los demas Jefes y á Bayeu q.^{e} dice q.^{e} el fué la causa de q.^{e} Maella me propusiera á mi, y á Maella por ser yo de su parte propuesto y a Dios q.^{e} ya te escribiré. Tuyo y retuyo

GOYA.»

Y siguen a éstas otras cartas íntimas en que poco habla de pintura y cuenta en cambio sus episodios de Madrid, algunos lances cómicos y otros graciosamente descritos, como el del vuelco que tuvo en un birlocho que se había comprado para pasear por los alrededores de la villa y corte. Algunos disgustos de familia, enfermedades de sus hijos y preocupaciones de dónde y cómo ha de colocar sus ahorros, son las únicas notas serias de las cartas de los años siguientes. No era ya el Goya que tenía que solicitar protección; era el pintor a quien se buscaba y que, según dicho suyo, se hacía desear. En su vida particular no introdujo más variación que la de montar su casa con mayor comodidad. Reunía ya con sus sueldos, el año 1786, 28.000 reales. El birlocho de dos ruedas y «caballo gitano» que tenía antes fué reemplazado por otro de cuatro, tirado

por dos mulas, con el cual, por cierto, según cuenta después, dió otro buen volquetazo.

No obstante su nueva posición que le obligaba a aceptar en cierto modo la vida de Corte, su sencillez no se modificó y sus ideas y sentimientos siguen los mismos que, según sus cartas tan espontáneas, hemos podido apreciar en estos años de juventud. Nada de grandes preocupaciones, fuera de las artísticas; su vida es ordenada; a su íntimo amigo le habla constantemente de su Pepa y de sus chicos, de sus pequeños ahorros y de cómo y porqué los coloca aquí o allí; sus dispendios más grandes eran las excursiones cinegéticas, poco frecuentes, y su único lujo los dos birlochos, el caballo gitano y el par de mulas, que encargó a Zaragoza, suponiendo que le saldrían más baratas.

Por entonces muere el padre de Zapater y Goya le escribe:

«10 Enero de 1787.

Querido del Alma. Con el sentimiento q.e te puedes pensar tomo la pluma p.a responderte; y en este asunto Amigo ya sabes que he pasado por el mismo lance, y como el biage lo bamos haciendo unos detrás de otros, creo q.e el que ba mejor dispuesto (como es regular q.e tu Padre como el mio en su edad, lo abran estado) ba mejor y es la mayor dicha. Conque así querido mio alegrate y ofrecerlo al servicio del Sr.»

Año más o menos, pero en esta época, deben suponerse pintados no pocos retratos de segundo orden, cuya autenticidad parece probada, y entre los que han de destacarse dos de especial interés, debido a los personajes representados, dos brillantes militares de su tiempo: el almirante Mazarredo (1) y el General Ricardos. (2) Ambos retratos proceden de Boadilla, donde estaban en la colección ya citada de la familia Rúspoli.

Existe una gran cantidad de retratos, todos semejantes, aunque no idénticos, de Carlos IV *lámina 3.*, y María Luisa, en que él aparece con su fisonomía poco expresiva y su aspecto infeliz, y ella con un enorme sombrero de cintas y plumas que descansa en los bucles, adornando con poca fortuna su cara tan escasa de encantos femeninos. Se diferencian estos retratos en su tamaño, pues aun cuando casi todos son de medio cuerpo, los hay tan sólo de busto prolongado; se distinguen también en los trajes y en sus colores, sus adornos y sus fondos; pero la figura es siempre la misma y siempre está hecha ligeramente y con poco estudio, denotando todo ello pedidos urgentes y prisa en servirlos. ¿Son estos retratos originales de Goya? Creo que podría contestarse que sí y que no al propio tiempo, y en la seguridad, aunque parezca raro, de no equivocarse

(1) COL. JOHN LEVY, NEW YORK.
(2) MUSEO DEL PRADO Nº 2784

en tal contestación. No pueden ser anteriores a 1789, pues Carlos III muere en Diciembre del año anterior y aquí aparecen Carlos y María Luisa ya con la corona y atributos del trono. Pero tampoco pueden ser muy posteriores a esa fecha, a juzgar por la edad que estos personajes representan. Son, sin duda alguna, los retratos de los nuevos reyes pedidos por ministerios, centros oficiales, oficinas, etc., en los que es costumbre no falten las imágenes de los Monarcas. Por otra parte, ya hemos dicho que Goya había sido nombrado pintor del Rey el año 1786 y ascendió a pintor de Cámara en 1789, precisamente en la fecha a que deben atribuirse estos retratos. Goya recibiría el encargo de hacer los primeros, vendrían luego otros pedidos, éstos se repetirían, y el pintor, ayudado de su presteza y de otros pintores, pues en la mayoría de estas obras se aprecian dos manos, montaría una verdadera fábrica de retratos y en poco tiempo daría abasto a tantas peticiones. Sería imposible citar la cantidad de estos cuadros conocidos; se encuentran hoy muchos en los Ministerios, en las oficinas, en las Escuelas especiales, en los Institutos de Madrid y de provincias para que fueron hechos. Otros salieron de aquellos Centros oficiales y fueron a parar a particulares o a Museos. ¿Deben considerarse como originales de Goya estos cuadros? me vuelvo a preguntar. De algunos puede contestarse que sí decididamente; por ejemplo, los que se conservaban en el ministerio de Hacienda, que no ha mucho pasaron al Museo del Prado (catalogados hoy, números ~~1.322~~ 740a y ~~1.323~~ 740e). Las imágenes de los Monarcas aparecen aquí representadas hasta las rodillas; el Rey, con casaca azul, se destaca sobre una cortina verde que sirve de fondo; los detalles del traje, condecoraciones, etc., no son ya ejecutados con tanto detalle, son más sueltos, más graciosos en su toque; la Reina viste traje morado con mucho adorno y se destaca su figura sobre una cortina color verde pistacho, formando una atrevida y feliz armonía de color. Otros de estos retratos puede asegurarse que no son originales de Goya, y, por consiguiente, no he de ocuparme de ellos, y otros, los más, son y no son de manos de Goya, pues en ellos, a pesar de la presteza con que están pintados se aprecian trozos que sólo el pintor pudo realizar y otros más amanerados y torpes que son, sin duda, los encomendados a los compañeros o a los discípulos. Todo ello forma una producción que más que original en el sentido estricto de la palabra, parece de fábrica, de taller de artista, de escaso interés, por tanto, y en la que no es menester insistir.

La producción de Goya en los años inmediatamente anteriores al de 1790 debió de ser exuberante y fecunda. En ellos hizo los últimos cartones para la Fábrica de Tapices, multitud de cuadros y un sin-

número de retratos, muy varios de mérito, en los que, en general, no mostró, empero, por modo completo, las cualidades singularísimas de retratista, que rápidamente desarrolló en la década siguiente.

Relacionado con las grandes Casas, en algunas de ellas aparecen cuentas, documentos, que demuestran los encargos y los pagos correspondientes hechos a Goya por cuadros.

La preocupación, la obsesión de Goya por el arte español del siglo XVII y singularmente de Velázquez, continuaba en él, si bien no la manifestaba, no podía manifestarla en aquellos tiempos de una manera ostensible. Pruébanlo dos detalles, curioso el uno, nada más, fruto de su capricho; del mayor interés el otro. Es el primero un retrato, que en su tiempo fué considerado como copia, de María Luisa, del tipo de la numerosa serie citada, que se exhibe en el Museo del Arte Moderno, de Madrid. Es un retrato de cuerpo entero, y muy fino y escogido, en el que la Reina lleva un guardainfante, idéntico en su forma y de no menores proporciones que los llevados por las damas de la corte de Felipe IV y con los que diferentes veces retrató Velázquez a Doña Mariana de Austria. Este retrato, recuerdo de Velázquez en todo, en su disposición, en la colocación del personaje, hasta en su técnica, nos demuestra el interés de Goya hacia aquellas obras que tanto le impresionaron. La técnica suelta, las tonalidades, todo está hecho como obsesionado por las obras del gran maestro español.

La otra obra a que me refería es un ejemplar interesantísimo cuyo estudio recomiendo a los aficionados a estos problemas de la pintura. Es la copia hecha por Goya del busto estudio que pintara Velázquez del papa Inocencio X para su gran retrato que se conserva en Roma en el Palacio Doria. El estudio, maravilloso de realismo, es el que hoy se conserva en el Museo del Ermitage; la copia (no puedo precisar si del de Roma, el Ermitage o un tercero que se citó, hoy desconocido) la poseen los herederos del conde de Villagonzalo. Es más un estudio de color que una copia fiel. Sin duda Goya, impresionado ante la verdad y la vida de aquel Velázquez, todo fuerza y expresión, quiso conservar el recuerdo de la obra que tanto le sedujera. La copia, muy libre, como digo, tal vez no sea digna del original; pero la relación de valores, el estudio de aquellos rojos, está logrado, y lo que se ha perdido de carácter en la copia, lo compensa tal vez la fineza de color. Dice una inscripción en la parte inferior del lienzo: «Inocencio X, pintado por Velázquez y copiado por Goya».

CAPITULO III

LOS RETRATOS GRÍSEOS - RETRATOS DEL AÑO DE 1795

En los dos capítulos que anteceden hemos apreciado un marcado progreso en la marcha del artista que, desde sus primeras obras de este género, inspiradas en las de Mengs y en otras de pintores españoles imitadores del famoso bohemio, llega a adquirir rasgos característicos; pero así y todo, él sigue obedeciendo en parte a la tendencia que determinó sus primeros pasos en la pintura. Si Goya hubiera desaparecido del mundo de los vivos en estos años finales de la década de 1780, en los cuales cumplía los cuarenta de edad, no sería, ciertamente, el famoso y admirado pintor de retratos cuya producción ha determinado una influencia marcada en las escuelas modernas más importantes.

Su técnica evoluciona de una manera rápida. En los años inmediatos al de 1790 comienza titubeando; produce obras, algunas muy débiles, y después de pasos atrás que recuerdan retratos anteriores y algunos ensayos infructuosos, se orienta de modo decidido en busca de un arte sencillo y sintético, y, sobre todo y más que nada, de un colorido claro y gris.

Esta disposición y grado de intensidad de los diversos colores de sus pinturas no es absolutamente original en Goya; la encontramos ya en paletas de épocas anteriores. Los que la emplearon perseguían ideales diferentes de los que animaran a nuestro pintor; pero el llegar a su última expresión, a la expresión por medio de los colores, vocablos de la pintura, y a las armonías, lenguaje del arte pictórico,

coincidieron, y, por tanto, Goya es la prosecución de la tendencia indicada.

En efecto, la gama de grises tan fina, las armonías de grises y plata, el uso de ciertos carmines y de violetas que por vez primera se encuentran en obras del Greco y que, atisbados por Velázquez y empleados asimismo por él, determinan la más trascendental de sus cualidades, son precisamente los que volvemos a encontrar en Goya. Velázquez comprendió que lo mismo la grande escuela italiana que las escuelas del Norte adolecían de un convencionalismo en el color, y lejos de seguirlas, huyendo de una paleta exuberante y dotado él de un órgano óptico de primera fuerza, estudió en el natural, y con la enseñanza que las obras del Greco le proporcionara y su propia observación, y con una sinceridad y sencillez supremas, no empleó más que los colores necesarios para obtener las gradaciones que a nuestros ojos presenta la Naturaleza y las armonías que la realidad nos ofrece, tendiendo él, por temperamento y preferencia, a aquellos en que están combinados todos los matices del gris.

Goya, fuera por estudio, fuera por instinto—es lo probable que ambas causas influyeran en él—, consiguió en estos años, y valiéndose de técnica semejante, su modo peculiar de expresión, y llegó a poseerle y dominarle por completo en el año de 1794, en el que tengo razones para creer que están pintados dos retratos singularísimos: uno el de la marquesa de la Solana y otro el tan conocido de Bayeu, producciones selectísimas y obras de importancia capital en la historia de la pintura.

La obra más importante de Goya en esta época, en que de manera marcada manifiesta el cambio en su paleta y tiende al color gris, a las armonías en gris y a los tonos gríseos, es el *Retrato de los duques de Osuna con sus hijos* (núm. 739 del catálogo del Museo del Prado). Este grupo, medianamente compuesto y en el que los niños tienen aspecto de muñecos, es, no obstante sus deficiencias, una obra de gran novedad en su colorido, de notable independencia artística y marca un jalón en el desarrollo pictórico de su autor. Goya se ha desprendido de aquel arte convencional y detallista, del que no sabemos si fué grande admirador o detractor silencioso, pero que venía practicando, más o menos, desde sus primeros retratos. La sencillez de esta escena, su verdad, su técnica suelta y su colorido nos hacen pensar en una resurrección de la pintura española de los mejores tiempos. Como trozos, es desigual en construcción y en robustez; estimo el mejor la cabeza de la duquesa, de una verdad y fineza extraordinarias. Lo más saliente de este cuadro es su conjunto, lo fundido de todo, sin líneas cortadas ni durezas, cual se pre-

senta la realidad ante nosotros. Tiende, como Velázquez en otro tiempo y consiguientemente en otra forma, a dibujar sin líneas y a pintar sin hacer pintura, a no reproducir las cosas, sino la sensación de las cosas en nosotros; a lograr tan sólo una sensación de verdad y de ambiente. La tendencia de la tonalidad gris de este cuadro es manifiesta: los niños visten traje de color verde pistacho gríseo, y sus fajas rojas son pálidas, gríseas; la duquesa viste de gris con peto rosa gríseo; el duque viste azul obscuro que no tiende a negro; las cabelleras de los niños, rubias, tienden a gríseas en sus reflejos; el suelo es un gris más caliente de tono indefinido y el grupo de estos personajes se destaca todo sobre un fondo gríseo verdoso, que poco tiene de verde y mucho tiene de gris. Un solo color resalta aquí: el bermellón, que aparece decidido en el cuello, bocamangas y lazo del sombrero del duque. El bermellón, como es sabido, avalora los tonos grises, dando a cada gríseo su valor. Este bermellón es el color que ya años antes venía preocupando a Goya, y aquel que vimos en su autorretrato y en su paleta destacado de todos los demás a la derecha del blanco. La tendencia de Goya hacia el gris, en las producciones de estos años y en las inmediatamente posteriores, es manifiesta. Va afinando en esas armonías, va prescindiendo del bermellón; éste se convierte en rosa y llega a desaparecer del todo el tono rojizo en el retrato de Bayeu, que puede decirse es gris puro. El grupo de la familia Osuna es de fecha conocida, del año 1787.

Pocos años después, Goya, muy protegido por la familia Osuna, y especialmente por la duquesa, Doña María Josefa Pimentel Téllez de Girón y Borja, condesa duquesa de Benavente, notable por su riqueza y buen gusto, y que casó con este duque de Osuna, noveno de su título, hizo sendos retratos a estos sus protectores. Son medias figuras. El duque viste casaca violeta y aparece sobre fondo azul; la duquesa un traje María Antonieta, azul claro, y se destaca sobre un fondo verdoso. Son dos ejemplares selectos de la obra de Goya; más fuertes como técnica y de maestría superior a la obra del grupo. El destino separó esta pareja de cuadros en la venta de la colección de la Casa de Osuna: el del duque fué a parar a la colección ~~Pierpont Morgant~~ FRICK, en Nueva York, y el de la duquesa se guarda en la colección del Sr. ~~Bauer~~ MARCH, en Madrid.

La marcada orientación del color en la producción de Goya de estos años y otros detalles como la indumentaria del personaje, la disposición de la figura, el carácter del paisaje que sirve de fondo, etcétera, me hacen colocar en estos finales de la década de 1780, el lindo retrato de Doña Ana de Pontejos, la esposa de D. Francisco Moñino, hermano del famoso Floridablanca. Recuerda, en efecto, esta

NATIONAL GALLERY, WASHINGTON, D.C.

figura, *Lám. 4*, por su traje y aspecto si no por su técnica y colorido, muy españoles ya, el arte francés. De otra parte, el fondo hace pensar en otros fondos análogos de paisajes que Goya hiciera en sus cartones para tapices de la Real Fábrica; y al sabio crítico de arte, Sr. Vegue, el estudio de este retrato le sugirió la atinadísima observación de aquilatar en esta ocasión las influencias del Greco en Goya.

Deben recordarse algunos de los retratos de los primeros años de la década del 90 relacionados íntimamente con los de años anteriores, obras tan varias en tendencia como en mérito artístico; pero en algunos de los cuales hemos de observar la evolución del artista, siendo interesantes otros por los personajes representados.

Fechado en 1790 hay un retrato de D. Martín Zapater, del que hace mención Zapater sobrino, en su librito, en la siguiente forma:

«De este mismo año es uno de los retratos que conozco de mi señor tío, en cuyo lienzo se lee: Mi amigo Martín Zapater, con el mayor trabajo te ha hecho el retrato Goya, 1790.»

Aquí conocemos al personaje que tanta intimidad tuvo con el pintor, aquel a quien Goya comunicaba antes que a nadie todo acontecimiento venturoso o infausto, y frecuentemente bajo secreto, y a quien llegó a ofrecer en cierta ocasión cantidades de relativa importancia:

«con la voluntad que puede ofrecer un hombre á otro, y chico tú y yo sé que nos parecemos en todo, y Dios nos ha distinguido entre otros, de lo que damos gracias al que todo lo puede.»

El retrato que le hiciera en esta ocasión fué muy sencillo y de escasa importancia: Zapater se nos presenta en él de medio cuerpo, sentado, con unos papeles, en uno de los cuales se lee la inscripción citada, la firma y la fecha. Poseía Zapater una nariz realmente muy grande, que explica aquellos renglones de una carta de Goya, en que dice:

«... conque no hagas burla narigon de m...., que boy á hacer que me preparen el lienzo para tu cuadro que ya no bibiré hasta que te lo haga.»

Mejor es el retrato del mismo personaje que Goya le hiciera años después.

Aproximadamente en los años que nos ocupan pienso yo que debe de haberse pintado el retrato de Leandro de Moratín, que guarda la Academia de San Fernando. Aprecio en él las finezas de toque y la tendencia a las tonalidades grises que caracterizan las obras del

(1) COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

artista en esta época. Leandro Fernández de Moratín, que había nacido el año de 1760, tendría los treinta años que representa aquí. El retrato es sencillo, de carácter íntimo, sin pretensión alguna; pero lo expresivo de la fisonomía del personaje y las finezas de la cabeza demuestran que es obra hecha a conciencia y con amor y cuidado por parte del artista. El retrato que, como he dicho, le estimo, aproximadamente, del año 1790 y que revela bien a las claras estar hecho directamente del natural, no parece probable que fuera posterior a 1792, pues en esta fecha Moratín emprendió un largo viaje a París, primero, después a Londres, y a su vuelta la edad del personaje y la técnica del cuadro habían de ser otras que las que aquí se manifiestan. Eran éstos los tiempos de los primeros triunfos de Moratín; las dos fechas citadas coinciden, respectivamente, con los estrenos de *El viejo y la niña* y *El café*. Goya y Moratín, hombres de inteligencia privilegiada y casi de la misma generación, simpatizarían en esta época, y tiempo después, allá en Burdeos, a donde los embates de la vida llevaron a los dos viejos gloriosos, recordarían, cuando Goya hiciera el segundo retrato del autor de *El sí de las niñas*, los años del primero, como tiempos de plenitud, de vida y de esperanza.

Las primeras relaciones con Moratín y con el grupo de los amigos de éste, que representaban el movimiento avanzado que venía de Francia, y el hecho de que por esta época Goya se dedicara a aprender el francés, son como prolegómenos del cambio de su carácter, de su manera de ser y hasta de su vida, que puede apreciarse después. Con este cambio se manifestó en el artista un cierto pesimismo y hasta su salud hizo crisis. Escribía a Zapater entonces:

«Me vuelvo viejo, con muchas arrugas q.e no me conocerías sino por lo romo y por los ojos undidos... lo q.e es cierto que ya voy notando mucho los cuarenta, y tal bez tu te conservaras como en la escuela.»

Zapater que en su breve obra dice repetidas veces que el carácter de Goya era sencillo, sus creencias arraigadas, su amor a la familia entrañable y sus aspiraciones escasas, apreció este cambio, y dice:

«Hasta el año de 1789, en el que Goya ocupaba ya una posición más independiente y gozaba de un nombre muy conocido, no se advierte en sus ideas variación notable. En la citada fecha su correspondencia demuestra que el cambio verificado en la sociedad madrileña había despertado en el artista aragonés otros deseos, mayores aspiraciones.»

Esa evolución—la crisis de Goya—, fué, como todo en él, tardía; no llegó, como vemos, hasta los cuarenta años corridos; pero en lo

que a su arte se refiere, el cambio determinó una transformación en sentido reflexivo, y, especialmente en lo que atañe a su aspecto de retratista, determina un marcado progreso.

En 28 de Agosto del año de 1790 hizo un viaje a Valencia para acompañar a su mujer, a quien habían recetado los aires de mar. No estuvo allí mucho tiempo. Esta fecha, de 1790, posterior en un año a la en que Goya cobrara los dos cuadros religiosos destinados a la Capilla de Borja de la Catedral de aquella ciudad hace pensar que iría allá también para instalar y colocar sus cuadros. Sábese que Goya descansó estos meses, que cazaba frecuentemente en la Albufera, pero aún asimismo hizo algunas obras en aquella temporada.

Con este viaje relaciónase el retrato de una supuesta ama de llaves, Doña Joaquina Candado, que se conserva en la Academia de Bellas Artes de Valencia, personaje que se ha querido identificar, a mi juicio erróneamente, con la famosa *Maja desnuda*. Cuéntase, por tradición, que esta obra la comenzó Goya al aire libre en la dehesa del Patriarca, en Burjasot, donde fué a tomar una clásica paella invitado por varios amigos valencianos, y fué terminado al día siguiente en su casa. Igualmente se suponen de este año de 1790, de su estancia en Valencia, los retratos que Goya hiciera de D. Mariano Ferrer, Secretario de aquella Academia de Bellas Artes,(1) y del Arzobispo D. Joaquín Company, que uno y otro se conservan en aquella ciudad; el segundo en la parroquia de San Martín,(1) a la cual lo donó un limosnero al que antes había sido legado por el propio Arzobispo.

Pocos meses pasó Goya en Levante, pues existe un autógrafo (1) suyo fechado en Zaragoza en 30 de Octubre de aquel mismo año de 1790 dando las gracias por haber sido nombrado individuo de la Academia de San Carlos de Valencia.

Poco conocido es otro hermoso retrato, fechado en 1792, de Don Sebastián Martínez. No sé si se trata del coleccionista de Cádiz de aquellos años. Es probable que así sea. Puede tomarse como tipo de esos retratos sencillos, de carácter íntimo, que pocos años después concreta y define Goya en el retrato de su cuñado Bayeu, dejando para siempre un arquetipo de obra tan singularísima como maestra. De perfil el cuerpo, de tres cuartos la cabeza, que mira al espectador, *D. Sebastián Martínez, por su amigo Goya, 1792*, como reza un papel que tiene en su mano izquierda, y vestido con casaca azul, rayada

---

(1) Reproducido por Manuel González Martí en su artículo *Goya y Valencia*, publicado en «Museum», año 1913.

(1) EN EL MUSEO DE VALENCIA
(11) EN EL PALACIO ARZOBISPAL DE ZARAGOZA ?

con listas claras y pantalón amarillo de ante, el personaje se nos presenta con una verdad que parece la realidad misma. El fondo es gris obscuro y armoniza tantos colores como hay en el retrato, dominados todos, no obstante, por la nota grísea. Está hoy en el Metropolitan Museum de New York.

Análogo al anterior, y tal vez más importante aunque menos sugestivo, es el retrato de otro amigo de Goya, D. Tomás Pérez Estala, aragonés, casado con una segoviana, y que en Segovia pasó gran parte de su vida dirigiendo una fábrica de paños. Sus descendientes aparecen en relación familiar con el general D. Joaquín Bouligny. El conjunto de este retrato es frío; además, ha sufrido una restauración bastante grande.

Siempre con tendencia a sostener la nota grísea, existen varios retratos de Goya que no dudamos en atribuir a estos años, tales como el de niño del Conde de Trastamara,[1] el de D. Tomás Pérez de Estala, del Kunsthalle de Hamburgo y otros. Son ya obras típicas que en nada recuerdan a Mengs y muy poco a los retratos del propio Goya de años antes.

Como retratos de señora en este momento de la evolución, debe recordarse el tan escogido de Doña Tadea Arias de Enríquez (*lámina* 5, n.° ~~270~~ 740, del Museo del Prado). Gentil y sencilla, la movida y simpática figura de Doña Tadea contrasta con la de todos aquellos retratos rígidos, convencionales, que se pintaban en España desde hacía un siglo. Tal vez parezca aventurado afirmar que este retrato, muy de su época, recuerda en algo las obras de Velázquez tan típicas de la suya, del siglo XVII. Cuando Goya retratara a este gracioso y simpático personaje, no se acordaría de los retratos de dama del pintor español de ciento cincuenta años antes, y, sin embargo, algo hay en esta obra que la relaciona con otras españolas; y no es por el espíritu que la anime, ni por su quintaesencia, sino por su última expresión, por su dicción pictórica, por su casticismo, por su espontaneidad, tan española como la que manifiestan los retratos análogos de Velázquez. El poder definir, concretar en una frase, en una palabra, el porqué del españolismo de esta obra, como de tantas otras, sería admirable cosa, es cierto, pero estimo también que fuera entrar en el terreno de las abstracciones: la dicción pictórica es como la de un idioma, que lo constituyen una serie de detalles, de matices que dan una resultante que lo hacen diferenciarse de los demás, y esa resultante se posee o no se posee, se entiende o no se entiende, pero es imposible definirla. Y hago esta observación ante este retrato, porque es de los primeros de Goya en que, con espontaneidad, muestra patentes y manifiestas las cualidades que

(1) COLECCION CHARLES SHIPMAN PAYNE, NEW YORK.

caracterizan a la escuela española. El retrato de Floridablanca, por ejemplo, pudo ser obra de un español como pudo serla de Mengs o de cualesquiera de sus imitadores italianos o alemanes; esta Doña Tadea habla en español, con ese acento castizo, inconfundible, que no se aprende. Comparad esta obra con otras semejantes por su asunto, de Rubens, o de Rembrandt, o de Ticiano, o de Nattier, o de otro gran retratista extranjero, e inmediatamente y sin gran esfuerzo la distinguiréis. Sin embargo, en medio de su españolismo, con algo de fuera tiene relación este retrato; con las producciones de los retratistas ingleses contemporáneos de Goya.

El retrato de Doña Tadea Arias de Enríquez es sugestivo; pero no es de lo más fuerte de esta época de Goya. Su tonalidad es grísea; el rosa, color de la falda, está atenuado por la gasa que la cubre totalmente, y los verdes del paisaje del fondo están muy rebajados. La ancha cinta que forma el cinturón y un amplio lazo, constituyen una nota negra preciosa que avalora el colorido de este retrato. El negro, que va a representar en las obras de Goya de los años últimos, lo que el bermellón representa en los de su media edad, su obsesión, el tono a que todo se supedita y se relaciona, me hacen pensar a veces si este retrato es posterior a lo que se ha dicho y al lugar en que le cito.

Los años que preceden al de 1794 fueron de transición para el artista, pero aquél, y quizá el siguiente, representan el momento en que alcanza mayor interés la producción del pintor y en que domina por completo la valoración de las notas gríseas que venía desarrollando con insistencia desde hacía algún tiempo.

Fechado en el citado año de 1794 está el primero de los retratos de *María del Rosario, «La Tirana», por Goya, 1794*. Así dice un papel que sostiene en su mano izquierda. La fecha coincide con los años en que María del Rosario fué primera dama de la compañía que actuaba en el Teatro del Príncipe.

De medio cuerpo, en pie, mirando al espectador, con hermosa cabellera suelta que cae por la espalda y sin otro adorno en la cabeza que unas flores, la famosa actriz se nos presenta con una sencillez y un realismo que también hablan en castellano. Todo es aquí gris, exageradamente gris, tal vez, dando algo de monotonía a esta obra, bellísima no obstante, *lámina 6*. Gris el fondo, gríseo el conjunto del traje, resultante de un amarillo cubierto por completo con gasas blancas. Las carnosidades son de una verdad que llega a la perfección; la mano izquierda, única representada, es admirable de dibujo, de finuras y de color; es mano, son dedos, es carne. Pertenece esta obra a la señora marquesa de Valdeolmos (Madrid). Debe recordarse como nota curiosa que en este retrato la inscripción no decía

antes lo mismo que ahora. El nombre de la retratada era entonces: *Doña María de las Mercedes Fernández*, y se apreciaba que todo esto era un repinte.

Y de este año de 1794, o del siguiente, como ya he dicho, pienso que serán los dos mejores retratos de la nota gris que Goya hiciera, el de la marquesa de la Solana y el de Bayeu. Son de lo más adelantado como técnica y como resolución de tonalidades de esta fase de su autor, y como quiera que demuestran bien a las claras estar hechos ante el natural y ambos personajes fallecieron en el año de 1795, estimo razonado e indudable el colocarlos en este lugar y atribuirlos la fecha citada.

La marquesa de la Solana se la representa en pie, cruzadas las manos, con aspecto de encantadora sencillez, dando la sensación de una dama atrayente y simpática, aunque no bella. Era mujer inteligente, de gustos artísticos, literata y poetisa de afición. Su retrato, *lámina 7*, uno de los más admirables de Goya, debe de ser muy poco tiempo anterior a su muerte, acaecida en 29 de Noviembre de 1795, Destácase la figura sobre un fondo muy difuso gris fino, que en nada distrae y parece representar un cielo gris azulado, con horizonte muy bajo, algo más obscuro, que contrasta con el suelo, la nota más clara y siempre gris. No tiene esta obra efecto alguno brillante; es la delicadeza misma, muy en consonancia con la tez pálida y el aspecto enfermizo de esta dama, que parece haber reconcentrado toda su escasa vida en su mirada. Viste corpiño y falda de terciopelo negro, y prendida de su cabeza, cubriendo su cuerpo, lleva mantilla blanca de tonos rebajados, que canta a media voz; guantes blancos, un abanico hueso; zapatos blancos con lazos negros calzan los diminutos pies, y, como adorno, no lleva más que un lazo rosa pasado, muerto, tan pálido como su cara y unas florecitas pequeñas y humildes que en nada desentonan este conjunto tan acertado como modesto. Puede citarse esta obra como un típico ejemplar de pintura española. Pasó a la colección del Sr. Beistegui de la testamentaría del marqués del Socorro, Y ESTE LO REGALÓ AL MUSEO DEL LOUVRE

De la misma época exactamente que el retrato anterior, es aquella media figura sentada en que representó Goya a su cuñado, el pintor Francisco Bayeu, quien falleció, como la marquesa de la Solana, el año de 1795. (Figura en el Museo del Prado con el núm. 721, *lámina 8*.) El lienzo, o, mejor dicho, la preparación del lienzo, según puede apreciarse en algunas partes, no del todo cubiertas, es gris muy poco rojizo, mucho más claro que el empleado después por el autor e idéntico al del retrato de la Solana. Yo estimo esta cabeza de Bayeu, al par que trozo de pintura de una sensibilidad insuperable,

una maravillosa lección de técnica, donde a plena luz, sin sombra alguna, en la que lo más obscuro son las pupilas de los ojos, se ha conseguido, no obstante, un modelado perfecto tan sólo con medias tintas. Aun cuando parece estar hecho de manera ligera, no es así; la pastosidad de aquella cabeza no se logra de primeras; todo se ha buscado con estudio, logrando un gran carácter; y las líneas de los perfiles, de los ojos y de la boca, con objeto de que no se perdieran, fueron sobre el lienzo pasadas con pluma y tinta. Este singular detalle puede apreciarse cuando el cuadro se ve muy iluminado. Pero esta cabeza tan trabajada, se halla simplificada después, dando la sensación de trozo fácil y espontáneo y logrando una nota de delicadeza única. Y con ser tan admirable la cabeza, es bello asimismo el conjunto de la obra, a cuyo lado toda pintura resultaría dura y seca. Ciertos descuidos, como el dibujo del brazo izquierdo del personaje y la perspectiva del sillón con sus dos brazos desiguales, son incorrecciones goyescas por las que hay que pasar. Como colorido, aquí prescindió en absoluto del bermellón; todo es gris, pero de una justeza suprema; aquella casaca de reflejos plomizos no parece sin embargo metálica, sino que da la sensación de su materia y todos los grises se relacionan, se diferencian y se avaloran por sí mismos. Es esta obra un alarde como técnica, y puede considerarse como una de las mejores armonías de grises que ha producido la pintura.

La continuación constante de esta nota hubiera sido monótona. Logrados por Goya, al propio tiempo que esta coloración, una maestría y un dominio de la técnica absolutos, pasaremos a estudiar las producciones del pintor en los años siguientes, recordaremos especialmente sus obras tan ricas de color de cinco años después, de 1800, fecha, con la cual deben relacionarse aproximadamente, los retratos de Corte; pero antes dejaremos, citados, retratos varios en mérito y muy numerosos, que demuestran una producción fecundísima en estos años que ya fueron para él de gloria y de provecho.

Débese recordar otro retrato de Bayeu que guarda el Museo de Valencia. Es una hermosa obra; alguien, especialmente los valencianos, justamente, encariñados con ella, la estiman aún más fuerte que la de Madrid. Tal vez la cabeza resulte más luminosa; creo que esto se debe a que el resto del cuadro, más obscuro, da mayor efecto a la cabeza. Aun cuando ésta es casi idéntica en ambos retratos, el resto tiene variantes, no sólo en el color, sino en la postura del personaje, pues en el de Valencia está en pie con un lienzo frente a él. Fechada esta obra en 1786, la estimo anterior en ocho o nueve años a la de Madrid. La diferencia de edad que representa el personaje parece confirmar las fechas asignadas.

La enumeración de los retratos de hombre y mujer que pueden atribuirse a estos años, sería demasiado larga.

Pero antes de terminar el estudio de la producción de Goya en su nota grísea, debe mencionarse el retrato de *l'homme gris, lám. 9*, muy nombrado en París, aun cuando no muy conocido. Este hombre gris no es otro que el hijo de Goya JAVIER (1) (no el nieto, como alguien equivocadamente ha dicho), representado en este lienzo, admirable por su fineza, vestido de gris, sobre fondo gris, con chaleco y corbata blancos y guantes amarillos. Son lo mejor de la obra la cabeza y los trozos blancos. El perro allí representado es lo más flojo, si bien resulta bonito como nota de color.

(1) COLECCIÓN CHARLES DE NOAILLES, FOTAINEBLEAU

CAPITULO IV

LOS TOREROS - LAS MAJAS - RETRATOS DE LOS ÚLTIMOS CINCO AÑOS DEL SIGLO XVIII

El origen de la fiesta de toros es español; ni la inventaron los romanos, como alguien ha dicho, ni la trajeron los árabes. Hay una razón convincente que lo prueba, cual es que para que tal fiesta exista es lo fundamental que haya toros bravos, y este animal que en parte alguna hace frente al hombre, cuando vive y pasta en los campos de la Península ibérica se hace fiero, acomete y embiste.

Desde el Cid hasta Carlos V muchos fueron los caballeros, y algunos los Monarcas, que practicaron este difícil ejercicio; y durante el reinado de los Austrias no hubo regocijo ni acontecimiento que no se celebrara con corridas reales; pero siempre con el mismo carácter, sin que el pueblo interviniera en ellas, como no fuera de público.

Al llegar, con el siglo XVIII, la dinastía de los Borbones, Felipe V manifestó su desagrado por aquel espectáculo, y la Corte, siguiendo el gusto del Monarca, abandonó, en parte, su preferencia por las corridas; pero el pueblo, que se había aficionado a la fiesta, organizó otras, en las que aparecen los plebeyos toreando a pie, y nace el toreo como oficio, y consiguientemente el profesional, el torero, y se inventan nuevas suertes; cuando Francisco Romero idea matar los toros cara a cara, trasteándolos con una pequeña muleta, y Costillares ejecuta por primera vez el volapié, y Pedro Romero, con su estilo peculiar, ceñido, elegante, sereno y reposado, funda lo que se llama la escuela rondeña, y su rival,

José Delgado, «Hillo», valiente hasta la temeridad, crea la escuela sevillana, la afiligranada, de toreo alegre y movido, en que todo es gracia y adorno; cuando, en fin, las corridas de toros se convierten en verdadera fiesta nacional, reglamentada, por decirlo así, artística y técnicamente, la aristocracia se identifica con el pueblo en su entusiasmo por el espectáculo taurino.

Ya no toman los caballeros parte activa en la lid, pero concurren a la fiesta y aplauden y alientan a sus toreros preferidos, a los que protegen y no desdeñan tratar con intimidad.

Las encopetadas y linajudas damas tienen en las plazas sus palcos propios, y cuéntase que en la corrida regia celebrada para solemnizar la jura de Carlos IV, Pepe Hillo, herido por uno de los toros, fué conducido en brazos por su compañero y rival, Romero, al balcón de la condesa de Benavente, duquesa de Osuna, en medio de una ovación delirante al torero herido, al torero generoso y a la duquesa torera.

Como se ve la fiesta había llegado a su apogeo en los años de Goya, el cual entusiasta de todo lo popular, nos dejó recuerdos de aquellas alegres plazas, de aquel toreo y de todo el pintoresco espectáculo, en multitud de apuntes, dibujos y borrones y en su famosa colección de aguafuertes, *La Tauromaquia*.

En cambio, los retratos que hiciera de los toreros de su tiempo no son ni numerosos, ni especialmente selectos. De Costillares conozco tres: uno, propiedad del conde del Asalto; el segundo, de J. Böhler de Munich y el tercero pertenece a la del Sr. Lázaro, en Madrid.

En la Exposición de obras de Goya del año 1900, figuraban dos curiosos retratos de toreros: uno el de Pedro Romero, propiedad del duque de Veragua, muy fino de ejecución, *lám. 10*, y otro el de José Romero, propiedad del duque de Ansola.

No es difícil precisar, aproximadamente, la fecha de estos retratos por la edad que en ellos representan los toreros. Pueden calcularse de la última década del siglo XVIII, a juzgar por las siguientes fechas: Costillares (?-1800), Romero (1754-1839).

Ha sido frecuente confundir a los majos con los toreros, y de ahí la equivocación que se ha originado, y la fama de Goya de haberse pasado años y años pintando retratos de toreros. Lo que pintó fueron figuras de majos, que no es la misma cosa. Los majos y las majas son aquellos personajes que a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX adoptaron los trajes populares, muy semejantes entonces a los usados por los toreros. Muy luego, esta pintoresca indumentaria se generalizó a todas las clases de la sociedad, incluso, y preferente-

mente puede decirse, a la clase aristocrática. Goya hizo crecido número de retratos de damas y caballeros con estos trajes de majo.

Y como quiera que la dama más maja de su tiempo fué la duquesa de Alba y como los retratos que la hiciera Goya han de quedar aquí citados, merece este punto especial examen.

Doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Alvarez de Toledo, décimatercera duquesa de Alba, fué una mujer poco vulgar. Era lo que pudiera llamarse una modernista de su tiempo. Rompiendo con las tradiciones rigoristas de la aristocracia española, hizo una vida independiente y despreocupada, que la granjeó desde luego la simpatía del pueblo, el asombro de la clase media y la enemiga de los linajudos, sus iguales. Arrogante, esbelta, gentil y graciosa, de tez blanca y pelo negro, expresiva e inteligente, triunfó en Madrid la duquesa de Alba, compitiendo con la de Benavente y aun con la misma Reina María Luisa, a las que igualaba en lujo y esplendidez y superaba en belleza. Aficionada y protectora de las artes y modelo ella misma admirable para un artista refinado como Goya, la de Alba y el pintor tenían fatalmente que encontrarse y entenderse. Sus relaciones artísticas fueron origen de amistad, de protección y de simpatía. La intimidad de ambos personajes ha pasado a la Historia. El caso se prestaba para hacer de él una leyenda, y leyenda se hizo. ¿Hay en ello algo de cierto y seguro? Tal vez, por más que nada esté probado: unos párrafos de alguna carta íntima, un grabado, un algo que se cuenta y que se aumenta como bola de nieve, son cosas a las que no puede dársele importancia ni trascendencia. Sólo, sí, puede y debe consignarse que todo aquello extraordinario que la tradición cuenta a este propósito parece inexacto o exagerado al menos. En los últimos años del siglo XVIII fué la época en que la intimidad del pintor y la duquesa era mayor. Y entonces ella tenía treinta y pico de años y Goya ya había pasado de los cincuenta, lo cual, unido a que estaba enfermo y sordo como una tapia, induce a pensar que no reuniría las condiciones más a propósito para presentarle como el galán audaz y terrible que nos cuenta la fábula.

Lo que sí es cierto, lo que debe afirmarse, porque trasciende a la producción del artista, es que Goya, desde que conoció a la de Alba, cautivado por la esbeltez de su tipo, por las líneas de su cuerpo, por la gracia de su figura, las recordó mil veces al hacer los dibujos, las aguafuertes y aquellas figuritas tan picarescas como artísticas, hechas de memoria. La duquesa falleció en plena juventud, el año de 1802; pero en el artista perduró el recuerdo de la silueta grácil de su amiga y protectora, y perduró durante toda su vida, pues aun en los últimos dibujos hechos por Goya en Burdeos, cuan-

do el pintor había pasado de los ochenta años, reconocemos como sombra lejana en las líneas ya poco firmes del lápiz o la pluma temblorosa la gentil figura, el mismo modelo que treinta años antes inspiró un amor de artista.

Goya pintó de la duquesa varios retratos copiados del natural, y de ellos hizo otros más ligeros. Pero de esto a suponer que sean retratos de la de Alba, por Goya, la enorme cantidad de los así atribuídos, hay no pequeña diferencia.

He de citar aquí sólo aquellos retratos de originalidad indiscutible y que puede decirse son tipos de los que después se han hecho tantas copias e imitaciones.

El primero, es aquel de busto, sentada, cubriendo su cabellera con un gran sombrero y destacando sobre fondo obscuro, en el que más se adivinan que se ven un perrito y un pájaro. Representa en él la duquesa unos veinte años. (ART GALLERY, MEMPHIS, TENN.)? (COL. DEERING? CHICAGO?)

La disposición del retrato y su técnica coinciden perfectamente con las obras de aquellos años—de 1780 y tantos—. Además, me inclina a no creerlo posterior el carecer del especial cuidado, del amor con que esta figura fué tratada por Goya posteriormente.

«*A la Duquesa de Alba, Francisco de Goya, 1795*»: así está dedicado el bello retrato que se conserva en el Palacio de Liria. La graciosa duquesa, a los treinta y tres años, se la representa de pie, extendiendo el brazo derecho, señalando, sin duda, a la inscripción dedicatoria, que, a pesar de su tamaño, está tan finamente hecha, que, aun mirando de cerca el cuadro, difícilmente se repara en ella. Viste traje blanco, de tela transparente, moteada con ligera guarnición de oro en la parte inferior; ancho cinturón de tela encarnada; lazos del mismo color en el pecho y la cabeza; el negro y hermoso cabello, suelto, forma abultadísimo rizado. La figura se destaca sobre un fondo abierto finísimo, hecho con gran sobriedad. Es este retrato, por su fecha inmediatamente posterior, coetáneo casi de los últimos estudiados en el anterior capítulo, y así lo demuestra por su técnica; siguen los tonos gríseos, más claros, más blancos, puede decirse; menos gríseos y combinados con otras coloraciones que van a enriquecer la paleta del pintor en años posteriores, perdiendo muy poco en fineza y ganando, en cambio, mucho en riqueza de colorido, *lám. 11*.

De dos años después, dedicado y fechado igualmente, hay otro retrato no menos importante que el anterior, del mismo personaje, en que ostenta el típico traje de maja. Viste la duquesa traje negro con mantilla del mismo color y chaquetilla de amarillo intenso. Se destaca la figura sobre un cielo muy fino azul y un paisaje soñado, un

paisaje a lo Corot, tan fino como el cielo. En la arena, en primer término, aparece el nombre de Goya y la fecha de 1797; al nombre señala ella con su mano derecha como indicando que está a sus pies, y sin duda para ella se puso, pues la escritura se halla invertida, es decir, para que lo lea derechamente el personaje. Esta obra, procedente de la colección Goyena, se conserva en «The Hispanic Society of America».

La de Alba, favorecedora y amiga de Goya, en los años siguientes, frecuentaba su taller, servíale de modelo, y la intimidad entre el pintor y la aristócrata se refleja en una carta de Goya a Zapater, fechada, por broma, en Londres; la carta es de Madrid y del 2 de Agosto de 1800. Dice en uno de sus párrafos:

«Maste balía benirme á ayudar á pintar á la de Alba, que ayer seme metió en el estudio á que la pintase la cara, y se salió con ello; por cierto que me gustó más que pintar en lienzo y que tambien la he de retratar de cuerpo entero y bendrá apenas acabe yo un borrón del Duque de la Alcudia a caballo.»

Esta carta, ya publicada, aunque no siempre fielmente, y por una interpretación tan errónea como picarescamente intencionada, ha sido la causa de que algunos escritores, particularmente extranjeros, inventaran anécdotas a este respecto más o menos desatinadas.

Propiedad del duque de Aliaga se conserva otro retrato, tal vez el último que Goya hiciera a la Duquesa de Alba. Es menos importante que los citados, pero debe recordarse por ser un retrato de otro tipo, menos íntimo, más oficial, pudiéramos decir, y en el que la dama retratada viste un traje de sociedad cuya moda me parece indicar que sea esta obra posterior en algunos años a las ya descritas.

Del esposo de la duquesa de Alba, D. José Alvarez de Toledo, undécimo marqués de Villafranca, existe un hermoso retrato, de cuerpo entero, que debe calcularse pintado en los mismos años que los de su esposa. Es, sin embargo, obra menos suelta en comparación con los grandes retratos de aquella época, de los que, no obstante, es coetánea.

La madre de este personaje, Doña María Antonia Gonzaga y Caracciolo, esposa del décimo marqués de Villafranca, también fué retratada por Goya. Es este retrato un busto prolongado con manos y pertenece en la producción del autor a la nota gris fina; es algo tímido en su ejecución y liso en su conjunto, pero la cabeza de la noble anciana está llena de vida y de carácter. (1)

---

(1) Este retrato y el anterior se admiran hoy en el Prado por legado del Conde de Niebla. (Nota de esta edición.)

No pocos de los retratos importantes de Goya fueron copiados, repetidos tal vez por el propio pintor. Pueden servir como tipo de éstos, que considero repeticiones, aquellos ligeros de ejecución que son hoy propiedad de la marquesa de Caltabuturu, repeticiones casi idénticas del de la duquesa de Alba en el Palacio de Liria, y de su esposo, el marqués de Villafranca, antes descrito. Tal vez estos dos retratos fueron pareja en un tiempo y separados después al fallecer los cónyuges.

De este tan aristocrático matrimonio no hubo sucesión, y a la muerte de la duquesa, en 1802, los estados y títulos de Alba pasaron a los duques de Berwick.

El actual poseedor de estos dos ducados guarda en su Palacio de Liria, modelo de mansiones señoriales, otras obras de Goya de grande importancia y que, por pertenecer a estos años, es llegada la ocasión de citarlas.

Ha sido discutida la originalidad de una importante obra, el grupo de Doña María Francisca de Sales Portocarrero y Zúñiga, sexta condesa del Montijo, y sus cuatro hijas. La condesa, en el centro del lienzo, se la representa sentada e inclinada sobre un bastidor de bordar; rodéanla sus hijas, dos sentadas y dos en pie detrás, vestidas de blanco; llevan las cinco damas el cabello suelto y rizado según la moda de la época. Algo muy extraño en su composición técnica y colorido tiene este grupo que a primera vista hace desechar la idea de que pueda ser de Goya. Alguien pensó y afirmó que es de Wertmüller.

Dada la edad de la condesa y de sus hijas, la obra no debe de ser anterior al año de 1794, en que la condesa, nacida en 1754, contaría los cuarenta de edad; es, por lo tanto, esta obra, de la época que nos ocupa, época ya avanzada y en que la maestría del autor contrasta con este grupo poco natural de figuras, en cierto modo rígidas, convencionales y poco sueltas. Estudiada detenidamente, se observan detalles, pinceladas, toques que, en efecto, parecen de Goya. Es difícil poder pronunciarse ante semejantes obras, y admitida su originalidad, es ésta una razón más para apreciar lo vario de este artista. ¿Le ayudaría alguien en estos años, alguien a más de Esteve, pues la manera y técnica de Esteve en nada se parecen a las que ostenta este lienzo? No hay datos para afirmarlo; más bien creo que debe desecharse esta idea y estimar originales, aunque algo extraños, este lienzo y algunos otros que con él guardan semejanza y que a primera vista hacen despertar dudas acerca de su paternidad. Recuerdo entre ellos uno muy especial y bello, por varios conceptos considerado de siempre como original de Goya, y que con el grupo

descrito guarda ciertas analogías: el retrato de Doña María Ildefonsa Dábalos y Santa María, que poseen los herederos del conde de Villagonzalo.

Completa la serie de retratos de Goya que guarda el Palacio de Liria, uno que justamente se coloca entre las más escogidas obras del pintor, el de Doña María Gabriela Palafox y Portocarrero, marquesa de Lazán. Había nacido esta dama en 1779. Representa aquí unos veinte años. Coincide en absoluto la técnica de la obra con los años últimos del siglo XVIII, precisamente los del cuadro. Plantada airosamente en la pierna izquierda, sobre la que tiene cruzada la derecha, cuyo pie enseña con gracia y picardía, movida la figura cuyas curvas femeninas se ostentan sin recato con toda su natural esplendidez, la marquesa de Lazán, apoyada en el respaldo de un sillón y destacándose sobre un fondo liso, se nos presenta mirando fijamente con sus ojos obscuros y llenos de vida. *Lámina 12.*

El cabello negro, rizado, suelto y sujeto solamente por dos estrechas diademas de oro, encuadra su bello rostro maravillosamente iluminado. Viste traje blanco finísimo, ornado con franjas y golpes de oro, hombrera y estrecho cinturón de lo mismo y cola sobrepuesta obscura. Sobre el sillón se representa el manto forrado de armiños.

Conviene hacer ahora una advertencia. Así como al hablar de los retratos de toreros indiqué que no deben confundirse las figuras de majos con los retratos de personajes vestidos de majo, insisto aquí en algo muy semejante, cual es, que no deben de confundirse las figuras de maja, que no son retratos, con los retratos de dama en traje de maja. Estos son los que caen dentro del tema, y, por lo tanto, los únicos que hemos de citar.

Es de éstos un bello ejemplar, aunque no muy característico por su técnica, el de Doña Isabel Cobos de Pórcel, que se guarda en la Galería Nacional de Londres (núm. 1.473 del catálogo). Es una rubia bella y arrogante, a la que por su tipo poco español parece como que se le despega la clásica mantilla y el traje de aquellos tiempos. Tal vez la restauración ha influído en todo esto. De color es muy acertado; el sonrosado de la tez del personaje y el rosa del traje hacen un bello contraste con el negro de la mantilla. *Lámina 13.*

Inédito y casi desconocido es el retrato de una dama vestida de maja; cuerpo entero, al aire libre y destacándose sobre uno de los paisajes típicos de Goya. Es la figura menor que el tamaño natural; de unos tres cuartos aproximadamente. Perteneció esta obra a la colección del marqués de Remisa, en la cual estaba catalogada como retrato de la marquesa de las Mercedes. (COLECCION DAVID WEILL, PARIS)

Una repetición, casi idéntica de la obra anterior, más pequeña de tamaño, se conserva en el Museo del Louvre, en París, *Joven española* (núm. 1.705 del catálogo) y se indica que esta obra fué pintada en Madrid el año de 1799.

El retrato de busto, lienzo en proporciones apaisadas, en que se representa a Rita Molinos,(1) según dice por detrás una inscripción, es realmente muy bello. Obsérvase que está hecho con especial amor y cuidado. El encanto físico del modelo, su simpatía, hizo tal vez que el pintor no despachase esta obra como algunas otras de su mano, de las que alguien dijo que no eran sino «carantoñas de munición». Aquí, sin salir de su técnica, en esta ocasión, como en tantas otras, suelta y aceitosa, puso ostensible complacencia en la ejecución de la obra. Pienso si esta cabeza será tan sólo un fragmento de cuadro; de todos modos la disposición y proporciones están bien y resulta muy original. Tan sólo dos tonos, magistralmente combinados, llenan este lienzo: el de la tez sonrosada y fresca de Rita Molinos y el del negro de la mantilla y del fondo. La mirada dulce y expresiva en estos ojos, la boca entreabierta, la vida toda que respira el modelo, hacen de este busto una obra sugestiva. Se desconoce la fecha en que fué pintado; pero, a juzgar por su técnica y por la dominante en negro que en ella se aprecia, me parece que debe atribuirse posterior en algunos, pocos, años a las últimas obras citadas. (1800-02)

Es, además, un excelente trozo de pintura para estudiar los procedimientos de Goya. Los encajes en él representados, los calados de la mantilla que se destacan sobre la carne que cubren a medias, son tan particulares de Goya, que valen mil veces más que una firma. Los copistas e imitadores de Goya conocen bien tales procedimientos. A estos imitadores conviene separarlos en dos grupos: el de aquellos que buscan el aprender, el estudiar en las obras del maestro sus finezas, su toque gracioso, su ligereza para reproducirlos después lo mejor posible, cosa perfectamente legítima, artística y honorable; y el de aquellos otros que, utilizando un lienzo antiguo, más bien buscan hacer un facsímil que una copia, que no es la misma cosa, lo patinan y embadurnan después lo más hábilmente que saben y pueden, y lo lanzan por el mundo de los mercados de pintura a ver lo que ocurre.

Esas carnes a medio cubrir por mantillas y blondas, las pintaba Goya por dos procedimientos. Ora los hacía en una sola sesión, logrando el efecto tan sólo por la combinación de colores, ora pintaba la parte carnosa prescindiendo del resto, y después, cuando aquélla estaba mordiente, a medio secar, con una veladura y con algunos toques graciosos, colocaba el calado, dando el efecto completo de la realidad. Cosas son éstas más fáciles de explicar, y aun de reconocer, que de imitar.

(1) COLECCION SAN HORNE, MONTREAL

Entre tanta maja y tanta dama vestida de maja como Goya pintara, ninguna es tan famosa cual la conocida por antonomasía como *La Maja de Goya*, repetida en igual postura, vestida y desnuda. Como no los considero retratos, no he de estudiarlos aquí.

El retrato de la librera de la calle de Carretas no es precisamente un retrato de maja. En pie, representada hasta la rodilla, cubriendo su cabeza con una larga mantilla blanca que recoge a su mitad con la mano derecha, la famosa librera mira de frente mostrando una cara de belleza española, con mirada franca y sencilla y noble expresión. Es una obra hermosísima, a juzgar por su reproducción fotográfica. Salió de España (hoy en la colección Havemeyer de New York) hace muchos años, no la he visto jamás, y no es costumbre mía hablar de obras que no conozco. A estos últimos años del siglo XVIII debe corresponder el retrato de la famosa actriz La Tirana, pues representa alguna más edad, no mucha, que en su retrato ya descrito en el capítulo anterior y fechado aquél en 1794. Guárdase esta obra, en que de pie, de cuerpo entero y con gran arrogancia se presenta el personaje de frente al espectador, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La manera de este segundo retrato de La Tirana, es muy suelta, como la característica del pintor en estos años, nos recuerda especialmente la particularísima técnica de aquellas pinturas decorativas que Goya hiciera en San Antonio de la Florida. Aquella igualdad en la pintura, aquella fusión que no acusaba la huella de la brocha, estaba lograda con una rápida pasada de esponjas empapadas en color. Pues bien; en este retrato de La Tirana, que, pintado al óleo, claro es que sería absurdo pensar que para hacerlo se emplearan esponjas en nada, algo hay, no obstante, que logrado con pincel quiere recordar aquella ligereza, aquella fusión de colores conseguida aquí a fuerza de aceites y de pintura con churre. La semejanza entre la resolución de este traje y las faldas y las fajas y los adornos todos de aquellos ángeles de San Antonio de la Florida, tan bellos como poco celestiales, es evidente. Sin duda, Goya, entusiasmado con los procedimientos que tan buenos resultados le dieran en aquellos temples, trataría en esta ocasión de aplicarles al óleo. Estimado así, parece natural pensar que esta obra y aquélla estarían hechas en la misma época, pues no parece probable resucitar un detalle de procedimiento años después. La decoración de San Antonio de la Florida es del año de 1798. Este retrato, por diversas razones, estimo que fué pintado el mismo año.

Conocemos algunas obras fechadas en los tres últimos años del siglo XVIII. «*A Melendez Valdes su amigo Goya*», 1797. Así dice con le-

tras grandes, en las que reconocemos la escritura del pintor, la inscripción que se lee en la parte baja del retrato en busto del insigne poeta y literato D. Juan Meléndez Valdés. Consérvase en el Museo Bowes de Barnard Castle, en Inglaterra. Es un apreciable ejemplar, fino y característico de esta época de Goya. Conozco de él dos repeticiones, una en Madrid.(1) Pero en este ejemplar creo que su interés se halla más en su valor iconográfico que en su mérito artístico, con ser éste no pequeño. Nos da a conocer al personaje a los cuarenta y tres años de edad, según indica la indudable fecha, escrita de mano de Goya. Meléndez Valdés había llegado a Madrid, precedido de renombre literario y de erudición vastísima, el año 1781. En Madrid sus relaciones con Jovellanos y con la intelectualidad de entonces en la capital de España, le colocaron en breve en condiciones de darse a conocer y de brillar. Varios viajes por España, alguno de ellos más hecho por fuerza que de buen grado, le ausentaron de la Corte hasta este año de 1797 precisamente. La fecha del retrato marca en Meléndez Valdés un cambio en su estilo, más pulido y perfecto que el anterior, y determina su consagración entre los maestros, llevándole a las Academias de la Lengua y de San Fernando.

El retrato, *lámina 14*, nos prueba, con su dedicatoria amistosa, lo que ya parecía indicar el de Moratín años antes y también de carácter íntimo, lo que confirma la relación de Goya con Jovellanos y con todo aquel grupo de intelectualidad abierto a las ideas nuevas y renovadoras que venían de Europa entera y especialmente de Francia: que Goya estaba relacionado por amistad con aquel grupo de innovadores, y consiguientemente que simpatizaría con su modalidad y sus ideas. Nada concreto acerca de esto nos dicen las cartas de Goya de estos años; pero por hipótesis razonada, y por no pocas de sus producciones de aquella fecha (no precisamente por los retratos, sino por sus caprichos, fantasías, etc.), podemos dar como seguro que el espíritu de Goya se desarrolló, se inquietó, determinando en su inteligencia e imaginación poderosa un nuevo Goya que aun había de sufrir hondas transformaciones ante el espectáculo de sangre y horrores que la suerte reservaba a nuestro país para algunos años más tarde. Los escritores poco escrupulosos que nos describieron a Goya en su juventud como un depravado y un libertino sin conciencia nos le presentan en estos años de su edad madura como un terrible revolucionario. Tan falso es esto como aquello, y de que su inteligencia y su cultura se modificasen en cierto sentido, a estimarle como un revolucionario, hay un abismo que Goya no franqueó jamás. No debe olvidarse asimismo que en estos años, y en otros posteriores, el pintor, relacionado con los elementos inte-

(1) BANCO ESPAÑOL DE CREDITO

lectuales y progresivos de España era, sin embargo, y siguió siendo, hasta que las circunstancias nacionales, y bien a pesar suyo, se lo impidieron, el pintor aristocrático y cortesano.

Igualmente en 1797 está fechado otro retrato de Zapater. De éste no hacen mención las cartas, y, no obstante, el retrato es bastante mejor que aquel que ya citamos. Es éste un óvalo, busto, de cabeza muy fina y característica; se aprecian en los rasgos fisonómicos del personaje los siete años transcurridos desde el anterior busto. No sé de dónde procedería este retrato; supongo que de Zaragoza; lo vi tan sólo una vez no ha mucho tiempo en la conocida colección parisiense de M. Durand Ruel.

Zapater sobrino, como he dicho, no señala en su libro la existencia del anterior retrato, cuya dedicatoria dice: «*Goya: A su amigo Marñ Zapater. 1797.*» Y en cambio dice:

«Entre los diferentes cuadros de mi colección hay otro retrato de mi señor tío D. Martín Zapater firmado: *Goya á su amigo 1798.*»

Desconozco en absoluto este tercer retrato que el pintor hiciera a su amigo; pero estimo que existirá y no será una confusión con el anterior, pues sería extraño que el autor del libro se equivocara en la dedicatoria y en la fecha, especialmente tratándose de un cuadro que conservaba en su propia colección.

Documentada del 1798 existe una obra importante, el retrato del general Urrutia (núm. 736, del Museo del Prado) Nos da a conocer a este militar a los sesenta años de edad y poco después de haber sido nombrado capitán general del Ejército; su brillante carrera había terminado, pues a partir de esta época, olvidando sus campañas, no se le confirió cargo alguno y murió postergado, poco después, en 1800, porque su carácter independiente no se avino a ser cortesano de Godoy.

La obra, artísticamente considerada, es un hermoso ejemplar, sólido y robusto, de esta época del artista. La cabeza, muy construída y bien de proporciones, acabada, sus rasgos característicos muy buscados, dan idea de un absoluto realismo: es muy fina, realzada por la riqueza del colorido del resto del lienzo. El cielo del fondo ya no es uno de aquellos cielos que enamoraron a Goya años antes, ligeros, claros; es éste, relativamente, obscuro y plomizo y antecedente de otros en que estas notas se exageran más en años posteriores. En el ángulo inferior derecho se lee la inscripción que dice: «*Goya, el general Urrutia.*»

Del mismo año de este retrato existe otro de técnica diferente; pero, igualmente, obra, en cierto modo, de aparato y ostentación.

Es éste el de F. Guillemardet, embajador de la República francesa en España. Consérvase esta obra en el Museo del Louvre. *Lám. 15.*

La presencia de este hombre como embajador en la corte de un Borbón es caso peregrino. Guillemardet fué un médico de pueblo que exaltado por las ideas revolucionarias, figuró en la política francesa desde la toma de la Bastilla. Diputado de la Convención, votó la muerte de Luis XVI. Formó después con los hombres del Thermidor y persiguió con saña a los terroristas, de cuyas garras había escapado milagrosamente poco antes. Partidario luego del Directorio, éste le hace grande hombre y le envía de embajador a España en 1798 para que en unión de D. Manuel Godoy, ministro cortesano de un Borbón, buscasen entre ambos el camino más recto y seguro para ir a Trafalgar. Su estancia en Madrid no fué larga. Reclamado por Bonaparte cuando éste fué nombrado primer cónsul, tuvo que contentarse con la prefectura de la Charente Inférieure y después de l'Allier. Murió Guillemardet en estado de demencia el año de 1808, dejando a la posteridad una página de actividad revolucionaria y un retrato pintado por Goya.

Asimismo del año 1798 es el retrato de especial interés, más por su importancia iconográfica que artística, que Goya hiciera de su amigo Jovellanos, perteneciente hoy al duque de las Torres (Madrid). *Lámina 16.*

Jovellanos, abierto a todas las ideas, influído de modo decisivo por la Enciclopedia francesa, sabe conservar, no obstante, un carácter esencialmente español, que preside su mentalidad. Hombre de disciplina y actividad, crea y obra; y fruto suyo es aquel Instituto español de estudios de segunda enseñanza. Amante del arte y la belleza, escribió no poco en pro de la divulgación de las Bellas Artes y en el elogio de Ventura Rodríguez fijó, de manera admirable, los caracteres y la antigüedad del arte gótico de las catedrales españolas. En literatura, en sus obras de teatro y en otras poéticas, se encuentra siempre al escritor de sustancia, y algo hay en aquella producción que nos le presenta como un precursor de nuestro romanticismo, una de las manifestaciones más brillantes del ingenio español del siglo XIX. Jovellanos, hombre de su tiempo y muy discutido, con su casaca, peluca empolvada y espadín de cadena, para matar ratones, fué, no obstante, el representante más completo de nuestra cultura en aquellos años difíciles, y supo, sin desdeñar el espíritu del siglo, en Europa, y especialmente en Francia, vaciarlo en un troquel eminentemente español, formado en la disciplina de los humanistas.

Parecía natural que el retrato que Goya hiciera de Jovellanos hubiera representado un gran esfuerzo por parte del artista y hubiese

sido obra muy completa; pero no fué así del todo. Además, muy maltratada en su tiempo, ha sufrido gran restauración. El famoso asturiano, en este retrato, de cuerpo entero, sentado y apoyando su cabeza en la mano izquierda y el brazo de este lado en una mesa, mira al espectador en actitud reflexiva. Vese una estatua de Minerva al fondo. En la mano derecha tiene el personaje un papel en que dice: «*Jovellanos por Goya.*»

La fecha de este retrato ha sido cosa muy discutida. Von Loga lo suponía del año 1780.

Gracias a los trabajos del insigne y erudito escritor D. Julio Somoza y García-Sala, se comprobó que el retrato es del año 1798.

Guarda gran relación con éste, el de Saavedra, por Goya, que poseía el comerciante M. Knocdler. (VISCOUNT LEE OF FAREHAM, AVENING, GLOUCESTER)

Algo semejante de lo que puede apreciarse en el ya citado retrato de Guillemardet, ostenta otro no menos importante fechado en el año siguiente, en 1799. Es el retrato de D. Manuel Lapeña, marqués de Bondad Real, representado en pie, de cuerpo entero, de frente, vistiendo el traje de coronel de los Guardias, cruz de Calatrava y bastón de mando; destácase la figura sobre un fondo fino, con cielo de nubes ligeras grises y a media altura unas construcciones que bien pudieran ser los cuarteles de Vicálvaro o de Aranjuez, ante los cuales unos soldados, que más que de carne y hueso dan la sensación de soldaditos de juguete, hacen el ejercicio. En la arena, en primer término hay una inscripción grande que dice: «*D. Manuel Lapeña P. Goya año 1799.*» (~~Copenhague. Col. Heilbuth.~~) HISPANIC SOCIETY, N.Y.

Pero, aparte algunas obras de Goya, como la última citada, que hacen verdadera excepción en la marcha del desarrollo del arte del pintor, su producción general es muy otra y semejante a las obras que hemos citado como tipo de las pintadas en este período de su vida. Así no nos parece equivocado pensar que con ellas pueden citarse algunas más cuya fecha es, no obstante, posterior; tales son: el retrato del dibujante Pérez de Castro que hace años figura en el Museo del Louvre, y el retrato del Dr. Peral, que guarda la Galería Nacional de Londres, ambas obras en la nota grísea, fina, tan singular de nuestro artista.

CAPITULO V

GOYA, PRIMER PINTOR DE CÁMARA, EN EL AÑO 1799 - RETRATO DE CORTE

«Queriendo S. M. premiar el distinguido mérito de V. y dar en su persona un testimonio que sirva de estímulo á todos los profesores, de cuanto aprecia el talento y conocimiento de V. en el noble arte de la Pintura, se ha servido nombrarle su primer Pintor de Cámara, con el sueldo anual de 50.000 rs. vn. que ha de percibir V. desde esta fecha, libre de media annata: y además 500 ducados para coche anuales: siendo también su voluntad, que V. ocupe la casa que actualmente habita D. Mariano Maella, en el caso de que éste falleciese antes. Lo participo a V. de Real orden, para su satisfacción, y lo hago con esta fecha á los Ministros de Gracia y Justicia y de Hacienda para su gobierno y cumplimiento.

Dios guarde á V. muchos años.—San Lorenzo 31 Octubre de 1799.

Mariano Luis de Urquijo.

Sr. D. Francisco de Goya.»

Así dice la orden en que Goya era nombrado primer pintor de Cámara. Una voluntad firme y tenaz, y una labor constante al servicio de un talento poderoso, habían hecho de aquel niño que naciera cincuenta y tres años antes de una familia de labriegos en el pueblo de Fuendetodos, el pintor más consagrado de España. El contento de Goya y su emoción y su agradecimiento se reflejan en la carta con que daba la noticia a su ya viejo amigo Zapater para que la divulgara en Zaragoza:

«Te ofrezco todo cuanto esta orden expresa y quiero que en mi nombre lo agas en tu casa y á todos los amigos sin olvidar á los de la calle de la Sarten: no tengo mas tiempo, á Dios.

Estando para meterme en el coche para Madrid de donde te escribo, he

recibido tu carta oy, y Esteve á quien le embie esta copia de la gracia q.e el Rey me ha hecho, me escusa de repetirtela, recibela con mi corazón y ofrecelas á Goicoechea con la mayor expresion y á Yoldi, y á todos los amigos. Ya te escribiré por menor q.e es muy tarde y estoy rendido. Los Reyes estan locos con tu amigo

GOYA.»

Y Goya estaba loco de contento, según se deduce de su sencilla y espontánea carta.

Nuestro pintor había logrado el máximo de facilidad y presteza años antes y, logrado el ambiente que él deseara dar a sus obras mediante la nota gris, dominada la técnica hasta un grado que podría decirse perfecto, como lo demuestra en la cabeza del retrato de Bayeu, sería explicable que Goya, abandonado a su propio saber y repitiendo esa nota, hubiera producido sin grande esfuerzo hasta el fin de sus días. Sin embargo, no fué así, y las producciones de estos años, últimos del siglo XVIII y primeros del XIX, demuestran un nuevo esfuerzo en busca siempre de un arte personal, inspirado en la realidad, logrando aún más ambiente que en las obras anteriores y ganando sobre todo en riqueza y verdad de colorido. Estos años son los que pueden y deben llamarse la gran época de Goya, los años de sus triunfos, de su esplendor, de su vida cortesana. Los grandes retratos de los Reyes y de los personajes de la Corte que hoy se guardan en el Museo del Prado y en el Palacio Real coinciden exactamente con la fecha en que fué nombrado primer pintor de Cámara.

Su fama como retratista se impuso a la Corte; las grandes damas y los grandes caballeros de la época tenían su retrato por Goya, y no habían de ser menos los Reyes y la Real familia. Sabíase que la fecha de estos grandes retratos era la 1799 a 1800. Yo puedo aquí aportar algo curioso, que creo desconocido hasta ahora: unas cartas que se guardan en el archivo secreto de Palacio, cartas de carácter íntimo de la reina María Luisa a Godoy, las cuales nos dan la noticia exacta de los años y aun meses, y lugar, en que cada uno de esos retratos está pintado.

En el primero de tales retratos, aparece la Reina en pie destacando su figura sobre un paisaje muy fino; viste el traje de maja. Lleva basquiña negra de seda, corpiño color de naranja, manga corta y mantilla de blonda. Debe recordarse que una pragmática de la época prohibía a las damas llevar el traje de maja a causa de lo llamativo que resultaba. Por esto las damas muy en viso, la Reina la primera, transigieron e inventaron esta moda, este vestido con corte de traje de maja, pero sin colorines, negro o de colores poco vistosos.

De este retrato conocemos dos ejemplares idénticos: uno en el Real Palacio de Madrid, que lo juzgo el mejor, el más fuerte, el que por lo buscado del carácter de la cabeza demuestra ser el primero, el hecho ante el modelo vivo; y el segundo el del Museo del Prado (núm. 728 del catálogo), muy fino, pero menos firme y que estimo como una bella repetición del conservado en Palacio.

Las cartas mencionadas nos dan noticia de cuándo y dónde se pintara este retrato. Dice en una de ellas María Luisa a Godoy:

«San Ildefonso 24 de Sept. 1799
Me retrata Goya de mantilla de cuerpo entero: dicen sale muy bien y en yendo al Escorial lo haré á caballo, pues quiero retrate al Marcial» (1).

Y la citada carta nos habla ya del retrato a caballo, que es el conservado en el Museo del Prado (núm. 720), en el cual la augusta señora cabalga sobre el *Marcial*, a horcajadas, según la costumbre de aquel tiempo, vistiendo el uniforme de coronel de Guardias de Corps. La fecha exacta de este retrato ecuestre nos la da a conocer otra de las cartas en que dice así la Reina:

«San Lorenzo 9 Octubre. 1799
El retrato á caballo con tres sesiones ha acabado para conmigo, y dicen se parece aun mas que el de mantilla.»

Las tres sesiones a que esta carta se refiere serán, claro está, las necesarias para el modelo, cabeza y líneas generales del cuerpo. Este retrato ecuestre, muy superior a su compañero el del Rey, lo considero de una grande importancia. Buscó el pintor el efecto de conjunto, la mancha general, el empaque, y lo logró de veras. El pintor muestra aquí su nuevo esfuerzo y tendencia hacia un arte tan sintético como el que lograra años antes en sus retratos en gris; pero lo busca y lo logra ahora con un conjunto menos monocromo y más robusto. Nos habla siempre en español; pero con su tendencia y su técnica nos dice cosas completamente nuevas.

En nada se parece esta obra a los retratos ecuestres que pintara Velázquez, y mucho menos a las composiciones análogas de otras escuelas. Obra original, completa e impresionante es ésta que no pasó inadvertida a un gran pintor francés cuando hizo un retrato ecuestre, hoy famoso. Me refiero a Henri Regnault en su retrato del general Prim, que guarda el Museo del Louvre. La disposición del retrato es otra, pero la mancha general del cuadro, y, sobre todo, la relación

(1) Caballo regalado por Godoy a la Reina poco antes.

de valores de la cabeza con el cielo sobre el que se destaca, alejándolo y dando la sensación del ambiente y del aire libre, lo estudió Regnault seguramente en este retrato. Ese procedimiento era una novedad en aquel entonces y el acierto de Regnault fué grande al observar e inspirarse en él. Permítome dar importancia a esta observación mía, por ser la primera de una serie de influencias que he de señalar del arte de Goya en los pintores de la época de Regnault.

En carta poco posterior, dice la Reina al Ministro:

«15 Octubre
Tambien me alegro te gustasen los retratos, y deseo saque bien las copias Goya para ti: tambien quiero tengas otra copia hecha por Estevez de el de mantilla y de el de á caballo, para que tengas el Marcial siempre vivo ó presente...»

Quizá esta copia—la que había de hacer Goya del retrato de mantilla—sea la que hoy se guarda en el Museo; en cuanto a las que había de ejecutar Esteve, si es que llegaron a realizarse, las desconozco en absoluto.

En carta de algunos meses después, ya en el año siguiente, encontramos interesantes noticias:

«Aranjuez 22 de Abril de 1800
Amigo Manuel, mucho nos alegramos estes bueno asi como tu muger, esperando siga bien hasta salir de todo: tambien nos alegramos se retrate, y si Goya puede hacer allá la obra nuestra bien y parecida; mas vale allá la haga, pues de ese modo nos libramos de molestias, pero si no sale bien que venga, mas que nos mortifiquemos...»

Y el propio rey Carlos IV, en la misma carta, escribe y dice:

«Que Goya haga el retrato de tu muger y en acabandolo venga al Sitio para hacer el retrato de todos juntos.»

Este retrato de todos juntos no hay duda de que se refiere al de la familia de Carlos IV, una de las más importantes obras que guarda el Museo del Prado (núm. 726). *Lámina 17*.

Ocupan el centro del cuadro Carlos IV y María Luisa, llevando ésta de la mano izquierda al niño D. Francisco de Paula Antonio y abrazando con su brazo derecho a la infanta María Isabel. A la izquierda del lienzo forman grupo el primogénito Fernando, príncipe de Asturias, en primer término, con su hermano Carlos María Isidro, detrás de él; María Antonia, que casó con el Príncipe dos años después, y más al fondo, mirando con cara de lechuza, María Josefa de Borbón, hermana mayor de Carlos IV. A la derecha de la composición hay un matrimonio joven compuesto del príncipe Luis de Parma,

(1 CUADRO DEL PRADO PROCEDE DEL SECUESTRO DE BIENES DE GODOY)

después rey de Etruria, y su esposa María Luisa con una niña de pecho en los brazos; y entre este grupo y la figura del Rey asoman sus cabezas el infante D. Antonio, hermano de Carlos IV, y la infanta Carlota Joaquina. Al pintor de Cámara se le representa, allá en el fondo, ante un gran lienzo, no me atreveré a decir que pintando, y mucho menos esta escena, pues la ve de espaldas, y además en el rincón donde ha ido a meterse no hay luz alguna para poder pintar.

La familia de Carlos IV es una obra singularísima y de las más capitales que ha producido la pintura en España y en todas partes. Revela el esfuerzo de un artista colosal en su momento justo de madurez y plenitud, y es el resumen, la síntesis y el arquetipo de toda una producción. ¿Qué secreto poder tiene este cuadro que atrae y fascina, seduce y encanta? No será ciertamente por la composición que, a fuerza de natural y sencilla resulta, con todas aquellas figuras en pie y casi en fila—una serie de líneas verticales—, monótona e infeliz. Algunos deslices en el dibujo, como las piernas amorcilladas del heredero del Trono, hubieran sido fáciles de remediar. Pero estas deficiencias tienen poca importancia y son explicables. El artista, obsesionado por lograr un colorido verdad, natural, brillante y un efecto de conjunto, no ha reparado ni querido pensar en otra cosa que en conseguir su propósito. Todos los colores de la paleta tienen su representación en este lienzo, cosa que se explica por aquellos trajes de Corte tan vistosos: el tisú y las sedas, las cenefas de bordado sobre felpa, las bandas, las casacas, calzones y chupas de color de pasa, azul, rojo y el bermellón del traje y calzones del infantito D. Francisco de Paula, dominando y valorando tanto color y tanto tono, componen el conjunto más rico que haya salido de paleta alguna. Y por si no bastara el color de los trajes, había de estar todo ello salpimentado con picantes, cuyo papel representan aquí el tisú de oro, la plata, los collares de pedrería, los joyeles, los espadines con puños de marcasita o de acero y las placas, muchas placas con diamantes y otras piedras preciosas. Y todo brilla a una luz que, viniendo de la izquierda, ilumina de lleno las cabezas y los bustos de las figuras que se hallan en este lado y declina diagonalmente hasta los pies del grupo central, bañando por igual el resto del primer término. Y esa luz relaciona tanta figura y tanto color, con justeza tanta, que, al situar cada cosa en su término, da exacta la sensación del ambiente y la vida. El dominio del arte de la pintura que esta obra representa es, tal vez, lo que más se admira en ella, en la cual, en unos días de trabajo, se ha mostrado todo el saber adquirido en cincuenta y tantos años de labor y esfuerzos constantes.

La interpretación de esta pintura es completamente libre y original; nada recuerda ni a nada se parece. En su conjunto está hecha de primeras, si bien con un aliento y nerviosidad que se deja traslucir fácilmente. Es la verdad misma, trasladada de la Naturaleza al lienzo, sin fórmulas ni preocupaciones y puesta allí con pincel, con espátula, con el dedo, con los nervios y con el alma.

Este grupo de personajes de Corte se ha comparado con *Las Meninas*. Indiqué ya en capítulos anteriores lo que Goya aprendiera de Velázquez en sus tonalidades, en su paleta, en su sencillez, en aquellas cualidades que alguien puede calificar de poco trascendentales y que son, no obstante, el secreto de la pintura. Pero una vez que la continuidad de la escuela se establecía con la antigua pintura española de los tiempos de Velázquez, Goya obró en absoluto por cuenta propia y esta obra suya, como no sea por representar una escena cortesana o porque los respectivos autores se retrataran en ambas, allá en segundo término y a la izquierda, no comprendo en qué puede hallarse tal semejanza. No lo comprendo, digo, cuando comparo obra con obra, y, sin embargo, aprecio que una y otra, sin parecerse, tienen de común el que les anima la misma modalidad artística, la misma sencillez en su concepción y una idéntica sinceridad en su última expresión; es decir, que las relaciona el nexo misterioso que explica las escuelas de arte, las producciones debidas a la misma raza a través del cambio necesario que los diferentes tiempos imponen.

La impresión que las obras de Goya, y especialmente ésta de *La Familia de Carlos IV*, produjeran a Mariano Fortuny, el más saliente de los pintores españoles de su época, fué grande. Fortuny aprovechó su estancia en Madrid para hacer copias de obras de aquél, como el retrato de Bayeu, que perteneció a la colección de la marquesa de Carcano (París), el de Mocarte y el de Juliá. Como Goya copiara a Velázquez ochenta años antes, Fortuny copiaba después a Goya; el nexo entre las figuras más grandes de cada época en la pintura española continuaba siempre latente para su mayor esplendor.

El entusiasmo que en Fortuny despertara el arte de Goya perduró, y cuando años después, pintor de moda y famoso en París, pudo imponerse a los *marchands*, les indicó la conveniencia de comprar y exhibir algunas obras de Goya. Goupil compró un retrato, pero lo tuvo muchos años sin poder venderlo convenientemente. No habían aún llegado los años aquellos, ya felizmente presentes, que Quintana predijera, diciendo:

.....Sí, vendrá un día,
Vendrá también, ¡oh, Goya! en que a tu nombre
El extranjero extático se incline.
Yo te lo juro: la dichosa audacia
De tu ardiente pincel, la gallardía,
El hermoso ademán, la tierna gracia,
Esa brillante y mágica armonía
Con que en tus bellas tintas los colores
De las luces, del alba y del Oriente,
Se ostentan dulcemente vencedores,
Mandan la eternidad. ¡Oh! tú, extranjero,
Que abandonando los paternos lares
Para ver y admirar hiendes los mares,
Apresura gozoso tu camino
Y a España ven: dos siglos de ignorancia
Aún no apagaron el ardor divino
Que á Murillo y Velázquez encendía
Con él Naturaleza ornó la frente
De Goya, y á su enérgica osadía
Otra vez ella sorprender se siente.

Los estudios para el cuadro de *La Familia de Carlos IV* están pintados en tela con preparación rojiza; debe observarse que ha cambiado el tono de esta preparación con respecto al que usaba Goya años antes en sus pinturas; es éste, más... no me atreveré a decir claro, más frío, más gríseo.

El Museo del Prado conserva varios de estos estudios de las cabezas. Conozco algunos otros que se dispersaron no sé cuándo; el del príncipe Fernando, hoy en una colección de Bruselas; el de la reina María Luisa, en la Pinacoteca de Munich; y, por último, el de la infanta María Luisa con su hijo en brazos, en la colección del ~~M. Bilotte de París~~. METROPOLITAN, N.Y.

Todos ellos son realistas y sencillos. Generalmente los estudios para retratos o grupos de este género son superiores en interés artístico a la resultante, es decir, a las imágenes resultantes de ellos al pasarlos a la obra definitiva. Pero, a pesar de la generalidad de esta observación, pienso que, en este caso, las figuras, en el cuadro grande, están cada una tan en su sitio y forman tan completo y justo conjunto, que resultan artísticamente mejor aún en el cuadro que en los estudios preparatorios.

Las cartas ya citadas de María Luisa a Godoy todavía nos dan a conocer la fecha de algunos otros retratos de Corte. Dice la Reina en una de ellas, fechada en 9 de Junio de 1800, desde Aranjuez:

«Mañana empieza Goya otro retrato mío: todos los demas estan concluidos y estan muy propios...»

(1) Nº 729 INFANTA Mª JOSEFA
Nº 730 INFANTE DON FRANCISCO DE PAULA
Nº 731 INFANTE DON CARLOS
Nº 732 DON LUIS DE BORBON
Nº 733 INFANTE DON ANTONIO

EL REY — COL. TAFT CINCINNATI, OHIO
LA REINA — " " "
EL PRINCIPE — METROPOLITAN N.Y.
LA INFANTA Mª ISABEL — COL. DURAND RUEL, PARIS
LA INFANTA Mª LUISA Y NIÑO — METROPOLITAN, N.Y.
INFANTA CARLOTA — ?

Y pocos días después, en 14 de Junio, dice:

«Goya ha hecho mi retrato que dicen es el mejor de todos: está haciendo el del Rey en la Casa del Labrador: creo saldrá igualmente bien.. »

El retrato de ella será, sin duda, el que se guarda en el Palacio Real de Madrid, en el que viste traje claro de carácter oriental; el fondo, gris perla, es precioso. En cuanto al del Rey, no podemos precisar fijamente cuál es; pero como los retratos que hiciera a Carlos IV son compañeros y parejos de los de la Reina, no me parece equivocado asignarles la misma fecha, con escasa diferencia de meses y aun de días. Recordemos el ecuestre conservado en el Museo del Prado, menos brioso que el cuadro compañero de María Luisa; y el asimismo del Rey, en pie, conservado en Palacio.

CAPITULO VI

PLENITUD DEL ARTISTA COMO PINTOR DE RETRATOS - 1801-1808

En una carta de Goya a Zapater, fechada en 2 de Agosto de 1800, antes extractada, hay al final unos renglones en que dice:

«Estoy haciendo un borron del Duque de la Alcudia á caballo q.e me embio á decir que me abisaria y dispondria mi alojam.to en el sitio pues me estaría mas tiempo del q.e yo pensaba: te aseguro q.e es un asunto de lo mas dific.l q.e se le puede ofrecer á un Pint.r»

Don Manuel Godoy, príncipe de la Paz y de Basano, duque de Alcudia y de Sueca, ministro de Carlos IV en este año de 1800, fué un hombre amado y odiado con pasión, y que, aunque no es del caso hablar de su historia, debe sí quedar consignado que distinguió y protegió a Goya.

El retrato, cuyo borrón hacía Goya en 2 de Agosto de 1800, será probablemente de poco después, y, al parecer, el que hoy guarda la Real Academia de San Fernando, en que Godoy, vistiendo el uniforme de capitán general, reclinado en un accidente del terreno, examina una carta. Un ayudante en segundo término, una bandera portuguesa a la izquierda del lienzo y caballos y ordenanzas en el fondo, componen este retrato, que no sé si denominar original o extraño.

La cabeza de Godoy en este gran retrato es fina; el colorido general del cuadro es fuerte e intenso. He de observar acerca de este colorido, con cielos plomizos, con tonalidades intensas y obscuras, que es la primera vez que de una manera decidida lo manifiesta Goya.

Insiste después en él, en los primeros años del siglo XIX, y determina como un paso, como una transición en su colorido, para llegar a las tonalidades tan extraordinarias de sus últimos años. Y cosa curiosa: esta tonalidad obscura, intensa, no es general en su producción; parece que la reserva para los retratos de militares hechos al aire libre; la inició en el retrato de Urrutia (obsérvese el cielo de aquel cuadro tan distinto de los anteriores cielos de Goya), la marca en este de Godoy de una manera decidida y la exagera después en otros retratos.

En la misma época, con diferencia de pocos meses, hacía Goya el retrato de la esposa de Godoy, la condesa de Chinchón. En una de las cartas ya reproducidas de María Luisa a Godoy, decía hablando de la esposa de él: «También nos alegramos se retrate.» La obra a que se refiere es, *Lámina 18*, aquella tan desconocida por haberse guardado muchos años en el Palacio de Boadilla, y que aprecio como uno de los retratos más singulares que salieron del pincel de Goya. Es una obra que pudiéramos llamar vaporosa, y sorprendente de fineza y armonía. La condesa de Chinchón, tipo de belleza atractiva, tiene pelo rubio precioso, tez blanca, y unos ojos, no grandes, pero vivos y de un mirar dulce y bondadoso, verdaderamente seductor. Se la representa sentada, vistiendo traje blanco descotado y de manga corta con adornos ligeros azules, destacándose la figura sobre fondo obscuro y pisando suelo gris. Goya, pintor realista, no podía mentir ante algo que marcadamente se muestra en esta figura. Decía la Reina en su carta: «...esperando siga bien hasta salir de todo...» Y, en efecto, esta mujer, tan interesante de por sí, muestra, en la posición y en las líneas de su cuerpo, encontrarse en aquella situación en que el interés de la mujer se acrece en espera de la próxima maternidad. Pero ello lo expresó Goya en el retrato con tan exquisito gusto, con un disimulo tan artístico, que sin faltar a la verdad, pasaría tal vez inadvertido a quien no tuviera necesidad de enterarse. Yo creo apreciar en esta obra el amor con que está hecha, la simpatía y el cariño que el pintor tenía por su modelo. Y era explicable y habla en favor de la natural nobleza y espíritu afectivo que el Goya íntimo nos muestra en sus cartas. Esta condesa era D.ª María Teresa de Borbón y Vallabriga, fruto del matrimonio de amor del infante D. Luis y de una dama aragonesa, D.ª María Teresa de Vallabriga. Es asimismo aquella niña que retrató Goya años antes en Arenas de San Pedro y de la que sabemos por noticias del pintor lo mucho que con él simpatizó. Protegido por el Infante en aquellos primeros momentos de su carrera, el pintor no olvidó ni la gratitud que debía al padre ni el cariño a la hija, y cuando años después el

primer pintor de Cámara hizo el retrato de aquella niña, convertida en mujer y casi en madre—a quien un día se le negó el título y rango de Infanta, pero que se sirvieron de ella más tarde para que, desposándola con Godoy, éste pudiera tener categoría y realeza—, supo el pintor de Cámara expresar la simpatía a que era merecedora aquella mujer, interesante y bella, obligada por designios reales a representar un papel poco airoso en una Corte que hasta en su corrupción era ridícula.

La técnica de la obra está a la altura de su significación. Es, sin duda, lo mejor la cabeza, dibujada y caracterizada con pinceladas ligeras; todo se halla tan sólo indicado, más que dicho; el pelo está resuelto con ligerísimos frotados, con color muy flúido. Es una síntesis suprema de pintura y una lección maravillosa para pintores. Sólo hay pasta de color, y muy poca, en los claros y en los puntos de luz; pero nunca sobre la carne, sino en los adornos, en las cintas. Lo que es propiamente la persona—las facciones, la tez, el pelo—no tiene ni huella de pincelada. Está pintado con el pensamiento; todo es allí espíritu, y la parte material y plástica desaparece en lo posible, dando la sensación de una frase, de una caricia coloreada.

Al hermano de la condesa de Chinchón, D. Luis María de Borbón y Vallabriga, a quien, como a su hermana, retrató Goya en Arenas de San Pedro cuando niños, volvióle a retratar por estos años, en la obra que hoy se conserva en el Museo del Prado (núm. 788), en pie, con un libro en la mano derecha, la izquierda caída naturalmente y vestido de Cardenal, jerarquía eclesiástica a que llegó este personaje siendo aún joven. Conozco varias repeticiones con variantes, no copias, de este retrato del Museo. (MUSEO DE SAO PAULO Y MARQUES DE ALCAPURCO)

Goya, pintor de delicadeza y de sensibilidad exquisitas, supo dar a los retratos de niño que salieron de sus pinceles esa ternura que la infancia lleva consigo.

Aproximadamente a los años que en este capítulo nos ocupan, pueden atribuirse tres retratos de niños, los tres preciosos. Es uno de ellos, el que parece anterior por su manera, un busto en que se representa a Manuel Cantín y Lucientes, sobrino de Goya; es fino de color, dominando los tonos avellana de la casaca y el rosa del chaleco. Es cosa curiosa el que la obra esté pintada sobre tabla, sobre una antigua tabla del siglo XV, en la cual, sin duda, había una imagen de santo, pues con el tiempo ha trepado un nimbo que rodeaba la cabeza del santo, y así aparecía nimbado después Manolito Cantín. Este retrato pasó hace algunos años a la colección Havemeyer, de Nueva York.

Los otros dos retratos de niño son del mismo personaje, del nieto

(1) DUQUES DE SUECIA ?

MARQUÉS DE LARIOS

de Goya, llamado Mariano. El primero pertenece a D. Enrique Crooke, que lo guarda en su Palacio de Madrid. Es obra pintada con poquísimos colores; sólo dominan el blanco y el negro, y es como paso de las tonalidades gríseas de años anteriores al *casi* blanco y *casi* negro. El pequeño retratado, en pie, de frente, muy serio, lleva un traje, especie de frac negro, con chaleco blanco, todo mal encajado y mostrando la tripilla que da a este niño, el cual no representa arriba de tres años, un aspecto saladísimo. Esconde su mano derecha, y de la izquierda, que casi cubre la manga, muy larga, sujeta una cinta que tira de un cochecito de juguete.

En el segundo de los retratos que hizo Goya a su nieto representa éste dos o tres años más. Es un busto casi de perfil; cubre su cabeza con un sombrerito de copa y con un papel arrollado a modo de batuta en su mano derecha está en actitud de medir los compases de unos papeles de música que tiene delante. *Lámina 19*.

De 1800 a 1808 se registran otros retratos de mayor interés.

En 1803, y no en 1808, como alguien ha dicho, están fechados los retratos del conde y la condesa de Fernán Núñez, conservados en la ilustre casa de sus descendientes. Es el de ella un retrato bonito de color, pero cuyo conjunto desentona la disposición de las piernas, por la postura un poco forzada en que la condesa, vestida de maja, está sentada en un desnivel del terreno. El color, de tonalidades obscuras, es lo mejor de este cuadro. De otra parte, las ramas y las hojas de un arbusto que ocupa el primer término de la izquierda son de suma simplificación y acusan un completo dominio de técnica. Es un retrato importante, pero es tal la superioridad de su compañero, que no sostiene la comparación con él. *Lámina 20*.

Este, en que el conde de Fernán Núñez, embozado ampliamente en su capa verdosa obscura, avanza con serenidad gallarda, es una de esas obras sugestivas y completas que desde luego cautivan al espectador. Es una obra de belleza y arte supremos, y con ser acertadísima de línea, lo es aún más por su colorido. Integra el paisaje del fondo una serie de verdes intensos que vienen a fundirse con el suelo obscuro en la parte baja, y que, persiguiendo en lontananza el punto más luminoso del fondo, se funde allí, volviendo a obscurecerse en la parte más alta del cielo.

Esta obra, producción afortunada de un gran retratista en la época mejor de su vida, es ejemplar excelente para observar las cualidades del pintor que la creara. ¿Qué queda aquí de aquel estilo que aprendiera de Mengs y de los retratistas de su tiempo? A mi juicio, nada, nada en absoluto; compárese este retrato con cualesquiera de los del famoso bohemio, y creo que no podrán encontrarse

(1) DUQUE DE ALBUQUERQUE

obras más antitéticas. Y entonces cabe preguntar: ¿cómo es posible que Goya haya olvidado lo que aprendiera en sus años juveniles y de lo que parece que siempre queda algún vestigio en todo artista por mucho que evolucione? Y es que Goya no se formó con Mengs; transigió con él, que no es lo mismo. Goya no se formó hasta que pudo observar en las obras de la vieja escuela española, y especialmente en las de Velázquez, la manera, la técnica, la última expresión que él necesitara para dar forma al arte que aun no se había creado, pero que ya bullía en su cerebro. Y, en efecto, salvada la distancia de los tiempos, y sin que yo diga que Goya es un imitador de Velázquez, creo que pueda afirmarse ante este retrato que el lienzo sería otra cosa si Velázquez no hubiera pintado los suyos 150 años antes. ¿De dónde sino de Velázquez viene ese fondo, ese ambiente, esa relación de valores de la figura con el fondo y con el cielo, y, sobre todo, y más que nada, el aplomo de esa figura, ese dibujo típico, ese perfil, esas líneas, esa silueta, inconfundibles, que no otro que Velázquez creara y que tantos han imitado vanamente y que sólo en este retrato nos da la misma sensación de suprema sencillez y acierto, que hacen pensar que el gran D. Diego saliera de la tumba para dibujar a este caballero de principios del siglo XIX?

Admitamos esta obra como continuación de la gran escuela española, con sus cualidades maravillosas y netamente nacionales representadas por Goya, y solamente por Goya, en aquella época.

Y admitido así, reconozcamos luego la influencia, la semejanza, diré mejor, que esta obra tiene con las grandes producciones de pintura en el mundo, precisamente en los años mismos en que fué creada. Pienso que esto no sea difícil para quienquiera que haya visto, por ejemplo, algunos retratos ingleses y especialmente los de Gainsborough.

Lo contemporáneo tiene necesariamente una semejanza, y ésta no estriba tan sólo en los trajes, en el porte, en la moda, cosas totalmente externas, sino en algo espiritual e indefinible que todo lo rige y lo determina, que está en todas partes, que está en el ambiente. Ese espíritu del tiempo reforzado por las cualidades externas, es lo que hace que estas obras de Goya se asemejen a las inglesas; pero si las viéramos juntas, si este conde de Fernán Núñez lo encontráramos entre retratos de Reynolds y de Gainsborough y de Lawrence, pronto lo distinguiríamos como español, y por su levadura velazqueña, de aquellos otros que tienen su abolengo en el arte de Van Dick.

Goya conoció grabados de los retratos ingleses, y tal vez algún retrato suyo fué debido a aquellos pintores, y se asemejó a ellos por todo lo expuesto; pero de ahí a considerarle imitador de los ingleses, hay no pequeña diferencia.

Y establecido que ésta, como tantas otras obras de Goya, es continuación de la producción española castiza y nacional y obedece al espíritu de su tiempo, sólo creo que falta indicar el tercer elemento que la constituye: es este el suyo propio, el original, el goyesco.

Inconfundibles son y serán siempre estos retratos de Goya. Un estudio constante del natural, unido a condiciones ingénitas y excepcionales de colorista, dieron como fruto, retratos maravillosos, entre los que ocupa lugar preferente el del conde de Fernán Núñez. Representan estas obras un enorme esfuerzo; son la resultante del trabajo cotidiano de años y años, de toda la vida de un hombre, pero en su apariencia son sencillas y pasan a la posteridad como creadas por magia y se las admira como el producto espontáneo del genio de una raza.

Del año 1804 se conocen dos retratos compañeros: el de D. Ignacio Garcini y el de su esposa D.ª Josefa Castilla-Portugal de Garcini.[I] Son retratos hasta la rodilla, en pie el esposo, que viste de brigadier de Ingenieros, y sentada ella, vestida de claro y luciendo suelta su hermosa cabellera. Es curioso que esta segunda obra se halle en cierto modo inspirada por obras flamencas, en las que dominan las carnosidades y la morbidez.

Es curioso por su disposición y arreglo el retrato de D.ª María Tomasa Palafox y Portocarrero, esposa del duodécimo marqués de Villafranca, hoy en el Museo del Prado. Esta D.ª María Tomasa era pintora, sin duda; representóla Goya sentada, de cuerpo entero, con el pincel en la mano derecha y el lienzo en la izquierda, contemplando su obra, un lienzo en el que aparece el retrato de su esposo. Las tonalidades del cuadro son calientes, cuales corresponden a la fecha que aparece en el sillón: «Goya, 1804»; y la cabeza, de expresión muy viva, el traje, la valentía del colorido, la originalidad de la composición, todo, en fin, hace de este retrato una obra valiosa.

De igual fecha es un hermoso retrato del marqués de San Adrián;[II] y de un año después el de la marquesa de Santa Cruz,[III] obra famosa, aunque poco conocida. Representa una jovencita de hasta diez y ocho años, reclinada en un diván carminoso. Viste de blanco, y su cabeza, admirable como modelado y finísima de expresión, está exornada por una especie de corona de hojas y flores de un amarillo pálido; llena el fondo un cortinaje carmesí muy obscuro. Sostiene el personaje, en su mano izquierda, una lira. El conjunto de la obra, en cuanto a su colorido, es un acorde felicísimo de blancos y carmines. *Lám. 21*.

Recuérdame algo este lienzo, no por la disposición del modelo, pero sí por la armonía de tintas, a *La Venus del espejo*, de Velázquez, que pudo ver Goya en casa de Alba o en la del Príncipe de la Paz.

(I) METROPOLITAN, N. Y.
(II) MUSEO PROVINCIAL DE PAMPLONA
(III) MUSEO DE SAO PAULO

Recordemos también el precioso retrato de busto, obra muy fina, de la encantadora condesita de Haro, D.ª Manuela de Silva, *lámina 22*, los de D.ª Leonor Valdés de Barruso y D.ª María Vicenta Barruso y Valdés, madre e hija; los dos de D.ª Antonia Zárate, madre del famoso poeta D. Antonio Gil y Zárate, de los que el segundo, por la palidez enfermiza del modelo, ofrece un especial interés. *Lámina 23*.

Semejante como tipo de retrato a este último, es el de una dama desconocida, en la ~~colección de Herr Sklarz (Berlín)~~. Conservaré eterno recuerdo de aquella cabeza, aquella boca y aquellos ojos vivísimos y profundos.

Con estos retratos pueden citarse también el de D.ª Narcisa Barañana de Goicochea, el de su esposo D. Juan Bautista de Goicoechea, el del que fué Director de la Academia de la Historia, D. José de Vargas y Ponce; el de Mocarte, del que Fortuny hizo una hermosa copia y al que consideraba como un trozo de pintura extraordinaria; uno pequeño de Asensi, que salió de España hace muchos años y no he conseguido ver, y el de un caballero maestrante, diputado de la ciudad de Lima, D. Tadeo Bravo Rivero, vestido de uniforme.

Destácase este personaje sobre un paisaje obscuro y un cielo gris plomizo. Ya he señalado en retratos anteriores de personajes vestidos de uniforme la intensidad del color de esos cielos. ¿Será tal vez que a Goya le seducía semejante coloración como contraste del rojo de los uniformes? Es lo cierto que tales coloraciones plomizas sólo las realiza en los retratos de militares.

Mencionaremos también el retrato de D.ª Francisca Vicenta Chollet y Cavallero, obra de conservación tan perfecta, que parece acabada de pintar; el del marqués de Caballero, obra de apariencia vulgar, pero ingenua y hermosa; el de la marquesa de Caballero, cuyos grises del traje constituyen una nota fina; el de Maiquez, busto de mucha vida y expresión, y el de D. Pantaleón Pérez de Nenín, fechado por Goya en 1808.

Y henos aquí en esta fecha tan decisiva de 1808. Está probado que ya antes de ella Goya venía experimentando una honda transformación en su espíritu. Jovellanos y toda la brillante pléyade de inteligentes de aquella época fueron amigos de Goya e influyeron de modo provechoso y estimulante en su desarrollo espiritual. Importantísimo sería conocer cartas íntimas de estos años, en que indudablemente la mentalidad de Goya cambió de modo profundo. Pero no existen estas cartas, no sé si porque no se escribieron, o porque no quiso después darlas a la publicidad el sobrino de Zapater.

(I) DUQUESA DE SAN CARLOS
(II) AMBOS EN LA COLECCION D'ROSSEN, PARIS
(III) DOÑA FRANCISCA SARASA,
(IV) METROPOLITAN, N.Y.
(V) BARON HERZOG, BUDAPEST
(VI) REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, MADRID
(VII) HISPANIC SOCIETY, N.Y.
(VIII) MUSEO DE BROOKLYN, N.Y.
(IX) COLECCION HARRISON WILLIAMS, N.Y.
(X & XI) COLECCION DEMOTTE, PARIS
(XII) Nº 754 DEL PRADO
(XIII) BANCO ESPAÑOL DE CREDITO

Dice éste que su colección concluía en las correspondientes a 1801. Pero añade después en su librito, hablando de Goya:

«Genio más ó menos aventurero, inteligencia y corazón más o menos adicto á las novedades, unido siempre á la familia y á la sociedad, de cuyos defectos se ríe y hasta los satiriza.»

Y en otros párrafos significativos se lee:

«En este período [se refiere á los primeros años del siglo XIX] Goya aspiró, halagado ya por la fortuna, una atmósfera nada pura que hubo de embriagarle, y agitado por las nuevas ideas que recorrían la Europa en pos de ejércitos vencedores en naciones extrañas á España.»

Es indudable. Estos años son los de la evolución del artista, y aquellos en que crea su arte de substancia y de trascendencia, su arte de pensamiento. No es precisamente en el género de pintor de retratos donde este cambio puede apreciarse mejor; pero también en éste evoluciona.

Antes, notamos que el cambio que Goya sufre en esta época, el cual determina sus cuadros, sus aguafuertes y sus dibujos trágicos y terribles, no es sólo debido a la evolución de sus ideas por predicaciones y lecturas, sino por las escenas vistas y vividas que trajeron consigo la invasión y la guerra.

El año de 1808, Goya vivía en la Puerta del Sol, número 9, cuarto segundo. Su firma aparece seguida de estas señas en el registro que se formó en Madrid de los cabezas de familia a quienes se impuso, bajo juramento, rendir apoyo, amor y fidelidad a José Bonaparte. Desde sus balcones Goya vió llegar seguramente aquel 2 de Mayo, por la calle de Alcalá, a los mamelucos que precedían a la caballería del general Lefebvre-Desnouettes, y fué testigo de la defensa del pueblo de Madrid, que allí mismo los recibió a tiros, entablando desigual combate. Las escenas del 2 y 3 de Mayo son escenas presenciadas por él.

Pocos días después el general Verdier ponía sitio a Zaragoza, la ciudad de los amores de Goya, donde sus paisanos no parecían animados a dejarse dominar por los invasores.

Poco se sabe acerca de lo que Goya hiciera en estos meses que median desde Mayo a Diciembre de 1808; pero como quiera que a fines de este año el pintor aparece en la región aragonesa, según lo afirma Zapater y lo veremos confirmado en el siguiente capítulo, me parece que no es equivocado pensar lo siguiente: que el pintor permanecería en Madrid hasta que se levantó el primer sitio de Zaragoza; pero cuando las tropas francesas tuvieron que retirarse en Agosto de aquel año sobre Miranda, dejando libre el camino de Madrid

a Aragón, Goya iría a su ciudad, donde tantos recuerdos y afectos tenía. Allí le sorprendió el nuevo avance de los franceses, y antes de que los mariscales Moncey y Montier emprendieran el segundo asedio de la ciudad, el pintor huyó y, o no atreviéndose o no pudiendo llegar a Madrid, se le ocurrió refugiarse en el escondido lugar de Fuendetodos, que le había visto nacer hacía sesenta y dos años. Al primer pintor de Cámara de Carlos IV, huído, sordo y viejo, se le representaría entonces su vida en aquellos parajes en que jugó de niño como un sueño feliz de triste despertar. El mundo en que vivió se había derrumbado, y tal vez para siempre. Sus bienes, sus obras y sus modelos dispersos y maltrechos rodaban por el mundo.

La Corte parecía haber terminado su misión; los Reyes, expatriados a viva fuerza; no pocos caballeros, entre ellos el conde de Fernán Núñez, el de tan hidalgo porte, condenados a muerte, y las duquesas y las condesas y las damas galantes desaparecidas, como la vida fácil y amable de los últimos años del artista. Y entre tanto, Zaragoza ardía por los cuatro costados; los militares aquellos de los retratos de los cielos plomizos, se defendían con escasas fuerzas en los puntos estratégicos de la Península, y el pueblo, aquel pueblo que amara Goya y que tantas veces le sirviera de modelo con sus majas y sus toreros, y sus chisperos, y sus manolas, y sus chiquillos, andaba por todas partes a tiros, a navajazos y a pedradas con los soldados de Napoleón.

El pintor, como su raza, no se dió por vencido. Aun le quedaban al viejo Goya bríos para crear un arte superior, el que llena los veinte últimos años de su vida y que representa la parte de más fuerza, de más enjundia, de su producción.

CAPITULO VII

1808-1813. ESPAÑA INVADIDA

En la corta estancia de Goya en la capital de Aragón, en el año de 1808, después de levantado el primer sitio y antes de comenzar el segundo, cuenta Gil y Alcaide, en su obra *Historia de los sitios de Zaragoza,* que el pintor hizo bocetos de las ruinas, figurando en uno de ellos el hecho de arrastrar los muchachos por el Coso a los franceses muertos en el combate del 4 de Agosto. Estos bocetos se perdieron a causa de haberlos cubierto con un baño, cuando los franceses se aproximaron nuevamente a la ciudad, baño que después no se pudo quitar.

Perdidas estas obras, sólo una conocemos, pintada, según dice la tradición, en aquellos meses: *El retrato ecuestre del General Palafox* (núm. 725 del Museo del Prado). Como Goya, según se cuenta, fué llamado a Zaragoza por su defensor el general Palafox para que perpetuara por medio de algunos cuadros la victoriosa defensa del primer sitio, nada sería más natural que hubiera hecho entonces este retrato, que quedaría en posesión del retratado, pues fué donado más tarde al Museo por uno de sus sucesores, D. Francisco de Palafox y Soler, duque de Zaragoza. Se representa al heroico general cabalgando al galope en un corcel tordo y dirigiéndose, con el sable desenvainado y como arengando tropas, hacia una batería que, haciendo fuego, se divisa a la izquierda. Pintado este retrato en aquellos días tristes y azarosos que mediaron entre los dos sitios, nada de particular tiene la ligereza con que denota estar pintado y las incorrecciones en el dibujo del caballo, que saltan a la vista.

Probablemente ni Goya dispondría de caballo que le sirviera de modelo. La figura, en cambio, es fuerte; la cabeza, expresiva; no parece estar hecho sino ante el modelo vivo; Palafox debió de conceder al artista alguna sesión en la que se hizo aquel trozo, sentado el general en una butaca, con el sable en su diestra, y narrando al pintor alguna de las peripecias de la defensa. Después Goya terminaría la obra de prisa y de memoria. Insisto en esto porque es frecuente, cuando se habla de Goya por algunos poco enamorados de su arte, sacar a relucir las incorrecciones de dibujo de este caballo, como si hubieran hecho algún gran descubrimiento y no supiéramos, los que hemos estudiado la producción del pintor, que el caballo de Palafox es de un descuido y de una incorrección en su dibujo verdaderamente lamentables.

La figura y la armonía del conjunto de esta obra no difieren gran cosa de los retratos de militares, por Goya, de años anteriores. Aun cuando el fondo aquí no es muy obscuro, los tonos intensos se acentúan en la figura, los obscuros tienden a negros, y el bermellón tiende a carmín, y, en una palabra, se marca la tendencia del pintor hacia los obscuros acentuados que determinarán más tarde una de las características de sus obras del último período.

La marcha, más bien huída, del artista a Fuendetodos, la precisa Gil y Alcaide en el mes de Noviembre. En su pueblo natal no se detuvo mucho, puesto que, en Diciembre, Goya se encontraba nuevamente en Madrid.

En 1809 parecía que el reinado de José Bonaparte se podría mantener. No pocos españoles, algunos ilustres, se adhirieron más o menos al nuevo estado de cosas. El rey francés, por su parte, hacía lo posible por atraerse a cuantos hombres representaban algo en el país. Entre ellos cítase a Goya, que se dice continuó con su cargo en Palacio. ¿Qué documento, carta, o indicio, por ligero que sea, existe que nos demuestre que Goya fué pintor de Cámara de José I? Yo creo firmemente que no fué tal, y ya que no pueda probarlo, pues la prueba negativa es casi imposible de obtener, daré dos datos que alguna fuerza creo que tienen. (1)

La primera gracia real de que se tiene noticia, otorgada a Goya por José Bonaparte, aparece en el decreto de 11 de Marzo de 1811 y es su nombramiento para la «Orden real de España». En la lista de los agraciados aparece su nombre en la siguiente forma: «Goya (Don

---

(1) Estos y otros datos que se refieren a las relaciones de Goya con José I y su Corte, aparecen publicados en el libro de D. Felipe Pérez y González. *Un cuadro... de Historia.*

Francisco), pintor.» Y en cambio dice al llegar al de Maella: «Maella (D. Mariano), nuestro primer pintor de Cámara.» Como quiera que a Goya no se le cita con el mismo título y no es fácil que, dado su carácter, se aviniera a ser segundo, parece lógico deducir que Goya no era pintor de Cámara de José I.

El segundo dato a que me refería es un «aviso» inserto en el *Diario de Madrid* de fecha 1.° de Septiembre de 1812, en que, hablando de un retrato que citaremos a su tiempo, dice «que acaba de ejecutar el primer pintor del Rei D. Francisco Goya». En esta fecha mandaban en Madrid los españoles, pues en la Villa estaba el ejército aliado angloespañol, y, por consiguiente, el rey a que se refiere el *Diario de Madrid* no puede ser otro que Fernando VII. Y como sería absurdo pensar que a Goya se le hubiera conservado el puesto que tenía con los franceses, la noticia nos demuestra que los españoles consideraban en sus cargos a todos aquellos funcionarios que los desempeñaban en el reinado de los Borbones y que, naturalmente, no habían admitido su continuación con los Bonapartes. Goya, el pintor de Carlos IV, seguía siéndolo de Fernando VII; luego, consiguientemente, no lo había sido de José I.

En cambio, es indudable que Goya mantuvo relaciones con la Corte y con personajes franceses de los que vinieron con los Bonapartes. Lo prueban los retratos de que después se hablará. Tuvo asimismo que reconocer al nuevo rey, como tuvieron que reconocerle todos los cabezas de familia, so pena por lo menos, de extradición o de destierro; y parece, al propio tiempo, que era partidario de las tendencias e ideas que fueron fundamento en Francia para el Código político de 1789. Pero todo esto, perfectamente explicable, no es suficiente para considerar a nuestro pintor como un afrancesado, sobre todo con la significación que este calificativo tenía en aquellos momentos.

Ahora bien; de que no se deba considerar a Goya un afrancesado a que se le estime, como lo hace Ferrer del Río, un patriota en el sentido que vulgarmente se entiende esta palabra y suponer que no empuñó el artista las armas contra los franceses porque ya era viejo, hay un abismo que Goya no parece que intentó salvar jamás.

Uno solo de sus actos tiene la apariencia de comprometerle en lo de haber prestado ayuda a los invasores: que formó parte de una comisión con Maella y Napoli para elegir las obras de los grandes pintores que habían de remitirse a Francia, al Museo Napoleón. Sorprende a primera vista, y hasta parece censurable, que un artista español designe qué obras maestras de su escuela hayan de expatriarse y en aquella forma. Pero vale el trabajo de parar la atención

en la lista (1) y se verá con qué habilidad y mala intención, puede decirse, está hecha. Aparecen en ella y con encomio nombres de maestros de última fila, y cuando no habiendo otro recurso figuran obras de grandes pintores, parecen escogidas con sin igual desacierto. ?? COMO LA TUNICA DE (JACOB DE VELAZQUEZ)

Goya presenció la invasión y la guerra como sujeto de contemplación; sus obras referentes a ella no son ni patrióticas ni mucho menos afrancesadas. Reprodujo los horrores que sus ojos habían visto, y en su visión se conoce que advirtió más las crueldades y el desbordamiento de las malas pasiones, que las hazañas y los heroísmos, y nuestro pintor dejó en aquellas obras, toda una terrible y amarga censura contra la guerra.

Y volvamos a los retratos. Los mismos escritores que nos dan la noticia, sin probarla, de que Goya fué pintor de Cámara del rey José, nos hablan de los varios retratos que le pintara, sin decirnos, claro es, dónde están ni cómo son. Yo los desconozco en absoluto y supongo razonadamente que no han existido nunca.

Lo que sí se sabe, y a mi juicio nada tiene de extraño y mucho menos de censurable, es que en una ocasión, por lo menos, pintó la imagen del rey José, no copiada del natural. (EN LA ALEGORIA DE LA VILLA DE MADRID)

Las relaciones mantenidas por Goya con personajes que pertenecían a la Corte de José I, las prueban varios retratos. Sirva de tipo el del ministro Manuel Romero, (I) con el uniforme de su alto cargo. Cruza el pecho del ministro afrancesado la banda roja, distintivo que instituyó en España Bonaparte, y que fué conocido por el pueblo con el despectivo nombre de la orden de la Berenjena.

Como arte, la obra es muy saliente, y lo fino de la cabeza y lo expresivo de la fisonomía están a la altura del dominio de técnica que representa el resto, rico en detalles, pero sencillo en conjunto, y en el que todo está dicho y expresado con maestría consumada.

Otro soberbio y magistral retrato, en las notas negra y bermellón definidas ya, y en que la expresión del personaje ofrece un realismo extraordinario, es el de D. Juan Llorente, (II) hombre interesante y tal vez censurado injustamente, pues no le faltaron rasgos generosos que le hacen simpático. Fué un riojano que siguió la carrera eclesiástica muy joven. Dióse después a lecturas que le llevaron al campo liberal y al racionalismo, pero sin abandonar el estado eclesiástico, desde el que creía hacer grandes beneficios al país. Reconoció con entusias-

---

(1) Publicada por el conde de la Viñaza en *Goya, su tiempo, su vida y sus obras*. Fué formada esta lista en 25 de Octubre de 1810.

(I) COLECCION DEERING, CHICAGO
(II) MUSEO DE SAO PAULO

mo a José Bonaparte, por juzgar que las doctrinas que importaba serían la regeneración de España. *Lámina 24.*

No solamente retrataba Goya a personajes afiliados al partido francés, sino también a personajes franceses, como el general Nicolás Guye (1) y otros.

Pero que Goya hubiera pintado retratos de franceses y de afrancesados no fué óbice para que después los pintara de ingleses o de españoles. El era un pintor, un artista al cual la guerra le hizo pensar en cosas muy hondas, según demuestra en sus obras de composición y de pensamiento; pero en cuanto al género de retratos, pintó aquellos que se le encargaron, sin que la nacionalidad del modelo tuviera para él otra importancia que la que había de manifestar, según la raza, en la caracterización del personaje.

A primeros de Agosto entró en Madrid, donde paró algunos meses, lord Wellington, y los generales del ejército anglo-hispano-portugués, España, Alava y conde de Amarante. De aquella fecha datan los retratos que Goya hiciera del ya prestigioso generalísimo inglés.

Cuenta la fábula—porque no me atrevo a llamar historia a lo que no se basa en ninguna prueba ni tiene apariencia de verosimilitud—, que estando retratando Goya al duque de Wellington interpretó aquél un gesto del duque como signo de desaprobación o menosprecio, y entonces el pintor se abalanzó a unas pistolas que tenía sobre la mesa con ánimo de matar al general, tragedia que evitaron las personas que se hallaban presentes. No parece probable que semejante escena pudiera desarrollarse: ni Wellington cometería la inconveniencia que la motivara, ni Goya sería capaz, dada la importancia de su modelo, de llegar a tal arrebato, ni mucho menos semejante desmán en aquellos tiempos de guerra hubiera quedado sin enérgico correctivo. Quede, pues, como una de las muchas anécdotas que se cuentan, a propósito de Goya y de su carácter brusco e irritable, por aquellos escritores que creen dar grande interés a sus obras a fuerza de contar cosas extraordinarias.

¿Qué retrato o retratos hizo Goya de lord Wellington? Conozco dos importantes al óleo y un dibujo del mayor interés. El dibujo, hecho al lápiz rojo, es tan sólo de busto; pero la cabeza está muy apurada y los rasgos fisionómicos muy buscados. Consérvase en el Museo Británico de Londres; y el escritor inglés Mr. Hugh Stokes, en su apreciable libro *Francisco Goya*, dice hablando de él: «*...is certainly the most faithful portrait in existence of the great general.*» Agora bien; ¿será este dibujo el único retrato que le hizo directamente, o haría al propio tiempo alguna de aquellas cabezas pintadas, como acostumbraba a hacer a los grandes personajes que le

(1) COLECCION HORACE HARDING, NEW YORK

encargaban su retrato? El boceto sería hoy desconocido, y, de todos modos, parece que había de ser igual al dibujo como posición, etc., pues en los dos retratos que hizo de Wellington aparece tal y como está en el dibujo. No tardó Goya en pintar, por lo menos, el más importante de ellos, pues, como hemos dicho, el general inglés no llegó a Madrid hasta el mes de Agosto y en el *Diario de Madrid* de 1.° de Septiembre de aquel mismo año 1812 se leía un aviso que decía así:

«Desde mañana, miércoles 2 hasta el viernes del presente mes, estarán abiertas para el público las salas del quarto principal de la real casa de la academia de las tres nobles artes; en una de ellas estará á la vista el retrato ecuestre del generalísimo lord Wellington, Duque de Ciudad Rodrigo, que acaba de executar el primer pintor del Rei y director de la Academia, D. Francisco Goya.»

Este retrato hoy muy poco conocido, y del cual no creo que exista fotografía, lo conserva el actual duque de Wellington en su mansión de ~~campo en Strathfieldsaye~~ LONDRES, APSLEY HOUSE (Inglaterra). Represéntase en el retrato al victorioso general cabalgando hacia la izquierda sobre un caballo negro careto, por un terreno liso, verdoso, en cuyo fondo se divisan unas montañas azuladas; es el cielo azul obscuro y vese una gran nube blanca a la derecha; el jinete, que lleva el sombrero en la mano, viste casaca azul obscura, pantalón negro, fajín rojo y chaleco blanco.

El otro retrato del mismo personaje (1) le representa de medio cuerpo, embozado en una capa azul. La cabeza, cubierta aquí con amplio sombrero con plumas blancas, es siempre la misma que en el retrato anterior y en el dibujo por el que probablemente está hecha; es débil, lo más débil del cuadro, y no parece tampoco estar copiada del natural. Conserva, no obstante, el carácter de aquella fisonomía tan fina, con mirada de águila.

Aun se cita un tercer retrato, conservado en Inglaterra. Le desconozco y no puedo, por lo tanto, emitir juicio.

Respecto a los retratos de militares que por entonces hizo Goya, son de escasa importancia desde el punto de vista artístico. Es el más interesante el de Juan Martín *El Empecinado*, que nos da a conocer la fisonomía enérgica del popular guerrillero.

Durante los años de la guerra que siguieron al de 1808, Goya, que no era pintor de Cámara y cuya situación económica era difícil, vivió en una casa, muy aislada entonces, al otro lado del Manzanares, y que la gente popular conocía por «La Quinta del Sordo». (1)

Desde las ventanas de esta modesta casa campestre, que la desidia nacional ha dejado perder no hace muchos años, vería Goya la

(1) Véase el interesante estudio de D. J. Ezquerra del Bayo en el núm. IV de la «Revista de la Biblioteca del Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid.» *(Nota de esta edición.)*

(1) COLECCION HAVEMEYER, NEW YORK

(2) COMPRADO POR EL GOBIERNO INGLES Y ROBADO DE LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES

pintoresca silueta de la ciudad que había sido de sus triunfos, amargada entonces por los unos y los otros, ensangrentada y temerosa de represalias y de asedios, y, como dominándola, la mole del Palacio, donde el pintor tanto trabajara, y cuyo sillón del Trono era entonces cebo por el que luchaban los ejércitos de diferentes naciones poderosas. Y allá, en el horizonte, el Guadarrama sirviendo de fondo a ese finísimo paisaje cuya belleza habían tantas veces reproducido Velázquez y el propio Goya en obras que parecen precursoras del movimiento llamado luminista, que ha dado en nuestros tiempos sus mejores frutos. En él se han distinguido algunos españoles, singularmente un paisajista que, observador fiel del natural y enamorado del paisaje y ciudades castellanas, continuó la tradición española en consonancia con el modernismo de la época actual. (1)

Tal vez la contemplación de aquel panorama sirviera de lenitivo al espíritu entristecido y exaltado del artista. Que tal era su estado de ánimo, parecen probarlo sus obras de estos años; entonces hizo la decoración de su casa de campo: nada más íntimo que aquellas obras que hoy se conservan en el Museo del Prado. El espíritu que animó esas creaciones vibra en aquellas escenas, trágicas todas, de aquelarres, de Parcas, de visiones fantásticas.

Y entre aquellas paredes así decoradas, Goya producía los dibujos y aguafuertes con asuntos de la guerra, donde representaba a los españoles acometiendo a los franceses, *Con razón o sin ella;* un grupo de heridos, *Curarlos y a otra; aun podrán servir;* o un campo de batalla cubierto de cadáveres, que le hacen exclamar: *No importa; para eso habéis nacido.* Creo ver claro y manifiesto el cambio brusco y violento que en el carácter de Goya y en su producción imprimió la guerra. El pintor de las majas, de las escenas galantes y de los retratos, se había transformado en el creador de estas otras escenas de dolor y de espanto, y el hombre del siglo XVIII en el hombre del siglo XIX.

No puede precisarse cuántos años ni con quién vivió en la quinta. Parece probable que no la dejara hasta su expatriación, y parece asimismo razonado el pensar que, al menos en los primeros años de su retiro, le acompañara en él su esposa Josefa Bayeu. Poco hemos hablado de este personaje en nuestro libro: es una figura insignificante que en nada o en poco interviene en la labor pictórica de su esposo; además, educada en el ambiente de sus hermanos, los Bayeu, de quienes pensaría que eran unos artistas completos, tendría, como ellos, un modo de ver en Arte muy distinto del de su marido; además,

---

(1) Se alude a don Aureliano de Beruete, padre del autor.—*(Nota de esta edición).*

era de carácter fuerte y tozudo; y, en una palabra, parece que doña Josefa Bayeu, aparte sus virtudes, no estaba a la altura de la esposa que aquel hombre de genio extraordinario merecía. Esto no obstante, la vida matrimonial se deslizó tranquila y armoniosa, según lo prueban las alusiones y cartas a Zapater, en que Goya habla siempre de su mujer con respeto y afecto. Enemigo, como soy, de la chismografía más o menos erudita, no he de hacer, ni importa al caso, una relación acerca de los galanteos que se permitiera el pintor fuera de su casa. Quede sólo como dato preciso el que tuvo con su mujer legítima veinte hijos, lo cual es viva muestra de una conservación de entusiasmo amoroso y de una constancia de fidelidad conyugal, poco vulgares.

De aquellos veinte hijos, uno tan sólo, Francisco Javier, vivía en estos años y sobrevivió a su padre.

Conocemos la fisonomía de la esposa de Goya por el retrato que la tradición dice ser de ella y que se conserva en el Museo del Prado (núm. 722). En él representóla Goya de medio cuerpo, con las manos cruzadas, cubiertas con guantes largos. Viste seriamente; su aspecto es modesto, su expresión simpática, la tez sonrosada, los ojos claros y su cabello de un precioso rubio de oro; es su conjunto francamente agradable. *Lámina 25.*

Fechada en el año 1810 existe una curiosa pareja de retratos pintados por Goya, obras igualmente de carácter íntimo, en que se representan, respectivamente, a D. Juan Martín de Goicochea y a su esposa D.ª Juana Galarza de Goicochea, amigos del pintor y consuegros, pues Javier Goya casó con Gumersinda, hija de este matrimonio. Figuran hoy estos retratos en la colección del marqués de Casa Torres. Son medias figuras, sencillas, pintadas ligeramente, de tonalidad más bien obscura; las cabezas muy reales y expresivas y el porte e indumentaria de los personajes, nos los presentan como a excelentes y sencillos señores de la clase media.

Los retratos que pudiéramos decir de aparato, que Goya hiciera años antes, no continuó produciéndolos en esta época.

De carácter totalmente distinto es un retrato de estos años, modelo de ingenuidad y de sencillez: el de Pepito Coste,[1] *Lamina 26*, firmado y fechado, aun cuando la fecha esté tan borrosa que no se puede precisar si es del 13 o del 18; parece lo primero, y quizá el letrero que dice el nombre del personaje y «Por Goya» es posterior. Su autenticidad, de todos modos, es indiscutible. Es un niño de tez morena y pelo rubio, que a su expresión infantil une un gesto triste que le da encanto y simpatía grandes. Se nos presenta de frente, rodeado de sus juguetes; viste una chaquetilla verde, adornada con

(1) Colección William Haywood, New York.

puntillas blancas y vivos morados, calzones blancos, medias rosa y zapatos amarillo claro; a tanto color hay que añadir el azul del tambor, el rojo y blanco de las plumas del sombrero, el piso rojizo, el caballo de cartón obscuro y el fondo gris pizarra unido, que dan una delicadeza particular a este precioso retrato. Su técnica es de apariencia ligera: muy aceitoso en su pincelada, y puede servir como tipo de estas obras de transición o de paso a aquellos retratos de los últimos años del artista en que todo es expresión y vida.

Y estimo que en esta fase del artista, desarrollada por él en los primeros años del siglo XIX, debe citarse el retrato de un fraile que se conserva en la Real Academia de la Historia. Es un busto finísimo de color, hecho con tan poca pasta que le da la apariencia de una acuarela, y que ostenta las especialísimas cualidades del artista desarrolladas en años posteriores. Se trata del agustino Fr. Juan Fernández de Rojas, del convento de San Felipe el Real. Era este monje un sabio teólogo, culto y ameno, enemigo del mal gusto, autor de la donosa sátira *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, contra la filosofía analítica de los condillaquistas y el método geométrico de los wolfianos. Al decir de Menéndez y Pelayo, el P. Fernández de Rojas jansenizaba no poco y aun quizá volterianizaba; era religioso demasiado alegre y poco aprensivo, como quien en sus versos inéditos se lamenta de ser fraile, siendo cuerdo y joven. Era gran amigo de Jovellanos y Meléndez Valdés, y sin duda debió de serlo también de Goya. Su retrato tiene todo el carácter de una obra íntima.

Y creo que es este el lugar de dejar citado el retrato de un fraile franciscano, de interés singular, que se conserva en el Museo de Berlín[1] (núm. 1.619 B.), de más de medio cuerpo, sentado, apoyando su mano derecha en una mesa, este fraile anónimo se nos presenta casi de frente. Es una figura llena de vida y de una expresión felicísima; es la verdad misma. Es obra de pocos colores: el hábito, azulado pizarra, se destaca sobre un fondo gris caliente, y sólo el rojo del tapete que cubre la mesa se separa, en parte, de las tonalidades neutras dominantes. Sobria y sencilla de ejecución, sincera e ingenua, es ésta una obra que guarda un estrecho parentesco artístico con las de Velázquez. Muestra bien a las claras que Goya, a pesar de sus cambios, de la personalidad que adquirió y de su maestría, no olvidó nunca lo mucho que el arte de Velázquez le impresionara en los años de su formación como retratista, y prueba, una vez más, que las cualidades tan definidas y marcadas de la Escuela Española continuaban a través de las transformaciones de carácter más externo, determinadas por influencias pasajeras e impuestas por el gusto y preferencias de cada época.

(1) DESTRUIDO EN EL BOMBARDEO DE BERLÍN DEL 5 DE MAYO DE 1945. CONTRIBUCIÓN DE GOYA A LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL!

CAPITULO VIII

1814-1828. — ÚLTIMOS RETRATOS PINTADOS POR GOYA EN MADRID. EL EXPATRIADO

Al posesionarse del trono de España Fernando VII, Goya aparece con los mismos títulos y categoría que gozara en el reinado de Carlos IV. Pero no obstante, su situación en Palacio era muy distinta, y más difícil que en aquellos años que precedieron a la invasión. El rey Fernando, que no se singularizaba precisamente por sus cualidades afectivas y generosas, tenía necesariamente que ver en el pintor a un favorito de sus padres y a un amigo y protegido de Godoy y de los personajes de la Corte de los tiempos pasados. Por su parte, al pintor no podía serle grata la persona del Rey *Deseado*, que a más de haber sido mal hijo con aquellos que tanto protegieran a Goya, y mal patriota luego en el destierro, parecía volver con resolución firme de equiparar su conducta como monarca a aquella que ya había hecho famosa como hijo y como español. Añádase a esto, que cuando por vez primera Goya se presentó a Fernando, cuéntase que éste le recibió de modo violento y le significó que le debía hacer ahorcar, pero que le perdonaba y que siguiera pintando como hasta entonces.

Algunos críticos, von Loga especialmente, suponen que gran parte de los retratos que Goya hiciera de Fernando VII no son de estos años, sino anteriores, de aquella breve temporada posterior al motín de Aranjuez y antes de la invasión francesa, en que el príncipe de Asturias actuó de rey. No parece esto probable, puesto que en aque-

llas pocas semanas la vida fué muy turbulenta para pintar obras de carácter oficial. Si se examinan atentamente estos retratos, se advertirá, en efecto, que en algunos, muy pocos—yo tan sólo conozco dos—, el personaje aparece más joven que en los restantes. Puede pues establecerse que estos dos retratos son de 1808; pero los restantes, y no son pocos, son indudablemente de los años inmediatamente posteriores al de 1814.

Ocurriría en esta época algo semejante a lo que aconteciera cuando la elevación al trono de Carlos IV: los Ministerios, Centros oficiales, Academias, etc., pedirían un retrato del monarca, de los que se encargarían muchos al pintor de Cámara, quien pintaría pronto y de prisa las obras para servir tanto pedido y se haría ayudar por sus discípulos.

Estos retratos, aunque en casi todos es idéntica la cabeza, lo que nos demuestra estar hecha por el mismo estudio y no directamente del natural, son distintos en cuanto a las proporciones, al traje y al fondo de la obra. Los hay en que Fernando VII ostenta el manto real, como en el del Museo del Prado (núm. 735); pero en los más viste de militar, con uniformes varios, representándole en un campo de batalla o, por lo menos, de maniobras, a juzgar por los caballos y tropas del fondo. Han dicho varios críticos—Araujo entre ellos—que todos estos retratos son los peores del autor. No me parece tal afirmación rigurosamente exacta. Estos retratos son, en general, débiles por las razones ya expuestas y reforzadas por el poquísimo interés que podía sacarse de aquel modelo de cuerpo nada airoso y fisonomía nada sugestiva; pero hay algunos de ellos de técnica magistral. Sirvan de ejemplo el del Museo del Prado (núm. 724), en que se representa al rey en pie, con caballos en el fondo, y otro del mismo género que pude ver hace algunos años en el Consejo Supremo de la Guerra, donde estaba casi ignorado. *Lámina 27*.

De otra parte, para el pintor, cuya actividad no encontraba reposo, y que desde joven, con prontitud de observación, estaba habituado a ver rápidamente, no le fué difícil, cuando en esta época la presteza y la seguridad de su mano eran tan grandes, proponerse problemas pictóricos a los que hoy concedemos el mayor interés.

El año 1815 es fecha en la que pintó diversos y muy singulares retratos. Uno de ellos es el tan importante del duque de San Carlos, tercero de su título, una de las figuras más influyentes en la política española de dicha época. Fué mayordomo de Fernando VII en los años de su expatriación en Valencey, y después teniente general y embajador en Lisboa y París. Falleció en 1828. En su retrato, *lámina 28*,[1] de la Dirección del Canal Imperial de Aragón, en Zara-

(1) EN EL MUSEO PROVINCIAL DE ZARAGOZA

goza, represéntase al duque, personaje aristocrático de porte señoril, que avanza majestuoso, con su traje cortesano, obscuro, destacándose sobre fondo gris, apoyando su mano izquierda en un alto bastón de mando; es una obra de una frescura de colorido que recuerda los retratos de los años anteriores a la guerra. Fué hecha, sin duda, por el mismo procedimiento utilizado por el pintor años antes: copiando ante el modelo la cabeza y haciendo por ella después el retrato grande. Esta cabeza, este estudio, finísimo de color y ligero de ejecución, se conserva en la colección del conde de Villagonzalo

Casi idéntico a este retrato del duque de San Carlos existe uno, de tamaño reducido, valiosísimo, en el que la figura, debido a su proporción en relación al fondo, resulta graciosa, de técnica muy picante y de una gran seguridad de pincelada; guárdase en la colección del marqués de la Torrecilla (Madrid) (1). Se considera como boceto del cuadro grande; pero a mí, más que boceto, me parece, a causa de lo muy acabada que está, una feliz y cuidada repetición en pequeño.

Del mismo año es también el retrato del grabador valenciano Rafael Esteve, que guarda el Museo de Valencia, obra asimismo muy saliente.

Curioso es en extremo otro retrato de busto prolongado de un personaje anónimo vestido de uniforme, y que en su mano derecha lleva un papel en que dice: «Auctibus Reipublicae expulsus. Pintado p.r Goya. 1815.» Perteneció a D. Enrique O'Shea (Madrid). Y digo que esta obra, poco conocida, es singularmente curiosa por su técnica. Está pintada sobre tela muy obscura, casi negra, hecha con pinceladas pequeñas, como para lograr una vibración particular; manera que denota una absoluta novedad en el arte de su autor, y que es, al propio tiempo que un intento de técnica nuevo, uno de los primeros pasos de Goya hacia la que caracteriza sus últimas obras tan singulares y que, a mi juicio, han tenido tan gran trascendencia. Se aprecia en la obra un cambio manifiesto de los valores del color, debido, probablemente, a lo obscuro de la preparación que con el tiempo aparece en diferentes puntos, cambiando la tonalidad del conjunto.

Y asimismo debe citarse el retrato con uniforme del «Il.mo Sr D Ignacio Omulryan y Rousera, M.itro del Consejo y Cámara de Indias. Por Goya, 1815», según reza un papel pintado de mano del autor. Es un busto prolongado, obra semejante a la anterior.

---

(1) Hoy propiedad de sus herederos.—*(Nota de esta edición).* LOS MARQUESES DE SANTA CRUZ

(I) EL GENERAL ESPOZ Y MINA · COLECCION MIETCKE, VIENA

(II) ATKINS MUSEUM OF FINE ARTS, KANSAS CITY

Firmado, fechado en 1815, nos dejó el artista su retrato, *lámina 29* conservado hoy en la Academia de San Fernando. La cabeza es de un realismo extraordinario: refleja el buen estado y la relativa y aparente juventud que el artista conservaba a sus sesenta y nueve años. Habían pasado los tiempos borrascosos de la guerra, y esperaba volver el pintor en absoluta plenitud a su labor serena. Es el retrato suyo más simpático que conocemos y nos le muestra en la época más interesante de su vida. A su boca, ligeramente contraída por una melancólica sonrisa, se auna la expresión de los ojos, que miran amables, algo hundidos sobre la frente grande y bombeada que aun coronan algunos cabellos no del todo blancos. La intimidad de esta obra reflejada en su expresión, en todo, hasta en su traje, propio de taller y de trabajo, nos colocan en una comunidad espiritual con el artista, el cual parece sonreir de los que nos hemos permitido hablar de él, omitiendo tanto como no supimos decir, y diciendo, en cambio, no pocas cosas que probablemente están de más. Cuando se estudia la figura y la producción de uno de estos hombres extraordinarios, ocurre lo que frecuentemente acaece en el trato personal, que su continuidad, las conversaciones, detalles varios, engendran en este caso una simpatía, como el estudio de las obras, las peripecias de la vida, algo que se investiga, una leyenda falsa que se echa por tierra, determinan en aquél un estado de entusiasmo, de admiración, de afecto, asimismo muy singulares. Así, cuando nos vemos frente al retrato del personaje del que nos atrevimos a hablar y tenemos el atrevimiento de juzgarle, y el retrato es como este, tan sincero y sencillo, hecho, probablemente, para un amigo o para un familiar, nos parece que comunicamos con el retratado como con persona querida a quien un día hemos tratado con intimidad y cariño y a la que ya no volveremos a ver más que en imagen. De mí sé decir que este busto es, de todos los retratos del pintor, al que más valor presto y más devoción tengo, tal vez por ser aquel que me representa más fielmente al Goya que yo he creído conocer, o, al menos, me he imaginado al estudiar su obra y su vida.

Existe de esta obra una hermosa repetición con variantes en el Museo del Prado (núm. 723). Alguien dijo que era una copia y hasta precisó que hecha por Alenza. Siempre parecióme esto un error. La estimé de Goya y muy valiosa. Ultimamente, colocando esta obra a plena luz, he podido dar con una inscripción muy borrosa que hay a la izquierda a mitad del lienzo. Dice: *Fr. Goya. Aragonés. Por el mismo.* La letra es indiscutiblemente de Goya y la originalidad, por tanto, queda comprobada.

El retrato de D. Manuel García de la Prada (1) es muy típico de esta época, a juzgar por la indumentaria del personaje, que viste levita azul con botones dorados y pantalón de mahón; se le representa en pie, apoyándose en una silla con la mano izquierda y acariciando con la derecha a un perrito. (DES MOINES ART CENTER, DES MOINES)

«*D.ña Manuela Giron y Pimentel Duquesa de Abrantes. P.r Goya 1816*», dice en un papel de música que la joven y bella duquesa tiene en su mano derecha, en un retrato de medio cuerpo. Viste elegantemente y adorna su cabeza con una diadema de flores. Los colores atrevidos que esta obra ostenta, su tonalidad general y la técnica están en completa consonancia con su fecha. Pertenece al conde de la Quinta de la Enjarada (Madrid).

Del mismo año es otro retrato muy importante. El de D. Francisco Téllez Girón, duque de Osuna, que se conserva en el Museo Bonnat, de Bayona. En pie, descubierto, apoyándose con su brazo izquierdo en una peña situada en una altura que domina a un valle, el personaje, muy rubio y un poco gordinflón, lee en un papel que tiene en su mano derecha. En segundo término y en un declive del terreno le espera su caballo al cuidado de un caballerizo. Viste el duque frac negro y calzón de ante. El conjunto de la obra, con las rocas, los árboles, y el cielo es gríseo; pero no recuerda las tonalidades de sus obras en gris de veinte años antes, es ésta más obscura, más intensa, más caliente. Anima el colorido, un poco monótono, el rojo de la casaca del servidor. Es un cuadro de técnica muy suelta y muy típico de entonces.

Este retrato y otras obras de estos años tienen una íntima analogía como manera, como tonalidad, como preocupación pictórica entre sí. Varían mucho, es cierto, como asunto: son unas, fantásticas; son otras, trozos de paisaje, que algo de fantástico tienen también, y hay varios retratos en los cuales poco puede intervenir la fantasía; pero la técnica las diferencia de todas las anteriores de Goya.

Ya no hace aquellas majas, modelos de gracia y gentileza; pero pinta algunas figuras y damas con mantilla, con encajes y calados sobre trozos de desnudo, que son de una maestría insuperable. Tómese como tipo de esta clase de obras aquel *Retrato de señora* que, después de haber figurado en varias Exposiciones, se guarda hoy en Dublín, en la «National Gallery of Ireland». Es una dama graciosa y expresiva, no muy joven, que sonríe ligeramente. Ha desapa-

(1) D. Manuel García de la Prada era un amigo de Goya y de Moratín, y fué quien entregó a la Real Academia de San Fernando, el año de 1828, el primer retrato que a Moratín hiciera Goya.

recido en esta obra en absoluto la pincelada larga aceitosa, el aprovechar el churre de los colores para sustituirlo por pinceladas pequeñas, que no se unen, que no se funden, con objeto de que den a la pintura una viveza y una vibración de que necesariamente tiene que carecer la pintura de pincelada amplia y larga. Esta técnica—interpretación especial de Goya en estos años—no es, a mi juicio, sino origen de toda una escuela que se desarrolló muchos años más tarde, y que con el nombre de impresionismo, primero, y de puntillismo, después, aspiraba a evitar los planos de color en el cuadro y hacer que veamos la pintura como vemos el natural, descompuesto en multitud de matices. La fusión se realiza tan sólo en la retina, pero no se da en la obra misma. Doy a esta innovación de Goya la mayor importancia, y, unida a algo de que voy a hablar, la creo el fundamento de la técnica de las obras de Goya que va a manifestarse en los años siguientes.

Parece este el lugar de dejar citado, aun cuando de su fecha exacta no estoy muy cierto, aquel retrato, *Joven Española* (número 1.705ª), del Museo del Louvre, de un realismo y sencillez notables. *Lámina 30.*

Los años siguientes son del mayor interés en la marcha del pintor: no podemos seguirle obra por obra citándolas con un rigoroso orden cronológico; pero obsérvase en su producción de los años 1818, 19 y 20 algo particular, una influencia muy marcada en aquel hombre que aprendía con el mismo entusiasmo a los setenta y cuatro años que en su época moza. De sus obras de estos tres años es la más importante por composición, número de figuras representadas, dimensiones, etc., la ejecutada en el año 1820, *La Comunión de San José de Calasanz*, para las Escuelas Pías de San Antonio, donde aun se conserva en su iglesia, tan popular en Madrid.

Goya había pintado desde que hizo el cuadro para la catedral de Sevilla otras varias composiciones de carácter religioso. ¿Era casual, tan sólo debido a encargos, la producción de carácter religioso en esta época, o, por el contrario, Goya deseó en estos años resolver asuntos y realizar composiciones religiosas? No parece fácil contestar a esta interrogación; pero, en cambio, puede afirmarse que en *La Comunión de San José de Calasanz* encontramos un ambiente de tristeza, una expresión de renunciamiento y de ascetismo totalmente nuevos en Goya y que no hacen pensar ni en nada recuerdan, ciertamente, al decorador de la capilla de San Antonio de la Florida.

Recordemos en *La Comunión de San Jose de Calasanz* la tonalidad general, la mancha de la obra. Los blancos,tan típicos del Greco

—esos blancos fríos, plata, que nunca son blancos, y que jamás han sido superados por artista alguno en dar lasensación del blanco—, los volvemos a encontrar en la obra de Goya. La relación de los dos tonos, gríseo plomizo el uno, oro viejo el otro, de la casulla del sacerdote, el rojo del cojín, parecen arrancados de obras del Greco y producidos por la misma paleta, y, sobre todo, la espiritualización de aquellos semblantes y la idea dominante de la obra sorprenden en Goya y hay que ir a buscar cuál ha sido la influencia que le determinara. Para mí ésta es evidente, como he dicho. Goya conocía las obras del Greco, él había estado en Toledo años antes; pero era esto cuando su arte, de un orden completamente distinto, para nada requería las cualidades dominantes en las obras de Theotocópuli. Volvió el pintor a Toledo en esta época, tal vez de camino para Sevilla, y creo que, aunque en hipótesis, no es aventurado pensar que en estos años vió en las obras del Greco algo que supo después reflejar en otras suyas, singularmente en la que nos ocupa.

También se puede apreciar ya tal influencia en su aspecto de retratista, y mejor que en cualquier otro, en el retrato de medio cuerpo del preceptista D. José Luis Munárriz, en la Academia de San Fernando. Aprecio en esta pintura, que es uno de los retratos más fuertes de su autor, no ya una inspiración, sino una obsesión en recordar los retratos del Greco, tan llenos de vida, tan espirituales y tan singulares. *Lámina 31.*

La vida que reflejan los ojos, la boca y su expresión, lo fino del pelo, los tonos violetas que apuntan en las sombras, todo parece arrancado de las cabezas del Greco. Y lo mismo ocurre con la mano, esa mano tan construída, aunque poco delineada, con sus luces y sombras, y tan justa de color. Esta supeditación de todas las cualidades artísticas al logro de la expresión, caracterizará las obras de Goya desde esta época hasta el ya próximo fin de su vida. El retrato de Munárriz está firmado y fechado: *D. José Munárriz. P.r Goya 1818.* De este año se ha dicho siempre que era, pero examinando de nuevo esa firma y fecha, más me ha parecido leer en el último número un 5 que un 8. En último término, esta diferencia de tres años no alteraría en sus líneas generales la evolución que por esta fecha hemos observado en la producción del artista.

Goya, hombre abierto hasta sus últimos años a todo género de impresiones e influencias, y que iba a buscar los elementos expresivos más apropiados y en consonancia con el arte que en cada momento de su desarrollo pictórico necesitara, no fué nunca un imitador y su originalidad se imponía pronto y daba por resultado ese arte personal. Ocurrió en estos años lo que había acontecido en su

juventud, y como entonces encontrara en las obras de Velázquez los elementos expresivos que se asimiló, para después hacer arte propio, sin que en modo alguno pueda decirse que imitó a Velázquez, así ahora vió en la manera y técnica especialísima del Greco, elementos de los que se adueñó para crear después el arte suyo de los últimos años, más espiritual que el anterior, más firme, más expresivo, en que la parte material y su dominio ceden no poco lugar a la sensibilidad y en el que se advierte una preocupación por penetrar en el fondo, en la vida de los personajes, a trueque a menudo de deficiencias de forma y de menor brillantez de colorido. A las notas gríseas de su primera manifestación ya definida y personal, siguieron las obras de color riquísimo, atrevido y variado; puede, pues, definirse esta tercera manifestación, como aquella en que el blanco y el negro aparente dominan en la coloración de sus obras; examinadas con cuidado, muestran colores variadísimos, matices infinitos, todos en pequeñas pinceladas, no tomando jamás planos de color y como dominados por el blanco y por el negro que, como los del Greco tal nos parecen, si bien no lo son, pues ni el blanco y el negro puros se dan jamás en la naturaleza ni han sido reproducidos por ningún pintor observador ni colorista.

El momento de relación directa entre Goya y el arte del Greco lo marcan las dos obras citadas: *La Comunión de San José de Calasanz* y el *Retrato de Munárriz*, y de manera no tan definida se manifiesta hasta su muerte.

Se conocen varios importantes retratos de estos años. El del arquitecto D. Tiburcio Pérez, muy amigo de Goya, que le retrató en mangas de camisa, con los brazos cruzados, creando una obra de fuerza y realismo insuperables. Consérvase hoy en una colección de Boston. *Lámina 32*.

El artista sufrió una grave enfermedad a fines de 1819. Salvóse de ella gracias a la pericia y cuidados de su médico y amigo el doctor Arrieta. El pintor quiso pagar con una especie de cuadro votivo la cariñosa asistencia del médico. Se representó en gravísimo estado, en brazos de Arrieta, que, solícito, le hace beber un brebaje, mientras él, con sus manos crispadas, araña las sábanas. El casi único discípulo de Goya entonces, Juliá, hizo dos copias. El paradero del original se desconoce.

Repuesto de su enfermedad, y desde este año de 1820 al de 24, conocemos algunos retratos de la mayor importancia. Sirva de tipo el de D. Ramón Satué (1). Representado hasta las rodillas, viste

(1) Hoy en el museo de Amsterdam.—*(Nota de esta edición).*

traje negro, chaleco rojo y chorrera blanca, con las manos en los bolsillos del pantalón, destacándose sobre un fondo gris liso. La cabeza fina está bastante estudiada; el resto, hecho ligeramente. Firmado en 1823. *Lámina 33.*

Datado en 1824 hay otro retrato muy interesante, el de D.ª María Martínez de Parga. Se la representa en pie hasta las rodillas, con un traje sencillo negro, guantes blancos, un pañuelo y un abanico. Un reloj prendido a la cintura se sujeta por una cadenilla que cruza su cuello. Es obra muy típica de estos años y de aquellas que, sin duda, impresionaron tanto a Manet por su sencillez y clara visión de la figura. Aun cuando tan sólo es un dibujo, debe quedar mencionado y en este lugar el interesante retrato que Goya hizo de su hijo, propiedad del inteligente coleccionista D. Félix Boix; está firmado y fechado en 1824.

Existe una obra magnífica de Goya en el Museo de Castres (Francia), que ha pasado casi inadvertida. Trátase de un gran lienzo (4,30 m. por 3,18 m.), donde se representa un salón: la perspectiva recuerda en algo *Las Hilanderas*, de Velázquez. El reflejo de la luz del sol, algo amarillento, se proyecta en el piso rojo, tiñendo de este color parte de la composician; el resto es más bien gris y la penumbra muy pronunciada. El fondo de este recinto lo ocupa una mesa larga, a la que están sentados doce personajes, vestidos de uniformes varios, algunos de sacerdote y presididos por un militar en el que me parece reconocer a Fernando VII. En primer término, público, en el que se advierte cierta agitación. Desconozco lo que representa esta composición: es una junta, pero nada más puede afirmarse. ¿Es el Consejo de Filipinas? ¿Tal vez una reunión de los cinco gremios mayores? El boceto se conserva en el Museo de Berlín.

Creo que debe atribuirse a esta época el busto de una dama de cara y expresión un poco extrañas, con el pelo recortado, unos pendientes colgantes grandes y cubierta con un chal. La fineza de tonos, los grises, el conjunto de esta obra la relacionan con el arte de Degas. Pertenece al Museo de Dublin.

Los retratos de esta última época del artista puede observarse que son en su casi totalidad de gente sencilla, de amigos, sin duda. No son como los que Goya pintara en la época de Carlos IV. No por esto son menos interesantes para la posteridad y para la vida del pintor; son de un resultado y consecuencias muy diferentes: éstos no parecen tener otro valor que el de la ofrenda amistosa, y el pintor hacía una vida muy modesta.

El viaje de Goya a Francia se realizó el año 1824, no en el 1822, como alguien supuso. Las causas que determinaron a Goya para

ausentarse, fueron varias y complejas. No puede decirse que se ausentó tan sólo por temor a la reacción imperante y a que pudiera ser perseguido por los asuntos de sus grabados. Por otra parte, sus amigos de ideas avanzadas casi todos estaban desterrados, unos, y expatriados, otros, en su mayoría; su hijo, casado y ausente, y su arte, en cierto modo pasado de moda. Nada le retenía en su patria. El motivo, el pretexto, tal vez, para ausentarse, fué el estado de su salud.

El 30 de Mayo de 1824 se le concedió un permiso de seis meses para ir a las aguas minerales de Plombières. Parece probado que todo el afecto del pintor se había reconcentrado en aquellos años en una parienta suya, Leocadia, viuda de un comerciante llamado Isidro Weiss, y de su hija Rosario, niña de diez años, que mostraba entusiasmos y precoces aptitudes artísticas. (1)

El pintor salió para París en el mes de Junio. Detúvose en Burdeos, donde había una numerosa colonia española, en la que se contaban no pocos amigos de Goya, entre ellos Moratín, quien con fecha 27 de Junio escribe a Melón:

«Llegó Goya... sordo, viejo, torpe y debil y sin saber una palabra de frances y sin traer un criado y tan contento y tan deseoso de ver mundo. Aqui estuvo tres dias.... le he exhortado a que se vuelva para Septiembre y no se enlodacine en Paris y se deje sorprender del invierno que acabaría con él.»

Debe recordarse que en estos meses que estuvo en París hizo dos retratos valiosísimos: el de D. Joaquín María Ferrer, que fué en 1841 presidente del Consejo de ministros, y el de D.ª Manuela de Alvarez Coiñas y Thomas de Ferrer: perteneciente el primero al conde de Caudilla, firmado *Goya, Paris 1824*, y el segundo al marqués de Baroja.

Para los que apreciamos en el arte de Goya de estos últimos años cualidades tan excepcionales de sencillez y de vida, son los dos retratos de interés muy especial. En nada guardan relación con el arte en boga en París en la fecha en que se pintaron. Y, sin embargo, habían de ser fuente de inspiración años después de la escuela que unos cuantos pintores rebeldes habían de desarrollar en el mismo París.

Goya volvió a Burdeos en la época fijada, pues en 20 de Septiembre escribe Moratín:

---

(1) D.ª Leocadia no era viuda, vivía su marido, y parece que el seguirla fué la verdadera determinante de la marcha de Goya. En Burdeos vivieron en el paseo de Tourny, calles de la Cruz Blanca y Saint Seurin. 13, y Cours de l'Intendance. M. Núñez Arenas, *En torno a Goya*, «La Voz», 15-XI-927.—*(Nota de esta edición).*

«Goya está ya con la señora y los chiquillos en un buen cuarto amueblado y en buen paraje creo que podrá pasar comodísimamente el invierno. Quiere retratarme, y de ahi infiero lo bonito que soy.»

El pintor solicitó una prórroga de seis meses a la licencia de que ya usaba, y se le concedió con fecha de 13 de Enero de 1825, para que pudiera tomar las aguas de Bagnères. En Abril escribe Moratín:

«Goya con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes ni sabe lo que espera ni lo que quiere: yo le exhorto a que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban por allá, y sin embargo a veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer, y si le dejaran se pondria en camino sobre una mula zaina, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas.»

Le hacían la vida agradable muchos y buenos amigos españoles que allí encontró: Moratín, Silvela, Goicochea, Muguiro, el pintor de marinas, Antonio Brugada, y algunos franceses, como M. Galos. El, por su parte, se hizo simpático y querido y las gentes le reconocían y le apreciaban cuando paseaba con su levitón, su sombrero a lo Bolívar y su gran corbata blanca. Salió con bien del primer invierno, y Moratín escribía en 28 de Junio:

«Goya escapó por esta vez del Aqueronte avaro, está muy arrogantillo y pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta.»

Lo más importante que pintaba en aquellos años eran retratos de sus amigos. De entonces datan los dos, muy apreciables, de Moratín y de D. Manuel Silvela, propiedad del marqués de Silvela.

En otras ocasiones, Moratín habla del pintor; en Octubre de 1823 escribe:

«Goya dice que él ha toreado en su tiempo y que con la espada en la mano a nadie teme. Dentro de dos meses va a cumplir ochenta años».

Y poco después:

«Goya ha tomado una casita muy acomodada con luces del Norte y Mediodía y su poquito de jardín casa sola y nuevecita en donde se halla muy bien.»

El mejor tal vez de los retratos que Goya pintara en esta fecha, es del francés Jacques Galos.[II] es un busto con cabeza enérgica e inteligente, coronada con cabellos grises; viste de obscuro. Firmado en 1826.

Curioso por su técnica, que parece mostrar una manera escultó-

(I) EL SEGUNDO ES EL N.º 2450 DEL MUSEO DEL PRADO
(II) BARNES FOUNDATION, MERION, PA. U.S.A

rica, es el busto de una joven de la familia Silvela, que pertenece a la colección de Félix Schlayer. La expresión de la fisonomía y la entonación general, muy fina, le dan un especialísimo encanto.

Los trabajos, las charlas y discusiones cotidianas con los españoles allí residentes, que solían concurrir a una chocolatería de un aragonés, y los cuidados de la educación artística de Rosario Weiss, llenaban la vida del viejo expatriado.

El pintor deseó volver a España, aun cuando con propósito de regresar a Burdeos, pues allí dejó su casa instalada. El 7 de Mayo de 1826 dice Moratín a Melón:

> «el viaje de Goya... será dentro de tres o cuatro días, dispuesto como él arregla siempre sus viajes; se va solo y mal contento de los franceses. Si tiene la fortuna de que nada le duela en el camino, bien le pueden dar la enhorabuena cuando llegue; y si no llega no lo extrañes porque el menor malecillo le puede dejar tieso en un rincón de una posada.»

En Madrid fué bien recibido por todos. En la corte recibió su paga anual, y por indicación del Rey hízosele un retrato por Vicente López, que es el tan conocido y con justicia famoso que guarda el Museo del Prado.

Goya quiso hacer el retrato de López, pero cuando cogió los pinceles su mano no le obedeció. El desfallecimiento físico pasó pronto y recorrió Madrid del brazo de su hijo. Su estancia no fué larga, regresando a Burdeos acompañado esta vez por su nieto Mariano.

El 15 de Julio del mismo año escribe Moratín que Goya llegó muy bueno.

La última obra importante de Goya, y que parece como su testamento artístico, es el retrato de su amigo el banquero D. Juan de Muguiro, propiedad de su descendiente el conde de Muguiro.(1) De frente, sentado, hasta las rodillas y con una carta en la mano derecha; de tamaño natural, pero reducido, como casi todas las figuras de los últimos años del pintor. Viste levita y pantalón azulados muy obscuros, casi negros; la corbata de lazo grande. Lo extraordinario de esta obra está en su técnica vibrante, en su ejecución de pincelada pequeña. Se advierte como una torpeza premeditada, como un prescindir de la calidad de la pintura, aspirando a la espiritualización de las imágenes, para darnos la sensación de que viven.

Este esfuerzo a la altura de la vida en que se encontraba es realmente maravilloso. No es fácil que él pensara que iba a ser uno de los puntos de arranque de la escuela que llenaría cincuenta años de la historia del arte con el nombre de impresionismo.

(1) QUIEN LO LEGÓ AL MUSEO DEL PRADO

No sé si el retrato de Muguiro está pintado valiéndose de una potente lupa, como se ha dicho, cosa explicable; sólo sé que revela un esfuerzo supremo (1). *Lámina 34.*

En una ocasión dijo Goya que Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza fueron sus únicos maestros. Acerca de lo que Goya aprendiese de Rembrandt, creo que debe de reducirse a la obra grabada; como pintor casi no le conoció. La Naturaleza continuó inspirándole hasta el último instante: muéstralo bien a las claras esta obra, que es el «aun aprendo», cuando parece que lo sabía todo. Una inscripción dice en el lienzo: *D Juan de Muguiro por su amigo Goya a los 81 años en Burdeos. Mayo de 1827.*

En las últimas cartas de Goya a su hijo habla de asuntos de dinero. Creía vivir noventa y nueve años, como Ticiano, y deseaba reunir su pequeña fortuna y enterar a su hijo Javier de estos extremos. Muguiro, Goicoechea y Galos eran sus consejeros y hombres de confianza.

Javier anunció a su padre la ida a Burdeos, y probablemente en contestación escribió Goya de puño y letra:

«Qdo. Javier. No te puedo decir más q.e de tanta alegría me he puesto un poco indispuesto y estoy en la cama. Dios quiera q.e te bea venir a buscarlos para q.e sea mi gusto completo, a Dios tu P.e F °.»

Una nota de Mariano Goya advierte: «Ultimos renglones que escribió el abuelo.»

El 16 de Abril de 1828, moría Goya en Burdeos (2), legando a la posteridad su maravillosa producción artística y a España su nombre glorioso.

---

(1) Posterior todavía al retrato de Muguiro, es el de D. José Pío de Molina, emigrado también en Burdeos y uno de los que estuvieron con Goya en sus últimos momentos: Lo dio a conocer A. de Beruete en artículo publicado en «La Esfera» 1921 (núm. 409), y por Mayer, núms. 281 y 296 de su *Goya*. Hoy en la Col. Reinhardt, en Winterthur. *(Nota de esta edición).*

(2) En el interesantísimo estudio: *Los últimos momentos de Goya*, de J. Domínguez Bordona (tirada aparte de la «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», 1924) se publica una carta de D.a Leocadia de Weis a Moratín, fechada el 28 de Abril en la que se describe la muerte de Goya: «...el día 2 de Abril, día de sus días amaneció a las cinco sin habla, que recobró á la hora y se le paralizó el lado. Así ha estado 13 días conocía a todos hasta tres oras antes de morir veía la mano pero como alelado... No hubo momento despues seguro pues la devilidad le impedía entender lo que decía y disparataba... falleció del 15 al 16 a las 2 de la mañana... se quedó como el duerme y hasta el medico se asombro de su balor, dice éste que nada padeció; en este vacilo». Su hijo no llegó a tiempo contra lo que se viene diciendo. *(Nota de esta edición).*

II

GOYA. COMPOSICIONES Y FIGURAS

En este estudio se comprende aquella parte de la producción, pictórica de Goya realizada al óleo, al temple o al fresco, en cuadros, obras decorativas en lienzo, o decoraciones murales. Insisto en apreciar en la totalidad de la obra de Goya dos manifestaciones: una, totalmente identificada con la producción característica del siglo XVIII, grata, amable, sugestiva, y otra, más intensa, más compleja, singular, y en consonancia con el espíritu del siglo XIX.

Esta duplicidad del talento creador de Goya se manifiesta más ostensible, como es natural, en sus obras de composición que en sus retratos. Conservo, para apreciar con la mayor claridad el desarrollo del espíritu y del arte de Goya, el orden cronológico en lo posible, si bien no supeditándolo todo a él, pues sería erróneo saltar de un género a otro a cada momento, sólo por la exigencia de la fecha de cada obra. Con arreglo a este criterio he formado el siguiente plan, en que agrupo el estudio de sus composiciones y figuras en siete capítulos.

El capítulo I lo dedico a sus decoraciones murales pintadas en Zaragoza en los años de 1772 y 1781. Comienzo por ellas y no por los cartones para tapices, porque cuatro años antes de que hiciera el primer cartón, y cuando no pensaba en dedicarse a aquel género, decoraba el coreto de la iglesia del Pilar.

El capítulo II lo llenan las composiciones religiosas que realizó desde 1781 a 1789, más relacionadas con las del capítulo I, que las ya en estos años producidas por el artista en otros géneros de pintura. Fueron estas obras religiosas, obras de encargo para Madrid, Salamanca, Valladolid, Valencia y Toledo.

El capítulo III está dedicado exclusivamente a los cartones para tapices. Ocupó gran parte de la actividad de Goya este trabajo desde los años de 1776 a 1791.

El capítulo IV es aquel en que se estudian los muchos cuadros pintados simultáneamente con algunas de las obras ya citadas en los dos capítulos anteriores, y que le ocuparon en los últimos años del siglo. Son no pocas de éstas cuadros de género con figuras pequeñas (que conviene distinguir de los bocetos de los cartones), y otras con figuras de tamaño medio, a menudo con fondos de paisaje. Todas corresponden a su última modalidad representativa del siglo XVIII, no precisamente porque coincidan con aquellos años, sino por el espíritu que las anima y por ser las inmediatamente anteriores a la evolución que creo ver tan marcada y definida en el pensamiento de Goya. Termina el capítulo con la obra más singular de aquel tiempo: la decoración de la capilla de San Antonio de la Florida, del año 1798.

En el capítulo V trato de analizar diversas obras, cuya fecha no puedo precisar, pero que revelan estar ejecutadas con una intención y una intensidad de pensamiento que no se hallan en sus anteriores producciones.

El capítulo VI comprende las obras pintadas a partir del año memorable de 1808. Su arte sigue siendo el mismo que el ya iniciado años antes, pero más exaltado, más intenso aún y de mayor fuerza y enjundia. A él corresponden, a más de los asuntos de la guerra, aquellos otros análogos, visiones de un ensueño angustioso y tenaz.

El capítulo VII estudia sus últimas obras, las posteriores a la guerra. No son muchas, pero son valiosísimas como asunto, intensidad y técnica.

Esta es, a mi juicio, la agrupación más natural de la producción, tan varia y rica, de las obras de Goya, exceptuados los retratos ya estudiados.

CAPITULO PRIMERO

PRIMERAS COMPOSICIONES DECORATIVAS EN NUESTRA SEÑORA DEL PILAR Y EN LA CARTUJA DE AULA DEI. DE 1772 Y 1781

Mencionados en la parte anterior los escasos datos que se pueden hallar relativos al nacimiento y primeros años de Goya, no he de repetirlos ni de insistir en ellos. Su formación como artista, su aprendizaje en Zaragoza, en el taller de D. José Luzan, y su viaje a Italia, son hechos seguros; pero se carece de detalles y, sobre todo, de obras de autenticidad probada que nos revelen cómo era su producción en aquellos años; porque no es posible emitir juicio razonado respecto a aquellas que la tradición supone que pintó en la capilla de las Reliquias de la iglesia de Fuendetodos y la Aparición de la Virgen del Pilar.

Se encuentran en Zaragoza algunos trozos de pintura, no me atrevo a llamarlos de otra manera; generalmente son cabezas, ya de estudio, ya con carácter de retratos, que deben calcularse pintados allá por los años de 1760 y los inmediatamente posteriores. Revelan, por su espontaneidad al propio tiempo que por las marcadas inexperiencias que ostentan, ser el fruto de principiante que se manifiesta con más instinto que práctica y ciencia. Estas obras tradicionalmente se atribuyen a Goya. ¿Son, en efecto, verdaderos originales de aquel muchacho que no había cumplido veinte años? No puede afirmarse, pero todo inclina a pensar que sí. Denotan esas obras una independencia notoria. En aquel tiempo, en Zaragoza imperaba un arte académico, trasunto del arte italiano de la decadencia, totalmente distinto de lo que revelan los aludidos trozos

de pintura, medianos como arte, pero espontáneos, libres e inspirados en la verdad.

Aun probada su autenticidad, su valor sería más histórico por lo que representan y lo que recuerdan que por el arte que revelan. Esa sería la producción de Goya anterior a su viaje a Italia y aun a su primera estancia en Madrid.

Quisiera, como cuando traté de los retratos, encontrar los antecedentes de las grandes composiciones, primeras obras de importancia a que nuestro pintor dedicó su actividad. Pero... ¿dónde hallar obras decorativas españolas de fuerza y sobre todo de carácter nacional? Nuestros grandes artistas no cultivaron semejante género; algunos, por excepción, hicieron obras decorativas en iglesias o palacios, pero siempre de orden secundario e influídos por el arte italiano. Goya no encontraría en la escuela española aquellos elementos definidos que halló para el retrato en los lienzos de Velázquez. Y, contrario al amaneramiento sabio de su época, espontáneo, nutrido con una observación viva ante los espectáculos que la Naturaleza ofrece en un país en que domina el elemento pintoresco, iluminado bajo un cielo radiante de luz finísima, formó Goya su arte de decorador original e inesperado, que iba a dar su más brillante manifestación cuando el pintor hubiera pasado de los cincuenta años, en los muros de la ermita de San Antonio de la Florida.

Pero la originalidad es un fruto de madurar lento y difícil. Goya comenzó sus trabajos de decorador en Zaragoza cuando tan sólo contaba veintiséis años, con un techo destinado a figurar en el templo del Pilar, al lado de otros de pintores más afamados que él, y que guardaban el mayor respeto a la disciplina académica.

¿Dónde inspirarse en esas condiciones? El pintor estaba de vuelta de Italia, donde admiraría seguramente las obras del Renacimiento italiano; pero aquello había pasado ya a la Historia; era preciso inspirarse en el arte de entonces, y ese arte fácil y sabio y aun amanerado que inspirara a los otros artistas españoles, era precisamente el que Goya no sentía poco ni mucho: un veneciano que acababa de morir era el solo pintor que podía inspirar a Goya: Juan Bautista Tiépolo, el último de los grandes maestros italianos.

Tiépolo fué, en aquel período de convencionalismo artístico, un hombre fuera de su tiempo, el pintor de las apariciones poéticas, de las desnudeces de escorzos atrevidos, de la libertad en el arreglo, del movimiento en las figuras, destacándolas sobre el azul luminoso de sus cielos transparentes.

Pero si bien los eruditos censuraron tanto atrevimiento, los artistas y el público apreciaron aquel arte. Goya lo comprendió desde

luego, y de él tomó los elementos de arreglo, de disposición y hasta de técnica sencilla, resuelta por grandes masas, que le eran precisos para llenar los espacios de sus primeras composiciones decorativas.

Existe en Zaragoza una serie de obras de carácter decorativo, que Goya realizó en los años de 1772 y 1781 para el Pilar y para la Cartuja de Aula Dei.

Las fechas de estas pinturas, las primeras al menos, son conocidas. Estimo que no se les concede la especial importancia que tienen, considerándolas como trabajos para salir del paso y para cumplir un compromiso. No hay tal, a mi juicio. En ellas puso Goya especial esfuerzo y todo su saber de entonces; creo que demuestran, sobre todo las últimas, la personalidad ya marcada del artista, y que se aprecian en ellas trozos y detalles que anuncian al decorador singular que había de revelarse años después en San Antonio de la Florida.

Encomendóse a Goya la pintura de la bóveda cuadrangular del coreto, por acuerdo de la Junta, en 21 de Octubre de 1771, en el que se le encargan los bocetos para después «tratar de ajustes». Al mes siguiente presentó Goya un *cuadro al fresco,* como muestra de su arte y experiencia en este género de pintura. Al mismo tiempo se comprometía a decorar al fresco el coreto por 15.000 reales vellón. En los mismos días llegaba otra proposición de Antonio Velázquez, que se comprometía a encargarse de la obra por 25.000 reales vellón.

La Junta aprobó la proposición de Goya, pidiéndole antes de cerrar el ajuste un boceto en que se representara la Gloria, boceto que había de remitirse a la corte para la aprobación de la Real Academia. En Enero de 1772 presentó Goya el boceto exigido, que agradó sobremanera a la Junta, y ésta, no obstante lo resuelto anteriormente acerca de presentarlo a la Academia, estimó innecesario el trámite y ordenó que la obra comenzara muy luego. En Junio de aquel mismo año terminaba Goya la pintura del coreto y se quitaban los andamios.

Este fresco representa la *Alegoría de la Divinidad o de la Gloria.* Ocupa el centro en medio de resplandores luminosos el simbólico Triángulo, con el nombre de Dios en caracteres hebraicos. Grupos de ángeles entre nubes adoran el divino emblema; y allá en lontananza piérdense en el espacio difuso, agrupados en sucesivos términos, multitud de querubines.

Como concepción, la obra no es de gran novedad, y parece a primera vista una más de aquellas decoraciones vulgares que abundan en el mismo templo. Pero estudiándola se aprecia en ella un colorido y un esfuerzo por lograr luminosidad y fineza, muy par-

ticulares. Colocada esta decoración encima de un gran ventanal, quiso Goya acertadamente combinar la luz natural que por allí entra con la luz que quiso dar a su composición, y reprodujo nubes que determinan un rompimiento en el dintel del ventanal que vienen a unirse con las nubes del fresco. La tonalidad general, caliente, le hace sugestivo en su conjunto, y analizado más en detalle se aprecia la belleza de aquellos ángeles, especialmente los de primer término, graciosos de movimiento, bellos de forma, que presentan escorzos atrevidos y parecen ya un anuncio de los bellísimos ángeles que años después creara el artista. En toda la obra se observa una cierta inspiración en las composiciones de Tiépolo, grandiosas, sencillas y ricas de color.

El boceto de este techo se conserva en propiedad de la Casa de Sobradiel. Será, sin duda, aquel boceto que tanto agradó cuando se presentó a la Junta.

Durante la permanencia de Goya en Zaragoza en estos años de 1771 y 1772, creo yo que fueron pintadas las composiciones murales de la iglesia de la Cartuja de Aula Dei, composiciones de importancia, y que a pesar de su mal estado de conservación nos muestran hoy los restos de una obra de la juventud de Goya, en que puede apreciarse como cualidad esencial la espontaneidad.

Está sita la Cartuja de Aula Dei, llamada también Cartuja Alta, en la rica y pintoresca vega del Gállego, camino de Peñaflor, a 12 kilómetros al Norte de Zaragoza. ¿Estuvo Goya en ella mucho tiempo; se aposentó allí, o iba y venía diariamente a Zaragoza? Nada sabemos de esto, ni nos quedan datos para reconstruir los días del pintor entre los monjes, que serían curiosos ciertamente. Sólo sabemos de él allí, por una carta del prior de entonces, Fray Félix Salcedo, escrita años después a Goya, en 1781, que refleja tanto afecto hacia el pintor y una confianza tan grande en el trato, que parecen demostrar que en aquellos días de los trabajos de Aula Dei, Goya intimó y simpatizó con la comunidad y con su prior. La carta, por otra parte, está llena de encomio para el artista, por su «cristiandad, su hombría de bien y su honor».

El dato de que las pinturas de Goya en Aula Dei son de estos años, a más de su manera, que asimismo parece confirmarlo, nos lo da una referencia que se lee en unos apuntes que Valentín Carderera legó a la Real Academia de San Fernando. Aun cuando el que redactó estos apuntes, que fué precisamente un monje de Aula Dei, llamado Tomás López, se equivocó en algunos puntos referentes a la vida de Goya, hemos de darle crédito en éste, que él conocería bien por relacionarse con su Cartuja. Dice: «Por los años 1772 al 1774,

pintaba Goya en la iglesia de la Cartuja de Aula Dei, la vida de la Virgen en varios cuadros. Los monjes hacían especial estimación de los del Nacimiento del Salvador y de la Virgen. Ya había hecho su viaje a Italia, y tendría, según parece, unos treinta años. En Italia no estuvo más que dos o tres meses.»

Estas composiciones, enormes de tamaño, las mayores de diez metros de largo y las menores de cinco aproximadamente, que se suceden a través de todos los muros de la iglesia, separadas por pequeños espacios, componían como un gran friso, bajo el arranque de la bóveda y terminando a cinco metros del suelo. Eran once composiciones, relativas casi todas a pasajes de la vida de la Virgen, de las que quedan intactas La Visitación, La Circuncisión y la Purificación.

El efecto primero que producían todas aquellas pinturas, era el de pintura escenográfica realizada por grandes masas, cosa hecha para vista de lejos, y sumamente de prisa. Puede afirmarse que no son frescos: son obras pintadas al óleo de punta a punta. Preparó el artista la pared con una mano de pintura rojiza, al óleo también, hecha probablemente con tierra de Sevilla; la dejó secar, y después pintó encima, como hubiera pintado sobre un lienzo. En general, esta preparación, demasiado oscura sin duda, ha trepado con el tiempo, y hoy se hallan las pinturas enrojecidas o ennegrecidas, y desigualmente, produciendo un efecto poco agradable.

La cualidad más saliente de estas pinturas es la espontaneidad. Nada de convencionalismo en los asuntos ni de receta en los procedimientos. Goya obró con gran libertad e hizo lo que quiso y como quiso, y así pueden apreciarse sus cualidades mejor que en el coreto del Pilar, donde sin duda por no desagradar a la Junta directora de las obras y por no desentonar de los otros fresquistas, fué más clásico y consiguientemente menos personal. Aunque de modo incompleto, creo que se aprecian en estas pinturas de Aula Dei las cualidades que tan singular hicieron al artista años después: la pintura grísea se observa en casi todas las figuras, figuras de un realismo y de una naturalidad que contrastan con las otras de las composiciones de aquellos años; y los fondos, paisajes, árboles, etc., están inspirados en la naturaleza de las Vegas del Ebro y del Gállego. Tienen estas escenas un valor decorativo muy apreciable. Los ángeles de la composición núm. 1, con sus enormes alas de colores azulados y sus actitudes, denotan un atrevimiento que hubiera escandalizado a Mengs y a Bayeu.

Ahora bien; en medio de tanta originalidad, en tanteo, esta obra tiene indiscutiblemente influencia y sabor italianos, y creo que se puede afirmar no pudo ser hecho sino por un hombre que conocía

los decoradores italianos y que estaba francamente inspirado por Tiépolo.

La actividad pictórica de Goya en estos años en Zaragoza no se limitó a las grandes obras citadas. Parece que asimismo hizo algunas decoraciones murales pequeñas en casas particulares.

He podido ver y estudiar las interesantes obras en los muros en que se pintaron, en la Casa de Sobradiel, hoy de los condes de Gavarda, en la plaza del Justicia, de la capital de Aragón. Trátase de tres pinturas de poco más de un metro, dos en los muros y una en el techo, y otras cuatro pequeñas, que decoran todas un pequeño recinto, un antiguo oratorio probablemente. Me parecen obras de interés, a pesar de su no capital importancia. La más acertada es la que representa la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel, con Zacarías al fondo.(I) Aun cuando algunas de las figuras que aparecen en esta y las otras composiciones están tomadas de grabados italianos, no merma la originalidad del conjunto de la composición, arreglada de manera propia y tan suelta, fina y fresca de color. Frente a esta composición se halla la que representa la Aparición del ángel a San ~~Joaquín~~ José.(II) Desgraciadamente, la conservación de esta pintura no es nada buena. La más importante de las tres composiciones mayores es la que figura en el techo, donde aparece Jesús descendido de la Cruz, entre ángeles y santas mujeres.(III) Es, no obstante, menos típico y bello de color que el de la Visitación. Las cuatro pinturas pequeñas representan, respectivamente, la efigie de San Joaquín, Santa Ana, San Cayetano y San Vicente Ferrer, muy sueltas y graciosas, especialmente la última, debida a su movimiento.

Estas pinturas son, como las de Aula Dei, óleo sobre preparación al óleo también, dada en el muro con una mano siempre del mismo tono rojizo ladrilloso.

Asimismo a estos años parece que deban atribuirse otras pinturas, si no murales, de carácter decorativo, que se ven en algunas iglesias de la región; recuérdense entre éstas los cuatro óvalos representando una figura de santo cada uno, que se conservan en el pueblo de Remolinos, donde pudo estudiarlos y confirmar una vez más su originalidad, el famoso pintor D. Ignacio Zuloaga. Uno de estos óvalos, el que representa a San Agustín, fué llevado a Zaragoza para su restauración. Están ejecutadas igualmente al óleo.

Probablemente de esta misma época será el *San Braulio* que pintó Goya para el Pilar.(IV) No hemos de hablar de la pintura, pues su estado de conservación es una verdadera ruina; pero sí es el caso de recordar la donosa tradición que existe de esta imagen de San Braulio, obispo de Zaragoza, que en pie, de frente, con manto y mitra,

(I) RÉPLICA EN LA COLECCION CORSINI-BORGHOSSI, FLORENCIA

(II) REMOVIDA DEL MURO SE CONSERVA EN EL MUSEO PROVINCIAL DE ZARAGOZA

(III) EL DEL MUSEO LAZARO GALDIANO?

(IV) VIÑAZA DICE QUE FUÉ TRANSLADADO A LA IGLESIA DE ESCORIAL

y en actitud de hablar, pintó Goya, haciendo alarde de su habilidad y su presteza, y aun puede decirse que con ánimo de asombrar a los zaragozanos: cuéntase que lo pintó en una mañana, pues apremiado por el señor deán para tenerlo terminado al día siguiente, y habiendo corrida de toros por la tarde, a la que no debía faltar, se pintó el San Braulio entre columnas salomónicas y su báculo en la mano izquierda, obra de tono vigoroso, como puede apreciarse en el alba o roquete, en una sesión de medio día.

No sé si sería en estos años cuando Goya pintó los tres cuadros, que se dicen de valor y mérito, para la iglesia del Monte de Torrero, de Zaragoza. Se habla de estos cuadros, se celebra su arte; pero todo esto es por referencias, pues los cuadros no están hoy en aquella iglesia. BOCETOS EN EL MUSEO LAZARO GALDIANO Y MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES

La Junta de obras del Pilar llamó otra vez al pintor en 1781, para encargarle un nuevo trabajo. Abandonó Goya la corte y los trabajos que tenía entre manos por una temporada, y marchó a su querida Zaragoza, sin calcular la serie de disgustos que allí le esperaban en esta ocasión.

Anunció desde Madrid a su amigo Zapater su viaje a Zaragoza y le encargó le preparara lo más preciso. Decía con fecha 10 de Mayo:

«Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece que con una estampa de N.ª S.ra del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sarten, una bota y un tiple y asador y candil, todo lo demas es superfluo.»

En 23 del mismo Agosto decía Goya:

«Ya a parido la Pepa, gra.s a Dios un muchacho muy guapo. Conque nos beremos mas presto de lo que pensaba.»

Y, en efecto, Goya salió con la Pepa y el muchacho guapo, para Zaragoza, en Octubre de 1780, y allí permaneció ocupado en los encargos para el Pilar hasta el mes de Junio de 1781.

La obra de Goya para el Pilar no agradó a la Junta de obras, según manifestó el canónigo Matías Allué, y proponía que se sometiese a la aprobación de Bayeu (1). Este hubo de poner algunos reparos a la obra de su cuñado. Goya, entonces, estimándose vejado en su patria, entre los suyos y por individuos de su familia, cuyos ideales artísticos estimaba vulgares y ramplones, se resistió y dijo que

(1) Los documentos en que se habla de estas diferencias surgidas entre el pintor y la Junta de obras, se hallan entre los documentos relativos a las pinturas monumentales del templo del Pilar de Zaragoza, y son, en su mayoría, las actas de las Juntas. (Archivo de la Catedral del Pilar.) Diólas a conocer el conde de la Viñaza.

no era suficiente la opinión de otro artista, que en títulos y categoría era igual a él, para que modificase su trabajo, y que sólo acataría la opinión de la Real Academia de San Fernando, donde podían actuar de árbitros prestigiosos pintores como Maella y González Velázquez.

Después presentó los bocetos correspondientes a las pechinas, y entre ellos, el de la figura de la Caridad pareció poco decoroso y los colores demasiado oscuros; también se pusieron objeciones a los ropajes, y en general tampoco agradó el conjunto.

No era hombre Goya para tantos reparos, y el escándalo que todo esto produjo fué ruidoso. Solucionó la cuestión la prudente intervención de Fray Félix Salcedo, prior de la Cartuja de Aula Dei, de quien hemos hablado, amigo de Bayeu y de Goya. Avínose Goya a las razones del sabio y santo varón, no se sabe si convencido o porque pensó que aquello ya no tenía otra solución.

El fresco que pintó Goya en esta ocasión en la iglesia del Pilar, corresponde a la bóveda que hay enfrente de la capilla de San Joaquín. La obra total se compone de la de la bóveda y las cuatro pechinas. Comenzó los trabajos en Diciembre de 1780 y los terminó en Febrero de 1781. Fuéronle abonados por todos estos trabajos, tres mil pesos. En esta media naranja representó el artista a *La Virgen, Reina de los Mártires*. La Virgen, entre nubes y rodeada de ángeles y querubines, parece como que preside aquel conclave de mártires. En cada una de las cuatro pechinas correspondientes a esta bóveda, representó el artista, respectivamente, una figura alegórica de *La Fe, La Caridad, La Fortaleza* y *La Paciencia*.

En conjunto, todas estas pinturas son una muy bella obra, ligera, fina de tintas y donde ya se aprecian cualidades, especialmente en el colorido, que demuestra un progreso en relación con las obras de este género de Goya que venimos examinando, siendo las que nos ocupan más coloreadas y vibrando en ellas una luz blanca y brillante muy particular y sugestiva. Reminiscencias tiepolescas y su propia espontaneidad, manifiesta en estas composiciones, son las dos únicas notas que yo aprecio en ellas de manera marcada.

No hay nada en estas obras, aun de su juventud, de espectáculos horribles, de actitudes feroces, ni mucho menos de sátira ni caricatura. Estas obras, como todas las de su época, no se caracterizan ciertamente por su carácter ascético, cual las de los siglos anteriores, y por mostrar un fervor religioso y místico profundo; pero no carecen de ternura y simpatía, no están ausentes de devoción.

Más interesantes aún que estas decoraciones murales del Pilar, lo son los dos bocetos, mejor diré el boceto, dividido en dos, que

hiciera Goya para la composición de *La Virgen, Reina de los Mártires*, que se conserva en el Museo del Pilar. No conozco obras más bellas de color—me refiero, claro es, a este período de la producción del pintor—, que estos bocetos pequeños, vibrantes, llenos de vida y de expresión, y de un toque gracioso y acabado. Las tengo por dos maravillas pictóricas, cuya contemplación recomiendo a los entusiastas del arte de Goya. Pintadas sobre telas preparadas con color rojizo, oscuro, ha trepado en parte esta preparación, como en tantas otras obras del artista.

A pesar de que esta última decoración del Pilar, en Zaragoza, fué del agrado del público en general una vez que se vió terminada, continuaron las envidias y las críticas; así es que apenas se ultimó el trabajo, se apresuró Goya a regresar a la Corte, y nada satisfecho, puesto que escribía a su compañero Zapater, ya desde Madrid, el 14 de Julio:

«El quadro lo are basta que tu me lo pides, y lo are lo antes que pueda p.ª que quedes bien con tu palabra, pero creo que solamente tu amistad me lo aria acer p.r q.e en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo.»

CAPITULO II

CUADROS RELIGIOSOS DESDE 1781 A 1789. OBRAS DESTINADAS A MADRID, SALAMANCA, VALLADOLID, VALENCIA Y TOLEDO

Como hemos visto, Goya regresó de Zaragoza a la Corte en el mes de Junio de 1781. Con fecha 25 de Julio de este año, dirigió una larga carta a Zapater. En ella refiere el pintor a su amigo, lo satisfecho que se halla por haber determinado el Rey que se hicieran varios cuadros importantes con destino a la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, y que éstos habían de ser pintados, en competencia, por artistas de los más notables, siendo el propio Goya uno de los designados para concurrir a este que pudiéramos llamar certamen de maestros. Y la orden que recibiera era tan especial, que le satisfacía en extremo, pues escribía poco después, con fecha 3 de Agosto:

«A los demas no les a bajado la orden del quadro tan amplia como la mia, he visto dos mas.»

Goya entonces se muestra más animado, a juzgar por sus cartas, y el encargo de esta obra era como un justo desagravio que la suerte le deparó después de las molestias y vejaciones que hubo de sufrir en Zargoza.

Casi todos estos cuadros para San Francisco el Grande, que habían de ser enormes de tamaño, se ejecutaron, y allí los podemos hoy ver, denotando el mediano estado de inspiración de aquellos años en España. Son obras fáciles, de artistas que habían estado en

Italia o habían aprendido aquí con decoradores italianos y que dominaban su profesión; pero denotan amaneramiento, y carecen de gracia y de espíritu español, y consiguientemente de personalidad. Goya comprendió que era la ocasión de hacer un esfuerzo.

Comenzó Goya con ardor el trabajo para su cuadro. En 20 de Octubre dice:

«Trabajo en el borron de San Francisco.»

Y poco después:

«Aora vendrá la Corte y beremos como parecen los borrones de los quadros de S.n Fran.co»

Disgustos y preocupaciones de familia abatieron poco después el espíritu de Goya, según se manifiesta en la carta que dirige a Zapater en 13 de Noviembre del mismo año de 1781.

Por estos y otros motivos, los primeros alientos con que comenzó su obra decayeron pronto: los años de 1782 y 83 siguió trabajando en el cuadro; pero sus cartas de este año reflejan desanimación, y juzga Zapater que se debía también a la guerra que de un modo encubierto le hacían otros pintores, y piensa que no era extraño a tantas intrigas y celos artísticos su propio cuñado Francisco Bayeu.

Pero la esperanza sostenía, sin embargo, al animoso artista, puesto que escribía al año siguiente, en 1784:

«Para S.n Fran.co se ban á descubrir los cuadros de su Iglesia, abra mucha bulla porq.e ya empieza desde aora; alla se bera como salimos.»

Los cuadros de San Francisco, una vez colocados, quedaron cubiertos hasta Noviembre de 1784. Entonces escribió Goya a su amigo:

«Ya se han descubierto todos y no te quiero decir mas sino que se empieza á hablar ya bastante y que será mucho mejor que empeceis á saber por otros la Justicia que se ace pues asta q.e el Rey baya y se aseguren bien las boces que corren no te escribiré con indibidualidad lo q.e ay en el asunto, pues me acuerdo mucho de tu Jaco cuando veniamos de Cogullada q.e acias que otros dijesen lo q.e tu abias de decir».

El día 11 de Diciembre decía:

«Es cierto que he tenido fortuna para el concepto de inteligentes y para todo el publico con el quadro de S.n Fran.co pues todos están por mi sin ninguna disputa, pero asta ahora no se de lo q.e debia resultar por arriba, beremos en bolber el Rey de la Jornadilla ya te lo participaré todo por menor.»

Comprendía Goya la importancia que tendría la aprobación y el favor real, y por todo ello no estuvo tranquilo hasta el año siguiente, el de 1785, en que el Rey y la Corte confirmaron con su fallo el juicio favorable del público y de los inteligentes.

La distinción obtenida y toda la importancia que para la carrera de Goya tenía, y su natural contento, se reflejan en la carta de 14 de Enero de 1785, en que dice:

«De mis cosas no hay nada por arriba ni creo q.e habrá aunq.e yo no he podido desear mas de lo q.e ha pasado en este certamen de S.n Fran.co ya oyras decir cosas ordenadas del q.e todo lo puede q.e ay (Zaragoza) causaran mas admiración q.e no aqui: no te las quiero apuntar asta berlo si se berifica aunq.e aqui ya es publico en Palacio. Amigo lo q.e querian acer conmigo les sucede y de otro modo q.e porq.e lo sabras precisamente si sucede no quiero que salga de Mi.

Este enorme cuadro de San Bernardino de Sena predicando ante el monarca Don Alfonso de Aragón, tiene menos importancia artística que la que le corresponde por lo que significa para la biografía de su autor. Cierto es que representa un gran esfuerzo, pero ello no es bastante para avalorarla como obra de importancia excepcional. Goya aspiró a hacer una obra original y lo consiguió a medias; lo consiguió en el ambiente logrado y en la fuerza de ciertos trozos; pero el conjunto del cuadro, que entonces pareció de gran novedad y que representaba un arte progresivo, lo apreciamos hoy, después de conocer las obras de la mejor época de su autor, como obra vulgar y de interés secundario.

Pienso que el éxito que alcanzó el pintor con este San Bernardino de Sena, fué más bien debido al entusiasmo que produjeran otras obras de Goya, y los retratos que para esta fecha ya había pintado, que no admitían comparación de ninguna especie con los que ejecutaban los demás pintores de su tiempo; y los aficionados y personas de valimiento aprovecharon la ocasión del certamen de San Francisco el Grande para demostrar su entusiasmo al nuevo pintor.

Por indicación de Floridablanca y de Jovellanos, se le encargaron en esta época cuatro grandes cuadros con destino al Colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca, hoy perdidos.

Los cuadros representaban *La Inmaculada Concepción, San Bernardo, San Benito* y *San Raimundo.*

Parece éste el lugar de dejar citados dos cuadros religiosos, dos santos de tamaño algo mayor que el natural, que se conservan en colecciones particulares españolas. Son dos obras finas, tiepolescas pudiéramos decir, de autenticidad indiscutible. Consérvase la una en Madrid, en la colección del marqués de la Vega-Inclán, y la otra, un San Agustín, en la colección de D. Eugenio de Bayo, en Bilbao.

Trátase, a juzgar por la analogía de estas dos imágenes de santos, de obras compañeras, cuyo primer paradero desconocemos.

Procedente del convento de San Francisco el Grande, de Madrid, existe otro cuadro religioso de Goya, que se dice haber sido pintado poco después del de San Bernardino. Es el tan conocido *Jesús crucificado*, *Lámina 35*, que salió de aquel convento de San Francisco en 1836 y que se conserva hoy en el del Prado (núm. 745). Obra muy discutida es ésta, que indudablemente carece de espíritu religioso y de inspiración, que no es sugestiva ni emocionante, y en que la forma es de marcada vulgaridad. A la cabeza ha querido el pintor dotarla de expresión, y lo ha conseguido; pero como ésta no se refleja poco ni mucho en el resto del cuerpo, resulta de una expresión inexplicable y de sentimiento forzado. Tal vez no han apreciado los detractores de esta obra lo admirable que es su modelado, las finezas de su color, lo blando y carnoso de aquel cuerpo. Como estudio del natural de un modelo (no muy bello por cierto), es de un acierto y justeza notables. La cabeza, aisladamente considerada, y aun el torso, son, por su fineza y técnica, unos hermosos trozos trabajados con esmero, y en los que se aprecia que el autor ha puesto todo su saber, corrigiendo y no obrando de primeras.

Por tradición se dice que este Cristo fué pintado por Goya en ocasión de haber sido nombrado individuo de la Academia de San Fernando y como obra destinada a la misma. No he encontrado ningún dato terminante que lo compruebe; al contrario, en una publicación de la Academia, se da a entender que este Cristo fué hecho con destino a la iglesia en que estuvo, sin añadir nada más; cosa extraña, pues se precisan las relaciones entre el pintor y aquel Centro, fijando fechas, las ya conocidas, y cargos, etc.: «Fué nombrado individuo de esta Academia en 7 de Mayo de 1780, Director actual en 13 de Setiembre de 1795 y Director honorario en 17 de Abril de 1797.»

La técnica de la obra, que, dicho sea de paso, nada tiene de académica, es bastante adelantada para la fecha en que, según las noticias y referencias, fué entregado este Cristo en el convento de San Francisco, y la relaciona con las pinturas de Goya de los años 1787 y 88.

Imposible me es precisar la fecha del cuadro *Sacra Familia*, que, como el anterior, se conserva en el Museo del Prado. Es una de tantas creaciones de Goya, bastante independiente, que no obedece a la marcha general del proceso de su manera. Parece, a pesar de su tonalidad oscura, tener cierta relación con los cuadros religiosos de Valladolid, de que hablo muy luego, por su composición, tamaño de las figuras, etc.

El carácter de Goya, sus alientos y su entusiasmo por el trabajo ganaron no poco con la justicia que alcanzó el pintor en el certamen de los cuadros de San Francisco.

Aspiró, a la muerte de Calleja, a la plaza de teniente director de la Academia, y lo consiguió, interviniendo en esto la aprobación del Rey. Entonces ofreció a Zapater donosamente «el poco probecho, y mucho onor» que la plaza representaba.

Su vida continuaba siendo modesta, según lo requería su posición. Decía en 11 de Marzo de 1786:

«No tengo lo que tu, pues en todos mis trabajos no tengo mas con acciones de Banco y Academia q.e doce ó trece mil reales anuales, y con todo estoy tan contento como el mas feliz.»

Los años de 1787 y 1788, últimos del reinado de Carlos III, fueron para nuestro pintor de vida más desahogada y fácil que los anteriores. Halagado por el concepto que habían merecido ya sus obras, se dedicó al trabajo con afán y con provecho, y según dicho suyo: «Ya se hacía desear.» Vivía sin estrecheces.

A pesar de esta su nueva posición, no cambió por entonces ni en aficiones ni en su vida, y aun puede decirse que ni en sentimientos ni en ideas, y se nos presenta tan llano y corriente como le conocíamos en el período pasado. En 25 de Abril escribe a Zapater y se preocupa de las mulas para el coche y se muestra generoso para con su amigo:

«Mucho me he alegrado q.e me apruebes el pensamiento, y hablemos claros: para cuatro dias q.e hemos de bibir en el mundo es menester vivir a gusto, te estimo mucho la oferta de las mulas y te digo q.e mejor las quisiera domadas ya pero que sean buenas, por diez doblones mas estoy contigo y me alegraré q.e a Tomas se lo digas y q.e aga lo q.e tu determines. En cuanto a la chacota q.e gastas de q.e tengo los doblonazos florecidos, todos los q.e tengo estan a tu disposición, y cuanto tengo, pero no ago mas con los q.e tengo q.e pasarlo anchamente sobrandome cuasi siempre cien o doscientos, sin trescientos o cuatrocientos q.e me deben, y en fin si trabajo p.a el público bien puedo mantener la berlina p.a conservarme, yo todo te lo ofrezco con la boluntad que puede ofrecer un hombre a otro, y chico tu y yo se q.e nos parecemos en todo y Dios nos ha distinguido entre otros de lo q.e damos gracias al q.e todo lo puede, y a Dios, etcétera.»

Estos años de 1787 y 88 corresponden en su producción como retratista a aquella de sus maneras en la que siguiendo aún la tradición del retrato de moda que imponía las reminiscencias del gusto francés y las imposiciones del arte de Mengs, tan en boga, desarrollaba Goya su tendencia ya iniciada hacia la pintura sencilla en su concepción y asunto, y fina y grísea en su tonalidad, cualidades que

avaloraron tan notablemente las producciones de los años siguientes.

Los tres cuadros religiosos de Goya que se conservan en los altares del lado de la Epístola de la iglesia de las monjas bernardas recoletas de Santa Ana, en Valladolid, infiérese que fueron pintados en 1787, y de prisa, en mes y medio, a juzgar por la siguiente carta del pintor a Zapater:

«6 Junio 1787.

Para el dia de S.ta Ana an de estar tres quadros de figuras del natural colocados en su sitio y de composición, el uno el transito de S.n Josef, otro de S.n Bernardo, y otro de S.ta Ludgarda, y aun no tengo empezado nada p.a tal obra, y se a de acer porq.e lo ha mandado el Rey, conq.e mira si estaré contento.»

Estos tres cuadros no son, a mi juicio, obras de especial interés. De todos modos, pueden allí apreciarse la composición, muy moderna, es cierto, de aquellos cuadros, tanto, que a von Loga le hacen recordar el arte de su compatriota von Uhde, que interpreta escenas religiosas con personajes que por su aspecto e indumentaria son de nuestros días. De los tres cuadros, es el más importante y completo el del Tránsito de San José, colocado en medio de los otros dos. El moribundo, extendido, viste de hábito pardo y se cubre con un manto amarillo; Cristo, representado en una esbelta figura juvenil, envuelto en largo ropaje gris, consuela con su mirada a San José; la Virgen, detrás, con una dolorida y bella expresión, completa aquella escena triste, que si bien carece de gran espíritu religioso, tiene la fuerza de la realidad. Existe de este asunto un bello boceto, en una colección particular en Madrid, y que lo estimo más envuelto, más fino y más gris que el cuadro grande que hiciera para Valladolid.

Al año de 1788—según documentos del Archivo de los duques de Osuna—corresponden los dos cuadros que Goya pintara para la catedral de Valencia.

Los dos cuadros que Goya hiciera, y que representan, la *Despedida de San Francisco de Borja para entrar en la Compañía de Jesús* y *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente*, tienen las cualidades propias del autor, y aun me atreveré a decir que parece, sobre todo en el segundo, que revela ya cualidades de expresión y fantasía que aun no había mostrado Goya en estos años, y especialmente en este género de cuadros religiosos.

Goya en el primero de estos cuadros reproduce la escena en la cual el marqués de Lombay, desengañado de la nada de la vida, abandona las comodidades, los honores y la riqueza. En pie, en la escalera de su palacio, el santo abraza a un joven, acaso el mayor de sus hijos, mientras que otras figuras tristes o llorosas presencian

el adiós. La composición, la disposición de los personajes, hasta sus trajes son vulgares en cierto modo; pero la escena está sentida, y el conjunto acertado atenúa el efecto de los anteriores reparos. Se aprecia en el ambiente logrado, en la profundidad de los últimos términos y hasta en la iluminación de la escena, iluminación muy lateral que llega al suelo alumbrándole en primer término, como un anuncio de aquella disposición de luz tan particular que Goya empleó años más tarde en diferentes ocasiones, y singularmente en su maravilloso cuadro *La familia de Carlos IV*.

Más fuerte e interesante por todos conceptos es el segundo de estos cuadros, en que se representa al santo jesuita asistiendo a un moribundo impenitente. A la izquierda, en un lecho, el condenado se retuerce convulso, con el pecho descubierto y la mano crispada, viendo alrededor de su cabeza a unos monstruos que miran complacidos a su presa. Toda esta parte del cuadro parece, por su concepción, como un anuncio del Goya de más adelante, del pintor de las visiones y de las escenas horrendas. En la parte derecha no hay sino una sola figura, la del santo, que en pie, sin perder su corrección, lucha con el mal, y usando de los exorcismos dispuestos y ordenados por la Iglesia contra el espíritu maligno, presenta, a cierta distancia, al condenado, un Santo Cristo, que lleva en su mano derecha. El fondo de esta composición se divide, como el primer término, en dos partes; hasta el ventanal del fondo se halla a medio cubrir; a la izquierda, todo son sombras y aspecto temeroso; a la derecha, la luz divina anuncia la salvación. Es un cuadro imponente y que denota una personalidad en Goya no mostrada en las composiciones de estos años. Los bocetos de estos dos cuadros, destinados a Valencia, los posee la Casa de Santa Cruz.

En 2 de Julio de 1788 dice Goya en carta a su amigo:

«Y en cuanto á no haber cumplido yo con tu encargo, lo siento muchisimo, por ser cosa tuya, pero lo mismo le ha sucedido a el Arzobispo de Toledo q.e me tenia encargado un Quadro para su Iglesia y ni aun el Borron he podido hacer.»

El cuadro a que se refiere Goya es *El Prendimiento*, que se pintó para la sacristía de la catedral de Toledo, donde se conserva. Aunque notable, es, como los de Valladolid, de interés secundario.

Se ha relacionado esta obra, estimo que sin razón, con otras de Rembrandt y de Honthorst; débese esto, sin duda, a representarse la escena, naturalmente, de noche. Paréceme una obra de marcada originalidad, suelta de brochadas, que a ninguna anterior trata de imitar, y que guarda, por su ligereza de pincelada y su técnica, analogía con las de estos años de su propio autor. Es obra de poca sensibilidad,

es cierto, pero de todos modos nueva e impresionante; el contraste de la luz, iluminando el centro de la composición con la penumbra del resto de la obra, es acertado y revela a un pintor enamorado de los efectos de luz, de la luz misma; aun la parte oscura quiere ser luminosa, y en ella se buscan colores, matices, efectos, es decir, lo contrario que hasta entonces se había perseguido: el oscuro tan sólo como contraste y como realce de las partes iluminadas. Tampoco advierto en esta obra relación alguna con obras del Greco.

El Rey Carlos IV, que ya había distinguido cuando Príncipe a Goya, le nombró pintor de Cámara en Abril de 1789, y Goya, satisfecho y gozoso, le comunica a Zapater esta noticia, y después la de haber jurado el cargo, en cartas de 25 de Abril y 2 de Mayo, de las que son estos párrafos:

«No te respondi aguardando noticia alguna de mis ascensos, y aora acabo de recibir por un amigo la noticia de q.e me han hecho Pintor de Camara (esto es privadamente) con q.e te lo participo y ofrezco como a Goicoechea.»

«He jurado en manos del Sumiller del Corps, con el Contralor a un lado y a otro el Grefier y con mucha autor.d Pero con el mismo sueldo q.e hasta de aqui gozaba.»

CAPITULO III

CARTONES PARA TAPICES PINTADOS POR GOYA DESDE EL AÑO DE 1776 AL DE 1791

En los dos capítulos anteriores hemos examinado las obras de empeño, los encargos que Goya recibiera desde el de la pintura del coreto del Pilar de Zaragoza, en el año de 1772, hasta el del cuadro de *El Prendimiento de Cristo*, que entregó para la sacristía de la catedral de Toledo, el año de 1789. Alternaba la ejecución de estas obras con otras totalmente diferentes, y entre éstas componen el principal conjunto los 45 lienzos que pintara desde el año de 1776 hasta el de 1791, destinados a servir de modelos en la Real Fábrica de Tapices.

Aunque él protestara y renegara de este trabajo, y a pesar de los disgustos que le proporcionó, tanto por las censuras que le dirigieran en un principio, cuanto por lo medianamente que se tejían las reproducciones, débese reconocer que esta labor estaba conforme con la índole de su temperamento, y que esta serie de cuadros fué provechosa para el desarrollo de sus maravillosas facultades.

Ya en GOYA, PINTOR DE RETRATOS, hablé de cómo y cuándo comenzaron las relaciones entre Mengs, y nuestro pintor, y asimismo hube de recordar cómo y por qué se le encomendaron estos trabajos para la Fábrica de Tapices (pág. 14).

Desde la primera de estas obras se diferencia el pintor, en el dibujo, el color y la intención, de todo lo que se pintaba en aquel tiempo en España. Fué desde luego acertada la elección de los asuntos, escenas populares, todas llenas de vida, de alegría y de ambiente, encontrándose en ellas con frecuencia figuras de niños, que Goya se complacía siempre en reproducir, y con singular acierto, lo mismo

cuando pinta una escena de chiquillos harapientos, como cuando retrata un pequeño personaje que comienza a darse cuenta de su importancia y abolengo.

En estas escenas pintaba lo que veía, impresionado directamente por el natural, y ante el natural pensadas y sentidas, y expresadas después sinceramente sin prejuicio alguno. En ellas se manifiesta tan ostensible la impresionabilidad de Goya, que hasta se puede señalar por su asunto la estación del año en que están realizadas: en la primavera, meriendas, bailes y juegos en el campo; en el verano, las eras, las mozas de cántaro, las escenas a orillas del agua; en el otoño, la vendimia, la feria de San Mateo; en el invierno, la nevada, los pobres. Y, en efecto, las fechas y épocas del año en que cada obra se pintó nos son conocidas y confirman esta apreciación. En casi todas, a más del aspecto pintoresco, apropiado al fin decorativo a que se destinaban, se aprecia asimismo que están llenas de intención, pero de una intención sencilla y sin complejidades: aun las más intencionadas, no van más allá de lo que el gracejo, la chispa y lo picaresco consienten.

Los cuadros descriptivos de la vida popular eran los asuntos preferidos para los tapices. José del Castillo y Ramón Bayeu habían ya realizado motivos de este género. Al propio tiempo era difícil prescindir de la influencia francesa; pero Goya supo dotar sus escenas de un casticismo sencillo, sobrio y natural. Ese fué, a mi juicio, el primer acierto del pintor.

Los contratiempos por que pasó Goya durante los quince años que dedicó a este trabajo no fueron pequeños. El pintor, con frecuencia, no se atenía a las condiciones requeridas. En una ocasión fué necesario devolverle uno, *El ciego de la guitarra*, que, según dijeron en la fábrica, no había manera de trasladarlo con buen éxito a los hilos de la urdimbre, y Goya tuvo que acentuar unas tintas y marcar ciertos perfiles, cosa que le molestó en extremo. Estas rectificaciones no provenían tan sólo de la dirección de la fábrica, sino que también, y especialmente, eran exigidas por los oficiales que habían de tejer los tapices, que decían que los modelos (1) «eran majos y majas con tantos adornos de cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otras menudencias, que se gasta en ellas mucho tiempo y paciencia, y no produce nada el trabajo».

Los lienzos permanecieron arrollados hasta 1869, en que pasaron al Museo del Prado.

---

(1) Archivo de Palacio.

He aquí la serie de cartones de Goya:

Núm. 1. *La merienda a orillas del Manzanares.*

Comenzada esta obra inmediatamente después de haber sido Goya encargado de pintar para la fábrica de Santa Bárbara, fué entregada en 30 de Octubre de 1776. Puede observarse en ella que no titubeó y que desde luego aparecen allí ya los elementos que caracterizan a esta serie, tanto en los personajes, majos de rumbo o populares, vendedoras, etc., como en el fondo, compuesto de lomas, árboles, accidentes del terreno y el río, el tan desacreditado como popular Manzanares, que iba a ser, más o menos verídicamente reproducido, en gran parte de estas obras.

Núm. 2. *El baile en San Antonio de la Florida.*

No tiene marcada diferencia con la anterior en su concepción, típico asunto ni en su manera. Se entregó el 3 de Marzo de 1777.

Núm. 3. *La riña en la Venta Nueva.* Quiso el pintor dotar a esta escena de mayor movimiento que a las anteriores, y lo logró de veras. Hay en ella—en la que por de pronto no hay puñaladas ni tragedia sangrienta que anuncie al Goya de época más avanzada—, detalles de observación aguda y divertida.

Entregóse el cuadro en 12 de Agosto de 1777.

Núm. 4. *La maja y los embozados.* (*Lámina 36.*) Es este lienzo uno de los más fuertes y trabajados. Por su asunto, es además acertado y expresivo, y su popularidad es grande.

Escena de galantería española, la ha llamado Mauricio Barrés.

Al asunto de este tapiz va unida una leyenda, totalmente falsa. Araujo lo demostró cumplidamente en su *Goya.* Decía la tal leyenda que aquella damita retratada era la duquesa de Alba, y los enamorados rivales los toreros Romero y Costillares, según unos, y Romero y Pepe-Hillo, según otros. Nada de esto puede ser exacto. Este modelo de tapiz se entregó en la Fábrica el 12 de Agosto de 1777. La famosa duquesa de Alba de aquel tiempo había nacido en 1762, y no contaba, por tanto, cuando se pintó este lienzo, sino de trece a catorce años.

Núm. 5 *El bebedor.* Es todo en este cuadro, su arreglo, su técnica y hasta los tipos representados, más vulgar que los anteriores y contrasta con el siguiente.

Núm. 6. *El quitasol,* que como *El bebedor* estaba destinado a sobrepuerta, en que Goya quiso hacer algo más fino, con recuerdos de Tiépolo y de carácter esencialmente decorativo.

Completan estos dos la serie entregada en 1777.

Núm. 7. *La cometa.*

Observo en este lienzo un progreso marcado en su luminosi-

dad. Se busca en él la claridad, la diafanidad en todo, tal vez con exceso.

Fué entregado con los tres siguientes el 26 de Enero de 1778.

Núm. 8. *Los jugadores de naipes.* Escena en sombra y con marcado contraste de luces. No tiene especial interés.

Núm. 9. *Niños inflando una vejiga.*

Núm. 10. *Muchachos cogiendo fruta.*

Núm. 11. *El ciego de la guitarra.*

Entregado este lienzo el 27 de Abril de 1778, no fué aceptado, y se invitó al pintor a que hiciera en él ciertas correcciones. Este pidió que se le entregara en 26 de Octubre de 1778, y lo devolvió no sabemos cuándo.

Núm. 12. *La feria de Madrid.*

Es muy semejante esta obra a la anterior por su efecto de luz, falso también, debido a la preferente iluminación de la escena central, cuando representando aire libre todo debiera estar más bañado en luz. Pienso yo si se deberá a las exigencias de los tejedores y de la direccción de la Fábrica, a causa de la protesta que suscitó el cartón anterior, por no estar en él todo convenientemente terminado, haciendo esto difícil el que se pudiera copiar en tapicería. Entregado en 5 de Enero de 1779.

Núm. 13. *El cacharrero,* llamado antes *El puesto de loza.* Por la novedad de la composición y por su técnica fuerte y trabajada, me parece este cuadro el más completo de los que hasta aquella fecha pintara Goya en esta serie.

Núm. 14. *El militar y la señora.*

Núm. 15. *La acerolera,* ambos un poco oscuros que recuerdan la tonalidad de obras anteriores, y

Núm. 16. *Muchachos jugando a los soldados,* formaban serie.

Núm. 17. *Los niños del carretón.* Desconozco este cuadro, que desapareció del Palacio Real en los días de la Revolución del año 1868, antes de la catalogación hecha por Cruzada Villaamil. Este lo describe según los datos que había y el tapiz sin número que existe en El Pardo. Representa a cuatro niños jugando, dos de ellos con un carretón, y dos tocando, respectivamente, un tambor y una trompeta.

Núm. 18. *El juego de pelota a pala.* Es esta escena muy original y afortunada en su composición, uno de los más bellos de estos cuadros, mejor dicho, debió serlo en un tiempo; hoy se halla muy ennegrecido. Fué entregado en Julio de 1779.

Núm. 19. *El columpio.* Aspira a ser una escena más aristocrática que la generalidad, y recuerda los cuadros franceses de este género.

Núm. 20. *Las lavanderas.* Este cartón y los diez que le siguen fueron pintados desde Julio de 1779 al 24 de Enero de 1780, y se pagaron a Goya por todos ellos 22.000 reales vellón. Examinando las fechas de las entregas, vemos que estos cinco meses fijados constituyen la época en que el pintor produjo más en esta serie. Este lienzo es muy alegre y sugestivo, pero no tiene un interés especial.

Núm. 21. *La novillada.* Es una graciosa escena de toros, algo ennegrecida en la parte baja; preciosa, en cambio, en las figuras de segundo término.

Núm. 22. *El perro.* Es este cartón uno de los desconocidos, y aun cuando se tejieron por él dos tapices, no se sabe tampoco dónde fueron éstos a parar, y hoy no se conocen ni el modelo ni las reproducciones. Dícese que representa: «En primer término, dos jóvenes sentados, el uno de ellos sacando una pelota de la boca de un perro que tiene en los brazos; detrás de éstos, dos de pie, en conversación; a más distancia se descubre una porción de arboleda con parte de horizonte.»

Núm. 23. *La fuente.* Como del anterior, no se conserva ni el cuadro ni el único tapiz que se tejió de él (1). Sólo conocemos su descripción que dice: «Tres hombres, uno de ellos bebiendo del caño de una fuente; detrás de él, dos de pie, conversando, y a más distancia se descubre una porción de arboleda.»

Núm. 24. *El resguardo de tabacos.*

Núm. 25. *El niño del árbol,* y

Núm. 26. *El niño del pájaro,* son dos modelos, dos tiras tan sólo, de los más insignificantes de esta serie.

Núm. 27. *Los leñadores.* Sobrepuerta de importancia secundaria.

Núm. 28. *El cantador.*

Núm. 29. *La cita.* Una sobrepuerta sencilla y de pocas figuras.

Núm. 30. *El médico.* Este cuadro, de los sustraídos de Palacio. Se tejieron por él dos tapices. Uno se conserva en El Escorial. Representa a un médico con sombrero, bastón y capa de grana, sentado, calentándose al brasero; a su lado, y detrás, dos jóvenes, sus discípulos; junto al brasero, varios libros; el fondo figura un jardín.

A partir de la fecha en que se entregó el tapiz que sigue, Goya era ya pintor del Rey. Cobraba un sueldo anual de 15.000 reales, y como quiera que tardó en realizar los quince tapices cinco años,

---

(1) Descubierto en la Catedral de Santiago por D. Salustiano Portela Pazos, docto canónigo que ha dirigido la instalación reciente de los tapices.—*(Nota de esta edición).*

cobró, por lo tanto, por pago de este trabajo, a título de sueldo, la suma de 75.000 reales de vellón.

Núm. 31. *Las floreras.* En este cuadro y en los siguientes se aprecia un marcado progreso como finura de color y luminosidad. Pintado en el año 1786.

Núm. 32. *La era.* Es muy fino de color, y tiene figuras y tipos, entre ellos el de un borracho, acertados de carácter y expresión; pero el conjunto de la obra y ciertos desdibujos como el del caballo blanco que aparece en primer término, descomponen la totalidad de la misma. Fué pintada en el estío de 1786.

Núm. 33. *La vendimia.* Semejante al de *Las floreras*, pero mejor aún, es el primero de todos los tapices, en orden cronológico, que puede figurar en el grupo de los más selectos. El pintor ha llegado en él a dominar en absoluto la técnica que se propuso emplear, y debe recordarse que la fecha de esta obra, 1786, corresponde en su desarrollo como retratista.

Núm. 34. *El albañil herido.* Pintado (*Lámina 37*) a fines del año 1786, revela, por su asunto y tendencia, algo nuevo y algo que preocupó al artista. El asunto es popular, como tantos otros anteriores, pero no festivo y alegre. El protagonista sigue siendo el pueblo, pero no en sus fiestas y regocijos, sino en su dolor y desgracias. La obra es de una finura de color notable, de una expresión justa y sobria, y de un alejamiento de términos y resolución del ambiente, notables. Llevar a las habitaciones de Palacio una triste escena de accidente del trabajo, era cosa totalmente nueva.

Núm. 35. *Los pobres en la fuente.* Continúa en él la tendencia anterior. Pintado en el invierno de 1787.

Núm. 36. *La nevada.* Pintado asimismo en los comienzos de 1787.

Núm. 37. *La boda.* Por primera y única vez, parece anunciar al Goya burlón y satírico de años después. Fué pintado el año de 1787.

Núm. 38. *Las mozas de cántaro.* Es uno de los cartones más bellos y sencillos. En esta obra se insiste en una nota que ya había dado en *La merienda* y en *La acerolera*: las asechanzas a que están a menudo expuestas las mujeres bonitas, y éstas, como la naranjera de *La merienda* y la acerolera, lo son de verdad. Goya no sería un idealista, pero cuando se proponía retratar mujeres guapas, sabía escoger bellos modelos y realzar su belleza y su gracia.

Pintado el año de 1787.

Núm. 39. *Las gigantillas.* Fué uno de los cuadros sustraídos de Palacio. Hoy se guarda en el Museo del Prado. Pintado en 1778.

Núm. 40. *El balancín.* También fué extraído de Palacio; pero de éste se desconoce, o al menos desconozco yo, su paradero actual. Representaba a dos niños jugando al balancín. Se hizo para sobrebalcón en 1788.

Y se conoce la composición porque uno de estos ejemplares se conserva en El Escorial.

Núm. 41. *Los zancos.* Pintado en 1788.

Núm. 42. *El pelele.* (*Lámina 38*) Uno de los más graciosos y afortunados de la serie. No es extraño el progreso que Goya manifiesta en esta obra en relación con las anteriores. Pasó dos años desde la entrega del último cartón hasta el del pelele, y en esta época los progresos del pintor eran muy marcados. Pintado el año de 1791.

Núm. 43. *Los chicos del árbol.* Obra de poco empeño. Pintada en 1791.

Núm. 44. *La gallina ciega.* (*Lámina 39*) Es indiscutiblemente, a mi juicio, este lienzo el más completo y afortunado de todo este conjunto de obras.

Alguien ha dicho que estas figuras, sobre todo en sus cabezas, tienen algo de muñecos, y que las caras de estas majas tienen un poco de peponas. Hay una parte acertada en esta afirmación; la relativa al color: estas majas ostentan tan marcado el colorete con que adornaron sus mejillas, que su arrebol les da cierto aspecto de muñecas; pero sabido es que en aquella época, como en otras, alguna de las cuales aun no ha pasado a la historia, esto era frecuente, y el pintor hizo muy bien en retratarnos a aquellas damiselas tal cual se presentaban. Se pintó este modelo el año de 1791.

Núm. 45. *El niño del cordero.* No fué llevado a Palacio con la colección, por pertenecer al director de la Fábrica de Tapices. Fué pintada esta sobrepuerta, como los últimos cartones, el año de 1791.

Estas obras, como los retratos, y como tantas otras, fueron precedidas en su ejecución de un boceto, lo que Goya llamaba un borrón. Y es curioso observar que generalmente al realizar la obra definitiva no se apartaba en nada del *borrón*, que frecuentemente estaba bastante acabado, detallado, y que parece lo contrario de lo que es; una copia pequeña del cuadro. Es decir, que su tendencia era simplificar lo más posible al hacer la obra en grande: recuérdese a este respecto, por ejemplo, que en el boceto de *La gallina ciega* vense al otro lado del río multitud de personajes, caballos, carros, etc., y en el cartón para tapiz no hay nada de esto, sin duda para que no perturbara el grupo de personajes de primer término, al que se le quiso dar toda la importancia de la composición. De estos bocetos para los cartones conozco no pocos.

En la venta de cuadros de la Casa de Osuna se dispersaron seis de estos bocetos, muy selectos, que procedían del Palacio de la Alameda, y que eran el citado de *La gallina ciega, La nevada, Los pobres en la fuente, El albañil herido, La era* y *Las floreras.*

La serie de 45 cartones para tapices, verdaderos cuadros, que comenzó Goya cuando contaba treinta años y que no terminó hasta que no había cumplido los cuarenta y cinco, la estimo, como he dicho, de interés primordial para poder estudiar la formación y desarrollo del arte tan singular de este maestro. Cierto que alternó la producción de estas obras con otras de diferente género, pero como quiera que esta serie debía conservar una cierta unidad, pueden en ella hacerse observaciones curiosas, más aún que por su valor absoluto e intrínseco, por lo que representa y las revelaciones que nos hace de los progresos de Goya.

En la época en que terminaba esta serie de obras, aparece Goya dominando la presteza en el hacer, cualidad para la que había ya antes demostrado aptitud, como lo prueban las decoraciones murales de Aula Dei, y dueño absoluto de una técnica ligera, flúida.

¿Influyó para que él consiguiera estas cualidades el ejercicio constante durante quince años en estos lienzos? A mi juicio, es evidente que sí: entonces desarrolló nuestro pintor, y probablemente, sin darse cuenta, sus facultades; entonces se adiestró en la velocidad pictórica, permítase la frase; entonces dominó su arte en el sentido material de la palabra, y su acierto después estuvo en no dejarse llevar de la facilidad adquirida, lo cual le hubiera conducido irremisiblemente al amaneramiento, sino en trabajar siempre con igual esfuerzo, estudiando ante el natural y consiguiendo sus maravillosas creaciones, en las que la facilidad no es sino un medio para la realización de su fin. En cuanto al desarrollo de la fineza del colorido y de la técnica en esos quince años, pienso asimismo que puede estudiarse en estos cuadros.

El lienzo usado por Goya en este período es generalmente una tela de hilo poco gruesa, pero de grano bastante marcado: por excepción, utilizaba la tela de mantel. En algunos se aprecian las costuras de que tenía que valerse, pues rara vez se conseguían entonces telas de las dimensiones necesarias para los cuadros grandes. Comenzaba la preparación de las telas montadas en el bastidor, dándoles una mano de agua de cola, con objeto de unir el tejido y tapar la trama. Después daba otra mano, coloreada ésta ya, al temple. Y, por último, sobre esta preparación daba una última mano al óleo, bastante gruesa, con objeto de que cubriera en absoluto el grano de la tela y conseguir así una superficie completamente lisa.

El color que empleaba, lo mismo en la primera preparación al temple que en la última al óleo, era idéntico: una tierra roja, el color llamado tierra de Sevilla, mezclado con blanco, y que da un tono de ladrillo, de tierra roja cocida, sin mezclar nunca más colores y sin que se aprecie en ese tono rojizo ni el bermellón ni el carmín. Puede observarse que ese color de la preparación, siempre el mismo, lo va cambiando de tono, haciéndolo cada vez más claro. En los primeros cartones—tomemos como tipo *El baile en San Antonio de la Florida*, pintado el año 1777—, la preparación está hecha con tierra de Sevilla casi pura, que da un tono rojizo caliente; va después, conforme avanzan los años, aligerando este tono sin más que mezclar blanco y más blanco, y en el titulado *La gallina ciega*, por ejemplo, uno de los últimos, pintado en 1791, el tono de la preparación, sin haber cambiado en sus elementos, resulta un rosa frío y casi pálido. Esta preparación de las telas era excelente para lograr finezas y transparencias; pero no es muy duradera, y es causa de que la conservación de estos cartones no sea tan buena como debiera. La primera mano, de agua de cola, fué escasa en algunas ocasiones, y a ello se debe el que la segunda preparación coloreada haya traspasado el lienzo, dejando insuficientemente preparada la superficie. Además, al pintar, no parece que estuviera bastante seca la preparación al óleo, pues cuando después se ha desprendido, y se sigue desprendiendo un trozo de color, no se va solo, sino que también arrastra y salta con él la preparación, demostrando que la causa del desprendimiento es la preparación y no la pintura. Esta circunstancia complica no poco la restauración de dichos trozos. Parece, en fin, que estas obras, pintadas de prisa y preparadas con precipitación, fueron hechas para servir un encargo y rápidamente, pero no para que el autor las destinara a la admiración y estudio de la posteridad.

Tomemos una, como tipo, para estudiar en ella su especialísima técnica. Sea la escogida *La gallina ciega*, una de las últimas. Desde luego se observa en ella lo mucho que se ha servido el pintor del tono del fondo para diferentes trozos. Expliquémonos: el tono del fondo, fino y en cierto modo neutro, lo utiliza el artista para que, cubierto tan sólo con veladuras ligeras, le pueda servir como fondo de tono (no encuentro mejor expresión) de colores diversos en varias partes del lienzo. Fijémonos en la falda de la figura de la maja que se representa de frente, en la extrema izquierda de la composición. En esa falda no hay más que veladuras ligerísimas que transparentan el tono del fondo, igual éste, pero que toma distintos matices según el color de la veladura; y especialmente en la parte de la derecha,

donde mejor puede observarse, sólo se aprecia una tinta gris clara y sobre ella los adornos de azul cobalto, armonizado y fundido siempre con el tono del fondo. Esto tan fino y tan sencillo, en que no entran sino tres elementos: el fondo, ya puesto; la tinta gris y los toques de cobalto, está conseguido seguramente en unos cuantos minutos, y da no obstante la sensación de arte acabado. Tanta presteza sólo pudo lograrse gracias al aprovechamiento del tono del fondo. Igual observación puede hacerse en la falda de la otra maja, que está de espaldas, casi en el centro del lienzo. Su falda está hecha tan sólo con dos tintas y dos colores: el blanco puro y un gris, que será tan sólo la mezcla del mismo blanco, con algo, muy poco, de negro hueso; la transparencia y ligereza de la falda, especialmente en las partes volantes, está lograda en absoluto con el tono del fondo. Como el trozo de la figura anteriormente descrita, parece producto de un breve rato de trabajo.

Curioso es observar un detalle de apariencia insignificante, pero que produce un resultado acertadísimo: todas estas figuras, en gran parte, se limitan con el tono de la preparación, es decir, no se recorta un tono con otro directamente ni en sus perfiles ni en otras muchas líneas que dividen los colores, sino que dejó el pintor un pequeño espacio de la preparación de la tela sin pintar encima; el resultado no puede ser de mejor efecto, pues los colores pasan de uno a otro sin durezas, sin perfiles duros, fundidos siempre y dando una sensación de suavidad y de ambiente muy naturales. Y esta técnica la desarrolla no tan sólo en la figura, sino en todo el lienzo, terreno de primer término, y fondo, paisaje, cielo, etc.: todo está pintado con veladuras lo más ligeras posibles; parece hecho a la acuarela, transparentando el tono dcl fondo, y sólo se encuentra pasta de color, y siempre poca, la menos posible, en los puntos luminosos. Esos fondos son siempre ligeros y claros para que resalten las figuras, y cuando hay algo entre las figuras y el fondo lejano, como el árbol que se representa en este cuadro a la derecha, es fino y lo menos corpóreo posible para que no distraiga; aquel árbol, a juzgar por sus tintas, no por sus líneas, nos parece que había de estar en un término más alejado.

Escogí la obra de *La gallina ciega* para hacer estas observaciones, porque en ella se advierte lo dicho más marcadamente que en otras. En todas, la tendencia del pintor es la misma, pero el resultado no es tan completo. Desde luego la serie de estos cuadros ligeros y prestos se puede dividir en dos grupos: los que ostentan estas cualidades en su grado máximo, como *El pelele, La gallina ciega,* ambos del año 1791, es decir, de los últimos, y aquellos otros de

fondos más oscuros, con más pasta de color y más trabajados, al menos en comparación con los citados, tales como *El baile de San Antonio de la Florida*, del año de 1777; *El ciego tocando la guitarra* y *La feria de Madrid*, ambos del año de 1778, es decir, de los primeros.

Se advierte en éstos que, en la preparación del lienzo, su tono es mucho más oscuro, y que rara vez se deja tan sólo velada, y que en los pocos trozos en que se intenta la veladura no se logra tanta fineza, precisamente por ser el tono de la preparación más oscuro y más pesado. Obsérvese con respecto a la luz en estas obras la poca costumbre que tiene el pintor en las primeras de pintar al aire libre. En *La feria de Madrid* y *El ciego tocando la guitarra*, por no citar otras, la luz está tan sólo en una parte, en el centro generalmente, dejando trozos en una penumbra inexplicable y consiguientemente falsa, puesto que se reproducen escenas al aire libre. Después observó el pintor que la luz exterior es más difusa, que lo envuelve todo más por igual, y así lo va resolviendo en sus cuadros posteriores. Como obras de tipo medio se pueden recordar algunas, por ejemplo: *El juego de pelota a pala*, pintado en 1779; *El cacharrero*, de 1781, y aun el mismo de *La vendimia*, pintado en otoño del año 1786, y en el que aprecio por vez primera, cronológicamente, el absoluto dominio de técnica y tonalidades.

En algunas de las obras de tipo medio se observan cosas curiosas, por ejemplo, en *El juego de pelota a pala*, el pintor ha avanzado más en lo de prescindir de la pasta de color, en ligereza de tintas y en valerse de las veladuras, que en aclarar el tono del fondo, es decir, de la preparación del lienzo, y ha ocurrido que éste ha absorbido las partes oscuras hechas con ligeros frotados, y como este tono es aún de los oscuros, ha oscurecido todo el cuadro, que resulta hoy ennegrecido y pesado, cuando probablemente no lo sería así al entregarlo Goya.

El titulado *Las gigantillas* muestra otras particularidades, relativas a su conservación. Es de los cuadros que desaparecieron de Palacio, donde ya no estaba en 1870, fecha del inventario de Cruzada Villaamil. ¿Por qué y por cuántas vicisitudes pasó este lienzo desde que salió de Palacio hasta que apareció en París ha pocos años, y su propietario último tuvo la feliz idea de regalárselo a nuestro Rey Alfonso XIII, quien lo ha cedido en depósito al Museo del Prado? En el cuadro han quedado huellas de sus malas andanzas. Por de pronto se aprecian restos de pliegues (a pesar de lo estirado que hoy se halla) que nos demuestran haber sido doblado torpemente. Sin duda esto data de la época del robo. Después fué restaurado en el extranjero, por manos poco expertas en restaurar obras de escuela

española. Estas, no pueden, no deben someterse después de su forrado a ese planchado fuerte que deja la superficie totalmente lisa, procedimiento que será excelente para obras holandesas, francesas y de otras escuelas, en que se quiere lograr superficie lisa que avalore las finezas de toque y pincelada. Las obras españolas no deben ser planchadas en esa forma, y la huella del color, la pincelada, debe respetarse, pues forma parte de una última expresión del artista. Este desdichado lienzo fué barnizado después con barniz de cera, con lo cual lo han alisado aún más, por si era poco ya lo del planchado.

Los colores que usó Goya en esta serie de obras, aun cuando no muy varios, no debieron de ser pocos. Conocemos su paleta, que él mismo reprodujo en el autorretrato de la colección Villagonzalo, y que es de los años de los últimos tapices. En aquella paleta vemos diez colores, colocados desde el blanco, siguiendo por los colores claros, a los verdes, azules, para terminar con los colores más oscuros, y destacando el bermellón, que ocupa el primer lugar a la derecha del blanco. Corresponde, en efecto, y perfectamente, esa paleta a las coloraciones de estos cuadros. Sobre todo en los últimos comienzan a dominar ya los rojos, hechos casi siempre con bermellón; el carmín lo usa poquísimo. Los oscuros están hechos con negro de hueso, y prescinde, al parecer, del asfalto, color que hubiera ennegrecido estas obras. Los verdes son a menudo fríos, es cierto, pero han debido de ser así siempre; no parece que han cambiado; tan sólo han amarilleado a causa de los barnices, como consiguientemente ha sucedido con todos los demás colores o tonalidades claras. De azules, muestra preferencia por el cobalto, con el que hace los azules oscuros o claros: todo es cuestión de más o menos blanco; pero el azul componente es siempre el mismo, incluso en los cielos finísimos. El azul Prusia no creo verlo en parte alguna. En una palabra, estos cartones están pintados sencillamente y con una paleta sobria, de no muchos colores. Ya se aprecia en ella aquellas relevantes cualidades que la iban a hacer tan singular y tan completa años después. Obedecen, especialmente los últimos lienzos, a la orientación del artista en busca de un arte sencillo y sintético y de un colorido claro y gris.

CAPITULO IV

ULTIMOS AÑOS DEL SIGLO XVIII. LAS MAJAS. COMPOSICIONES DECORATIVAS. SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

Simultáneamente que Goya iba realizando la serie de obras destinadas a la Fábrica de Tapices, producía otras análogas, pero con distinto fin. No eran cartones, sino cuadros, en los que el pintor pudo ser aún más personal. En estas otras obras resplandece su originalidad, la fineza de color y la inspiración del aire libre, y reflejan, como los tapices, la vida de Madrid tan típica aquellos años, y una alegría particular y castiza; adolecen, sin embargo, de cierta monotonía y un algo de bonito y convencional que ha sido, y debe así reconocerse, el origen de la pintura que después se llamó gráficamente de pandereta.

¿Haría Goya estas obras por afición personal o por encargos? Parece probable que ambas causas influyeran en lo numeroso de esta producción.

Entre estas obras hay varias de especial importancia, documentadas algunas, como las hechas por encargo de la Condesa-Duquesa de Benavente, más tarde Duquesa de Osuna, protectora y amiga de Goya, y cuya figura conocemos por los diversos retratos que le pintara, estaban destinados a adornar su palacio, rodeado de jardín y bosque, llamado la Alameda, en las cercanías de Madrid.

Son siete cuadros del año de 1787, y se dispersaron en ocasión de la venta de los bienes de la Casa de Osuna. El 4.° y el 7.°, que representan, respectivamente, *Procesión en un pueblo* y *Conducción*

de un sillar, pertenecen hoy al Conde de Romanones. Cuatro son propiedad de los Duques de Montellano.

En *Conducción de un sillar*, lienzo destinado a sobrepuerta, se aprecia la preocupación del pintor por la vida y trabajos de los obreros. Es notable en él el ambiente logrado y lo fino del fondo. La fecha de esta obra, 1787, coincide con aquellas de los cartones para tapices en que dominaba al artista esta idea del trabajo del obrero.

El 4.° de estos cuadros, según la numeración de las cuentas, *Procesión en un pueblo*, es más feliz aún de conjunto.

En *Un apartado de toros*, por el que cobró más, sin duda por el trabajo que representa reproducir tanta figurilla y tanto toro, vemos a la izquierda tres jinetes, vaqueros o picadores, que recuerdan mucho a la bonita figura *Un picador de toros a caballo* (núm. 744 del Prado). Desconozco el paradero actual de esta obra, que figura con el núm. 1.° en las cuentas.

Los cuadros 2.°, 3.°, 5.° y 6.°, guardan entre sí especial relación.

Estos cuatro cuadros se titulan: *El robo del coche, El columpio* (*Lámina 40*), *La caída* (*Lámina 41*) y *La cucaña;* llaman la atención desde luego, á más de su arte, por ser, con los tres anteriores, casi únicos en la obra de Goya a causa de sus proporciones, menores que las de los cartones para tapices y mayores que los llamados cuadros pequeños de este artista. La disposición de estas escenas, y más que nada la vida y expresión de cada una de las figurillas, es lo más saliente y picante de estos cuadros. Son, en general, un dechado de gracia, y obras de carácter festivo, excepto la de *El robo del coche*, la cual, aun a pesar de su asunto, más parece una escena de teatro que no un drama de la realidad. De color es la más gris, la de tonalidades más finas y más goyescas de aquellos años, *La caída*, que asimismo es la que tiene más horizonte y mayor ambiente. Más trabajado es *El columpio*, que tiene reminiscencias de arte francés. *La cucaña* es más insignificante, pero resulta muy divertido por la expresión saladísima de sus figuras. Los fondos de estos cuatro cuadros son también semejantes y están ejecutados por los mismos procedimientos que los de los tapices: los verdes ligeramente fríos, pero los horizontes, azulados y muy finos. Los lugares representados, los paisajes y los árboles son convencionales; tal vez el de *La cucaña* esté tomado de los alrededores de la capilla de San Isidro. Están pintados en lienzos finos, sobre la misma preparación que usaba generalmente en estos años, idéntica a la empleada en el cartón *Las mozas de cántaro*, obra del mismo año que estas cuatro.

Como tipo de cuadro pequeño con figuritas graciosas, he de recordar aquel famoso, que equivocadamente se tituló *Goya y la Duquesa*

de Alba, que se conserva en casa del marqués de la Romana, en Madrid, y que, a falta de mejor título, llamaremos *El coloquio galante* (*Lámina 42*). Un petimetre, vestido con casaca rosa y calzón blanco, y su poquito de colorete en las mejillas, saluda rendido a una majita engalanada con traje y falda negros, chaquetilla amarilla y cinturón carmín. La escena se desarrolla en un paisaje con verdes muy intensos algunos, como los del primer término, destacándose las figuras por claro sobre una ciudad que se ve en último término y el cielo luminoso. Se adivina, a través de la expresión de las figuras, lo picaresco de la conversación y de la escena. Obra muy acabada, construída, de toque muy seguro y brillante de color.

De todos estos cuadros, que después se han llamado cuadros de caballete, que representan paisajes animados con figuras, me parece que es el más completo uno de los últimos que pintó en su género, *La pradera de San Isidro* (*Lámina 43*) en los días de romería y que, procedente también de la Alameda de Osuna, se conserva hoy en el Museo del Prado (núm. 750).

Se ha asignado a este cuadro la fecha de 1788. A mi juicio, esta fecha es equivocada; parece probarlo la técnica de la obra, mucho más adelantada, y los documentos ya citados del Archivo de la Casa de Osuna tienden a demostrar que esta obra es de unos diez años después, pues hay una orden del Duque fechada en Madrid a 26 de Abril de 1799, para el pago a Goya de siete pinturas, una la *pradera* de San Isidro.

Por muy retrasados que anduvieran los pagos en la Casa de Osuna, cosa poco probable en años de esplendor de la misma, no es fácil que se pagara al pintor con once de retraso.

Este precioso cuadro, en que se representan multitud de figuritas en diferentes términos y Madrid allá al fondo, lo estimo de primordial interés para ver en él la forma en que Goya va desarrollando su técnica y su arte. Parece corresponder a aquellos retratos de tonalidades gríseas, de los mismos años. A fuerza de observar el natural, la luz y el ambiente, ha dotado a este paisaje de esa luz particular de Madrid, finísima, plateada, logrando una verdad insuperable y dando una sensación de aire libre superior aun a la de sus otras creaciones de este género. Su procedimiento por transparencia para lograr finezas sigue utilizándolo con los mejores resultados: obsérvese en la parte en sombra de los edificios, en la del Palacio Real, por ejemplo, donde está conseguida por transparencia, apareciendo el rosa de la preparación, bajo la veladura de color, ligera siempre. Las figuras todas son un dechado de gracia y de verdad. Recuerdan estas figuras aquellas otras de Watteau de escenas galantes al aire

libre; pero la espontaneidad de esta pintura de Goya, la verdad y sencillez de la escena, la luz misma, allí reflejada, la singulariza, destacándola de toda analogía francesa.

Y con ella pueden citarse otras análogas, semejantes, tal vez no de tan primordial importancia, pero de igual belleza, tales como: *Romería de San Isidro,* con muchas figuritas y la ermita de San Isidro del Campo, allá al fondo; *Merienda campestre,* que recuerda escenas de los tapices, *La merienda,* hoy en Londres (Galería Nacional, y varios como *La merienda* y *El baile,* de los herederos del Marqués de la Torrecilla. A él pueden agruparse también algunas medias figuras de tamaño menor que el natural, que recuerdan la técnica de los cartones y que sin duda son de estos años. Recordemos, por ejemplo, *La vinatera,* rica de color, en que dominan blancos, rojos y amarillos muy frescos y brillantes. Pertenece al Marqués de Chiloeches (Madrid).

Y me parece este el lugar de dejar citada aquella figura, tamaño natural, de maja que, repetida en igual postura vestida y desnuda, respectivamente, es el asunto de los dos lienzos que se guardan en el Museo del Prado (números 741 y 742) y que es conocida, por antonomasia, como *La Maja de Goya.* Fueron pintadas estas obras antes de 1803. No es un retrato, tal es mi criterio; es sólo una figura, que no es lo mismo; pero el que por muchos se haya considerado como copia fiel del cuerpo de la amiga y protectora de Goya, la famosa Duquesa de Alba de aquel tiempo, hizo que yo me tuviera que ocupar de esto en la primera parte. No he de repetir, por tanto, lo que ya dije; no he de hablar aquí tampoco, pues soy enemigo de desflorar asuntos y de escribir de lo que tan sólo conozco a medias, de un suceso trágico que ocurrió en Madrid pocos años después de pintado este cuadro, en el que intervinieron un Agonizante, un majo y una mujer bonita, suceso que terminó con el asesinato de la última y la ejecución de pena capital del primero. ¿Tiene esto relación con la maja desnuda? No lo sé aún, y por lo tanto me atengo sólo a lo referido antes. Llama la atención en estas obras desde luego la novedad que representan, especialmente la desnuda, y no por estar desnuda precisamente, pues todas las escuelas y en todas épocas se han pintado figuras desnudas representando diosas, gracias, figuras mitológicas, alegóricas, etc.; ésta llama la atención por lo contrario, porque no representa nada, por su naturalidad, por su sencillez. Parece probable que se pintara primero la figura vestida: el pintor, ante tan bello modelo, procuró que sus formas pudieran apreciarse todo lo posible; las hombreras de madroños y el bolero corto son un gran acierto, pues destaca y hace lucir las líneas del pecho, seguidas

de las que encierra el justillo que ciñe el cuerpo, acusando todas las líneas, sin violencia en la postura ni afectaciones en el movimiento. Y aun se acusan más las formas en la parte inferior, que a pesar del paño blanco que la cubre, pliega éste sobre las piernas, siguiendo el modelado y las líneas, de modo que recuerda aquellos mármoles griegos que mostraban bajo sus paños la forma humana que cubrían sin ocultar (*Lámina 44*). El pintor, enamorado de las líneas de su modelo, invitaría a éste a reproducirle desnudo: por eso decía que la maja desnuda es posterior a la vestida.

No es posible decir que estas figuras de las majas no tengan antecedente alguno. En medio de su novedad, Goya había observado en los desnudos femeninos de Tiziano la manera primorosa de pintar sin oscuros, de modelar por tonos, sin negro alguno, con objeto de lograr la suavidad y morbidez de la piel; pero tuvo el instinto de no preocuparse de la tonalidad rica de Tiziano y de pintar luego ante el original tal como lo veía, logrando una pintura gris verdad y no pintura dorada caliente, hermosa como tono, pero menos natural. También supo Goya sustraerse a la impresión de otra obra, que seguramente admiró, *La Venus al espejo*, de Velázquez, de tonalidades carminosas. No; en esta ocasión, como en tantas otras, Goya obró por cuenta propia, y, como casi siempre en él, su gran acierto está en el colorido. Aun cuando para esta fecha ya había pintado Goya no pocos retratos brillantes y ricos de color, prefirió atenerse, sin duda para que los tonos de la piel finísima no fueran amortiguados por tonos fuertes y colores enteros, a sus procedimientos de tonalidades gríseas dominados por él, años antes. La iluminación está dispuesta con habilidad para que brillen tan sólo las figuras. Todo es aquí español: la naturalidad de la disposición, el colorido, la técnica, el espíritu de la obra y hasta el modelo, prototipo de la maja de entonces, la mujercita española de siempre, fina, torneada, grácil, de extremidades pequeñas como todo su cuerpo, y que a falta de una proporción perfecta de líneas, la gracia de sus movimientos y lo franco y expresivo de su mirada, la hacen figurar como uno de los tipos definidos de belleza femenina más seductores de todas las razas (*Lámina 45*).

En los años últimos del siglo ejecutó Goya en algunos palacios de Madrid pinturas de carácter decorativo. Las más importantes de estas obras son las que hizo para el palacio de Godoy, Príncipe de la Paz. Se les asigna la fecha de 1797.

Son cuatro grupos alegóricos de forma circular, que decoran la parte alta de los muros de lo que fué antesala de aquel palacio, hoy biblioteca del Ministerio de Marina. Representan *La Ciencia, La*

Agricultura, La Industria y *El Comercio*. Del primero, encima de la puerta de entrada, no merece la pena de ocuparse; se encontraba en tan mal estado, que fué precisa su restauración hace unos años. Realizóla el pintor de marinas Monleón, y no sé si por el mal estado en que se encontraría la pintura o porque la restauración quiso hacerse a toda conciencia, el hecho es que hoy no es aquello sino una pintura de Monleón que para nada tiene que figurar en un estudio de Goya. En el muro a la derecha se halla El Comercio, representado de modo tan especial, que pienso que nadie daría con lo que aquella alegoría quiere ser, no yendo acompañada de la Agricultura y la Industria. Dos hombres muy ocupados con papeles se hallan sentados a una mesa, vistiendo uno de ellos una gran bata y cubriendo su cabeza con un turbante; en el fondo hay otras dos figuras, también ocupadas con documentos o papeles, y en primer término se ven unos sacos y una cigüeña. La luz entra por un ventanal a la izquierda, iluminando aquella escena de color muy fino en que dominan los ocres y los grises.

Frente a la puerta de entrada está el medallón en que se representa la Industria (*Lámina 46*), dos hilanderas moviendo sus ruecas. En el fondo hay otras figuras que parecen ocupadas en la misma faena. Es la más bella de las tres composiciones por lo suelto y fácil de su manera, por su colorido, gris como el anterior, con una nota amarilla, un paño sobre la falda verde de la hilandera de primer término y por lo bello de las dos figuras que componen la escena. El fondo se halla iluminado por una luz fina, que da un hermoso conjunto a la escena, que evoca el recuerdo de *Las hilanderas*, de Velázquez.

La Agricultura está representada por una hermosa mujer coronada de pámpanos que recoge un haz de mieses, mientras otra le ofrece un cesto lleno de flores y frutas. El fondo lo compone un paisaje con árboles y montañas y un cielo azul intenso, tan intenso, que hace pensar si habrá cambiado, oscureciéndose, este tono, nada frecuente en los paisajes de Goya.

En conjunto, estas tres obras son apreciables, si bien no de un interés primordial. Se completan formando un medio punto con una decoración pintada en el muro, sin importancia, y obra sin duda de algún artista industrial sin pretensiones; pero en ellas, en cada uno de los espacios se representa una esfinge, y en las cabezas de estas esfinges hay rasgos tan particulares, que parece que fué Goya el que realizó aquellos trozos. Estas pinturas están colocadas a bastante altura y no es posible juzgar del procedimiento con que están hechas. No parece probable que sea al fresco. Serán temples, a juz-

gar por su aspecto mate, que les da por cierto un aspecto fino y muy artístico, de tonalidades gríseas y armónicas.

Un cuadro de carácter religioso, grande, y del que nadie nos habla detenidamente, poco conocido, aunque muy citado, es *La Asunción de la Virgen*, que Goya pintó para la iglesia parroquial del pueblo de Chinchón (provincia de Madrid), donde se conserva. No creo equivocarme colocándolo después de los últimos cartones para tapices y antes de las pinturas de San Antonio de la Florida; es decir, allá por los años de 1790 a 97. Colgado en el muro, a falta de retablo, detrás del altar mayor, parece pequeño a pesar de sus dimensiones (3 metros de alto por 2,50 de ancho, aproximadamente). Representa esta composición religiosa a la Virgen, apoyando sus rodillas en una nube clara, que determina el centro del cuadro, ascendiendo a la región celestial con expresión de éxtasis. La nota grísea dominante en esta pintura hace que la túnica carmín intenso de la Virgen y un manto azul oscuro, colores tradicionales en esta advocación, los haya agrisado Goya tan acentuadamente, que el carmín sea más bien un rosa y el azul un celeste; era la única manera de armonizar las notas gríseas que dominan en esta su obra. En la mitad superior, varios angelitos, criaturas totalmente humanas, bellos algunos, menos acertados otros, forman como un extenso nimbo alrededor de la hermosa cabeza de la Virgen, destacándose sobre un cielo muy gris. En la mitad inferior del lienzo, rodeando la nube en que la Virgen se apoya, se representan seis ángeles mayores, que componen la parte más bella del cuadro; se destacan sobre el cielo, más oscuro en esta parte, pero siempre gris. Están hechas estas figuras por modelos de mujeres muy jóvenes, casi niñas; van muy poco cubiertas; sólo sus cinturas las adornan con gasas amarillas, verdes, azules y moradas. En general, se presentan arrodilladas, con las manos juntas, en actitud de adorar a la Virgen. Es curioso el movimiento de uno de estos ángeles, que completamente en primer término, en la parte baja, se presenta echado, con la cabeza más baja que las rodillas, y con sus manos juntas, en adoración. El escorzo que determina el angélico cuerpo, su pierna derecha encogida y todo su movimiento es tan atrevido como gracioso. Más cubierto que los otros, este ángel, adornado con gasas azules y carmíneas, y sus alas blancas luminosas, que componen el primer término del cuadro, determina la nota más original de esta obra importante y muy decorativa.

Y llegamos, siguiendo el orden cronológico en lo posible, a una fecha y una obra capital para nuestro estudio, al año de 1798, en que Goya realizó, por Real orden de Su Majestad, las pinturas que

componen el decorado de San Antonio de la Florida, ermita edificada en 1792, según los planos de Juan de Villanueva.

Goya pintó en ella la bóveda de la cúpula, las pechinas, los lunetos de las ventanas y los intradós de los arcos, es decir, todo lo que compone la techumbre de la iglesia. No es de extrañar que estas pinturas presenten caracteres diferentes a aquellas ya estudiadas, que el pintor hiciera en Aula Dei o en Zaragoza en sus años de juventud. La decoración de esta iglesia, decoración monumental, por el tamaño de sus figuras, mayor que el natural, y su número, que llega a 100 aproximadamente, da la sensación de lo que es: de una obra de conjunto, producto de un decorador singular y, pudiéramos decir, sorprendente e inesperado, que enemigo de reminiscencias lejanas y exóticas, tan sólo ve por sus propios ojos y se inspira en lo que a diario le rodea.

Creo que puede afirmarse que estas composiciones no tiene, cosa rara en arte, precedentes directos.

Hasta los recuerdos de Tiépolo que se advertían en sus obras anteriores, parecen borrados casi por completo en ésta. El temperamento de nuestro pintor y el arte que venía ejecutando en los últimos años, hizo sin duda que al querer dar una representación celestial con ángeles y querubines, no fuera a buscar su inspiración en las representaciones que los italianos de la decadencia habían dado en escenas teatrales, y prefiriera presentarnos una gloria en que los ángeles fueran bellísimas mujeres, muy españolas por cierto, mostrando exuberantes sus bellas formas en sus desnudas gargantas y brazos, y los querubines fueran más bien amorcillos sanotes, robustos y alegres, que seres celestiales.

Pero todas estas novedades, licencias y atrevimientos, si se quiere, que Goya se permitiera, estaban en consonancia con las ideas y gustos de aquel tiempo. Por lo demás, nada hay allí de irreverente. Es una escena religiosa tratada por un artista naturalista de fines del siglo XVIII, muy de su época, de una originalidad suprema y de una potencia y un genio pictórico colosales. Y nada más, pero ya es suficiente.

Goya, moderno entonces, sigue en nuestros días con actualidad evidente, y ante él exclama un gran poeta de nuestra lengua, Rubén Darío:

«Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.

Por ti cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta;

por tus lóbregas visiones,
tus blancas irradiaciones,
tus negros y bermellones;

por tus colores dantescos,
por tus majos pintorescos
y las glorias de tus frescos.»

La originalidad indiscutible de esta decoración mural no se mermaría gran cosa con que un recuerdo de juventud pudiera en esta ocasión haber venido a la mente del pintor. Este supuesto mío lo aventuro tan sólo como hipótesis, pero lo creo fundado. Me refiero a los famosos frescos de Mantegna que decoran el Castello di Corte, de Mantua. Los personajes allí representados, su disposición, el arreglo de la escena y más aún las figuras femeninas, los ángeles y amorcillos con alas de mariposa, que completan la disposición, me trajeron inmediatamente el recuerdo de las obras de Goya en San Antonio de la Florida. Goya pudo en su viaje a Italia ver estas decoraciones famosas, tal vez tomar de ellas algún apunte o tan sólo conservar su recuerdo, recuerdo que vino a su mente cuando tuvo que realizar esta obra.

Aunque Goya quisiera dotar a su obra de gran efecto de conjunto y lo consiguiera de veras, hay una parte de esta decoración, la de la media naranja, que está más trabajada que el resto. En ésta se aprecia más al pintor de cuadros que al decorador, y la agrupación y cada personaje aisladamente denota el pintor de figuras.

En esta media naranja representó Goya un milagro de San Antonio (*Lámina 47*). El grupo principal, que, naturalmente, lo componen el santo, el redivivo, sentado en un banquillo, y los que escuchan, se destaca por claro y es la parte más iluminada de toda la composición. Todo tiene verdad y se aprecia que está copiado del natural. Y no fué preciso ir lejos para encontrar los modelos: son las figuras populares de aquellos años, que tenían precisamente en la Florida uno de sus puntos de reunión más concurridos; vese a las mujeres con sus mantillas sencillas y modestas, sin blonda alguna, y sus faldas cortas, con guarnecidos guardapiés, y a los hombres, chisperos y corredores de la cuatropea, luciendo la coleta y la redecilla, el calzón y el chupetín, el capote de mangas y el sombrero apuntado.

Esta cúpula mide de diámetro 6 metros.

Adornan las pechinas grupos de angelitos desnudos, que sostienen cortinajes y tapices o están sentados sobre paños o cojines, donde domina el blanco, algo de azul y los bordados en oro. El color defiende a esta parte de la decoración de la capilla, pues como dibujo

y arreglo, estos angelitos son lo más débil de aquel conjunto. En la bóveda de la entrada, en los arcos de las capillas y en los lunetos de las ventanas, es donde encontramos la parte de mayor fantasía (*Lámina 48*). Compónenla otros ángeles que, como los anteriores, sostienen y descorren cortinajes bordados de oro, y en algunos de los cuales aparecen las armas de España, y otras figuras bellísimas de ángeles mayores, hechos por modelos de mujeres. Obsérvese que esto de representar la gloria con telas, cortinas, mantos bordados, etc., es cosa poco frecuente.

Tiene esto un antecedente español: ya en el siglo XVII nuestros pintores, los de la Escuela de Madrid, especialmente, resolvían la decoración a menudo por este procedimiento. Goya, en esta ocasión, se lo apropió, y nos dejó, cosa poco vista, esa gloria llena de telas, tisús, sedas, cojines, colgaduras y cortinajes, bordados en oro, sobre tonos finos blancos y grises.

Los ángeles que componen esta parte, la más baja de la decorada por Goya, y que se limita en la cornisa de la iglesia, visten de manera bastante caprichosa. Llevan, en general, el traje español de aquella época, llamado de medio paso, muy ligero, de gasas finas, adornado en su parte baja con el rodapiés y ceñida su cintura con fajas de colores vivos, costumbre de aquel tiempo e importada de Nápoles por la reina María Luisa. Sólo sus alas, recogidas unas, desplegadas otras al viento, nos hacen pensar que sean ángeles celestiales esas mujeres tan humanas y bellísimas que adornan aquel conjunto, diáfano y soñado, sinfonía acertada de luz y de colores (*Lámina 49*).

Son mujeres blancas y pálidas, y en las que las formas de su sexo se aprecian marcadas; al decir que son pálidas, mejor hubiera dicho que no ostentan colorete, como la mayoría de los modelos de Goya, y aun esta observación general no es absoluta, pues entre los ángeles de la bóveda del coreto, el que se nos presenta prosternado y de rodillas, sin duda por estar en la penumbra y comprender el artista que aquella cara desmerecería a tan poca luz y sin algo que avivase la pálida tez, le dió un toque de colorete, como a cualquier maja graciosa (*Lámina 49*). Me parece indiscutible que estas figuras están copiadas del natural, con modelo, lo mismo que los trajes y que los paños. Por ejemplo, los ángeles que vuelan en el centro de la citada bóveda del coreto son del natural: su perspectiva, sus trajes, los pliegues, no pueden inventarse; pero el conjunto tal vez le hiciera demasiado gris al artista, y entonces animó la composición con un paño rojo que une a los dos ángeles; nota preciosa de color, pero como forma inexplicable, que da la sensación de un añadido, supeditando la verdad y la forma a la belleza del colorido.

Como técnica, llama desde luego la atención en estas composiciones la ligereza y transparencia con que todo está hecho, contrastando con otras obras del pintor de estos mismos años, ya muy fuertes y construídas. Empleó el pintor pocos colores y pocas tintas; dominan las tierras, tierra de Siena, y tierra de Sevilla, y el amarillo; hay negros, pero muy claros, es decir, muy ligeros; el oscuro más oscuro no es un pardo o un negro, sino un morado o un azul, sirviéndose de este color, cobalto generalmente, en pequeñas cantidades, muy ligero, en cuanto que tiñe, sin que jamás domine. Y con estos colores y el verde, también ligero, y el bermellón, empleado menos que de costumbre en la paleta de Goya, logra un conjunto muy fino, que da la sensación de cosa pintada pronto y a la ligera, y con tal unidad, que pudiera decirse que parece resuelta sin titubeo alguno y de una vez.

Puede observarse especialmente la técnica particular que el pintor empleara en estas obras, en la bóveda del coro. Desde luego puede afirmarse que aquello no está pintado totalmente al fresco. No estando al fresco se deduce que estará al temple, pintura opaca que da un aspecto mate de fineza muy agradable, fácil de manejar para llenar grandes espacios y que se seca rápidamente, quedando las pinceladas muy marcadas.

Algo de todo esto se aprecia en aquellas pinturas, pero no en su totalidad, lo cual hace pensar en que Goya utilizó un procedimiento mixto y original, con el que logró transparencias particulares del mejor efecto. Analicemos esta técnica singular: Se observa, ante todo, que tiene una preparación de color hecha por grandes masas, y en las cuales no ha quedado rastro alguno del paso del pincel ni de la brocha, ni aun de aquellas llamadas de peine, que por ser planas son las más propias para llenar de color grandes espacios con pocas brochadas. ¿Cómo está logrado esto? A mi juicio, por un procedimiento tan original como ingenioso y sencillo. Existe un documento acerca de Goya, al parecer de poca importancia, una Memoria, más bien una lista de gastos que un industrial de Madrid presentó de los que ocasionó la decoración de San Antonio de la Florida.

Entre las diferentes partidas que en ella figuran hay una que dice:

«Una libra y tres cuarterones de esponjas lavadas finas, á 40 rs. ..... 70 rs.»

Y en esa partida está, a mi juicio, el sencillo secreto de la particularidad de esta técnica. Esos fondos tan finos y lisos, tan iguales de color que no parecen hechos con brochas ni pinceles, están tan sólo coloreados con una pasada rápida y ligera de esponjas empapadas en color. Y esa que pudiéramos llamar preparación, calculo yo que está

hecha al fresco y que esas tintas finas fraguaron con el enlucido. Después sobre ellas hizo las masas, especialmente los oscuros, sin detalle alguno, y por último, cuando todo esto estaba seco, con brochas y pinceles, e indiscutiblemente al temple, fué haciendo los detalles, limitando las masas, acentuando, sin perder nunca la tonalidad delicada gris, ligera, que caracteriza este conjunto.

Además, las fechas de las partidas de la Memoria limitan a cuatro meses y medio la duración de la obra.

Valióse Goya para estas obras de bocetos, pero éstos, a juzgar por los dos únicos que conozco, no son del tipo de los que hiciera para las decoraciones murales anteriores, fuertes, trabajados, detallados pudiéramos decir; éstos, en cambio, son cosa ligerísima, un apunte de la idea y nada más. Los dos bocetos a que me refiero se conservan en los herederos del Conde de Villagonzalo, en Madrid. Es el uno el motivo principal que figura en la cúpula, el del santo y los personajes que le rodean; es el otro *La Gloria*, representada en el presbiterio, obra de una fineza y de un encanto singularísimo. Y he de decir que precisamente la resolución de este trozo en la obra definitiva de la iglesia no está a la altura del boceto. Hay allí algo extraño, debido no sé si a restauración o a mano ajena. El ser la parte de la decoración de menos importancia y que recibe menos luz, hace sin embargo, que en nada descomponga el conjunto de aquellas obras.

CAPITULO V

EVOLUCIÓN DEL ARTE DE GOYA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL SIGLO XVIII Y EN LOS PRIMEROS DEL XIX

En la primera parte apunté el deseo de investigar el por qué del cambio de Goya en su idea creadora, en la dominante de su producción. Decía que hay un Goya del siglo XVIII y un Goya del siglo XIX. La certeza de tal afirmación era más difícil de apreciar en sus retratos que en sus composiciones, y ahora quisiera mostrarla más patente, pues en ella baso el concepto que yo he formado del artista.

Es evidente que las circunstancias exteriores y otras de orden íntimo agitaron profundamente el espíritu de Goya en los primeros años del siglo XIX. Era hasta entonces un hombre de carácter que tenía aspiraciones, pero limitadas: ser pintor del Rey, obtener la palma en el concurso de los cuadros para San Francisco, no ser vejado por la Junta de obras del Pilar, y tantas otras pretensiones modestas, alternadas con la satisfacción que manifiesta por que el birlocho fuera un poco mejor que el que antes poseía, por poder cambiar el caballo único por un par de mulas, porque en su tertulia de Zaragoza se sepa que tuvo un triunfo en Madrid, o por el disgusto que le produce no poder ir a cazar tordos en la vega del Ebro. ¿Es todo esto lo que podía esperarse de las intimidades de un hombre de genio, cuyas producciones iban a asombrar a la humanidad años después? Parece que no. Y no ateniéndonos sino a su producción pictórica, hemos de reconocer que cuantas obras produjera hasta

esta fecha son de belleza suprema, es cierto; pero ¿cuáles de ellas nos reflejarían al artista de profundidad de pensamiento, de ironía, de fuego y de idea? Exceptuando algún capricho, dibujo o aguafuerte, obras ligeras y breves, en las que hubiera puesto algo de lo que bullía en su pensamiento, pero que aun no había tenido desarrollo cabal y completo, no pienso que nadie diera a nuestro pintor el puesto que ostenta entre los primeros artistas de la humanidad. Y cabe entonces y debe preguntarse: ¿qué sería Goya si hubiera desaparecido del mundo de los vivos en los primeros años del siglo XIX? Desde luego se afirmaría que era el primer pintor español de su época. Mas como quiera que su época era de una decadencia lamentable, esa primacía no sería suficiente encomio. Diríase más, y con justicia. Se le estimaría como un innovador y un progresivo. Progresivo en tanto que su arte representaba un paso, y no pequeño, en relación a la producción en que se formó, sabia ésta, pero vulgar y anodina. España había tenido un gran pintor en el siglo XVIII. No es poco, pero debe reconocerse que ese no es el Goya trascendente, inquietante, genial, por el que cada día se siente mayor admiración.

Cada gran artista es la expresión de un período, de un momento histórico de modalidad definida. Y lo curioso es que Goya refleja dos momentos, y muy distintos, antitéticos pudiéramos decir, como antitéticos fueron los siglos XVIII y XIX. Fué preciso para ello que el cambio en el medio español fuera brusco, pues sin eso no diera tiempo la vida de un hombre, aun siendo larga como fué la de Goya, para tan completa transformación; pero ni su larga vida, ni sus condiciones personales, ni aun su sordera, que también coincide con estos años, y que como aislador del ambiente externo parece propicia a la meditación, eran causas bastantes para cambio tan radical.

Zapater, que quiere mostrarnos un Goya ecuánime, creyente y hasta vulgar a veces, no tiene que esforzarse ni comentar las cartas fechadas en el siglo XVIII. Al llegar a 1801, en cambio, dice que no ha de dar a conocer más documentos relativos a Goya y que el pintor «aspiró, halagado ya por la fortuna, una atmósfera nada pura que hubo de embriagarle, y agitado por las nuevas ideas que recorrían la Europa en pos de ejércitos vencedores en naciones extrañas a España».

En la transformación de sus ideas precisamente está el origen explicable de su cambio de producción, y del paso del bello arte del tiempo que fué, al arte intenso de enjundia y trascendencia.

Goya, por su formación, no fué un hombre especialmente enseñado ni aun siquiera culto. Y así llegó a la corte y a Palacio y así se relacionó con la intelectualidad más escogida de entonces. A cambio de su escasez de cultura, poseía un talento natural de primera

fuerza, ayudado por el instinto y por el don tan auxiliar de observación. Su transformación verificóse entonces, a fines del siglo XVIII, cuando el pintor contaba más de cincuenta años. Por si el cambio en sus ideas fuera poco, vinieron a reforzarlo la guerra, la invasión, el dolor y la escasez, buenos maestros para templar el ánimo de quien lo posee fuerte y sereno. La producción del pintor en los años tristes, como afirmé ya, la estimo, no como la continuación de una producción con su natural evolución y desarrollo, sino como otra producción totalmente diferente. Recuérdense y compárense los modelos para tapices, obras en cierto modo decorativas, con las decoraciones que el pintor hiciera para su quinta, de las que después hablaremos. Parécenme obras totalmente distintas, antitéticas me atrevería a decir. Compárese cualesquiera de las escenas de la guerra con las escenas galantes del siglo XVIII. Compárense, en el género religioso, *La Comunión de San José de Calasanz,* obra llena de unción y de ascetismo, con las bellas mujeres ángeles de San Antonio de la Florida.

Esta transformación del pintor, total y definida, se aprecia en sus obras que pudiéramos denominar obras tipo. Y ahora citaremos varias de caracteres poco definidos, obras que representan, por tanto, la transición del artista, y cuya fecha desconocida no puedo precisar. Esta clasificación de obras, según el espíritu que manifiestan, no tiene relación directa con la técnica en ellas empleada.

Entre las obras de composición que creara Goya, en que ya ha desaparecido aquella sencillez y naturalidad, exactitud de la escena representada y un colorido fino y fresco, natural, siendo sustituídas estas cualidades por un arte de más honda intención, sin alcanzar, no obstante, la intensidad de sus últimas creaciones, pienso que deben recordarse los cinco cuadros que posee la Academia de San Fernando, y que representan: *El entierro de la sardina, Corrida de toros en un lugar, Tribunal de la Inquisición, Los disciplinantes* y *Una casa de locos.* Fueron estos cuadros donados a la Academia por D. Manuel García de la Prada, personaje que fué gran amigo de Goya.

En estos cinco cuadros, pintados en tabla, pequeños de tamaño, pero trabajados y que denotan haber sido hechos con interés y esfuerzo, manifiesta Goya todas las condiciones de su genio. No guardan relación estas composiciones con las de Callot y de Hogarth. Goya es más natural y espontáneo, y además mucho más hondo por los asuntos escogidos y la forma de tratarlos. Refleja exactamente las costumbres de su tiempo, pero quiere expresar algo más, y da a sus creaciones un sentido filosófico que las hace profundamente humanas y de eterna actualidad.

En el Museo Británico se guardan tres cartas de Goya dirigidas a D. Bernardo Iriarte en Enero de 1794, en que se habla de un juego de cuadros de gabinete que dice haber concluído (1).

«... en q.e he logrado hacer observación á q.e regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invencion no tienen ensanche.»

No puedo precisar si las obras a que se refiere sean las que nos ocupan; tal vez éstas puedan ser posteriores en algunos años; pero de todos modos, la afirmación de Goya en esta fecha diciendo que busca un arte en que el capricho y la invención tengan ensanche y en que aspira a hacer observación, la encuentro capital, y está en un todo conforme con lo que reflejan sus obras de estos años.

En estos cuadros de la Academia hay dos que por sus asuntos pintorescos se prestan menos a desarrollar en ellos gran invención: los que representan *Corrida de toros en un lugar* (*Lámina 50*) y *El entierro de la sardina* (*Lámina 51*), escena carnavalesca, de gran movimiento y expresiva del peculiar carácter que en Madrid adquiría esa procesión estrafalaria. Pero si la inspiración tomó menos parte en estos dos cuadros, por la índole de sus asuntos, no fué así, en lo que se refiere a lo que Goya llamaba en su carta «hacer observación», pues la expresión de los tipos y sus movimientos, y la vida toda de las dos escenas, está observada hasta en sus menores detalles, y esta cualidad, unida a la verdad del color y la reproducción de las cosas, dan a estas obras una peculiar importancia. Han desaparecido ya los árboles convencionales y las cosas sin carácter, y este paisaje y aquél son típicos. Como colorido puede apreciarse la nota grísea, fina, mucho más marcada que en obras anteriores.

Los tres cuadros restantes de la serie son aún de mayor interés por la fantasía que reflejan. *El Tribunal de la Inquisición* representa una escena del Santo Oficio en un interior de amplias naves, un convento probablemente, donde cuatro reos condenados a ser quemados vivos, como lo indican las llamas que hay pintadas en sus corozas, escuchan su sentencia. Frailes ocupan los primeros puestos y escuchan la lectura del notario, situado al lado del tribunal. A la izquierda del cuadro, en primer término, el corregidor sentado en su sillón carmesí, con su bastón de mando, y un golilla en pie, tras de él, presencia el acto. El fondo, en oscuro, a la derecha, lo ocupa la muchedumbre. Es ésta una obra tipo de Goya; realizó no pocas de este género, si bien no son nada en proporción a las imi-

---

(1) *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish language in the British Museum.* Vol. I. Sect. XI. «Fine Arts.» Eg. 585 Paper in folio. ff. 200 XVIII & XIX.

taciones que de ellas se han hecho. Esa luz débil, ese punto de claridad en el fondo, que ilumina la escena, no directamente, sino que la baña como un resplandor tenue, armonizando el conjunto, es muy peculiar en Goya, que lo realizó a maravilla, distinguiendo a sus obras de las de todos sus imitadores.

Como técnica y verdad en el color, la más saliente de estas obras es *Los disciplinantes* (*Lámina 52*), hecha en parte por recuerdo, pues la práctica devota de las procesiones de disciplinantes fué prohibida por Carlos III en 1777. La procesión cruza la escena: los estandartes, una cruz, varios faroles y una imagen que abrían la marcha, van ya lejos, a la derecha; a la izquierda, conducidas en andas por devotos y clero, vienen las imágenes, la Virgen de la Soledad al frente; el primer término lo llena un grupo de cinco disciplinantes desnudos de pies, y de medio cuerpo arriba, cubiertos la cabeza con chías blancas y en actitud de azotarse algunos de ellos. Otras figuras, cargadas con cruces o tocando trompetas o de rodillas, y la multitud allá en el fondo llenándolo todo, componen esta escena, maravillosa de verdad y de movimiento.

Estas pequeñas figuras están tan bien construídas, que parecen en reproducción, como si fueran de tamaño natural. Demuestran el dominio completo que su autor había ya logrado de la forma, pues ni sobran los toques y los acentos, ni falta detalle. Su colorido fino, el tono de cada cosa, los blancos, los negros, los torsos desnudos, el fondo y el cielo están tan exactos de relación, que dan la sensación justa de la verdad.

En *Una casa de locos* el pincel del artista tuvo ancho campo en que desarrollar por medio de imágenes lo observado, y lo que, invento y producto de un grado superior de la imaginación, adquirió formas sensibles, según lo creó la fantasía *(Lámina 53)*.

En otra carta que se guarda, como la anterior citada, en el Museo Británico, decía Goya con igual fecha, que estaba pintando un *corral de locos*, según estudios hechos en Zaragoza. Parece que se había de referir a esta obra. La escena se desarrolla en un recinto de anchos muros, cubierto con pesadas bóvedas de piedra. Por una ventana alta y dos arcos más al fondo, entra una luz tenue. Más de veinte locos ocupan aquel recinto, cuyo piso lo compone un solado de grandes losas de piedra. Puede aquello ser, en efecto, la casa de Orates de Zaragoza, la de Valladolid o quizá el Nuncio de Toledo. Llama ante todo la atención en esta composición, el orden desordenado, o si se quiere, la unidad de la desunión, pues si a primera vista parece tener unidad de acción y una idea que liga a todos los personajes, hay en ella, sin embargo, tantas ideas y episodios como actores,

pues cada cual va por su lado, sin preocuparse de lo que hacen los demás. La escena está representada con una crudeza impresionante, y parece que su idea es aquella que se expresa en el dicho vulgar «el mundo es una casa de locos», pues, en efecto, bajo el aspecto de locura, hácese la representación de los principales estados o condiciones. Estos locos, cada uno con su tema, se nos presentan en plena acción: en el centro, uno en pie, casi de espaldas, desnudo, cubierta su cabeza con un viejo tricornio que pudo un día ser prenda militar, arenga animoso, como un general en un campo de batalla; pero nadie le escucha; allí cada loco está preocupado con su asunto; a la derecha, en primer término, sentado en el pavimento, otro desdichado, que tan sólo cubre sus piernas y la cintura con un paño, con una ridícula mitra, hecha al parecer con alambres, y un escapulario al pecho, ocúpase solemnemente en echar bendiciones; tras él, otra figura, tal vez un jugador, coronado y con una especie de bastón de mando, espera aburrido una hora que no llega nunca, rascándose las desnudas piernas. La parte de la izquierda, más en la penumbra, la ocupa en el centro otro coronado, con plumas éste, que avanza y, más afortunado que los otros, es reverenciado por varios dementes que le besan la mano, sumisos; el primer término de este lado lo ocupa un loco más modesto, que se contenta con ajustar a su cabeza dos astas de toro, y más a la izquierda el grupo de los devotos, compuesto de varios dementes que besan el suelo y permanecen arrodillados, como poseídos de profundo misticismo. Los eróticos, los sensuales, en el fondo de la escena, fueron a buscar lugares escondidos y oscuros.

La técnica de *Una casa de locos* guarda estrecha relación con las otras obras de la serie; se aprecia en ella la misma ejecución esmerada y amorosa, siendo la nota saliente en ésta la perspectiva aérea y lo justo de la línea y el color de los desnudos.

Intimamente relacionado con la obra anterior, como concepción y asunto, es la titulada *Interior de prisión*, en donde se representan siete presos cargados de cadenas, figuras pequeñas, a contra luz, pues la escena tan sólo está iluminada por un gran arco al fondo, que tampoco recibe luz directa. La penumbra, el ambiente, la perspectiva aérea y la expresión de aquellas figuras inmóviles, entregadas a su desdicha, son acertadísimas e impresionantes. Consérvase esta obra en el Museo Bowes, de Barnard Castle (Inglaterra).

Recordemos otra serie de cuadros que indudablemente pertenecen a esta época del artista en que desea «hacer observación», y que parece anterior a los años de la guerra. Compónese de cuatro obras pequeñas, pintadas en hojalata y minuciosamente ejecutadas, con

pincelada pequeña y apretada; su tonalidad es bastante grísea aún, pero el carácter de las figuras y la notable fuerza de la expresión me hacen desde luego colocar dichos cuadros en esta época que pudiéramos llamar de transición. Hoy se hallan dispersos entre los herederos del Marqués de Castro Serna. Representan, respectivamente, *Un incendio*: la multitud huye despavorida de unas construcciones que están ardiendo, llevando en hombros a mujeres desmayadas; el movimiento y el espanto del numeroso grupo que se destaca sobre el humo y las llamas, es de un acierto emocionante.

Una inundación. Más que una inundación, paréceme un naufragio (*Lámina 54*). Entre unas peñas, y a orillas del mar, multitud de figuras, muchas desnudas, se refugian en un remanso, en medio de las aguas turbulentas. Una mujer, en pie, con los brazos en alto, clama al cielo. La desolación de la escena y el movimiento de las figuras son las notas más salientes de la obra.

Robo de un coche. Unos salteadores han detenido a varios pasajeros, matando a algunos. Como se ve, es el mismo asunto que pintara Goya en uno de los cuadros destinados a la Alameda. ¡Pero cuán diferente es el espíritu que puso en él! Aquello era arte más fino, más atrayente, más bonito, en una palabra. Aquí es la escena, el drama, lo que tan sólo interesa, y se ha expresado con vigor y fuerza.

El teatro ambulante. Representa un tablado delante de una barraca de feria, en que varios saltimbanquis anuncian las excelencias de la representación que va a comenzar. Los espectadores, en el fondo, en apiñado grupo, destacan sus cabezas por cima del tablado. Aun cuando el asunto no se presta a la vida y movimiento de los anteriores, el cuadro es semejante a aquéllos y obedece en absoluto a la misma expresión.

Otra serie curiosa, no de lo mejor del artista, aunque bella de color y muy fácil de factura, es aquella que desarrolló en seis composiciones pequeñas, cuyo paradero desconozco, pintadas en tablas de pino, con el asunto del lance entre el lego Pedro de Zaldivia y el bandido llamado *el Maragato*. Las dos figuras, la del último vestido con calzón de ante y chaquetilla azul, son las únicas que intervienen, al menos en primer término, en aquellas escenas.

Y con estas obras debe recordarse multitud de otras de diversos aspectos y asuntos, pero que demuestran la actividad artística del pintor en estos años y el estado de su imaginación, exaltado e inquieto. Son, en general, cuadros no grandes, con figuras pequeñas, y dominan en ellos el movimiento y la expresión, trasluciéndose a veces aquel pujo de hacer arte trascendental que presidía las creaciones del artista en esta época, y de las que parece que quiso hacer

alarde. Dispersos hállanse esos cuadros; pero como por su traza son fáciles de imitar, al menos en lo que a su parte externa se refiere, conviene distinguirlos de las muchas imitaciones y no pocas falsificaciones que de ellos se han hecho y se siguen haciendo. Con ellas (las originales, naturalmente) pueden agruparse, borrones de cuadros que no llegaron a pintarse, asuntos históricos y otros de género que, por sus cualidades y técnica, igualmente parecen pintados en estos años. Citemos aquellos tres, al parecer bocetos, obras ligeras: *Santa Isabel curando a los leprosos* y *Prisión de San Hermenegildo*, en propiedad de D. Clemente Velasco (Madrid). El de San Hermenegildo nos lo presenta en la prisión, con una figura en pie a su derecha y otra, arrodillada, a su izquierda, y la prisión es uno de esos recintos abovedados que tanto pintó Goya en estos años, con un ventanal en alto, por donde entra la luz que ilumina débilmente la escena. El tercero de estos bocetos, no compañero de los anteriores, algo mayor de tamaño y más suelto y libre aún de pincelada, *Aparición de San Isidoro a San Fernando ante los muros de Sevilla*, representa al rey santo saliendo de la tienda de campaña con varios de los suyos y a San Isidoro, vestido de pontifical, que aparece en los aires. Un dibujo de esta parte del cuadro se conserva en el Museo del Prado.

D. Federico de Madrazo asimismo poseía tres cuadros de este género y originales indiscutibles: *La misa de parida*, donde se representa a una joven arrodillada ante el altar, teniendo en brazos al recién nacido; el sacerdote dice la misa, visto de espaldas, y la concurrencia está arrodillada. Mariano Fortuny hizo la copia de este cuadro. *Un capricho*, en el que un burro, un toro y un elefante atraviesan un espacio lleno de globos. Y *El globo*, obra de mayores dimensiones, ligera, una especie de boceto grande, donde se representa a un globo aerostático que asciende por los aires, en tanto que jinetes y gente de a pie contemplan la ascensión o le siguen en dirección a su marcha. Esta obra se conserva en el Museo de Agen (Francia). Es muy curiosa, fina de color y de entonación general azulada. Las dos anteriores me son desconocidas.

Semejante al de *Misa de parida* citado, poseía otro el Marqués de la Torrecilla, que figuró en la Exposición de obras de Goya (1900). Y debe asimismo consignarse uno muy bello, *Baile de máscaras*, en propiedad del Duque de Villahermosa, del tipo de tantas escenas carnavalescas.

Cuadros con figuras más grandes, tamaño natural, hay algunos; son obras aisladas que no pertenecen a un orden de producción. Es la una aquella media figura de mujer, echada, dormida, *Sueño*, hoy en propiedad de Frau Matilde Kocherthaler (Berlín); es la otra una

obra francamente extraña a la producción de Goya, *Los bebedores*, de la colección Nemes, de Budapest. Dos hombres, de aspecto bastante grotesco y de tipo e indumentaria nada españoles, beben vino en unos vasos grandes. ¿Quiere aquello ser un recuerdo de cosas holandesas? Quizá. Goya era hombre que pintaba en forma tal, que a veces sorprende y desconcierta con obras como ésta. Es un Goya indiscutible e indudable, pero su carácter, asunto y tipos representados desorientan en su primera impresión.

Y con este cuadro desconcertante de Goya pudieran citarse otros que por su asunto o disposición también hacen a primera vista que pueda dudarse de su autenticidad. Recuérdense los dos de naturaleza muerta que guarda el Museo del Prado (números 751 y 752). Representa uno un pavo muerto, el otro varias gallinas en montón. Bien estudiados, se aprecia en ellos su indiscutible autenticidad. Es difícil precisar su época.

El pintor se inspiró rara vez en asuntos literarios. Deben citarse como excepción los dos cuadros de tamaño pequeño que, con el título de *El burlador de Sevilla* y *El hechizado*, pertenecieron a la colección de Osuna. Se trata de escenas de dos obras del poeta español de comienzos del siglo XVIII, Antonio de Zamora, cuyo teatro continuaba siendo popular en tiempo de Goya, y hasta alcanzó los honores de la representación y estima del público en pleno siglo XIX.

Goya nos representa a un Don Juan de aspecto bravucón, sentado, mientras se le aproxima la estatua de Don Gonzalo.

De mayor interés y acierto es el otro cuadro *El hechizado* en que se representa una escena de *El hechizado por fuerza*, la comedia más famosa de Zamora.

Esta obra figura desde hace algunos años en la Galería Nacional de Londres (núm. 1.472 del catálogo).

Deben citarse aquí aquellos cuadros que íntimamente relacionados con sus Caprichos o Disparates (ese es el título dado por el propio artista a varias de sus creaciones de este género), representan escenas vistas más por la fuerza del ingenio que por la observancia de las reglas, y en que son sus protagonistas preferidos figuras de viejas absurdas, de parcas y de brujas, las más extravagantes.

Citemos de fecha conocida, de 1795, dos preciosos cuadritos en que se inicia la tendencia marcada, *Caprichos*. En el primero, firmado y fechado, una vieja, apoyada en un bastón y con una cruz en la mano, parece resistir a las súplicas de una dama con traje de maja y pelo suelto, que se la representa de espaldas. La tradición dice que las figuras representadas en este cuadro son la Duquesa de Alba y una de sus servidoras. En el segundo se lee: «Luis Berganza, año

1795. Goya.» En él, la dama ha desaparecido, la vieja huye, despavorida, mientras dos figurillas infantiles, graciosísimas por cierto, sujetan a la vieja por el extremo de la falda. La misma tradición dice que éstas representan a D. Luis Berganza y a una negrita acogida por la Duquesa, cuya fama llegó a tanto, que los más insignes escritores se ocuparon de ella.

Y recordemos asimismo aquellos cuatro cuadros pequeños, destinados a la Alameda, *Escenas de brujas*. En uno, un cabrón de enormes cuernos, coronados de pámpano, parece que cuenta a unas mujeres que le hacen corro, con unos chiquillos encanijados, y, otros, muertos, no sé qué historia. En otro, bajo un cielo plagado de aves nocturnas, unas brujas insultan a una mujer, que parece pedir perdón; las brujas traen en unos cestos y en las manos, unos niños o fetos humanos, del mismo deplorable aspecto que los del cuadro anterior. Otro es más complejo, si bien no más explicable: por el cielo oscuro, tres figuras medio desnudas chupan la sangre de un desdichado, al que parece que se llevan por los aires (este motivo aparece en la obra grabada del pintor); en el suelo vese una figura echada o muerta, boca abajo; en primer término, un hombre que avanza, tapa su cabeza con un pañuelo blanco, sin duda por no ver aquella horripilante escena; un burro asoma por la izquierda. Dos, entre ellos el primero, pertenecen hoy al Duque de Tovar.

También hizo Goya con estos asuntos tan poco vulgares algunos cuadros grandes. En uno, que fué del Marqués de la Torrecilla, dos figuras de viejas monstruosas, alhajadas y ricamente vestidas, cuchichean sentadas, mientras un viejo, que parece la representación del Tiempo, y que, a falta de guadaña, va armado con escoba, se las acerca por detrás, y no sé si las escucha o las amenaza.

El carácter de la producción de Goya en estos años se prestaba poco a alternarlo con composiciones religiosas. En los últimos pintó obras religiosas de un supremo interés, a mi juicio; pero en estos, que llamaremos medios, sus composiciones religiosas son escasas. Parece que sea una de ellas, obra de época dudosa, aunque de originalidad indiscutible, el *San Jerónimo* que posee en Madrid don Manuel Vilches. Es una figura de tamaño natural, que de perfil hacia la derecha, ora en éxtasis ante un crucifijo que sostiene en su mano izquierda. La expresión del santo, su apostura, el modelado de ciertos trozos como el del torso, y su pincelada, briosa, vibrante, y su colorido, hacen de esta producción, tan poco conocida, una obra muy singular. Dominan en ella las tintas gríseas, azuladas en los peñascos del fondo de la parte alta, de la que se destaca el perfil del

santo, de marcado carácter. El paño rojo sujeto a la cintura, es la nota más saliente de color.

En lo que se refiere a las composiciones decorativas, ocurrióle a Goya algo análogo en esta época con lo mencionado acerca de sus cuadros religiosos. Preocupado con el arte de observación, no era en composiciones decorativas donde tenía más ancho campo para realizarlo. Tan sólo conozco dos lienzos al óleo, no precisamente decoraciones murales, pero obras, por su asunto alegórico, por su composición y por su traza, que tiene carácter y fin decorativos. Me refiero a *Alegoría de la Música* y *El Tiempo mostrando a España ante la Historia* (*Lámina 55*). Son obras que revelan un sentido decorativo particular, con figuras muy humanas, a pesar de su representación alegórica; obras sencillas y nobles que en poco recuerdan las análogas de Goya: tan sólo la disposición de algunas figuras infantiles en la primera, y ciertas tonalidades claras, casi blancas, en la segunda, hacen pensar en la paleta que creara, pienso que con pocos años de diferencia, las decoraciones murales de San Antonio de la Florida. Estos lienzos no están intactos: su estado de conservación debió de sufrir bastante y no ha sido suficiente para disimularlo la restauración por que han tenido que pasar. Pertenecen hoy a míster Deering.

CAPITULO VI

AÑOS DE 1808 Y SIGUIENTES. CUADROS DE LA GUERRA Y CUADROS DE VISIÓN. DECORACIÓN DE "LA QUINTA DE GOYA".

Los acontecimientos iban a dar motivo a Goya, a partir del año de 1808, para hacer aquel arte de observación directa que anhelaba, arte en el que podría desarrollar sus cualidades de pintor de fuerza.

¿En qué años vivió Goya? ¿Qué causas determinaron el cambio brusco que la nación entera sufrió y que, observada con espíritu vidente por el pintor, le sugirió aquella página de «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer», y más tarde, con percepción maravillosa, supo llevar al lienzo y a las placas de cobre escenas culminantes de lo que había acontecido? La sacudida despertó al país entero, y hombres como Goya no podían permanecer indiferentes e inactivos ante los sucesos que venían preparándose años antes.

El reinado de Carlos IV fué un error político del principio al fin. El bienestar aparente de aquellos años era ficticio. La Corte vivía con una ostentación falsa.

Y con ser tan grave la situación interior, era poco comparado con lo que en Europa acontecía, y de cuyas consecuencias antes o después estábamos amenazados de ser víctimas. La paz de Basilea de 1795, firmada en tiempo de Godoy, parecía que nos daba un respiro; pero no había orientación en nada, y especialmente en lo relativo a política internacional, e íbamos de éstos a aquéllos, tratando de estar bien con los unos y con los otros, y quedando mal con todos.

La palabra neutralidad se puso de moda. Hecha la amistad con Francia, Godoy se retiró del Poder y se formó aquel Ministerio de notables, lo que llamaríamos hoy Ministerio nacional, o de altura, en que entró Saavedra en Hacienda y Jovellanos en Gracia y Justicia. El Rey volvió a llamar a Godoy en 1801, año en que se realizó aquella desatinada campaña contra Portugal. Desde entonces hasta 1808 todo fueron desastres, y no se hizo sino sortear el temporal, sin rumbo ni criterio, por parte del ministro, quien, a pesar de su habilidad, se estrellaba siempre contra las dificultades crecientes, y que, falto de prestigio personal, era odiado del pueblo, despreciado por los inteligentes, y que no podía ni aun asegurar el trono vacilante de Carlos IV, amenazado hasta por su hijo Fernando, príncipe de Asturias.

Luciano Bonaparte, a quien su hermano había enviado a España de embajador, a ver lo que aquí ocurría, intervenía en el Gobierno.

El pueblo español, aquel pueblo que despertó súbitamente de su letargo al verse frente a la invasión, y que en pocos meses alcanzó un triunfo que envalentonó a toda Europa, permanecía, no obstante, confiado, sin ver el peligro hasta el momento preciso, y tan sólo se indignó cuando en 1805, como gran medida de gobierno, sin duda para regenerar a la patria y colocarla en estado de resistencia, se abolieron las corridas de toros y los novillos de muerte.

Esta era la situación de España en los años en que Goya, en plena crisis de su mentalidad, se disponía a hacer arte de observación personal y de espíritu, que contrastara con sus composiciones del siglo XVIII.

* * *

Goya presenció la invasión. Estaba en Madrid el 2 de Mayo de 1808, donde fué testigo de los comienzos de la lucha que iba a durar varios años. Estuvo después en Zaragoza, en el intermedio de los dos asedios que sufrió la ciudad, y regresó de nuevo a Madrid, donde permaneció hasta el fin de la guerra. Es decir, que pudo «observar» muchas cosas.

En las muchas obras de Goya de asuntos de la guerra, se encontrará, ante todo una expresión de horror al feroz instinto que se manifiesta patente y desnudo en esas luchas de pueblos contra pueblos. No vió la guerra a través del honor y de la gloria militar, del interés de la patria, ni del de la civilización. Y así en sus composiciones ni trata de decidir nada ni se muestra de este o de aquel partido. En su sentido general y humano, ajeno a toda idea de raza, de país y de partido, estriba, a mi juicio, la fuerza de aquellas composi-

ciones de Goya, su espíritu, su grandeza y su trascendencia filosófica.

En sus composiciones pictóricas a veces no hizo sino reproducir pasajes y momentos, cuyo relato le llegó inmediato al suceso, o del que fué testigo.

Estos cuadros con asuntos de la guerra, concretos, terminantes, reproduciendo este o aquel hecho, parece probable que no fueran de los años que median entre 1808 y 1812, sino de fines de éste y de los siguientes, es decir, después de la marcha definitiva de los franceses. No creo que haya más que pensar en esto para calcular, por ejemplo, que los famosos lienzos en que se reproducen las escenas ocurridas en Madrid los días 2 y 3 de Mayo de 1808, que guarda el Museo del Prado, no se pintarían durante la permanencia de las tropas francesas en España y de José Bonaparte en el trono. Esto parece evidente, mucho más si se recuerda que en aquel período en que España estaba invadida, Goya, al menos como artista, no puso su pincel a disposición de ningún partido, o mejor dicho, lo puso al de todos, lo cual era no dar preferencia a ninguno; pues retrató igualmente a personajes españoles, a guerrilleros, a ministros afrancesados, a militares franceses y a Wellington. Pero la diferencia de cuatro años en la fecha de aquellos cuadros de asuntos de la invasión, en nada altera la época en que deben ser incluídos; además, vistos están y consiguientemente sentidos bajo la gran impresión que el terrible espectáculo produjo en el artista, y poco importa que se pintaran el año 1808 o el 1812: son los cuadros de aquellos años, los cuadros de la guerra.

Sabemos que Goya estaba en Madrid el famoso 2 de Mayo. Pocos meses después parece que fué llamado por Palafox a Zaragoza, con objeto de que perpetuara por medio de algunos cuadros la gloriosa defensa del primer sitio que sufrió la ciudad.

Ante el nuevo avance de los franceses, Goya salió de la ciudad, se refugió en Fuendetodos y regresó a Madrid en Diciembre de aquel año de 1808, de donde no salió ya hasta el fin de la guerra.

De entonces es la *Alegoría de la villa de Madrid (Lámina 56)*, pintada para el Ayuntamiento, donde se conserva actualmente. En él se representa a la coronada villa, personificada en una hermosa mujer que se apoya en su escudo y señala a un gran medallón, donde se representó la imagen de José Bonaparte, y hoy, después de haber sido sustituída por otros retratos y alguna leyenda, se lee «Dos de Mayo», sostenido por dos ángeles, y sobre él vuelan la Fama y la Victoria, que ocupan la parte superior del lienzo. Es esta una composición importante, en la cual, a pesar de su carácter alegórico, no

quiso Goya hacer obra especialmente original, rompiendo con los moldes ya establecidos en este género de composiciones. Su más bella cualidad es lo fino del colorido. Si no conociéramos la fecha exacta de este cuadro, le asignaríamos razonadamente una anterior, bastante anterior a aquella en que fué pintado.

Los dos cuadros más importantes que hizo de asuntos de la guerra, son los que guarda el Museo del Prado (números 748 y 749). *Episodios de la invasión francesa en 1808* y *Escenas del 3 de Mayo de 1808 (Lámina 57)*. El primero representa el instante en que el pueblo de Madrid inicia el levantamiento, acometiendo furioso en la Puerta del Sol a la Caballería de Murat. La Puerta del Sol, estrecha e informe, era ya entonces el centro común donde venían a confluir las calles más importantes de la ciudad. En ella se desarrolló el tercer episodio de la jornada, que con el ocurrido a las puertas de Palacio y la defensa del Parque de Artillería, componen lo más saliente de aquel día memorable. El pueblo acudió de los barrios y arrabales a la Puerta del Sol, y allí, durante dos horas, luchó con las multiplicadas fuerzas de Caballería que mandaba el general Grouchy, comandante general de Madrid, en persona, y los Fusileros de la Guardia, mandados por el coronel Friederichs, que llegados por la calle Mayor, estrecharon la defensa y decidieron la desigual contienda. Ese momento heroico, y de cierta inconsciencia, en que el pueblo, sin más armas que sus puñales y navajas, ni otra ayuda que su propio esfuerzo, acometió de lleno a las águilas imperiales, victoriosas de todos y dueñas entonces de media Europa, es el que Goya reprodujo en este cuadro, lleno de vida y de verdad, de ferocidad y de tragedia. Y pudo pintarlo y lo pintó con tan gran realismo, porque él presenció, sin duda, aquella escena desde los balcones de su casa, en la misma Puerta del Sol, núm. 9, cuarto segundo, donde vivía entonces.

El fondo de este cuadro calculo que sea la parte de la Puerta del Sol comprendida entre la calle de Alcalá y carrera de San Jerónimo, y la iglesia que allí se ve de frente, la del Buen Suceso, que avanzaba entre las dos calles bastante más que la línea de edificación actual, por cuanto la fuente de la Mariblanca, situada delante de la iglesia, se encontraba en la línea de la calle de la Montera. Así, la esquina representada en la derecha del cuadro sería la de la calle de Carretas, donde precisamente en las inmediaciones de la Casa de Correos, allí situada, la lucha fué más empeñada y la resistencia más larga.

Esta escena pintada no tiene la unidad que parece que ha de presidir en un cuadro de esta importancia, y refleja una impresión

tan sólo de aquella lucha sin orden ni concierto, en que cada español obraba por sí. En el cielo, en la parte más baja, a la derecha, hay una inscripción que dice en letras grandes: «2 de Mayo.»

El segundo de estos cuadros, conocido vulgarmente por *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, es una de las obras de arte más sensacionales e impresionantes que se han pintado en todos los tiempos. A la falta de unidad de acción del anterior, desordenado, sin punto central que relacione aquel barullo, opone éste un conjunto admirable y una composición perfecta, y no siendo mejor por trozos, pues su técnica es la misma, como después observaremos, su efecto es muy superior, y a ello se debe su popularidad y su fama. Aquel del 2 de Mayo es una obra de vida y de impresión; este otro es, a pesar de su apariencia presta, una obra de reflexión y de pensamiento. La escena del 2 de Mayo, la vió Goya y la pintó como la vió; esta otra de *Los fusilamientos* la sintió sin verla, y al pintarla creó la escena.

Representa este cuadro los fusilamientos de paisanos, a las cuatro de la madrugada del día 3 de Mayo, después de un juicio atropellado y sumarísimo. El lugar que aquí se representa es la Montaña del Príncipe Pío, que con el Buen Retiro, las tapias de Jesús, el Prado y el Buen Suceso, fueron los parajes en que el número de fusilados fué mayor. Sirve de fondo al cuadro el cabezo de la Montaña del Príncipe Pío, descollando a la derecha las construcciones de Madrid, que parece como un testigo mudo que se asoma a presenciar la desoladora escena. Los numerosos personajes que componen este cuadro forman dos grupos: el de la fusilería, alineado, uniforme, y el de las víctimas, revuelto, en desorden, rebosante de expresión y de pasiones, de odio y de vida, en medio de aquella escena de muerte. La disposición está admirablemente lograda, no obstante el distinto carácter de las dos partes del cuadro; y la próxima víctima, que de rodillas, con los brazos extendidos, y su camisa blanca, atrae todo el interés del cuadro, determinando ese punto central necesario para la unidad y el buen conjunto de toda composición pictórica de este género.

Goya, al dar desarrollo plástico a esta escena histórica y concreta, creó una obra de un españolismo fundamental. Los fusileros no expresan nada ni demuestran nacionalidad alguna; parece como que el pintor ha deseado no dejar con aquella escena una trascendencia que lleve al odio. Obsérvese que no miran donde tiran, miran al suelo; obran con el automatismo de una máquina, son como un símbolo, y no se quiso representar con ellos a los que fusilaron aquella noche, sino a los que fusilan, sean los que fueren.

La iluminación de esta escena lóbrega y grísea—pasando por alto ciertas falsedades como la de la luz que se refleja en las espaldas de los primeros soldados, y otras menos salientes—, los tonos neutros que dominan, el ambiente y la luz que irradia la linterna, componen el efecto total, completo y admirable.

La técnica de estos dos cuadros, muy típica de Goya en estos años en los lienzos grandes, merece ser examinada atentamente, y nos revelará su evolución hacia un arte más sencillo, más sintético que el que usara en sus mejores tiempos del siglo XVIII. Usó en ellos tela de mantel, de grandes dimensiones, entretejida de dibujo menudo de cuadraditos, tela de moda entonces, llamada de juego de damas. Esta tela, como la que usara en obras anteriores (en los cartones para tapices nos ocupamos de aquélla), fué preparada por él, o al menos por él dirigida en su preparación, pues es muy particular y diferente de cuantas telas para pintar conocemos de aquellos años. En esa tela, después de la mano de cola imprescindible, el color usado para prepararla no se empleó al temple, como en obras anteriores, sin duda por haber observado el artista en el transcurso de los años que las preparaciones al temple, necesariamente débiles, se desprenden a menudo cuando son después recubiertas con pasta de color, el temple tan sólo resiste veladuras o frotados ligeros. La preparación aquí usada parece al óleo, si bien fué dada con gran habilidad para que la superficie resultara sumamente lisa. Yo no conozco telas más finamente preparadas en aquellos años, que las suyas, y pienso que tal vez a eso se deba el cuarteado tan típico que hoy presentan sus cuadros, inconfundible con las demás pinturas. El color empleado en esta preparación es siempre el mismo, con base de tierra de Sevilla, pero más pálido, mezclado con más blanco, no ya que el empleado, por ejemplo, en los primeros cartones para tapices, sino también que el que usó en obras muy posteriores, como en los estudios para el grupo de familia de Carlos IV, pintados en 1800. Parece apreciarse que a más de la tierra de Sevilla y el blanco, que en su mezcla producen un rosa fino, hay aquí, por excepción, una cierta tonalidad dorada, que pudo conseguirse añadiendo una pequeña cantidad de ocre. Sobre ese fondo tan adecuado ha seguido el procedimiento peculiar suyo en esta clase de obras grandes, que llamaremos ligeras y prestas en su ejecución, de aprovechar y valerse del tono del fondo para lograr transparencias y finezas imposibles de alcanzar de otro modo. Obsérvese a este propósito, por ejemplo, la figura de la mujer que aparece en el extremo izquierda, detrás de los cadáveres, del cuadro de *Los fusilamientos*, que está tan sólo realizada con un gris y el tono del fondo, que se transparenta en los trozos de cara y manos,

y no obstante, da la sensación perfecta de lo que es y del lugar que ocupa.

Utilizaba poca pasta de color, la menos posible, y puesta con pincelada larga y corrida. Así logra la notable transparencia y ambiente de estas composiciones; nada hay en ellas duro ni recortado; las edificaciones que aparecen en el cuadro de *Los fusilamientos* están dibujadas con el pincel, sobre el tono del cielo cuando se hallaba a medio secar, mordiente, y dejando, por tanto, un surco, una huella que se funde con el cielo. Este cielo de noche, sin luna y sin estrellas, tan justo y tan apropiado a la escena, está logrado, como todo, de manera sencilla, y en él paréceme que no han entrado más elementos que un azul intenso (probablemente cobalto oscuro) y un negro.

Esta simplificación de procedimiento va acompañada de una simplificación no menor de paleta: los tonos son más sencillos, los más neutros posibles, y no se ve en parte alguna de estas pinturas colores fuertes, tonos decididos, ni, mucho menos, agrios. Y, sin embargo, allí están todos los colores necesarios: verdes, bermellones, amarillos, una paleta varia, y sus correspondientes reflejos, y hasta se observa lo que pudiera llamarse atrevimientos de colorista.

En el cuadro de *Los fusilamientos*, sin duda para obtener mayor unidad y ambiente, a lo cual parece que está supeditado todo en esta ocasión, su paleta es aún más neutra y más reducida. No encuentro allí más colores que los ocres, las tierras, azul, carmín, y el blanco y el negro, sin olvidar el tono del fondo, que más o menos velado aparece por varias partes. Es esta obra, como técnica, de una simplificación suprema. No veo el bermellón por parte alguna: los tonos de la sangre, etc., están hechos con carmín. No veo tampoco el verde: el traje que viste el fraile que va a ser fusilado, parece hecho, para conseguir lo muy rebajado de aquel tono verde, con ocre y azul. No veo tampoco el amarillo: los calzones del hombre que abre los brazos, no creo que estén pintados con amarillo, sino tan sólo con ocre combinado con el tono del fondo. Y, naturalmente, no hay un blanco ni un negro puros en todo el lienzo, ni un color decidido.

Estos cuadros, como casi todas las composiciones importantes de Goya, fueron precedidos de un boceto, un borrón, como él llamaba. El boceto del primero, el del *2 de Mayo en la Puerta del Sol*, nos es conocido. Hoy pertenece al Duque de Luna.[1] Es una preciosa nota de color, muy ligera, llena de espontaneidad. Está pintado en papel, pegado después a una tabla. El boceto del cuadro de *Los fusilamientos* no lo conozco sino por fotografía; se conserva en «The Hispanic Society of America».

(1) O SEA, VILLAHERMOSA

Algunas otras obras hay de Goya relativas a momentos y hechos concretos de la guerra, pero en lo que se refiere a cuadros no son muchos: recordemos dos pequeños, muy salientes, en la colección del Sr. Traumann (Madrid). Representa uno, un montón de cadáveres desnudos, con una ciudadela al fondo, una tragedia muda, de carácter en cierto modo simbólico; su colorido fino, gríseo, lo avalora en extremo. El segundo, son mujeres del pueblo acometiendo a soldados franceses. Estos y otros, parecen íntimamente relacionados con los episodios de la invasión, como los dos bellísimos pertenecientes a la Casa Real, *Fabricación de pólvora en la Sierra de Tardienta* y *Fabricación de balas en la Sierra de Tardienta*. Son dos paisajes abruptos, con figuras, que evocan el recuerdo de aquellas plácidas y galantes composiciones que Goya pintara años antes. Sólo la escena y el espíritu han cambiado. En éstos, unos hombres han improvisado la fabricación de municiones a la intemperie. Estos dos cuadritos se guardan hoy en el Palacio Real de Madrid. (CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL ESCORIAL)

Y hay, por último, otras obras, cuadros que pudiéramos llamar de género, pero en las que se aprecia una exaltación, una intensidad de pensamiento y una resolución lograda nerviosamente, superior a las anteriores, y que se relaciona con estos años de la guerra y los inmediatamente posteriores. Sus asuntos asimismo guardan la más estrecha relación con el estado de ánimo que razonadamente hay que suponer en el autor en aquel período: escenas de fusilamientos, asesinatos, pestíferos, etc. De todas estas obras se puede tomar como tipo, la serie, la más importante que conozco, en propiedad del Marqués de la Romana, conocida y estimada de antiguo. Consta esta serie de ocho pequeños cuadros, todos en lienzo.

Hospital de pestíferos. Tal vez el más importante de la serie. La escena es desoladora, y las figuras, a pesar de su tamaño pequeño, muy expresivas por sus actitudes y movimientos *(Lámina 58)*.

El gran acierto del cuadro está en su iluminación: la luz entra tan sólo por el fondo, y su intensidad va perdiéndose conforme se aproxima al primer término; la impresión de la lobreguez de aquella escena, su ambiente y su perspectiva aérea son supremos, y demuestran un estudio del natural (aquello no pudo ser inventado ni hecho por recuerdo) y un dominio de técnica al que Goya no había llegado hasta estos años.

Fusilamiento. Contrasta la expresión de movimiento y vida de este cuadro con el anterior, todo quietud y resignación. Unos soldados, a la derecha, fusilan a hombres y mujeres; una de ellas, en primer término, huye despavorida, llevando a su hijo, al que protege

de la descarga cubriéndole con su cuerpo. Es una página más de horror y espanto de la guerra.

Cueva de vagabundos. No parecen tales vagabundos. Es una cueva en que se ha refugiado un grupo de gente que huye, probablemente, de la invasión. Es esta obra más rica de color que las anteriores, aunque dominan en ella, como en todas las de la serie, las tonalidades rebajadas y oscuras.

Asesinato. Un hombre tiene tendida a una mujer, apuñalada, en tierra. Obra finísima, con un fondo que más parece soñado que realizado con pinceles.

La visita del fraile. No se puede precisar lo que esto representa. Un fraile, seguido de otro, entra en una casa, donde le recibe una mujer que le da secretamente una noticia. Es uno de los más bellos de color, de los más claros, y el punto de luz roja que brilla en el interior es muy ajustado de tono y contribuye a dar mayor misterio a aquella enigmática escena.

Escena de bandidos. Semejante al *Asesinato.* En ella, un bandido trata de convencer por buenas razones a una bella mujer, que casi desnuda oculta púdicamente su rostro de la vista de los malhechores. La figura femenina es de una delicadeza y distinción notables.

Bandidos fusilando a un grupo de hombres y mujeres.

Escena nocturna. Representa un interior con varias figuras, iluminadas por un farol. Hay en él un detalle de observación que no parece inventado, cual es el color rojizo visto por transparencia entre los dedos de una de aquellas manos que se destacan sobre el reflejo de la parte iluminada. Aquello parece visto y estudiado. La observación que demuestran estas obras, su tonalidad general, la calidad de su pintura, su empaste y fineza, su ambiente, su conjunto, reflejan una maestría y una personalidad tan salientes, que bastarían estos ocho cuadros pequeños para revelar a un artista de los más singulares entre los grandes maestros.

De carácter menos realista, y de colorido más brillante, pero obras que parecen debidas a la misma época, deben citarse las dos tablas con figuras pequeñas, de los herederos del Conde de Villagonzalo: *Degollación* (*Lámina 59*) y *La hoguera.* Muy salientes son aquellas figuras desnudas, que aunque pequeñas están construídas y acabadas; y el colorido de estas obras, más dorado y caliente que el usual de Goya, debida esta circunstancia, especialmente en el de *La hoguera,* al asunto, en el que la iluminación es debida al fuego que ocupa el centro de la composición.

Existen de estas obras ejemplares repetidos, casi idénticos, en el

Museo del Prado, con los títulos de *La decapitación* (núm. ~~1.329~~ 740 I) y *El fuego* (núm. ~~1.330~~ 740 J).

Este género de obras de carácter totalmente visionario, en que llegó el artista a lo quimérico, se encuentran a menudo en su obra grabada y en sus dibujos. En obras al óleo u otros procedimientos de pintura no lo desarrolló frecuentemente; las decoraciones de los muros de su casa, de las que hablo luego, son en este respecto una excepción. Y es explicable; en los muros de su casa pudo dar rienda suelta a su fantasía y hacer lo que mejor le pareciera. Así, los cuadros que pintara de este orden francamente quimérico, fueron escasos. Mencionaremos uno por la grandeza de su idea, y aun mejor diré por la grandeza de la expresión de su idea. Es poco conocido. Le llamaremos *El coloso*, y lo describiré ateniéndome más a un grabado al humo que de él existe semejante, que al cuadro mismo, que no he podido ver nunca. Pertenece a D. Pedro Fernández Durán (Madrid).(1) Represéntase en *El coloso* más colosal que puede concebirse, una inmensa llanura con horizonte lejanísimo, que forma una línea baja en el cuadro, que tiene mucho cielo, y cuyo punto de vista panorámico está tomado desde alto para que resulte lo más extenso posible. Varios pueblecillos se ven en aquella llanura, y de ellos salen las gentes aterradas, huyendo del coloso, que asoma más allá del horizonte, de tan gran tamaño, que podría tocar la luna que se ve en el cielo. Sólo la imaginación puede concebir las proporciones de este coloso, dada aquella disposición, cuando venga al primer término representado en el cuadro.

A esta época de la invasión corresponde aquella serie de obras de Goya que componían la decoración de su casa de campo situada cerca de los alrededores de Madrid, y que hoy guarda el Museo del Prado. Pocas obras pictóricas igualarán a la despreocupación e independencia artística que representan estas composiciones, y puede asegurarse que ninguna las supera. Como expresión de inexplicables sueños y fantasías, como recuerdo de tradiciones y relatos de brujas y vampiros escuchados en la niñez, olvidados casi en la juventud feliz del artista, y que volvieron a su mente en los momentos trágicos de su vida difícil; como quimeras, en fin, de un hombre viejo que había vivido intensamente una vida varia, dichosa un día y triste después, es como deben considerarse esas obras de observación profunda y que reflejan un estado de ánimo de una inquietud y pesimismo supremos. Lo terrible y lo extravagante parecen las notas dominantes de aquellas pinturas. Pienso que, en cierto modo, Goya obró al realizarlas con la intención de asombrar a las gentes, y que en medio del espíritu de gran intensidad que aquello revela, hay no

(1) QUIEN LO LEGÓ AL MUSEO DEL PRADO, Nº 2785

poco de humorada y de capricho. No puedo convencerme al contemplar, por ejemplo, al *Saturno devorando a sus hijos* (que lleva el núm. 763 en el catálogo del Museo del Prado), con aquellos ojos y expresión con que parece dar a entender lo bien que le sabe su filial manjar, que aquello aspire a ser una representación mitológica, sino más bien una humorada con que admirar y tal vez espantar el apetito de algún invitado de buena fe: la obra estaba en el comedor de su casa. Y lo mismo puede decirse de *Judith y Holofernes* (núm. 764) y de tantas otras figuras que parecen terribles y que no son sino manifestaciones de un humorismo fino y disimulado. Y no me atrevo a entrar en el análisis de algunas de estas composiciones, no muy explícitas, pero sí lo bastante, como, por ejemplo, la núm. 765, por no escandalizar a los espíritus pudibundos.

La casa de campo, en cuyos muros se pintaron aquellas escenas, retiro en que vivió el pintor algunos años de su vejez antes de su marcha a Francia, era conocida por el nombre de «La Quinta del Sordo». El número de las pinturas era de catorce. Estaban distribuídas en dos habitaciones, bastante espaciosas, probablemente las mayores de la casa, de forma rectangular, una en la planta baja, y la correspondiente en el piso principal. Las figuras en ellas representadas son de tamaño menor que el natural.

La sala del piso bajo, el comedor de la casa, contenía seis de estas composiciones. Dos, por alto, a cada uno de los lados de la puerta, situada en una de las paredes más cortas del rectángulo; dos grandes, apaisadas, en los muros más largos, y dos pequeñas, en el muro frontero al de la puerta. Entrando, a mano izquierda, se hallaba el de *La Manola* (que hoy es el núm. 754 del catálogo del Museo del Prado), figura un poco siniestra de una mujer francamente fea, que apoyada en un desnivel del terreno, parece en espera de algo. La tradición dice que puede ser D.ª Leocadia, la madre de Rosario Weiss; no sé qué razón haya para ello. Esta *Manola* puede compararse con las figuras de majas de los años anteriores y establecer la debida comparación, que demuestre y haga resaltar el cambio profundo experimentado en el arte de Goya.

Al otro lado de la puerta, a la derecha, estaba la composición en que se representa a un personaje con larga barba blanca, que, apoyado en su cayada, escucha las palabras de un ser horrible, que más parece que le grita que no le habla al oído. *Dos frailes viejos* lo denomina el catálogo del Museo del Prado (núm. 759).

En la pared enfrente de ésta de la puerta, se encontraban *Saturno devorando a sus hijos* (núm. 763) y *Judith y Holofernes* (núm. 764).

Los dos muros largos los decoraban respectivamente las compo-

siciones grandes: *Visión de la romería de San Isidro* (*Lámina 60*) (núm. 760) y *Aquelarre de brujas* (núm. 761).

La sala del piso principal estaba dispuesta en igual forma, con la sola diferencia de que los dos muros largos, en lugar de estar decorados con un solo panel, como en el piso bajo, lo estaban con dos cada uno de ellos, y separados por una ventana. Entrando por la puerta situada en el mismo lugar que la del piso bajo, se hallaba un hueco vacío, a la izquierda. Era el que ocupaba una composición que fué vendida a D. José Salamanca, quien la llevó a su propiedad de Vista Alegre.

A la derecha estaba *Cabeza de perro* (núm. 767), bello trozo de color que representa un asunto inexplicable. Dícese que no está terminado; también que es un fragmento.

Siguiendo por el muro de la izquierda se encontraban *Las parcas* (núm. 757), cuatro (?) figuras que van por el aire en actitudes absurdas y grotescas. Más allá, *Dos hombres riñendo a garrotazos* (núm. 758), una de las más humanas y más bellas de estas composiciones, en la que dos hombres de aspecto popular, hundidos en arena o en fango hasta las rodillas, para no poder salir de allí y luchar hasta el fin, están ya heridos, pero siguen golpeándose furiosamente.

En el muro corto, frontero a la puerta, se veían *Varios hombres agrupados oyendo a uno que lee un papel* (núm. 766) y *Dos mujeres riendo* (núm. 765).

El otro muro largo lo llenaban dos composiciones grandes, *La peregrinación o la fuente milagrosa de San Isidro* (núm. 755) y *Visión fantástica* (núm. 756), la más bella de todas estas pinturas, la más fina, la más coloreada, y aquella que tiene trozos, como el de las figuritas y caballos que se ven en la parte baja, en el fondo, que revelan tal maestría en el hacer suelto y fundido, y se ha conseguido dar tal calidad a la materia, que parece un esmalte más que pintura al óleo.

El asunto de esta composición, en el que a más de esas figuras se representan dos en primer término avanzando por los aires y señalando a un peñón o fortaleza a la que hacen fuego algunos soldados, a la derecha del lienzo, es completamente inexplicable.

En la colección de estas obras de la casa de Goya que hoy guarda el Museo del Prado, hay aún otra, *Dos viejos comiendo sopas* (número 762), que no aparece en las descripciones de aquellas pinturas. ¿Es tal vez la que se llevó Salamanca, que de no ser ésta nos sería desconocida?[1] ¿Estaba en otro recinto de aquella casa? Nada sé de esto; de todos modos, la obra tiene poco interés.

Es lástima grande que las citadas composiciones no puedan verse allí, en la casa para donde se pintaron. Son algo muy íntimo, que

(1) EL CATALOGO DEL MUSEO DEL PRADO (1952) CONFIRMA QUE ES LA DE SALAMANCA ADQUIRIDA DE NUEVO POR D'ERLANGER PARA LA QUINTA DE GOYA.

Terminó el ciclo sobre Goya en el CL aniversario

Las pinturas negras del Prado no son las originales

MADRID. (Efe.) — Las pinturas negras de Goya, tal y como pueden admirarse hoy en el Museo del Prado, son una restauración excelente, aunque no siempre coincidente con las que originalmente pintó el artista —se supone que durante el año 1820— en los muros de su casa de campo.

El profesor británico Nigel Glendinning dio publicidad a este aspecto, sólo conocido por especialistas y eruditos, y lo demostró comparando fotografías de las pinturas antes y ahora. El autor de la versión, un tanto libre de las mismas, fue el pintor Enrique Martínez Cubells.

Las misteriosas pinturas, vino a decir, en resumen, este profesor del Queen Mary College de Londres, son expresión de la violencia, la superstición y de lo poco humanos que pueden llegar a ser los hombres —aunque también son reflejo de una cierta esperanza—, todo ello particularmente circunscrito al universo español.

Con esta conferencia del profesor Glendinning ha concluido el homenaje que el Museo del Prado ha venido dedicando a Goya con motivo del CL aniversario de su muerte. Hizo la presentación del acto el actual director de la pinacoteca, José Manuel Pita Andrade.

e la co- rse-

huida, para lo que invadió el lateral derecho de la calle y se estrelló contra una farola. A consecuencia del choque

te la Jo Jo

MADRID

IDOS CINCO ME AUTORES DE 6

ción.)—Inspectores detenido a los cin- a juvenil, con eda- doce y los quince manas sembraban el a, a las que arreba- adas de Villaverde, Las Carolinas y San empo se les supone irones», sustracción robo en una expen- en la calle de Fran- e apropiaron de gé- pesetas.

de la banda han si- G., alias «el Jimé- nbos de doce años; años; M. O. D., «el Picado», de catorc quince años.

Todos los much a disposición del

Mató a su

María del Pilar años, ingresó cad neficencia, a cons do de forma acci tarde del pasado

El hecho tuvo Francisco Silvela, de la víctima, de con un rifle propie una bala en la rec apercibió de ello.

Más de 130 millones en

A TAPICERA D OR UN INCEND

.) be- u- s la ntecilla cia de un en la madru- bles.

s redujeron práctica- cenizas cuanto había factoría, que ocupa una ve de 8.000 metros cuadrados de superficie. Diversos tipos de muebles —especialmente tresillos—, gran cantidad de goma espuma y maquinaria diversa fueron pasto de las llamas, de las que sólo se pudo salvar cuatro vehículos

Las causas del siniestro parece ser que se debieron a un corto circuito, aunque la Guardia Civil investiga el caso por si hubiera existido intencionalidad. Miembros de esta fuerza, junto con los bomberos de las localidades vizcaínas de Valmaseda y San Salvador del Valle, traba-

desmerece al ser colocado en salas de Museo. Aquella casa perteneció durante varios años, después de la muerte del pintor, a su hijo Francisco Javier, único que le sobrevivió. Después perteneció a M. Rodolphe Coumont, allá por los años de 1860, según nos cuenta Iriarte, quien habla de este punto referente a la casa de Goya, que vió y estudió cuando aun estaba completa. En 1873 adquirió la quinta el Barón Emile d'Erlanger, quien, decidido a salvar las pinturas, consiguió trasladarlas a lienzo, tal como hoy se conservan (1). Fueron exhibidas en el Palacio del Trocadero, de París, en ocasión del Certamen Universal de 1878. Después fueron donadas al Museo del Prado por el propio Barón d'Erlanger.

Es curiosísimo observar el procedimiento con que están ejecutadas estas obras. Están pintadas al óleo sobre el muro, el cual probablemente había sido preparado con aceite para recibir la pintura. Debió de ser pintura muy mate. Hoy, barnizadas, hacen probablemente otro efecto. La paleta no pudo ser más sobria; ha llegado el pintor al sumum de la simplificación en los colores, y parece aquello resuelto tan sólo con tierras: tierra de Sevilla, siena tostada, negro marfil y negro hueso. Por excepción, se encuentra rojo, poco y terroso, con más tierra que bermellón, en *Visión fantástica*; azul, asimismo terroso, en *Dos hombres riñendo a garrotazos*, y carmín, muy poco, en algunos otros. Domina siempre el blanco y el negro; *La peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidro* da la sensación de un claroscuro. Es toda esta técnica una cosa maestra; tiene una relación indiscutible y evidente con ciertas tonalidades y resoluciones de nuestra gran pintura, y han tenido además estas obras una trascendencia palmaria en la pintura española y de otras escuelas. Podrán estas obras no ser especialmente apreciadas del gran público; habrán pasado inadvertidas en la Exposición Universal de París de 1878, que no era su lugar ni su tiempo; pero algunos artistas vieron y estudiaron esta pintura sobria, la calidad de su materia, lo mismo que la expresión y el carácter reflejado en los tipos de aquellas composiciones, y supieron inspirarse en todo ello.

---

(1) La operación del traslado de estas pinturas murales a lienzo la verificó D. Salvador Martínez Cubells. Y se realizó con el mayor cuidado y habilidad posible. Si las pinturas sufrieron no poco, como puede observarse, se debe tan sólo a la dificultad de la empresa.

CAPITULO VII

OBRAS VARIAS DE LA ÚLTIMA ÉPOCA DE GOYA. SU IMPORTANCIA Y TRASCENDENCIA

Las obras que estudio en este capítulo son aquellas, no muchas, pero sí importantes y de género distinto, que el pintor creara después de los años de la guerra. Antes dejaré citadas algunas, cuya fecha precisa desconozco y que pudieran ser de los mismos años de la guerra, en que también realizó composiciones y figuras intensas, muy diferentes de las que produjera en su pasada época, pero que tampoco pueden agruparse como espíritu con las últimamente citadas. Recordemos, entre ellas, una típica, famosa y que tiene gran novedad por su asunto y disposición, *Las majas al balcón* (*Lámina 61*). Dos ejemplares casi idénticos se conocen con el mismo asunto: uno que pertenecía a la colección del Duque de Montpensier, y que se guardaba en el palacio de San Telmo, en Sevilla, y que hoy es una de las joyas de la colección Havemeyer, en Nueva York, y otro en la galería del Infante D. Sebastián, que posee el Duque de Marchena. Represéntase en este lienzo a dos majas sentadas que atisban desde un balcón, en cuya barandilla se apoyan, y miran al espectador, que, dada aquella disposición, se le supone en el exterior, en la calle. Excepto en su mirar picaresco y un poco provocativo, común a estas dos majas, se diferencian y contrastan en todo. La de la derecha es una mujer sonrosada y rubia; lleva corpiño tornasol, con hombreras y adornos de oro, falda negra, y cubre su cabeza con mantilla blanca. La de la izquierda, por el contrario, es morena, y lleva mantilla negra, traje claro, color perla, con hombreras y adornos oro. En la penumbra, dentro de la habi-

tación, hay dos hombres con montera y embozados en capas pardas. Parece que no quieren ser vistos, que sólo se complacen en mostrar, con la exhibición un poco ostentosa de aquella rubia y aquella morena, ricamente vestidas y alhajadas, su rumbo y su riqueza. Pero esta escena parece también representar algo más: aquellos embozados no tienen el carácter de los protectores más propios de estas manolas; su aspecto es poco tranquilizador, y su actitud es más la de hombres apercibidos a realizar una fechoría, que no la de dos galanes que se complacen en lucir a sus amigas. Y entonces ellas estarían allí a modo de espejuelos que atrajeran a la alondra, que una vez ésta dentro, los embozados se encargarían del resto.

La técnica de esta obra es muy fácil, muy suelta; en algunos trozos da la sensación de pintura abocetada: en las partes de primer término más iluminadas, el color con pasta en algunos puntos, tan sólo está puesto, y al parecer de primeras, con espátula y cuchillo. Otros trozos están más trabajados, y el conjunto resulta acertadísimo. Para mí es evidente que la maja morena y la desnuda tuvieron el mismo modelo.

De ser exacta esta suposición, sería una razón más para pensar que se trata de un modelo popular, mimado y de vida regalada, y hacer aún más veraz la tradición ya expuesta.

Las obras de carácter popular que hiciera Goya en esta época, son de primordial interés, y muestran como las de otros géneros la evolución del artista hacia un arte más sencillo y sintético en su factura, y de más intensidad en su expresión.

Recordemos a este propósito los dos lienzos, de igual tamaño y compañeros sin duda, que hoy se guardan en el Museo de Bellas Artes de Budapest (números 313 y 316). En uno se representa a una aguadora joven (*Lámina 62*), y en el otro a un amolador. Cada una de las figuras llena por completo el asunto de los dos cuadros; son éstos, sobrios de colorido y de una sencillez y espontaneidad que parecerían las obras de un niño, si su técnica, tan maestra, no denotara a un artista que ha llegado ya a saber decirlo todo con pocas palabras. El amolador, ocupadísimo tras de la muela en la faena de su oficio, es un curioso tipo de expresión y de carácter; la aguadora es una guapa chica, que se presenta de frente, ofreciendo a quien lo quiera el clásico vaso de agua fresca.

En este tipo de obras, realizó Goya alguna de mayor importancia. Parece la más saliente, *Los forjadores*, en la colección de Mr. Henry Clay Frick, en Nueva York.

La descripción literaria de *Los forjadores* es difícil y además es innecesaria. Obra de fuerza, de expresión y de vida, dice ella misma

cuanto tenga que decir, sin que para comprenderla sean precisas ni explicaciones minuciosas, ni observaciones críticas. Aquello es una visión del natural: el artista ha entrado en una fragua; el aspecto de los forjadores, sus movimientos, el fuego y los hierros al rojo, brillando en aquel recinto de luz tenue y fondo oscuro, han determinado una impresión que ha sabido trasladar al lienzo, con un poder y una seguridad en que se reproduce exactamente la sensación de la verdad, y en aquellas figuras, gracias a su construcción y a su dibujo, está toda la fuerza que los modelos empleaban al forjar el hierro en grueso. El artista del siglo XIX, con sus setenta años, estaba creando un arte nuevo, cuyo desarrollo estaba reservado para más adelante, lo único nuevo, original e interesante que dejan a la posteridad los pintores de la segunda mitad del siglo XIX.

Recordemos en el género de paisaje con figuras una obra muy saliente, y sin duda de estos años, *La cucaña*, que guarda hoy el Museo de Berlín. Recuerda en cierto modo, por su asunto, aquellos cuadros de época lejana de Goya: paisaje un poco convencional, en el que multitud de figurillas animan el primer término. ¡Pero cuán distinto es como técnica de aquéllos y cuánta más fuerza y expresión artística revela éste! Pintado sobriamente—empleando la espátula a menudo, más que el pincel—, de tonalidades oscuras, revela este cuadro una maestría y dominio supremo de un arte personalísimo e intenso.

Igualmente se aprecian las citadas cualidades, unidas a la expresión de las figuras en otra obra, representada ésta en uno de aquellos lóbregos interiores que tanto copió Goya, *El exorcisado* (núm. 747 del Museo del Prado), donde éste, aterrado y dando gritos, está sujeto entre varia gente, mientras un preste, con el libro de los conjuros en la mano, le rocia con un hisopo.

Merecen muy especial mención aquellas producciones religiosas, de fechas conocidas, que pintó en esta su última época. Algunas hay de excepcional importancia por su mérito; otras, por las circunstancias que a su encargo o realización concurrieron. Entre éstas es la más saliente, aquel cuadro en que representó a las santas vírgenes y mártires de Triana Justa y Rufina, destinado a la catedral de Sevilla. Goya había estado en Sevilla dos veces, y fué allá la tercera con ocasión de la entrega de este cuadro, pintado en Madrid en 1817 y entregado en Noviembre de aquel mismo año. Con motivo de esta obra se echaron las campanas a vuelo por críticos y aficionados, que con Ceán Bermúdez (1) a la cabeza, creyeron lle-

(1) Este insigne historiador de arte español publicó un artículo acerca de esta obra en la «Crónica científica y literaria». No estaba firmado, sin duda porque estimó el crítico que los

gada la ocasión de compensar a Goya de tantos disgustos y contratiempos como venía sufriendo desde que comenzó la guerra, y después de ella, y de hacerle vivir unos días que, a pesar de sus cansadas fuerzas, le recordaran sus tiempos pasados de esplendores y triunfo. Entre los artículos, folletos, etc., que se publicaron en aquella ocasión (1), hay uno en que da en unos párrafos cuenta perfecta de los ideales artísticos de entonces, y del lugar que por los eruditos de aquellos años merecía Goya. Dice así en esos párrafos el anónimo autor, que parece ser Ceán Bermúdez:

«El genio criador y fecundo de Goya, su innata y decidida vocación á un arte, en el que no tuvo otro guia que le dirigiese, sino la naturaleza, el talento con que desenvuelve sus bellezas, la total posesión de los pinceles, la harmonia y limpieza de los colores, y su arrogante y peculiar estilo ¿no le harán acreedor al glorioso título de *Pintor original*? Ya se le conceden todos los españoles y extrangeros por justicia, aunque algunos pocos nacionales por gracia, con respecto al ridículo en sus *caprichos* y caricaturas, y hasta en el modo de pintarlos y grabarlos: ¿pero el lienzo de Santa Justa y Rufina no le extenderá hasta en lo heroico y sublime de nuestra religión?»

Este cuadro no es, a mi juicio, una obra singularmente interesante de Goya, a pesar de su importancia; carece de la fuerza de sus producciones de estos años, es poco expresivo, es blando, pero tiene bellezas de color y de forma, y demuestra dominio del arte.

El cuadro está firmado y fechado: «Francisco de Goya y Lucientes, César Augustano y primer pintor de cámara del Rey. Año 1817.» Hasta en su firma, un poco petulante y ceremoniosa, hace excepción este cuadro con los de los mismos años del artista.

Santas Justa y Rufina fué precedido de un boceto o borrón, como era la costumbre del artista. Este es precioso, lleno de vida y de vigor. Perteneció a la colección del benemérito D. Pablo Bosch, y hoy se conserva en la sala que lleva su nombre, en el Museo del Prado (*Lámina 63*).

La segunda obra religiosa en orden cronológico, primera por su importancia y última gran composición, que Goya realizara en todos géneros, es aquel que representa *La Comunión de San José de Calasanz* (*Lámina 64*), hecho para la iglesia de las Escuelas Pías de San Antonio, en Madrid, popularmente conocida por San Antón, donde se conserva. Ejecutóse este cuadro el año de 1820.

Conviene recordar la influencia que en él debieron de producir,

---

elogios a Goya, a su arte y a su obra, serían más valiosos no estando suscritos por un amigo de toda la vida.

(1) *Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla.* (Imprenta Real y Mayor. Año de 1817.)

y precisamente en estos sus últimos años, las obras de El Greco. Goya las conocía de antiguo; él había estado en Toledo muchos años antes; pero esto era cuando su arte para nada requería las cualidades dominantes en las obras de Teothocópuli. Volvió el pintor, sin duda, a Toledo en esta época, tal vez con ocasión de su viaje a Sevilla, y creo que es razonado el pensar que entonces vió en las obras del Greco algo que supo reflejar en otras suyas, singularmente entre las de composición, en la que nos ocupa.

El cuadro de *La Comunión de San José de Calasanz* es de ambiente triste, de iglesia iluminada por luz escasa y fría de la mañana, en cuyo interior, de paredes desguarnecidas, se desarrolla la escena. En medio, arrodillado, San José de Calasanz, moribundo y transfigurado por el éxtasis religioso, recibe de manos de un sacerdote la última comunión; multitud de figuras, entre ellas las de los discípulos adolescentes, contemplan la triste ceremonia. Es una escena de sencillez y de realismo, pero dotada de una unción y sentimiento conmovedores, y que muestra una vez más la evolución de Goya en estos años y lo múltiple y lo vario de su fecundidad, nota particular de su talento. Al mismo tiempo que se aprecia en este lienzo mayor vida y espiritualidad en las figuras que en las de obras anteriores, ostenta, totalmente definida, la evolución en la técnica, dando como resultado un arte que en él parece nuevo, menos brillante, pero de una delicadeza de forma y de una sensibilidad superior al de sus producciones anteriores. ¿Qué es lo que parece que le emocionó preferentemente en las obras del Greco y nos hace en ésta recordar a aquéllas? A más de la expresión de las figuras, la tonalidad general, la mancha de la obra. Los blancos, aquellos blancos finos, plata, tan típicos del Greco—que nunca son blancos, pero que jamás han sido superados por artista alguno en dar la sensación del blanco—, los volvemos a encontrar en esta obra de Goya. La relación de los dos tonos, gríseo plomizo el uno, oro viejo el otro de la casulla del sacerdote, el rojo del cojín, parecen arrancados de lienzos del Greco y producidos por la misma paleta, y, sobre todo, la espiritualización de los semblantes y la idea dominante de la obra, estimo que evidencian la influencia indicada. El boceto es valiosísimo. Consérvase en el Museo de Bonnat, de Bayona.

Es indudable que por estos años pintó Goya algunas otras obras de carácter religioso. Recordemos, entre las que hemos podido ver, *La oración del huerto* (*Lámina 65*), precioso boceto, aunque algo oscurecido, que se guarda, como el cuadro de San José de Calasanz, en las Escuelas Pías de San Antón. Es algo anterior; está firmado y fechado: «Goya, fecit año 1815.» que se ha leído 1819.

También pudieran referirse a estos años dos medias figuras de santos: *San Pedro en oración*, firmado, que fué propiedad de D. Alejandro Pidal, y *San Pablo*, de la viuda de D. Rafael García Palencia (Madrid). Son dos hermosos trozos de pintura, poco sugestivos de primera impresión, pero muy sueltos y maestros.

Cuando Goya se retiró a Burdeos el año de 1824, había realmente terminado su misión como creador de composiciones; de gran significación, sólo pueden citarse de las pintadas en Francia, y aun no de modo terminante, si bien es indiscutible que son de última época, *Suerte de vara*, propiedad del Marqués de Baroja (Madrid), y *Procesión*, que fué del Conde de Caudilla (Madrid) y hoy está en Milán. Son dos lienzos pequeños; parecen recuerdos de obras anteriores, con tipos y actitudes que ya nos son conocidos, pero de una fineza y expresión notables; domina en ellos las tonalidades oscuras de esta época última.

Y en los referente a figuras, una sólo puede atribuirse a estos años, *La lechera de Burdeos*, del Conde de Alto Barcilés (Madrid) (1).

Debemos, pues, considerarla como el testamento pictórico del artista, y pensar que con su última pincelada terminaba su misión aquella actividad maravillosa, a la que no detuvieron en su marcha, ni los halagos de una vida regalada, en épocas aún de juventud, ni los disgustos de todo género que el pintor sufriera en su vejez.

No es esta obra un boceto, es tan sólo una figura. No hace pensar en obra destinada a un lugar determinado, sino parece más bien la resultante de un momento en que un viejo pintor, sin encargos y sin faena urgente, siente, no obstante, ansias de trabajo; no sabe en qué emplearlo; llega entonces la lechera, como todas las mañanas; es una muchacha graciosa; el pintor la observa y... ya ha encontrado su modelo. La lechera se presta a ser retratada, y como carece de condiciones, de gracia y de saber de modelo, se pone de cualquier modo, sin expresión, caída tontamente: no entiende de ese oficio. Y tal vez al viejo Goya, sin saber que está creando su última obra, se le va haciendo presente su azarosa vida, mientras realiza una maravilla más de ciencia y sencillez pictórica.

La forma tan cuadrada de esta pintura y sus proporciones hace pensar que se aprovechó para ella un trozo de lienzo cualquiera, sobrante de otra composición. Parece comprobarlo el que el lienzo, en efecto, no es un lienzo francés. Ni siquiera es un lienzo nuevo: a la

---

(1) Fué vendido este cuadro por D.ª Leocadia Zorrilla, Vda. de Weio, en una onza poco después de la muerte de Goya. (M. Núñez Arenas, *La fortuna que dejó Goya;* artículo publicado en «La Voz», 23 noviembre de 1926.—*(Nota de esta edición.)*

izquierda de la cabeza de la lechera, va trepando sobre el tono del cielo, una cabeza borrosa, que parece de hombre y cubierta con turbante, un mameluco para algún cuadro de la guerra probablemente. Este lienzo fué llevado por Goya de España y aprovechado después en la forma indicada. Aun cuando la pintura tal vez se comenzara por capricho, el autor tomó en serio su trabajo, y enamorado, insistió y la trabajó con esmero. Hay en ella color sobre color, demostrando no haberse contentado con una impresión ligera. Se aprecian los arrepentimientos y correcciones: el brazo derecho de la figura estaba extendido y cogía con su mano el cántaro; sin duda, después, juzgando el pintor que aquella línea componía mal—ensanchando la silueta y haciendo pesada la masa—, la suprimió, ocultando el brazo tras de la figura. La resultante total es muy acertada, y más artística, pudiera decirse, que la mayoría de los retratos que pintara Goya en estos años, más varia y rica ésta de color. Se aprecia en toda esta producción—tal creo yo al menos—que la vista del pintor había menguado notablemente en estos años; sólo así se explica lo tan fundido de las masas, lo poco delimitado de los perfiles. La paleta es la de siempre de Goya, aun más simplificada que la ya tan sencilla de pocos años antes; dominan siempre en ella, las tierras, las sienas, el ocre y, en todo lo posible, el azul, que parece que viene sustituyendo en estos años al bermellón de la pasada época; el uso de los negros y de un azul verdoso, parecen las notas que pudiéramos llamar más típicas de este lienzo.

Esta obra, como las últimas estudiadas en la parte primera, se realizó en aquellos años en que él mismo decía en carta a D. Joaquín Ferrer:

«Agradezcame Vd. mucho, estas malas letras porque ni vista, ni pulso, ni pluma, ni tintero, todo me falta y solo la boluntad me sobra.»

Palabras que parecen retratar, con la seguridad que pudiera haberlo hecho con los pinceles, su maravilloso temple, luchando en los últimos días en medio de las vicisitudes de la vida.

III

GOYA, GRABADOR

A través de la obra grabada de Goya, más íntima que la pictórica, puede irse apreciando el genio de aquel hombre pletórico de imaginación y el reflejo de una serie de emociones plenamente sentidas, y expresadas luego sin atenuación alguna y fuera de todo convencionalismo. Su personalidad se marca aún más en este aspecto de su labor que en el de su pintura, y tratar de buscar en el antiguo arte español el origen de la obra grabada de Goya, sería inútil faena. El artista se nos presenta en este respecto como un original, como un innovador, y hasta puede decirse que como un rebelde. En esta o en aquella ocasión, en tal o cual lámina, podrán hallarse coincidencias, analogías y hasta recuerdos de obras anteriores; pero esto es excepcional y en nada merma la singularidad del conjunto.

Netamente español, Goya creó un arte sin antecedentes y que representa, a mi juicio, la visión de nuestra raza ante las convulsiones que transformaron la vida de la humanidad en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX.

Esta singularidad de sus grabados interesó pronto en el extranjero. Poco después de su muerte, una revista francesa decía: «Desterrado, casi ciego, octogenario, ha muerto en Burdeos hace pocos años Francisco Goya, nombre que un español lo pronuncia siempre con respeto y con orgullo. Sus caricaturas, que él llamaba sus caprichos, son más conocidas fuera de España que sus cuadros, y eso a pesar de que su odio a los prejuicios, a los abusos y su patriotismo, bastante descarados, los hagan a menudo difíciles de interpretar por los extranjeros.»

Y años después, en época en que las pinturas de Goya eran casi por completo ignoradas fuera de España, en 1867, decía Iriarte: «Tan sólo el aguafuertista ocupa su verdadero lugar entre los aficionados. Sus aguafuertes han tenido una enorme importancia y han merecido la gran reputación que Goya ha alcanzado en Inglaterra, en Alemania y en Francia.»

El aguafuerte ayudada del agua tinta es una combinación que, en la forma que Goya la empleó, es suya exclusivamente, característica y original. Este procedimiento le permitió conseguir una gran presteza de ejecución, la más en consonancia con la rapidez de concepción que estas sus obras revelan, demostrando que este procedimiento respondía perfectamente a su necesidad creadora, en general impaciente. El agua tinta sustituye a menudo los efectos de claroscuro y juegos de luz —que requieren cierta lentitud en el aguafuerte pura, no tan sólo por lo prolijo del rayado, sino por las varias veces que es necesario someter la plancha a la acción corrosiva del ácido—y logra la mancha, eterna preocupación de Goya en estas obras, de modo completo y admirable. A veces buscó la mancha tan sólo por el procedimiento simplicísimo de las aguadas de ácido nítrico sobre la misma plancha. Todos estos procedimientos sintéticos, a más de su gran valor artístico, son tal vez por su misma rapidez los que mejor conservan la intención y el espíritu del autor. Claro es que el procedimiento del agua tinta no excluye el empleo de la punta, punta seca y bruñidero, necesarios al aguafuerte, pero obsérvese siempre la especial preferencia de Goya por el agua tinta, preferencia muy frecuente en los grabadores que son al mismo tiempo y, antes que grabadores, pintores.

Por recuerdo de impresión, de memoria, de algo visto y observado, pero que no estaba delante en el momento de copiarlo, es como están compuestas y dibujadas estas numerosas y variadas composiciones. Con una retentiva admirable, supo después reproducir la impresión de las escenas y el carácter de los personajes. El propio Goya decía que la prontitud para ver y la retentiva de la visión eran las cualidades esenciales para los dibujantes del género que él perseguía, y que sólo demostraban tales cualidades aquellos que, por ejemplo, apreciaban y recordaban, fijándolos después en la memoria, los cinco puntos capitales de una figura que caía de un tejado al suelo, no teniendo más tiempo para hacer la observación que aquél que duraba la caída. Y esa presteza en el ver es la cualidad dominante de esta su obra grabada, en la que no se persigue la corrección del dibujo, sino la vida, el movimiento, y el carácter.

Obras fuertemente concebidas y de propia observación, tienen

la virtud de suscitar ante el espectador todo un mundo de ideas.

Para el debido estudio, formé el siguiente plan de los grabados y litografías de Goya:

I. *Asuntos religiosos.* Se incluyen aquí tres obras.

II. *Grabados de los cuadros de Velázquez.* Llevan en nuestro catálogo general los números de 4 al 20.

III. *Los Caprichos.* Ocupan desde el número 21 hasta el 102.

IV. *Los Desastres de la Guerra.* Desde el número 103 hasta el 184.

V. *Los Disparates.* Nombre con que publico la serie hasta ahora conocida con el nombre de *Los Proverbios:* desde el número 185 hasta el 206.

VI. *La Tauromaquia.* Ocupa desde el número 207 hasta el 250.

VII. *Obras sueltas.* Ocupa desde el número 251 hasta el 267.

VIII. *Litografías.* Todas de última época del artista, números 268 al 290.

Tal es, pues, el plan de esta parte, en la que se hacen rectificaciones de juicios anteriores, y en que se citan y se reproducen algunos grabados y litografías de Goya, que no figuran en anteriores catálogos y que no habían sido hasta ahora reproducidos.

CAPITULO I

ASUNTOS RELIGIOSOS

En la obra grabada de Goya sólo encontramos tres composiciones de asuntos religiosos: *La huída a Egipto*, un busto de *San Francisco de Paula* y un *San Isidro*. Parecen de la primera época del artista, entendiendo por primera época, como grabador, la que llena el período anterior a sus primeros grabados importantes: *Los Caprichos*. De estas tres aguafuertes puede desde luego precisarse que *La huída a Egipto* (*Lámina 66* [1]) es la primera, anterior sin duda, a los grabados que Goya hiciera de varios de los cuadros de Velázquez, en el año de 1778.

Paréceme un ensayo poco original e inspirado en composiciones italianas. La manera de rayar no guarda relación con la que después empleó Goya y parece aprendida en la cartilla que hiciera el año de 1691 el pintor José García Hidalgo. Esta obra, casi única en su género en nuestro país, en la que se trata del modo de grabar al aguafuerte con noticias curiosas de algunos artistas que le precedieron en España, debió de ser estudiada por Goya, que empleó los procedimientos de manejo de aguafuerte, rayado, etc., que el libro enseña para uso de principiantes, por ejemplo, en el rayado paralelo y tan simple del cielo y de la parte obscura y de los cruzados en las sombras del manto de San José y de partes del borriquillo. Pero a pesar de la monotonía del rayado y del cierto esmero, hasta timidez, que parecen revelar aquellas líneas, yo creo apreciar un algo ya personal e interesante del Goya grabador de años después; obsérvese la cabeza ya espiritual del Santo y ciertos toques y rayas muy libres en el pelo y las barbas, y también ciertos toques en el paisaje en la parte leja-

na, de una fineza y espontaneidad poco frecuentes en los grabados convencionales de aquella época. La figurita de la Virgen nos recuerda ciertas figuras de las pinturas murales de Aula Dei. Según Carderera, se grabó probablemente para formar serie con el *Descanso en Egipto*, de Maella; una *Sagrada familia*, de Bayeu, y otros grabados de Camarón.

En el *San Francisco de Paula* el rayado es semejante al empleado en las copias de Velázquez; esto, y el vigor del dibujo y la soltura y dominio de la técnica son razones bastantes para calcular que no se grabó antes de 1778. Las líneas de silueta, los perfiles, desaparecen siempre que es posible, por ejemplo, en la capucha. Y así se consigue la fusión perfecta de las cosas y se da la sensación de la verdad. En esta tendencia a fundir, Goya empareja con Rembrandt: los dos maestros que rompieron con lo que parecían leyes esenciales del grabado, y grabaron según su propia manera libre y personal, coincidiendo a menudo. En esta misma aguafuerte hay un rayado y unos toques tan parecidos a otros mil de Rembrandt, que podrían confundirse no viendo sino ese trozo los más expertos conocedores del arte del grabado *(Lámina 66 [2])*.

La tercera de estas aguafuertes, el *San Isidro*, es la de más importancia por su tamaño y disposición. Parece de la época de la anterior; pero Goya cambiaba tanto, que bien pudiera ser cosa más adelantada, recordando procedimientos anteriores. Está resuelta con raya fina y espiritual, excepto en el traje del santo; es obra muy fácil y suelta, tal vez demasiado, y denota ya al Goya famoso, tan personal que a nadie recuerda ni se semeja (*Lámina 67*).

CAPITULO II

GRABADOS DE LOS CUADROS DE VELAZQUEZ

Dice Carderera que, a juzgar por el número de dibujos que él poseía de cuadros de Velázquez copiados por Goya, se proponía sin duda nuestro artista reproducir en grabados todas las telas de Velázquez, que entonces pertenecían a las reales colecciones. Iriarte, por su parte, afirma que los grabados que Goya hiciera de los cuadros de Velázquez fueron un encargo de Godoy.

Sea de esto lo que fuere, el hecho es que Goya grabó al aguafuerte en diversos tamaños no pocos cuadros de Velázquez de gran importancia. Prueba es esto del entusiasmo que Goya sentía por las obras del más grande de los pintores españoles.

Contaba, pues, Goya treinta y dos años cuando hizo esta serie de aguafuertes, y corresponde esta fecha con aquella en que se dedicaba a pintar modelos para la Real Fábrica de Tapices. Precisamente ese mismo año de 1778 fué muy aprovechado, pues entregó cinco cartones: *La cometa, Los jugadores de naipes, Niños inflando una vejiga, Muchachos cogiendo fruta* y *El ciego de la guitarra.*

Esta serie de aguafuertes de Goya han sido muy discutidas y francamente censuradas por algunos. Las desproporciones que en ellas se aprecian, los desdibujos, lo caricaturesco a veces, no han pasado inadvertidos a escritores y artistas. A mi juicio, tales apreciaciones son exageradas. Sin duda este conjunto de aguafuertes es de lo más débil de su obra grabada; no poseía aún ni un gran dominio de la técnica tan especial de esta rama del arte, ni había marcado su personalidad como grabador; pero no obstante, algo hay

en estas aguafuertes que las hace singulares: su defecto principal estriba en que Goya no supo o no quiso copiar; su originalidad se manifestaba por cima de todo, dando un resultado más de interpretaciones libres del modelo que de fieles reproducciones.

Escaso tiempo medió entre la realización de los ejemplares que componen esta serie. De todos modos pueden señalarse dos tipos pudiéramos decir de manera de grabado; uno manifiesto, por ejemplo, en *Los Borrachos*, donde abunda un rayado que nos recuerda el ya indicado en las obras de asuntos religiosos, manifiesto en los obscuros y en las sombras (obsérvese en los pantalones del ganapán que, de rodillas, es coronado por Baco), y otro rayado cruzado (por ejemplo, en trozos como el cielo), que igualmente observamos en las obras de asuntos religiosos. La otra manera de grabar creo apreciarla especialmente en los retratos ecuestres del Príncipe Baltasar Carlos y del Conde-Duque. Son estas obras más personales; el cielo ya no está con un rayado igual, sino que parece que el artista intentó modelar; más que copiar el trozo, se buscó dar la impresión del conjunto.

Los dibujos de que nos habla Carderera, constituyeron el trabajo previo del artista para hacer estas aguafuertes. El procedimiento de calcar estos dibujos o valerse del espejo y grabar después en la plancha con objeto de copiar el original en sentido contrario para que la tirada sea igual al original primitivo, parece evidente. Pero esto tuvo una excepción, y según el Sr. Sánchez Gerona ésta fué la pequeña aguafuerte grabada ante el original directamente en la plancha (por eso la prueba resulta en sentido inverso) de la cabeza de Baco del cuadro de *Los Borrachos*.

Es difícil fijar cuántas tiradas se han hecho de estos cobres. Como observación general puede hacerse la de que después de las pruebas de estado que se conocen de algunas, sigue lo que Lefort llama pruebas de estado después de la inscripción. Creo yo que podría ya llamarse a ésta, primera tirada; es de época de Goya y se empleó en ella un papel verjurado, ligeramente moreno y de bastante cuerpo, sin marca ni filigrana visible. Hízose después una segunda tirada en papel verjurado por su aspecto, pero que visto al trasluz demuestra no ser verjurado más que en apariencia. Calcúlase que será de los años de 1820 al 1830. Las pruebas de esta tirada son buenas, demostrando que los cobres se conservaban en excelente estado. Con posterioridad a esta fecha, allá en 1850 aproximadamente, la Calcografía Nacional comenzó a tirar pruebas y continuó después tirando con intervalos, pudiéndose apreciar y juzgar estas tiradas según el estado de los cobres que naturalmente se van gastando conforme la fecha

es más avanzada. Las pruebas de estas tiradas se diferencian en su papel de las de las anteriores por ser éste, llamado vulgarmente marquilla, liso y blanco, muy blanco, diferenciándose fácilmente por esto de las primeras tiradas que están hechas, como hemos dicho, en papel marcadamente moreno.

La serie conocida se compone de diez y seis láminas, diez y siete, incluyendo la pequeña cabeza del Baco de *Los Borrachos*. No está conforme esta lista de obras grabadas por Goya de cuadros de Velázquez con lo que afirma Ceán Bemúdez (1).

Este dice que Goya grabó al aguafuerte veinticinco cuadros de Velázquez, añadiendo: «De los cuales conservo la mayor parte de sus dibujos.» Desconócense hoy en absoluto los siguientes grabados de los cuadros que Ceán Bermúdez cita: *El aguador de Sevilla, Un bodegón con dos muchachos que están comiendo* y varios retratos. ¿Será tal vez que de ellos se hizo una tirada reducidísima y no ha llegado hasta nosotros ni el cobre ni una sola prueba, o más bien que de esos cuadros no existió nunca más que el dibujo, pero que no llegaron a grabarse? Obsérvese que Ceán Bermúdez no dice que poseía grabados, sino los dibujos. En cuanto a la confusión que hay acerca del aguafuerte, rarísima por cierto, que Ceán llama *El alcalde Ronquillo*, creo haber dado en lo cierto suponiendo que se trata del retrato de *El portero Ochoa*.

4. 1. Reunión de bebedores, vulgarmente llamado «Los Borrachos», y antiguamente de «Baco» (435 mm. de alto × 320 mm. de ancho).

Como ya he indicado, la manera del grabado de esta obra parece acusar que es una de las primeras, menos suelta y fácil que otras.

5. 2. Cabeza del Baco que figura en el cuadro de «Los Borrachos» (75 mm. de alto × 55 mm. de ancho). Prueba única.

6. 3. Las Meninas (360 mm. de alto × 307 mm. de ancho).

La impresión que este aguafuerte produce es poco favorable. No logró Goya dar la sensación de ambiente que el cuadro manifiesta; carece de mancha, no tiene matices y su rayado es torpe, pesado, igual y monótono; además los personajes han perdido con la copia su carácter y gracia.

El interés primordial de este aguafuerte, que carece de inscripción, está en lo escaso del número de láminas existente de ella y en haberse perdido el cobre en que se grabara. Carderera pensó un tiempo que no existía más ejemplar que el suyo. Lefort dice conocer hasta siete. Creo yo que haya en España aún algunos, aunque pocos.

---

(1) Véase «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez». Madrid, 1800. Tomo V. Artículo *Velázquez de Silva (D. Diego)*; pág. 178.

7. 4. Retrato ecuestre del Rey Felipe III (368 mm. de alto × 305 milímetros de ancho).

Se aprecia la libertad con que está hecho este aguafuerte.

8. 5. Retrato ecuestre de la Reina doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III (370 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Se aprecia en el aguafuerte la facilidad y la presteza con que está ejecutada, resultando una obra fresca y de carácter personal.

9. 6. Retrato ecuestre del rey Felipe IV (370 mm. de alto × 315 mm. de ancho).

La silueta maravillosa del original se ha perdido en la copia.

10. 7. Retrato ecuestre de la Reina doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV (365 mm. de alto × 309 mm. de ancho).

Véase en éste cómo Goya prescindió en absoluto de las dos técnicas tan distintas de este retrato.

11. 8. Retrato ecuestre del Príncipe D. Baltasar Carlos (348 mm. de alto por 207 mm. de ancho). (*Lámina 68.*)

Este aguafuerte y la que sigue, son las más personales de esta serie. Ha desaparecido en ellas aquel rayado igual y monótono y se observa más tendencia a modelar, en lo posible, con la raya.

12. 9. Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares (366 mm. de alto por 313 mm. de ancho).

13. 10. Retrato del Infante Don Fernando de Austria, hermano de Felipe IV (248 mm. de alto × 126 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Este aguafuerte, así como la que sigue, tiene marcadas diferencias con todas las demás de la serie. Se aprecia en ella una línea gruesa, decidida, voluntariosa, marcada en los obscuros del traje, sombrero, y hasta en las plantas del fondo, con la que parece que se busca una manera diferente de la habitual de Goya en estas obras. Por rara excepción, ésta y la siguiente tienen media tinta.

14. 11. Retrato de Pernia, «hombre de placer» del Rey Felipe IV, designado vulgarmente como retrato de Barbarroja (262 mm. de alto × 140 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

15. 12. Retrato de un «hombre de placer» del Rey Felipe IV, a quien llamaban Don Juan de Austria (255 mm. de alto × 137 mm. de ancho).

Este aguafuerte es rarísima. Tan sólo se conocen de ella tres pruebas.

16. 13. ¿Retrato de Ochoa, portero de Palacio? (270 mm. de alto × 140 mm. de ancho).

Es aguafuerte rarísima; tan sólo se conocen tres pruebas; una de ellas en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera, quien la describe como el retrato de «Un viejo hidalgo».

17. 14. Esopo (300 mm. de alto × 216 mm. de ancho).

18. 15. Menipo (300 mm. de alto × 220 mm. de ancho).

Se aprecia, que ésta y la plancha anterior han pasado por las mismas vicisitudes. Como manera también son idénticas, de las más valiosas de la serie, muy sencillas y sueltas de trabajo de punta; se ha conservado en ellas felizmente el carácter de las figuras, véase, por ejemplo, en la cabeza de Menipo, en el encaje del ojo, nariz y boca y la expresión del pintoresco personaje.

No sé a qué se debe el haber dejado sin rayar una parte del fondo que forma una curva bastante marcada, que no tiene relación alguna con el original y que en las copias hace extraña e inexplicable.

Es de lamentar el mal estado en que se encuentran los dos cobres.

19. 16. Retrato del enano D. Sebastián de Morra (208 mm. de alto × 152 mm. de ancho).

Resulta un poco liso debido a su rayado, mejor está de carácter.

20. 17. Retrato de un enano del Rey Felipe IV, llamado El Primo (230 mm. de alto × 170 mm. de ancho).

Semejante al anterior como rayado, es éste, sin embargo, más fino.

CAPITULO III

LOS CAPRICHOS

Llámase así la primera colección de aguafuertes de Goya, que formando una serie fueron publicadas como tal en su época y bajo su inmediata dirección. Esta obra es indiscutiblemente la más conocida y popular de cuantas realizara en su producción de grabador, y su título *Los Caprichos*—que hablando de arte significa aquello que se ejecuta por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas—ha trascendido hasta el saber del vulgo, que cita y habla de *Los Caprichos* de Goya, a veces sin conocerlos. El conjunto de esas 80 láminas de singular mérito artístico que a nada se parecen ni nada recuerdan, tan varias, tristes y amargas unas, graciosas y picantes otras, preñadas de intención todas, despreocupadas y eternas, basta para inmortalizar el ingenio de un hombre.

La casi totalidad de las aguafuertes que componen *Los Caprichos*, la realizó su autor en tres años, los que median de 1793 a 1796. Vimos cómo este período coincide con una crisis muy marcada de la vida de Goya.

Entonces su afición a lo fantástico y su tendencia hacia el mundo de las visiones tuvieron ocasión propicia para exaltarse, pues como él mismo dijo y expresó: «El sueño de la razón produce monstruos.»

Los Caprichos son, a nuestro juicio, una obra en que, en espíritu al menos, su autor se adelanta a la marcha natural de su evolución; veamos en qué triste situación de ánimo y de salud fueron concebidos, lo cual, a mi juicio, contribuye a explicar también el espíritu tan singular y tan intenso de dichas aguafuertes.

Meses antes de comenzar a trabajar en *Los Caprichos*, en 1792, sufrió Goya la grave y larga enfermedad que, aparte otros sufrimientos, le dejó sordo para el resto de sus días. Entonces marchó a restablecerse a Andalucía con licencia del Rey.

Y siguiendo los documentos del Archivo de Palacio, ya no hay datos que indiquen trabajos de Goya para el Rey, ni su presencia en la Corte como pintor, hasta seis años después, en 1798, del que se guarda una solicitud en la que, después de dar cuenta de varios puntos, habla de su salud y triste situación durante los años que median entre 1792 y 1798, precisamente aquellos en que realizara *Los Caprichos*.

Y en 23 de Abril de 1794 escribía a Zapater:

«... Yo estoy lo mismo, en cuanto á mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros mas templado como este q.e he tomado la pluma pa escribirte, y ya me canso.»

Para fijar bien el lugar cronológico que ocupan estas aguafuertes en relación con las otras obras del artista, hemos de recordar que la producción de estos años, especialmente los últimos, no fué en efecto muy numerosa, pero sí muy escogida; a ella pertenecen retratos en la nota grísea de los más salientes y varios cuadros, algunos de carácter decorativo. En 1798, en que termina *Los Caprichos*, recobra de nuevo las energías el aún no viejo pintor.

La actividad de Goya hizo que a raíz de su grave enfermedad, y no pudiendo el artista dedicarse a obras de empeño, y para libertarse de su depresión moral, trasladase al papel, ligeramente como recuerdos e impresiones de su ánimo caviloso, cuanto se le ocurría sin servirse, claro es, de modelo. Este es el origen de la numerosa y variada colección de dibujos que formaba parte de la colección de Carderera y que hoy pueden verse en el Museo del Prado. De ellos, después, entresacando, escogiendo, hizo la colección de los 82 (dos inéditos) que componen la colección de *Los Caprichos*. ¿La realización de estas aguafuertes fué idea suya o se hizo cediendo a la presión de sus amigos, como alguien supone? No lo sé ni puedo averiguarlo. En esta ocasión había que cambiar de procedimiento; el del aguafuerte pura empleado en las copias de Velázquez, resultaba de técnica primitiva y no respondía de modo alguno a los matices y finezas que *Los Caprichos* requerían. Empleó, en general, el procedimiento de agua tinta o medias tintas, el más adecuado para lograr *la mancha*, obsesión de Goya en toda su obra grabada a partir de estos años hasta el fin de su vida. Claro es que el procedimiento del agua tinta no excluye el empleo de la punta, punta seca y bruñidor,

necesarios al aguafuerte, pero obsérvase siempre la especiel preferencia de Goya por el agua tinta.

La significación de esta serie de grabados ha sido cosa muy discutida y ha llegado a embrollarse en forma tal, que a tener en cuenta la opinión de no pocos críticos, parece que cada lámina es una terrible sátira cruel y sangrienta contra los personajes más en boga de aquellos años.

Justo es reconocer que los últimos biógrafos de Goya han visto más claro en este asunto, y casi todos, con buen criterio, han contribuído a que la leyenda se vaya desvaneciendo y a explicar de modo más sencillo estos bellísimos caprichos, tan llenos de intención como ajenos a personalismos. ¿Por qué razón, como supone Iriarte, el núm. 5, *Tal para cual*, ha de ser la Reina María Luisa y Godoy; el núm. 19, *Todos caerán*, han de ser los amantes de María Luisa; los números 37 y 39, *Si sabrá más el discípulo* y *Asta su Abuelo*, ha de ser el Príncipe de la Paz; ni el núm. 55, *Hasta la Muerte*, ha de ser la Duquesa de Benavente?... Ninguna razón hay para ello; la crítica personalizada es necesariamente mezquina y estrecha, y su recuerdo se pierde al perder la actualidad las personas que la inspiraron; en cambio, sin interpretaciones personales, la lámina 19 es un dechado de gracia, expresión de la manera en que caen los hombres, aun los de más alto rango, ante el espejuelo deslumbrador de una mujer bonita; el núm. 39 es una graciosa sátira de los abolengos falsos y de los genealogistas que fabrican antepasados; y el núm. 55 es una alusión acertadísima a la coquetería persistente, al deseo de agradar a los hombres, a pesar de los años y a la idolatría de sí mismo. La sátira es siempre más honda y trascendental cuando ataca los vicios, los prejuicios, las preocupaciones y las debilidades humanas de una manera general, que no cuando se fija en los individuos. En conjunto, esto es lo que se aprecia en *Los Caprichos*, así como un sentimiento de libertad, de igualdad de las gentes, de sed de justicia muy en consonancia con el espíritu del tiempo en que estas obras se produjeron, y todo expresado con una crítica despreocupada y mordaz, pero generalmente sencilla y clara, sin que sea necesario recurrir para comprenderla a interpretaciones rebuscadas y maliciosas. En su obra encontramos la crítica y la sátira de toda la sociedad de aquel tiempo; descrito todo, puesto de relieve de modo tan evidente y tan cáustico al mismo tiempo, que parece que podemos poner nombres a muchos personajes y a los protagonistas de varias de aquellas escenas. Los legistas, los teólogos, los justicias, los eclesiásticos, los políticos, los médicos, los maestros y los discípulos, los usureros, los contrabandistas, los enamorados, los amantes y los

burlados, los ricos y los pobres, los que mandan y los que obedecen, los de arriba y los de abajo, aparecen en estos *Caprichos* con una eterna actualidad, precisamente por lo que tienen de general y de humanas. Y de aquellas representaciones abstractas dimanan ideas de todo género, esencialmente la del amor que palpita en muchas de ellas. Es una verdadera obsesión la que creo apreciar en *Los Caprichos* por el amor y la mujer, no ya tan sólo la del matrimonio, sino los amores de todo género, terribles, trágicos, rendidos, absurdos, ridículos, desesperados. Creo reconocer además en una figura femenina que aparece a menudo en estas escenas, tratada con especial cuidado, figura de aspecto gentil y bellísima, la de la Duquesa de Alba, que, como pajarita de las nieves, va salpicando con su gracia estos caprichos sin apoyarse casi, ni hundirse en ellos. Nada de extraño tiene la aparición de esta figura: Goya en estos años estaba ya protegido y unido en relaciones de amistad con la Duquesa. Se encontraron en el viaje a Andalucía que Goya realizó a raíz de su enfermedad y de su sordera, el año 1793, y como quiera que el pintor estaba prendado de las gracias de su noble amiga, recordó no pocas veces su figura en dibujos y aguafuertes. En *Los Caprichos* aparece, como hemos dicho, esta figura algunas veces, por ejemplo, en la lámina núm. 61, *Volaverunt*. Además, pienso que no haya la menor duda en que fué la Duquesa de Alba la que inspiró los dos caprichos núms. 81 *(Lámina 76)* y 82, inéditos, que no fueron publicados por Goya por referirse a escenas determinadas y a personajes conocidos.

Al editarse por vez primera la serie de *Los Caprichos* desde 1796 a 1797, constando entonces la serie de 72 láminas tan sólo, iba a ser precedida de un prospecto o introducción, que no llegó a imprimirse, en que explicaba en términos sencillos la significación de sus aguafuertes. Este original desgraciadamente se ha perdido; yo al menos no he podido dar con él y lo mismo le ocurrió a Von Loga, que se lamenta de su péridda. El interesante escrito pertenecía a Carderera y éste publicó algunos trozos de él (1). Reproduciré de Carderera (traducidos del francés) estos trozos que juzgo del mayor interés para la interpretación de la obra que nos ocupa.

Decía Goya «que había escogido asuntos que se prestaban a presentar las cosas en ridículo, a fustigar prejuicios, imposturas e hipocresías consagrados por el tiempo, pero protestaba de que ninguna de sus planchas fuera sátira personal, porque eso hubiera sido enga-

---

(1) «Gazette des Beaux Arts», *François Goya. Sa vie, ses dessins et ses eaux forts*, por Valentín Carderera. París, 1860 y 1863.

ñarse a sí propio acerca del fin del arte y los medios que él pone en manos de los artistas». Reclamaba después la indulgencia del público,

... «en consideración á que el autor no se ha servido de ejemplos ajenos ni siquiera del estudio de la naturaleza. Si la imitación ó copia de la naturaleza es tan dificil cuanto admirable cuando se logra acertadamente, también merecerá alguna estimación el que alejándose completamente de ella á llegado á expresar formas y movimientos que no han tenido realidad mas que en la imaginacion...

... La pintura lo mismo que la poesia escoge en el universo aquello que encuentra más propio á sus fines; reuniendo en un solo personaje fantastico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta esparcidos entre diversos individuos y tan solo gracias á esta combinacion sabia é ingeniosa, puede el artista alcanzar el titulo de inventor dejando de ser un copista servil.»

Debía seguir a esta introducción una hoja con las observaciones referentes a la publicación y venta, que decía:

«Se admiten suscripciones á esta obra en la librería de..... El precio de cada ejemplar con 72 láminas será de 288 reales. Serán abonados en el termino de dos meses á contar desde el dia de la publicacion; terminado este plazo se entregarán inmediatamente á los subscriptores los primeros ejemplares, antes de que sea vendido ninguno al público.

Nota. La obra está ya terminada y solo falta imprimir las láminas.»

El no publicar sino 72 láminas en esta primera edición parece significar que las restantes hasta 80 se hicieron después del año 1797. Carderera y Lefort afirman que la colección de las 80 láminas, con el retrato de Goya al frente, la colección en fin, tal como llega hasta nosotros después en diversas ediciones, no se dió al público hasta el año 1803. Von Loga supone acertadamente que ya en 1799 había ejemplares con las 80 láminas, algunos en Palacio y cuatro que según las cuentas de la casa de Osuna fueron adquiridos por el Duque, precisamente en aquel año, en la cantidad de 1.500 reales. Podemos nosotros confirmar las suposiciones de Von Loga y decir al mismo tiempo que en 1799 estaban ya a la venta los ejemplares con 80 láminas, como lo comprueba el artículo del *Diario de Madrid* de 6 de Febrero de 1799, en el que se dan entre otras noticias curiosas la de que *Los Caprichos* se vendían no en librerías ni en establecimientos análogos, sino en una tienda de perfumes y licores.

Indiscutiblemente esta edición es aquella que se presentó al público con las láminas formando tomo, cosidas, con cubierta de papel gris, grueso (tipo de papel de estraza), sin impreso alguno en esta cubierta. Rarísimos son los ejemplares que llegan hasta nosotros en esa forma; el valor que han ido adquiriendo hizo que sus poseedores antes o después encuadernaran su ejemplar.

Demostrado, pues, que *Los Caprichos* estaban ya publicados con sus 80 láminas en 1799, lo que no puede precisarse es si la aceptación que tuvieron en los años 1802 y 1803 fué debida a una nueva edición o a la vulgarización de la anterior. Parece esto último lo más probable. El hecho es que en 1803, Goya ofrecía a Carlos IV, por mediación de su Ministro, Miguel Cayetano Soler, la propiedad de las planchas de *Los Caprichos*. Este acto de Goya ha sido interpretado por algunos como una habilidad del artista que, temeroso de la maledicencia de ciertas gentes, y para salvar las iras de los personajes, de los monjes y de la Inquisición, quiso ponerse al abrigo de todos, amparado por el Rey. Esto es una exageración manifiesta. La carta-oficio de Goya al Ministro (1), curiosa, expresiva y franca, no da motivo a suspicacias ni interpretaciones equivocadas. Dice así:

«Excmo Sr: La obra de mis caprichos consta de ochenta láminas gravadas á la Agua fuerte por mi mano. No se vendieron al publico mas que dos dias á onza de oro cada libro; se despacharon veinte y siete libros. Pueden tirar las láminas cinco ó seis mil libros.

Los extrangeros son los que mas las desean y por temor de que recaigan en sus manos despues de mi muerte quiero regalárselas al Rey mi Señor para su calcografía.

No pido a S. M. mas que alguna recompensa á mi hijo Francisco Javier de Goya para que pueda viajar; tiene afición y gran disposicion de aprovecharse. Si V. R. tiene a bien el hacerlo presente á S. M. le quedaré sumamente agradecido.

Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 7 de julio de 1803.

Tres meses después del ofrecimiento del pintor se aceptaba éste, y por Real orden de 6 de Octubre de 1803 se concedían «doce mil reales de vellón anuales para que viajando Javier de Goya en Paises extrangeros é instruyendose en la Pintura pueda distinguirse como su abuelo materno [debiera decir Tío] y Padre, quien cuidará de dirijirlo a tan importante objeto».

La edición tan vulgarizada en 1803 debe considerarse la primera en que aparecen completas las 80 láminas que compone esta serie. La tirada fué sin duda dirigida y en gran parte realizada por el autor; reconócese fácilmente por su impresión excelente y el tono marcadamente rojizo—muy simpático por cierto—de las pruebas; el papel empleado fué más bien grueso, pero suave, blando y poco encolado. Debieron agotarse pronto los 240 ejemplares que Goya ofreció a la Real Calcografía en 1803, pues en 1806 ó 1807 se hizo otra tirada, la segunda por la Calcografía, dícese que bajo la inmediata dirección

(1) Conservada en el Archivo de Palacio y dada a conocer por D. F. J. Sánchez Cantón en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, 1916. *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*. XXIV, pág. 207.

del grabador Esteve. Reconócese, porque en ésta el tono de la tinta es casi negro; el papel es muy semejante al de la primera tirada La tercera edición data aproximadamente del año 1856. Está encuadernada con el retrato de Goya en la cubierta; el papel empleado es más apergaminado y rígido que el de las anteriores ediciones y se reconoce también sin dificultad, por la fatiga que revelan los cobres.

Las pruebas de estado de *Los Caprichos* son escasas y estimadísimas por tanto. Las hay antes de letra y número, varias anteriores a los trabajos de bruñidor y algunas aun anteriores a las agua tintas.

Después de estas pruebas de estado, pueden citarse otras de estado ya definitivo, con letra y número, anteriores probablemente a la primera tirada de edición y que se reconocen por la belleza de la estampación, la frescura de las medias tintas y la pureza de líneas.

Seguramente fueron tiradas directamente por el autor que las dedicó a personajes o amigos como muestra del trabajo que preparaba. Son tan estimadas como rarísimas. Pueden recordarse también unas pruebas sueltas tiradas en papel grueso, verjurado, sin cola, que alguien piensa que serán de 1820 aproximadamente, es decir, posteriores, a juzgar por el estado que revelan los cobres, a la tirada que protegió Godoy, y anteriores a la de 1856. En propiedad del Sr. Sánchez Gerona he examinado una serie curiosa de *Los Caprichos*, que su poseedor juzga, y con razón, según la belleza de la tirada, aún anterior a la primera edición. Compone un álbum encuadernado en la época del artista que parece hecho como para servir de modelo a una edición; va precedido de una introducción breve acerca de Goya y el título no es el de *Caprichos*, sino *Sátiras de D. Francisco de Goya y Lucientes, Pintor Español*. Siguen las 80 láminas recortadas, sin márgenes ni letra, y pegada cada una a una hoja de papel de hilo en la que aparece el título y una nota explicativa que en general personaliza mucho. Por ejemplo, dice en el núm. 5, *Tal para cual, Retrato de dos majos crudos, María Luisa y Godoy*. Se ve que la maledicencia de las gentes puso nombres a los personajes y refirió las escenas a hechos y sucedidos, aun cuando la intención del autor fuera otra.

El interés por los grabados de Goya que se demostró en el extranjero es evidente y fué relativamente rápido. Buenas o malas, se hicieron imitaciones de sus aguafuertes allá en tiempos en que era casi totalmente desconocido como pintor. Burty nos cuenta que en 1824 fué impreso en casa de Motte, en París, un cuaderno cuyo autor se desconoce, de diez litografías, titulado *Caricatures espagnoles, par Goya*, que no eran sino copias, bastante torpemente hechas

por cierto, de caprichos. Afirma después que es indiscutible la influencia del Goya grabador sobre la escuela romántica de 1825, que Delacroix tenía en la mayor estima la originalidad del maestro español y que Louis Boulanger, al componer una litografía de carácter fantástico, no tuvo inconveniente en tomar de Goya, casi sin variantes, tres grupos característicos de duendes y brujas.

De la primera edición de 72 láminas se hizo una falsificación con el siguiente título: *Caprichos Inventados y Grabados al agua fuerte por Francisco Goya y Lucientes, 72 agua fuertes. Publícala la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid, 1799.* Pero buenas o malas, legítimas o falsas, estas ediciones o imitaciones de grabados de Goya nos demuestran que éstos no eran ignorados de los editores y aficionados extranjeros.

La composición núm. 43 de *Los Caprichos* fué de las más popularizadas: fué la destinada a servir de hoja título con la fecha de 1797, es decir, cuando la serie se componía de 72 láminas tan sólo. En el plano que forma la mesilla y que se presenta de frente, se leía entonces: «Idioma universal. Dibujado y gravado p.r F.co Goya año 1797.» Cuando dos años después se hizo la tirada de 80 láminas completando la serie, con el retrato de Goya al frente, esta lámina pasó al núm. 43 y se modificó su antiguo título explicativo entonces en cierto modo de la colección, por el de *El sueño de la razón produce monstruos.* Debe observarse que la colocación de esta estampa en el núm. 43 de la serie no es casual ni caprichosa. Hasta esta lámina todos los asuntos son más o menos intencionados o simbólicos, pero todos son humanos; en cambio, a partir de ésta, todo o casi todo es fantástico y entramos de lleno en la región de las brujas, duendes, etc. A mi juicio, *Los Caprichos* podrían razonadamente dividirse en esas dos partes: la que componen las 42 láminas primeras y la compuesta desde la 43 a la 80. Una ojeada rápida a través de la colección creo que basta para explicar esta observación nuestra. Sin duda, la figura representada en la lámina 43 es la del artista con sus lápices y sus papeles, ocultando el rostro, soñando para dejar a la imaginación campo libre en el mundo fantástico de monstruos, duendes, brujas y demás gente visionaria que tan importante papel ocupan en todo el aspecto de la producción de Goya, al que pertenecen, entre otras obras, la de *Los Caprichos.* Mundo de visiones, el más propio para lucir la fantasía de un creador como Goya, pero visiones que no son, en general, tan aterradoras como parece a primera vista, visiones que tienen su raigambre en la tierra y su inspiración en los humanos, visiones, en fin, en las que hay tanto de fantasía como de chispa y gracejo castizo y que, como el coco y los duendes, no asustan más que a los

niños. El propio Goya dice hablando de los duendes al terminar la explicación de *Los Caprichos*:

«Buena cosa es q^e^ esta gente no se dexe ver sino de noche y a obscuras. Nadie a podido aberiguar en donde se encierran y ocultan durante el dia. El q^e^ lograse cojer una madriguera de Duendes y la enseñase dentro de una jaula á las 10 de la mañana en la Puerta del Sol, no necesitaba de otro mayorazgo.»

Goya dejó redactadas unas *Explicaciones de Los Caprichos*, de su mano; guárdanse hoy en el Museo del Prado. Son mesuradas, breves y se contentan con ampliar el título de cada lámina. En cuanto a todas las demás explicaciones que conozco, carecen a mi juicio de interés. Son lo que a cada uno se le ha ocurrido, que generalmente es muy semejante: allá donde se ve un amante, ha de ser Godoy; donde un baldragas, Carlos IV; donde una mujer ligera, María Luisa u otra dama alegre de la época, y así sucesivamente.

Analicemos la serie: en donde no se advierte, léase que las láminas son al agua fuerte y agua tinta. Después de las notas descriptivas, va entre paréntesis la explicación de Goya.

21. 1. Autorretrato, de Goya (134 mm. de alto × 112 de ancho.

Es el tan famoso y conocido busto que de perfil hacia la izquierda, con su levitón y corbatín y un enorme sombrero de copa: él nos presenta al artista más aviejado que viejo, con su boca de expresión enérgica y párpados caídos que dejan ver su ojo escrutador reflejando una vida interior intensa.

De no tener datos de que esta cabeza es del último año del siglo XVIII, le asignaríamos una fecha bastante posterior.

22. 2. El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega (177 × 121 mm.).

Una mujer joven con antifaz y dos caras, una dulce y bella, que es la que presenta, y otra detrás, horrible y monstruosa, da su mano a un hombre, seguida de dos figuras de aspecto repulsivo; vese gente al fondo que contempla la escena y grita con entusiasmo forzado.

(Facilidad conque muchas mujeres se prestan a celebrar matrimonio esperando vivir en él con más libertad.)

Goya tomó para título dos versos de una sátira de Jovellanos:

... Cuantas de himeneo
buscan el yugo por lograr su suerte,
y sin que invoquen la razon, ni pese
su corazón los méritos del novio,
el sí pronuncian y la mano alargan
al primero que llega...

23. 3. Que viene el coco (190 × 134 mm.) *(Lámina 69)*.

Dos niños se asustan y se refugian en los brazos de su madre ante la aparición de un personaje que va hacia ellos cubierto con una sábana.

(M. G. Abuso funesto de la primera educación. Hacer que un niño tenga más miedo al Coco que a su padre, y obligarle a temer lo que no existe.)

Es una bellísima composición. Se aprecia en ella trabajos de bruñidor que dan medias tintas que sirven de paso del agua tinta fuerte de las sombras a los blancos, en la sábana con que se cubre el Coco.

24. 4. El de la Rollona (182 × 128 mm.).

Un lacayo uniformado sostiene a duras penas con dos correas a un niño grande, con cara de hombre feo y repugnante que mete sus manazas en la boca; en el fondo se ve un caldero con leche y unos cestos.

(M. G. La negligencia, la tolerancia y el mimo hacen a los niños antojadizos, obstinados, soberbios, golosos, perezosos e insufribles; llegan a grandes y son niños todavía. Tal es el de la rollona.)

Esta composición, desagradable por el aspecto del personaje, es curiosa como técnica.

25. 5. Tal para qual (172 × 115 mm.).

Es una graciosa escena: un coloquio galante de una dama de rumbo con traje corto de encajes y mantilla, y un galán con sombrero apuntado, calzón, casaca y espadín; dos viejas al fondo se ríen, comentan y hablan de ellos.

(M. G. Muchas veces se ha disputado si los hombres son peores que las mujeres o lo contrario. Los vicios de unas y otros vienen de la mala educación; dondequiera que los hombres sean perversos, las mujeres lo serán también. Tan buena cabeza tiene la señorita que se representa en esta estampa como el pisaverde que le está dando conversación, y en cuanto a las dos viejas tan infame es la una como la otra.)

26. 6. Nadie se conoce (190 × 120 mm.).

Escena de carnaval. Varios personajes vestidos de máscara y con antifaz; mujeres y hombres forman diversos grupos. En primer término, un galán trata rendido de convencer a una graciosa mascarita que le escucha.

(M. G. El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son, todos engañan y nadie se conoce.) Es de las mejor conservadas.

27. 7. Ni así la distingue (173 × 114 mm.). Aguafuerte.

Es un cuadrito gracioso de época y costumbres. Un galán se aproxima a una dama más de lo oportuno y la mira con una lente.

(M. G. ¿Cómo ha de distinguirla? Para conocer lo que ella es no basta el anteojo, se necesita juicio y práctica de mundo y esto es precisamente lo que le falta al pobre caballero.)

28. 8. ¡Que se la llevaron! (184 × 137 mm.). *(Lámina 70)*

Soberbia escena de vigor y de expresión muy típica en Goya. Dos enmascarados conducen a viva fuerza a una mujer que grita desesperada.

(M. G. La mujer que no se sabe guardar es del primero que la pilla y cuando ya no tiene remedio se admiran de que *se la llevaron*.)

29. 9. TÁNTALO (181 × 128 mm.).

Escena trágica en que un hombre desesperado clama al cielo, mientras sostiene en sus rodillas una preciosa mujer, al parecer, muerta. Ella, por su cuerpo, y aun más por su cara, recuerda mucho a la Duquesa de Alba. Este aguafuerte pienso que tiene alguna intención desconocida para nosotros. (M. G. Si él fuese más galán y menos fastidioso, ella reviviría.)

30. 10. EL AMOR Y LA MUERTE (187 × 134 mm.).

En la explanada de una fortaleza, una mujer apoyada en un muro sostiene a un hombre que agoniza, a consecuencia de un duelo.

(M. G. Ve aquí un amante de Calderón que por no saberse reir de su competidor muere en brazos de su querida y la pierde por su temeridad. No conviene sacar la espada muy a menudo.)

31. 11. MUCHACHOS AL AVÍO (183 × 119 mm.).

Alrededor de un árbol, cuatro contrabandistas o bandoleros descansan de las fatigas de sus faenas entre trabucos. Recuerda en cierto modo el cartón para tapices titulado *El resguardo de tabacos*.

(M. G. Las caras y el traje están diciendo lo que ellos son.)

32. 12. A CAZA DE DIENTES (181 × 117 mm.).

El cadáver de un hombre ahorcado con las muñecas atadas y los pies desnudos, cuelga en medio de la composición; una mujer ha llegado por el alto de un muro a aproximarse al ahorcado, y horrorizada y tapándose la cara con un pañuelo le arranca, no obstante su pánico, los dientes con resolución. También en esa cara tan linda y asustada creemos reconocer los rasgos de la Duquesa de Alba. (M. G. Los dientes de ahorcado son eficacísimos para los hechizos; sin ese ingrediente no se hace cosa de provecho. Lástima es que el vulgo crea tales desatinos.)

33. 13. ESTÁN CALIENTES (185 × 119 mm.).

Es una escena descarada en que se representan tres frailes de aspecto brutal que sentados a una mesa engullen unas sopas, dos de ellos, mientras el tercero, con cara de imbécil, se ríe de sus compañeros; en el fondo un lego aporta unas viandas.

(M. G. Tal prisa tienen de engullir que se las tragan hirviendo. Hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación.)

34. 14. ¡QUÉ SACRIFICIO! (175 × 121 mm.).

Es esta una escena graciosa aunque vulgar en que una familia concede la mano de la hija, joven y guapa, a un corcovado repugnante y de patas torcidas, que mira complacido y libidinoso a su prometida.

(M. G. Como ha de ser, el novio no es de los más apetecibles pero es

rico y a costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta. Así va el mundo.)

35. 15. Bellos consejos (179 × 124 mm.).

Una joven y hermosa mujer con traje español y mantilla escucha con la mirada baja, abanicándose, los malos consejos que le da una Celestina a su lado; en el fondo se ve un grupo de gente ajena a la escena. Es una composición sencilla, original y muy típica de Goya.

(M. G. Los consejos son dignos de quien los da. Lo peor es que la señorita va a seguirlos al pie de la letra. ¡Desdichado del que se acerque!)

36. 16. Dios la perdone: y era su madre (174 × 124 mm.) *(Lámina 71)*.

Una vieja mugrienta y pobretona se acerca pidiendo limosna a una joven de rompe y rasga que avanza orgullosa sin prestarla atención.

(M. G. La señorita salió muy niña de su tierra: hizo su aprendizaje en Cádiz, vino a Madrid: le cayó la lotería. Baja al Prado, oye que una vieja mugrienta y decrépita le pide limosna, ella la despide, insiste la vieja. Vuélvese la petimetra y halla... ¡quién lo diría! que la pobretona es su madre.)

37. 17. Bien tirada está (184 × 127 mm.).

Una joven que probablemente acaba de levantarse de la cama que se ve al fondo apoya su pie derecho en el borde de un brasero a fin de estirarse bien la media. Una Celestina repugnante sentada en frente dice a la muchacha con autoridad de maestra en su oficio las picarescas palabras de que sirven de título a la estampa.

(M. G. ¡Oh! La tía Curra no es tonta. Bien sabe ella lo que conviene que las medias vayan estiraditas.)

38. 18. Y se le quema la casa (177 × 120 mm.).

Un viejo calzonazos a medio vestir camina lentamente en tanto que las llamas comienzan a invadirle la casa. Se ha insistido en que puede esto representar a Carlos IV abandonando los negocios del Estado. (M. G. Ni acertar a quitarse los calzones ni dejar de hablar con el candil, hasta que las bombas de la villa le refresquen. Tanto puede el vino.)

39. 19. Todos caerán (187 × 130 mm.).

En el alto de una rama, un ave con cabeza de mujer sirve de reclamo a otras aves con cabezas de hombres, que van cayendo y son después desplumadas por dos jóvenes que hay al pie del árbol ayudadas por una vieja. (M. G. ¡Y que no escarmientan los que van a caer con el exemplo de los que han caído! pero no hay remedio *todos caerán.*)

40. 20. Ya van desplumados (195 × 132 mm.).

Tres polluelos con cabeza humana, desplumados ya, son violentamente arrojados a escobazos por dos muchachas jóvenes, animadas por dos Celestinas (M. G. Si se desplumaron ya, vayan fuera: que van a venir otros.)

41. 21. ¡Qual la descañonan! (180 × 127 mm.).

Tres representantes de la justicia con garras y caras de perro destrozan a una polluela con cara de mujer. Debe considerarse esta composición compañera de la anterior.

(M. G. También las Pollas encuentran milanos que las desplumen y aun por esto se dijo aquello de : Donde las dan las toman.)

42. 22. ¡Pobrecitas! (181 × 129 mm.).

Dos majos embozados y con cara de pocos amigos escoltan a dos mujeres que al parecer contritas llevan cubiertas sus caras y cabezas.

(M. G. Vayan a coser las descosidas. Recójanlas que bastante anduvieron sueltas.)

43. 23. Aquellos polbos (185 × 129 mm.).

En el banquillo de un tablado, de perfil hacia la derecha, está sentada una mujer condenada, con coroza, atadas las manos e inclinada hacia el suelo la cabeza. En un púlpito, a la derecha, un hombre lee la acusación o la sentencia, que escucha mucha gente alrededor del tablado.

(M. G. ¡Mal hecho! A una mujer de honor, que por una friolera servía a todo el mundo tan diligente, tan útil, tratarla así, ¡mal hecho!)

44. 24. No hubo remedio (191 × 135 mm.).

Montada a horcajadas en un borrico que rodea una muchedumbre, avanza una mujer desnuda hasta la cintura, atadas las manos y la cabeza cubierta con una coroza, seguida de dos alguaciles a caballo.

(M. G. A esta Sta. Sra. la persiguen de muerte. Después de escribirle la vida la sacan en triunfo. Todo se lo merece, y si lo hacen por afrentarla es tiempo perdido. Nadie puede avergonzar a quien no tiene vergüenza.)

45. 25. Si quebró el cántaro (179 × 134 mm.).

Una mujer enfurecida está dando buena azotaina en el trasero a su chico, porque ha roto el cántaro, que hecho trizas se ve en el primer término. (M. G. El hijo es travieso y la madre colérica. Qual es peor.)

46. 26. Ya tienen asiento (191 × 139 mm.).

Dos mujeres con las piernas desnudas y sin más vestido que unas sayas que cuelgan por los hombros, sostienen con las cabezas una silla cada una, mientras dos hombres miran, ríen y comentan.

(M. G. Para que las niñas casquivanas tengan asiento no hay mejor cosa que ponérselo en la cabeza.)

47. 27. Quien más rendido (176 × 123 mm.).

Es una escena galante de poco interés: un galán rendido habla a una dama que le escucha con desdén. Dos perrillos sostienen una escena semejante a la de los amos, en primer término, y al fondo varias figurillas preciosas tratadas con una finura admirable.

(M. G. Ni uno ni otro. El es un charlatán de amor que a todas dice lo mismo y ella está pensando en evacuar cinco citas que tiene dadas entre 8 y 9, y son las 7 y media.)

48. 28. Chitón (189 × 129 mm.).

Composición muy típica de Goya, en la que una joven encubierta y misteriosa impone silencio a una encorvada que escucha con un rosario y un bastón. En el fondo un árbol de líneas bien encontradas determina una mancha feliz que anima la composición.

(M. G. Excelente madre para un encargo de confianza.)

49. 29. Esto sí que es leer (180 × 126 mm.).

Un personaje sentado, de perfil hacia la derecha, lee mientras le calzan y le peinan. Tal vez y a juzgar por la característica de la fisonomía de este hombre se refiera a algún personaje conocido.

(M. G. Le peinan, le calzan, duerme y estudia. Nadie dirá que desaprovecha el tiempo.)

50. 30. ¿Por qué esconderlos? (184 × 125 mm.).

Un viejo avaro trata de ocultar unas bolsas con dinero, mientras cuatro personajes a su alrededor se ríen de él.

(M. G. La respuesta es fácil. Porque no los quiere gastar y no los gasta porque aunque tiene los 80 cumplidos y no puede vivir un mes todavía teme que le ha de sobrar la vida y faltarle el dinero. Tan equivocados son los cálculos de la avaricia.)

51. 31. Ruega por ella (183 × 134 mm.).

Sentada en una banqueta, y luciendo una pierna, una mujer se deja peinar por otra que se encuentra detrás de ella. Una vieja a la derecha pasa las cuentas del rosario mientras examina con interés la pierna que tan descaradamente muestra la joven.

(M. G. Y hace muy bien para que Dios le dé fortuna y le libre de mal y de cirujanos y alguaciles, y llegue a ser tan diestra, tan despejada y tan para todos como su madre, que en gloria esté.)

52. 32. Por qué fué sensible (174 × 119 mm.). Agua tinta pura.

Una mujer joven, descalza y malamente vestida, resignada con su triste estado, está sentada en un calabozo iluminado débilmente por la luz de una linterna colgada.

(M. G. Cómo ha de ser. Este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que traía no podía parar en otra cosa.)

Es una de las más bellas estampas de la serie. Es asombroso el resultado obtenido por el procedimiento único de agua tinta.

53. 33. Al Conde Palatino (181 × 122 mm.).

Un sacamuelas pretencioso, con peluca y casaca bordada, opera delante de un mostrador lleno de frascos. Dos clientes en primer término:

el uno se oprime el rostro con ambas manos y arroja abundante sangre por la boca como consecuencia de la operación que acaba de sufrir; el otro, sentado de espaldas experimenta efectos semejantes al anterior. Un tercero, aterrado, en manos del sacamuelas está sufriendo la operación.

(M. G. En todas ciencias hay charlatanes que sin haber estudiado palabra lo saben todo y para todo hallan remedio. No hay que fiarse de lo que anuncian. El verdadero sabio desconfía siempre del acierto: Promete poco y cumple mucho; pero el Conde Palatino no cumple nada de lo que promete.)

54. 34. Las rinde el sueño (189 × 135 mm.).

Cuatro mujeres, dos con capuchas, en un calabozo duermen en diversas actitudes. Al fondo vese un gran hueco circular resguardado por una reja. (M. G. No hay que despertarlas, tal vez el sueño es la única felicidad de los desdichados.) Muy bien conservada.

55. 35. Le descañona (193 × 135 mm.).

Una barbiana afeita a un hombre que la mira tiernamente. Otra mujer detrás sostiene una vacía. Un cuarto personaje en el fondo completa la composición. (M. G. Le descañonan y le desollarán. La culpa tiene quien se pone en manos de tal barbero.)

56. 36. Mala noche (188 × 133 mm.).

En una noche obscura y ventosa dos mujeres avanzan a duras penas por un campo: sus cabellos, sus faldas, su abrigo, todo a merced del huracán las pone en difícil situación. Parecen divisarse otras figuras en la obscuridad, en el fondo. (M. G. A estos trabajos se exponen las niñas pindongas que no se quieren estar en casa.)

57. 37. ¿Si sabrá más el discípulo? (185 × 123 mm.).

Con este aguafuerte comienza la serie de seis estampas, hasta la número 42 inclusive, en que aparecen asnos como los protagonistas de las escenas representadas. En esta primera se ve a un borrico vestido con una especie de casaca, levantando en su mano izquierda una palmeta y enseñando a un borriquillo que está a sus pies un gran libro, en el que se ve la letra *A*. En el fondo otros cuatro borricos rebuznan cuanto pueden.

(M. G. No se sabe si sabrá más o menos, lo cierto es que el maestro es el personaje más grave que se ha podido encontrar.)

Desde la primera tirada, después de las pruebas de estado, esta plancha aparece con numerosos puntos o manchas en toda ella.

58. 38. ¡Brabísimo! (182 × 130 mm.).

Compone esta escena un burro sentado en primer término que escucha seriamente a un mono que toca la guitarra — o trata de tocarla, pues lo intenta por la parte posterior del instrumento — y dos hombres con cara de imbéciles que ríen y aplauden.

(M. G. Si para entenderlo bastan las orejas nadie habrá más inteligente; pero es de temer que aplauda lo que no suena.)

59. 39. Asta su Abuelo (200 × 139 mm.). Agua tinta tan sólo.

Un asno con casaca y calzones, sentado a una mesa con el blasón de su casa (otro asno), contempla un libro, su árbol genealógico sin duda, en el que se ven 17 generaciones de asnos, porque... no caben más.

(M. G. A este pobre animal le han vuelto loco los genealogistas y reyes de Armas. *No es el sólo.*)

Este aguafuerte, es la más grande de «Los Caprichos».

60. 40. ¿De qué mal morirá? (184 × 131 mm.).

Un asno con casaca, corbatín y zapatos toma el pulso con gesto grave a un moribundo tendido en su lecho. Dos figuras al fondo, en espera de la opinión del Doctor, completan la composición.

(M. G. El medico es excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, serio. ¿Qué más hay que pedir?)

61. 41. Ni más ni menos (178 × 129 mm.).

Un mono está pintando (con la mano izquierda) el retrato de un asno que con ciertas pretensiones le sirve de modelo. En el retrato resulta el borrico con peluca, cosa que no tiene. El mono no pinta en lienzo blanco, sino en lienzo con preparación obscura, como los de Goya.

(M. G. Hace muy bien en retratarse; así sabrán quién es, los que no le conozcan ni hayan visto.)

62. 42. Tú que no puedes (189 × 121 mm.).

Dos hombres llevan — con gran trabajo, como es natural — a dos asnos montados sobre sus espaldas.

El título es el principio del refrán castellano «Tú que no puedes llévame a cuestas», y parece en este caso relacionarse con el pueblo que tan a duras penas lleva sus cargas y contribuciones y a veces sus directores y políticos. (M. G. ¿Quién no dirá que estos dos caballeros son caballerías?)

63. 43. Esta es la única de las 80 estampas de la serie que no lleva título al pie (180 × 121 mm.). *(Lámina 72).*

A partir de ella es donde comienzan las láminas de carácter totalmente visionario. Representa a un artista, el autor que dormita, apoyando su cabeza entre sus manos en una mesa, está rodeado de lechuzas, murciélagos y otras aves nocturnas que revolotean a su alrededor y un enorme gato. Una de las aves le ofrece un lápiz como invitando al artista a reproducir sus sueños. Delante de la mesa se lee la inscripción: «El sueño de la razón produce monstruos». El dibujo preparatorio de este grabado, que procede de la colección Carderera, está fechado en 1797. Todo esto hace pensar que fué hecho el último (cuando la serie no constaba más que de 72 láminas) con objeto desde luego de colocarlo al frente a modo de frontispicio.

(M. G. La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas.)

64. 44. Hilan delgado (179 × 128 mm.).

Tres brujas, una hilando, otra que la ayuda y una tercera con una escoba. En segundo término, colgados del techo se ve una porción de niños. (M. G. *Hilan delgado* y la trama [*de chiquillos*] que urden ni el diablo la podrá deshacer.)

65. 45. Mucho hay que chupar (183 × 126 mm.).

Tres brujas horribles toman un polvo de una cajita, con aire gozoso y satisfecho. A sus pies vese un cesto lleno de niños recién nacidos. Dos enormes murciélagos revolotean en lo alto.

(M. G. Las que llegan a 80 chupan chiquillos: las que no pasan de 18 chupan a los grandes. Parece que el hombre nace y vive para ser chupado.)

66. 46. Corrección (190 × 130 mm.).

Reunión de brujos, brujas y otros personajes extravagantes y extraños que parecen dedicados a escuchar la palabra del gran Brujo, que ocupa el centro de la composición. Vuelan a su alrededor pájaros fantásticos, algunos con cabezas humanas.

(M. G. Sin corrección ni censura no se adelanta en ninguna facultad y la de Brujeria necesita particular talento, aplicacion, edad madura, sumision y docilidad a los consejos del gran Brujo que dirige el seminario de Barahona.)

67. 47. Obsequio al maestro (184 × 129 mm.).

Cuatro personajes absurdos y repugnantes ofrendan a su maestro brujo, un feto humano.

(M. G. Es muy justo: serian discipulos ingratos si no invitaran a su catedratico a quien deben todo lo que saben en su diabolica facultad.)

68. 48. Soplones (188 × 129 mm.).

Un brujo alado cabalga por los aires sobre un gato y sopla, despertando a otros brujos que dormían tranquilamente.

(M. G. Los Brujos soplones son los mas fastidiosos de toda la brujeria y los menos inteligentes en aquel arte. Si supieran algo no se meterian a soplones.)

69. 49. Duendecitos (186 × 131 mm.).

Tres duendes deformes y cabezudos, con unas manos enormes, se preparan a beber unas copas. Uno de ellos, el del centro, parece que brinda, y dice algo interesante, antes de las libaciones.

(M. G. Esta ya es otra gente. Alegres, juguetones, serviciales; un poco golosos, amigos de pegar chascos; pero muy hombrecitos de bien.)

Obsérvense los preciosos toques de bruñidor que la avaloran.

70. 50. Los Chinchillas (174 × 123 mm.).

Sátira mordaz y terrible contra aquellos indolentes que cierran con candado sus oídos y entendimiento, y se entregan a la ignorancia y al

molicie. Representa a dos personajes con candados en la cabeza y vestidos con trajes heráldicos, que no hacen sino dormitar o tomar el alimento que con cucharón les sirve otro ser humano con orejas de asno.

(M. G. El que no oye nada, ni sabe nada, ni hace nada, pertenece a la numerosa familia de los Chinchillas que nunca han servido de nada.)

71. 51. Se repulen (180 × 128 mm.).

Grupo de tres brujos, uno de ellos con alas de murciélago, con las que cubre en parte a los otros dos, uno de los cuales corta las garras y repule a su compañero. (M. G. Esto de tener las uñas largas es tan perjudicial, que aun en la Brujeria esta prohibido.) En las primeras tiradas, este aguafuerte es bellísima de mancha y entonación.

72. 52. ¡Lo que puede un sastre! (194 × 124 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Una mujer arrodillada ora con fervor ante un árbol que recubierto con grandes paños parece un fantasma. Varias gentes oran igualmente supersticiosas, más al fondo, y unos brujos surcan los aires. No es ésta la única ocasión en que Goya trata este tema de los falsos fantasmas.

(M. G. Quantas veces un bicho ridiculo se transforma de repente en un fantasma que no es nada y aparenta mucho! Tanto puede la habilidad de un sastre y la boberia de quien juzgue las cosas por lo que parecen.)

73. 53. ¡Qué pico de oro! (191 × 136 mm.).

Representa a un loro encima de una jaula, que con el pico abierto y la pata derecha levantada, dirige la palabra a varios personajes que le escuchan extáticos.

(M. G. Esto tiene trazas de Junta academica. ¿Quién sabe si el papagayo estará hablando de medicina? Pero no hay que creerlo bajo su palabra. Medico hay que cuando habla es un pico de oro, y cuando receta un Erodes: discurre perfectamente de las dolencias y no las cura: emboba a los enfermos y atesta los cementerios de calaberas.)

La uniformidad de los obscuros de este aguafuerte es de efecto asombroso en las primeras tiradas, pero ha perdido hoy casi todo su encanto.

74. 54. El Vergonzoso (188 × 120 mm.).

Es una composición francamente obscena en que un hombre muestra descaradamente sus vergüenzas donde debiera estar su cara y come unas sopas que le ofrece en una cazuela otro personaje de su calaña, mientras un tercero se aproxima a ellos apretando los puños.

(M. G. Hay hombres cuya cara es lo más indecente de todo su cuerpo, y seria bien que los que la tienen tan desgraciada y ridicula se la metieran en los calzones.)

75. 55. Hasta la muerte (189 × 133 mm.) *(Lámina 73)*.

Una vieja apergaminada, feísima y sin dientes, se acicala en su tocador y se coloca, mirándose al espejo, un sombrero de cintas, con el que piensa, sin duda, que va a producir gran efecto. La doncella se ríe, tras de la dama, y dos hombres aguantan con paciencia tan trasnochada co-

quetería. Por su índole, debiera figurar esta lámina en la primera y no en la segunda parte de «Los Caprichos».

(M. G. Hace muy bien de ponerse guapa. Son sus días: cumple 75 años, y vendrán las amiguitas a verla.)

76. 56. Subir y bajar (186 × 128 mm.).

Un enorme sátiro balancea, cogiéndole por los pies, a un personaje de casaca y condecoraciones cuya peluca humea, así como unas antorchas que lleva en sus manos. Otros dos personajes, que se supone ha balanceado el sátiro con anterioridad, caen de cabeza.

(M. G. La fortuna trata muy mal a quien le obsequia. Paga con humo la fatiga de subir y al que ha subido le castiga con precipitarle).

77. 57. La filiacion (188 × 117 mm.).

Escenas de esponsales de poca gracia. La novia tiene puesta una careta de animal y los demás personajes son deformes y ridículos.

(M. G. Aqui se trata de engatusar al novio haciendole ver por la egecutoria quienes fueron los padres, abuelos, visabuelos y tatarabuelos de la Señorita ¿y ella quien es? luego la verá.)

78. 58. Trágala perro (190 × 123 mm.).

Un hombre arrodillado, rodeado de dos frailes y personajes absurdos que parecen reirse de él, vocifera en actitud suplicante ante otro fraile que vocifera asimismo y le amenaza con una enorme jeringa.

(M. G. El que viva entre los hombres será geringado irremediablemente, si quiere evitarlo habrá de irse á habitar los montes, y cuando esté alli conocerá tambien que esto de vivir es una geringa.)

79. 59. Y aun no se van (194 × 133 mm.).

Un hombre desnudo, esquelético, sostiene a duras penas una enorme losa, que va en su caída a aplastar a varia gente. Unas brujas en el fondo contemplan aterradas la escena.

(M. G. El que no reflexiona sobre la instabilidad de la fortuna, duerme tranquilo rodeado de peligros: ni sabe evitar el daño que amenaza ni hay desgracia que no le sorprenda.)

80. 60. Ensayos (184 × 124 mm.).

Un enorme macho cabrío en el fondo de la escena. En segundo término un hombre y una mujer desnudos agarrándose las orejas, se elevan por el aire. El suelo en primer término lo ocupan dos gatos, un puchero, una calavera y dos ruecas. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Goya».

(M. G. Poco a poco se va adelantando, ya hace pinitos y con el tiempo sabrá tanto como su maestra.)

81. 61. Volaverunt (186 × 128 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Una bonita mujer surca los aires apoyada en tres brujas que la sirven

de peana. La mujercita, que va graciosamente vestida de maja, lleva sus brazos en cruz y sostiene con sus manos los extremos de su mantilla; su cabeza la adornan alas de mariposa.

Una vez más reconocemos en esta figura a la Duquesa de Alba.

Hasta su título, «Volavérunt», parece que subraya la intención de este grabado singular.

Como ya dijimos, poca importancia hemos de dar a las explicaciones que de éstos se hicieron, personalizando, en general torpemente, casi todas las láminas. Pero algunas hay que conviene tener en cuenta. Por ejemplo, al llegar a ésta dice uno de aquellos comentarios: «La Duquesa de Alba. Tres toreros la levantan de cascos». Y si bien nos fijamos, esas tres brujas en que se apoya la figura llevan trajes poco adecuados a su profesión y unas chaquetillas con hombreras más propias de toreros que de brujas.

(M. G. El grupo de brujas que sirve de peana a la petimetra mas que necesidad es adorno. Hay cabezas tan llenas de gas inflamable que no necesitan para volar ni globo ni brujas.)

82. 62. Quien lo creyera (186 × 131 mm.).

Dos brujas, a las que quiere coger con sus garras un monstruo, luchan ferozmente en los aires.

(M. G. Ve aqui una pelotera cruel sobre cual es mas bruja de las dos; quien diria que la petiñosa y la crespa se repelaran asi? La amistad es hija de la virtud: los malvados pueden ser cómplices pero amigos no.)

Bastante bien conservada hasta el punto de que en las primeras tiradas se ve menos que en las posteriores el monstruo debido a que la media tinta entonces en toda su pureza lo fundía demasiado.

83. 63. Miren que grabes (183 × 122 mm.).

Representa esta composición de gusto mediano a dos figuras humanas una con cabeza pies y manos de ave de rapiña la otra con orejas de asno montadas en sendos fantásticos cuadrúpedos con cabezas de burro. A lo lejos los aclama una muchedumbre.

(M. G. La estampa indica que estos son dos brujos de conveniencias y autoridad que han salido a hacer un poco de exercicio a caballo.)

84. 64. Buen viaje (187 × 128 mm.).

Un brujo lleva volando a través de los aires en una noche obscura a varios brujos y brujas que claman y vociferan.

(M. G. ¿A dónde irá esta caterva infernal dando aullidos por el aire entre las tinieblas de la noche? Aun si fuera de día ya era otra cosa y a fuerza de escopetazos caeria al suelo toda la gorullada; pero como es de noche nadie les ve.)

Muy bien conservada y especialmente interesante de técnica. Es esta obra singularísima como trabajo de grabador. Parece que se ha procedido como en la *maniére noir* y en el grabado al humo partiendo de fondo negro, y logrando las media tintas y los claros con trabajo de rascador, y sin embargo y nos encontramos tan sólo ante un grabado al aguafuerte.

85. 65. ¿Dónde va Mama? (181 × 119 mm.).

Una mujer desnuda, inmensamente gorda, va llevada por tres brujas no sabemos dónde. Una lechuza en la parte baja y un gato con un quitasol en la parte alta. A lo lejos, en el fondo de un valle, se ve un poblado a orillas de un río. Firmado en la parte baja a la izquierda: «Goya».

(M. G. Mama esta hidropica y le han mandado pasear. Dios quiera que se alivie.)

86. 66. ALLA VA ESO (185 × 123 mm.).

El Diablo cojuelo y una bruja, agarrados a una muleta, cruzan los aires acompañados de un gato que corona el grupo. Se ve un bonito paisaje en el fondo.

(M. G. Ahi va una bruja a caballo en el Diablo cojuelo. Este pobre Diablo de quien todos hacen burla no deja de ser util algunas veces.)

87. 67. AGUARDA QUE TE UNTEN (187 × 131 mm.).

Composición de mal gusto y antipática, en la que un macho cabrío, cuya pata posterior izquierda es un pie humano, se apoya en un demonio que le sujeta por dicha pata y que unta una brocha, y en una bruja tuerta y repugnante.

(M, G. Le envían a un recado de importancia y quiere irse a medio untar. Entre los brujos los hay tambien troneras, precipitados, botarates, sin pizca de Juicio: todo el mundo es pais.)

88. 68. ¡LINDA MAESTRA! (183 × 123 mm.) *(Lámina 74)*.

Una bruja y una mujer cabalgando en una escoba surcan los aires por cima de un paisaje llano. Una lechuza vuela aún más alta que la pareja.

(M. G. La escoba es uno de los utensilios mas necesarios a las brujas, porque ademas de ser ellas grandes barrenderas, como consta por las historias, tal vez convierten la escoba en mula de paso y van con ella que el Diablo no las alcanzará.)

Como trabajo de punta, es por su finura una de las más salientes aguafuertes de la serie.

89. 69. SOPLA (175 × 116 mm.).

Una bruja, valiéndose de las ventosidades de un niño, al que maneja a guisa de soplete, aviva el fuego de un hornillo, en el que hay unos huesos humanos. Varios brujos y brujas en el suelo y por los aires, trayendo chiquillos, completan la escena.

(M. G. Gran pesca de chiquillos hubo sin duda la noche anterior; el banquete que se prepara sera suntuoso. Buen provecho.)

Apréciase en este aguafuerte, como en varias de las anteriores, que la media tinta es muy fina; se sirvió tan sólo de ella para dar un ligero tono al papel y que no haga la estampación blanca, dura y monótona; en cambio en las primeras la media tinta es muy marcada y sacábase de ella gran partido.

90. 70. DEVOTA PROFESION (185 × 126 mm.).

Sostenidos en los aires por un ave de rapiña, dos personajes, con túnicas, y orejas de asno, sostienen con unas tenazas un libro abierto en el que lee una aspirante a bruja montada a caballo sobre un brujo. En el fondo hay un lago, en el que se destacan las cabezas de dos hombres o brujos que nadan.

(M. G. ¿Juras obedecer y respetar a tus maestros y superiores, barrer desvanes, hilar estopa, tocar sonajas, ahullar, chillar, volar, guisar, untar, chupar, cocer, soplar, freir cada y cuando se te mande? Juro. Pues hija, ya eres Bruja. Sea en ora buena.)

91. 71. Si amanece, nos vamos (173 × 127 mm.) *(Lámina 75)*.

Bajo un cielo estrellado, en una noche espléndida, brujos y brujas agrupados departen tranquilamente en una llanura. Alguno lleva unos niños atados a la cintura. Uno de ellos, el que parece llevar la voz cantante, indica a Oriente, donde empieza a percibirse un ligero resplandor, y como ya sabemos que a esta *gente* no se le ve más que de noche y a obscuras, exclama sin duda a sus compañeros: «Si amanece, nos vamos.»

(M. G. Y aunque no hubierais venido no hicierais falta.)

92. 72. No te escaparas (193 × 136 mm.).

Una mujer graciosa y sonriente, huye coquetamente de cuatro monstruos alados que la acosan y la persiguen.

(M. G. Nunca se escapa la que se quiere dejar coger.)

93. 73. Mejor es holgar (190 × 131 mm.).

Un hombre de aspecto repugnante, sentado encima de un saco, sostiene con sus muñecas una madeja que una mujer, en pie, frontera a él, devana en un ovillo. Una vieja, hila, detrás de la pareja.

(M. G. Si el que mas trabaja es el que menos goza, tiene razon: mejor es holgar.) Es una obra admirable como carácter y como escena.

94. 74. No grites tonta (188 × 129 mm.).

Una mujer caprichosamente vestida, se ve sorprendida por dos duendes que vienen por los aires, al parecer encantados de su encuentro.

(M. G. ¡Pobre Paquilla! que yendo a buscar al lacayo se encuentra con el duende; pero no hay que temer: se conoce que Martinico está de buen humor y no le hará mal.)

95. 75. ¿No hay quien nos desate? (193 × 140 mm.).

Atados por la cintura, de espaldas, a un árbol, un hombre y una mujer tratan en vano de desasirse. Una inmensa lechuza, con gafas, las alas extendidas, apoya una de sus garras en la cabeza de la mujer y la otra en el árbol. Este tema (el del matrimonio indisoluble, sin duda) ha sido tratado por Goya en forma análoga, más de una vez.

(M. G. ¿Un hombre y una mujer atados con sogas, forcejeando por soltarse y gritando que los desaten a toda prisa? O yo me equivoco o son dos casados por fuerza.) Es una de las más bellas de la serie.

96. 76. ¿Está Vuestra merced?... pues como digo... ¡eh! ¡Cuidado! si no... (151 × 131 mm.).

Un personaje vestido de uniforme con su bastón de mando da órdenes a tres tullidos. Debe de tener esta composición una significación particular que desconocemos y su título ser un estribillo de algún personaje. Alguien piensa, sin decir los motivos que tiene para ello, que se trata de D. Tomás Morla, Capitán general de Andalucía.

(M. G. La escarapela y el baston le hacen creer a este majadero que es de superior naturaleza, y abusa del mando que se le confia para fastidiar a cuantos le conocen, soberbio, insolente y vano con los que le son inferiores, abatido y vil con los que pueden mas que él.)

97. 77. Unos a otros (193 × 123 mm.).

Dos viejos decrépitos montados en otros dos, pican a guisa de toro a un cesto con dos astas que lleva un hombre sobre su cabeza.

(M. G. Asi vá el mundo. Unos á otros se burlan y se torean; el que ayer hacia de toro hoy hace de caballero en plaza. La fortuna dirige la fiesta y distribuye los papeles según la inconstancia de sus caprichos.)

Es una obra poco feliz y nada simpática.

98. 78. Despacha que despiertan (189 × 137 mm.).

Tres duendes, con trajes monacales y capuchón puesto, se afanan, limpiando platos y soplando lumbre con un fuelle.

(M. G. Los duendecitos son la gente mas acendosa y servicial que pueden hallarse: como la criada los tenga contentos, espuman la olla, cuecen la verdura, friegan, barren, y acallan al niño; mucho se ha disputado si son Diablos o no; desengañemonos, los diablos son los que se ocupan en hacer mal, o en estorbar que otros hagan bien, o en no hacer nada.)

99. 79. Nadie nos ha visto (187 × 137 mm.).

Cinco duendes con trajes monacales beben vasos de vino en una bodega, entre unas cubas.

(M. G. ¿Y que importa que los martinicos bajen a la bodega y echen cuatro tragos, si han trabajado toda la noche, y queda la espitera como un ascua de oro?)

100. 80. Ya es hora (194 × 136 mm.).

Cuatro duendes brutalmente expresivos se desperezan, bostezan y se disponen a partir.

(M. G. Luego que amanece huyen, cada cual por su lado, Brujas, Duendes, visiones y fantasmas. Buena cosa es que esta gente no se deje ver sino de noche y á obscuras. Nadie ha podido averiguar donde se encierran y ocultan durante el dia. El que lograse cojer una madriguera de Duendes y la enseñase dentro de una jaula á las 10 de la mañana en la Puerta del Sol, no necesitaba de otro mayorazgo.)

CAPRICHOS INEDITOS

Existen dos aguafuertes de Goya que indiscutiblemente corresponden a «Los Caprichos». No formaron parte de ninguna de las ediciones que se publicaron en tiempos del autor ni en las posteriores.

Carderera poseía las dos planchas. Por nadie se ha marcado el interés muy grande de estas dos composiciones, de una de ellas sobre todo, en que a mi juicio aparece Goya, y en situación bien singular e íntima por cierto. La rareza de estas aguafuertes (yo tan sólo sé del ejemplar que procedente de Carderera se guarda hoy en la Biblioteca Nacional) explica lo poco conocidas y comentadas que han sido. Lefort supone, y en su opinión abundo, que estas dos láminas fueron compuestas para la duquesa de Alba. Se refieren a incidentes de las relaciones entre ella y el pintor.

101. 81. Sueño de la mentira y de la inconstancia (218 × 158 mm.) *(Lámina 76).*

Esta composición ha sido descrita, cosa singular, sin los comentarios que parece sugerir el asunto. «Una joven medio desnuda, con dos caras. Un hombre tiene entre sus manos, oprimida contra su pecho, una de las de la joven. Una mujer, de doble cara también, tiene en la suya la otra mano de aquélla. Acostada boca abajo en el suelo, pero con la cabeza erguida y apoyada en los brazos, cuyos codos descansan en tierra, una bruja o demonio que mira con sarcasmo a una serpiente que fascina un caprichoso pajarillo. Detrás de todos, una mujer en pie con un dedo en los labios, parece que recomienda el silencio. A lo lejos una fortaleza.» Así es, poco más o menos, esta escena. Prescindamos de la bruja de la vieja, etc., y fijémonos en la parte importante de esta lámina, el grupo formado por la mujer reclinada y el hombre que la estrecha el brazo. Esta mujer con dos caras y alas de mariposa en la cabeza, es indiscutiblemente, la Duquesa de Alba, retratada una vez más, y casi en idéntica forma, como mujer ligera — no otra cosa pueden representar las alas de mariposa — en esta serie de «Los Caprichos». Es nuevo lo de las dos caras, es atrevido por parte del artista, pero es aún más atrevido y nuevo que el hombre que amorosamente la estrecha el brazo contra su pecho sea el propio artista, retratado fielmente que es imposible toda confusión. ¡Y qué expresión tan maravillosa ha dado a su propia imagen! ¡Con qué amor tan grande abraza a la mujer querida, ideal, colocada tan alta para un pobre pintor! En ese grupo parece que se ve con luz clarísima lo que, fueron aquellos amores de un hombre casi viejo y padecido, sordo y pobre con una dama joven y bellísima, ligera, viva, despierta y caprichosa, que celebraba seguramente que el pintor famoso se hubiese prendado de ella, y que mantenía el fuego con franca protección y seguramente con algunas, no muchas, dádivas de amor que concedía haciéndolas valer, y de tiempo en tiempo. Es comprensible que Goya no publicara este aguafuerte.

102. 82. ..... (220 × 150 mm.).

Escena difícil de explicar. Una vieja llora al lado de una joven, que, desesperada, se mesa los cabellos; otra mujer, más al fondo, levanta los ojos al cielo. Delante, en primer término, sentado en tierra y casi vuelto de espaldas, un hombre con casaca tiene entre sus piernas a un perrito que, con la boca abierta, come o lame. Pudiera ser que este hombre tratara de curar a este perro, cuya enfermedad fuera la causa de la desesperación de las tres mujeres.

Esta obra es seguramente compañera de la anterior. Parece, por las líneas del cuerpo y otros detalles, que la mujer joven sea siempre la Duquesa de Alba; el perrito también parece el tan famoso de aquella Duquesa que copiara Goya en su retrato.

CAPITULO IV

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

La serie importante de obras grabadas de Goya que cronológicamente sigue a la de *Los Caprichos*, es la de *Los Desastres de la Guerra*. Comenzada y realizada ésta, en parte, el año de 1810, median, por tanto, entre una y otra, once años; los once años de vida más intensa del artista, brillantes los primeros en que, como pintor de Cámara, gozó de las preeminencias de su cargo, terribles los últimos, en que, español, vió su patria invadida; aragonés, vió derrumbarse Zaragoza, y como hombre, presenció los horrores de la invasión, la guerra y el hambre. En esta colección se aprecia en conjunto el mismo espíritu que inspiró las composiciones pictóricas que de asuntos análogos por esta época produjera. En unas y otras se encontrará, ante todo, una expresión de horror, al feroz instinto, que se manifiesta patente y desnudo en esas luchas de pueblos contra pueblos. En *Los Desastres de la Guerra* no hay que buscar más que lo que el título ofrece, y a no ser por ciertos trajes populares, uniformes u otros detalles, podrían referirse estas composiciones a cualquier guerra, y desde luego pueden aplicarse a todas. En este sentido general y humano estriba, la fuerza de estos grabados de Goya, su espíritu, su grandeza y su trascendencia filosófica. Desconocida para el público esta serie hasta el año de 1863, fué entonces una sorpresa. Al contemplar hoy de nuevo las láminas de Goya, apreciamos que el artista creó en ellas, con atisbo de filósofo, páginas admirables, desdichadamente de eterna actualidad.

No era posible alcanzar una preparación más completa que la de Goya para haber, en efecto, desarrollado esta serie de escenas de las

cuales no vió seguramente muchas, pero que acaecidas todas en su derredor y en su tiempo, las apreció, las sintió y las sufrió, única manera de expresarlas después con la intensidad precisa. Nada de forzar y exaltar la fantasía para crear cosas quiméricas; la realidad se bastó para inspirar al artista visionario asuntos de su preferencia, más fuertes y fieros que los que produjo *el sueño de la razón*. De ahí que *Los Desastres de la Guerra* sea una obra de carácter más verdadero y realista que *Los Caprichos*. Sólo por excepción encontramos en la serie que nos ocupa el símbolo, o más bien la alegoría en este caso, representada por animales. Por lo demás, son siempre escenas concretas; no es el campo de batalla, es el rincón donde se desarrolla un episodio, es la feroz contienda de unos pocos, el ataque aislado; las mujeres atacan y se defienden lo mismo que los hombres; los niños lloran aterrados en pos de sus madres; los monjes huyen al ver saquear y arder sus conventos; el hambre y la peste se ceban en los miserables; el carro de la muerte va y viene sin cesar; las tropas fusilan a grandes y pequeños, hombres y mujeres; y todos, invasores e invadidos, destrozan, arrasan, maldicen, incendian, ahorcan y violan, e—inhumanos y crueles—matan y mueren. Esa y no otra es la visión real, agria, escueta y desnuda que Goya nos da.

Esta serie de grabados ha sido estimada por algunos como el trabajo gráfico más perfecto y razonado de Goya. Las escenas están, en general, concebidas con grandeza y energía, y el dibujo es, en efecto, magistral; en ninguna otra obra ha superado Goya el dibujo que luce en *Los Desastres*: llega con él a la perfección hasta en los detalles, mostrando al mismo tiempo un absoluto conocimiento de la anatomía y de la perspectiva. Todo está, en algunas de estas láminas, dicho y acabado, y hay cabezas pequeñas en segundos términos dotadas de una expresión perfecta: apreciamos su espanto o su sonrisa, y vemos que blasfeman o que rezan, precisando siempre su expresión y su gesto. Y todo ello realizado en algunas—no en todas las composiciones—con una ligereza de punta notable, realzada con frecuentes trabajos de punta seca de delicadeza exquisita. El grabador se ve que domina su arte por completo, y que, libre y seguro, maneja el buril y el agua tinta con suma perfección. Los contornos no se delimitan jamás con dureza; a veces no tienen ni línea, son abiertos. Indiscutiblemente, en esta obra Goya coincide como grabador con Rembrandt. Pero su inspiración es totalmente distinta, y si el holandés mostró de modo perfecto expresiones y sentimientos elevados y ultraterrenos, Goya no se lo propuso; sólo buscó, más a ras de tierra, dotar sus creaciones de vida, fuerza y movimiento.

Pero a pesar de todas estas excelencias de *Los Desastres de la*

Guerra, paréceme un poco aventurado afirmar que sea la obra más completa de Goya en su aspecto de grabador. Podrá tal vez superar a sus otras obras grabadas, en general, y casi igualar a *Los Caprichos*, a los que no llega, no obstante, en belleza y encanto. Demuestra, es cierto, más dominio de técnica que *Los Caprichos*, estar el autor más en posesión de su arte; pero *Los Desastres*, aparte lo desiguales que son y ciertos descuidos imperdonables que ostentan, adolecerán siempre de una cierta monotonía en los asuntos y en la manera de tratarlos; carecen, además, en general, de tintas intermedias, no porque no haya medias tintas, sino porque son poco varias y están atenuadas, pasando a menudo del blanco a sombras obscuras hechas con rayado, y de éstas al negro sin matices. La línea, es más decidida, pero más recta que en *Los Caprichos*, menos expresiva y graciosa. El sombreado es asimismo más monótono.

La conservación de los cobres, en general, no es buena. Estas planchas demuestran, desde la primera tirada de 1863, estar gastadas, y como quiera que no era debido a exceso de tirada, puesto que antes sólo se hicieron contadísimas láminas, hay que pensar que muchos de estos cobres sufrieron a causa de mala conservación, y que después para limpiarlos se frotaron con exceso.

En 1863 la dió a conocer al público la Academia de San Fernando con el siguiente y ajustado título: *Los Desastres de la Guerra, colección de ochenta láminas inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco Goya*. Un breve prefacio acompaña a esta publicación, cuya tirada fué de 500 ejemplares. Fué hecha con esmero, especialmente en los primeros ejemplares, que pueden reconocerse en el tono rojizo de la tinta. Las pruebas posteriores han sido entintadas en negro simplemente, aun cuando conservan algo del tono rojizo de las primeras pruebas. Algunas pruebas, hoy raras, y de las más escogidas, fueron tiradas sin leyenda. La Academia repitió varias veces la edición; la última, en 1906.

Debe citarse la existencia de un ejemplar único, de época del artista, y del mayor interés: el ejemplar que llamaremos de Ceán Bermúdez. Es una colección de pruebas tiradas bajo la dirección de Goya, y que consta, no de 80, sino de 85 láminas. Los cobres 81 y 82 se extraviaron de la colección antes de 1863, y de ahí que la Academia no pudiera publicarlos. Son dos obras del mayor interés; la última precisamente es como la conclusión filosófica de la idea que el autor vino desarrollando en todas las obras de esta serie. Estas dos aguafuertes fueron dadas a conocer por vez primera por Lefort en 1877. En cuanto a las tres que faltan para completar las 85 del ejemplar Ceán Bermúdez, son las tres de *Prisioneros* que nosotros

damos a conocer en *Obras sueltas*. Goya se asesoraba de su amigo el sabio crítico Ceán Bermúdez. En esta ocasión el pintor envió a su erudito amigo pruebas escogidas de las 82 láminas que nos ocupan, más tres sueltas de los *Prisioneros*, con objeto de que Ceán Bermúdez separase y corrigiese el orden y las leyendas que Goya había dispuesto y redactado con su puño y letra. El crítico reunió las 85 aguafuertes y compuso su ejemplar, que probablemente había de ser tipo de una publicación que después no se hizo, con el siguiente título: *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. En Madrid.*

Basta observar que en el título aparece la frase de... «y otros caprichos enfáticos», para comprender que Ceán Bermúdez no estimaba que las 85 láminas se refiriesen a las «Fatales consecuencias de la sangrienta guerra con Bonaparte...» Y así es, en efecto. A mi juicio, no hay referentes a la guerra sino las 65 primeras láminas y las dos inéditas que llevan los números 81 y 82, es decir, 67 composiciones; las restantes son, como las llamó Ceán Bermúdez, caprichos enfáticos; y por cierto que recuerdan por su intención a *Los Caprichos* y que en esta época eran ya famosos.

Obsérvese que las 18 que figuran con los números del 48 al 65, son del hambre que sobrevino.

La fecha de estos grabados sobre el hambre en Madrid de Septiembre de 1811 a Agosto de 1812, que causó más de 20.000 víctimas, es naturalmente posterior a los primeros de la serie, fechados muchos en 1810. Es decir, que pertenecerán a una época media de la colección.

Sabiendo que Goya no terminó la serie de grabados que nos ocupa, comenzada en 1810 hasta 1820, pienso que es esta última fecha la que conviene atribuir a la composición del ejemplar de Ceán Bermúdez. En él se conservaron las leyendas de Goya escritas con lápiz, que son las mismas con que aparecieron las láminas en la edición de 1863. Son admirables y expresan con energía y concisión lo que las composiciones representan.

El ejemplar de Ceán Bermúdez también se denomina de Carderera, por haber pertenecido después a este erudito coleccionista. A la muerte de Carderera no siguió la suerte del resto de su colección, y por lo tanto no se encuentra hoy en la Biblioteca Nacional.

Pruebas de artista, de *Los Desastres* se conocen pocas, pero las suficientes para poder hacer comparaciones entre los primeros estados y el actual de los cobres.

No sería razonado hacer clasificaciones entre estas estampas.

Todas son análogas. Puede tan sólo observarse que, por su composición y disposición de las figuras, forman dos tipos: uno, aquel en que domina el primer término con figuras en ese mismo y consiguientemente grandes, del que puede citarse, por ejemplo, el núm. 2. El otro tipo es aquel en que se busca más horizonte, en que las figuras, naturalmente más pequeñas, pasan más a segundo término, del que puede servir como ejemplo, entre tantos otros, el núm. 12. Este grupo de obras, más de conjunto que las anteriores, son, en general, y a mi juicio, las más salientes de la serie. A nada se parecen y su originalidad y su fineza son realmente supremas.

Son hechas al aguafuerte con agua tinta las estampas de las que no se indica el procedimiento.

103. 1. Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (148 mm. de alto × 189 mm. de ancho).

Un hombre mal cubierto con harapos, de rodillas y con los brazos en cruz, se presenta de frente, en actitud suplicante, pidiendo piedad al cielo. Está en una lóbrega caverna.

Esta figura, admirable de sentimiento, representa al pueblo español en los instantes que precedieron a la invasión francesa. Es como una introducción gráfica a las láminas que siguen.

Es obra rayada con maestría singular y muy decidida y valiente.

104. 2. Con razón o sin ella (138 mm. de alto × 194 mm. de ancho). Agua fuerte y punta seca.

Dos hombres con lanza el uno, con navaja el otro, heridos, llenos de furia y coraje, acometen a unos soldados que se aperciben a disparar sobre ellos. En el fondo otros combatientes y varios muertos.

Es hermoso por la expresión que revelan esos tipos populares. Contrasta con la de los soldados, que obran como autómatas.

105. 3. Lo mismo (145 mm. de alto × 197 mm. de ancho).

Representa, en efecto, esta estampa *lo mismo* que la anterior: la lucha de varios paisanos con soldados franceses. En primer término, un valiente, empuñando una enorme hacha, ha matado a un enemigo. Otros grupos detrás se apuñalan y se sablean rodando por el suelo.

Excelente de dibujo, sencilla como grabado y bien conservada.

106. 4. Las mujeres dan valor (135 mm. de alto × 186 mm. de ancho).

Lucha desesperada de dos mujeres de tipo popular con dos soldados enemigos. Esta lámina es inferior a las anteriores.

107. 5. Y son fieras (133 mm. de alto × 181 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Varias mujeres, una con un niño en brazos atacan con picos, sables

y puñales, y hasta con piedras, a los soldados invasores que se defienden como pueden. Muy bien como drama, movimiento y expresión.

108. 6. BIEN TE SE ESTÁ (120 mm. de alto × 189 mm. de ancho).

Composición confusa y poco afortunada. Un oficial francés herido, en tierra, es socorrido por varios compañeros. En el fondo, soldados que al parecer corren y atacan. Supone Mélida que pudiera representar la muerte del general Dupré en Bailén. Aspira a ser una págin asentida; el efecto del rayado resulta pesado.

109. 7. ¡QUÉ VALOR! (136 mm. de alto × 187 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Una mujer en pie, sola, sobre un montón de cadáveres, hace fuego con un cañón, prendiendo su mecha.

Esta obra, muy repetida y famosa por su asunto, trata de recordar sin duda a la heroica figura de Agustina, la defensora de Zaragoza.

La figura, bonita de silueta y movimiento y realzada con ligeros toques de punta seca en la falda, es lo mejor de esta composición.

110. 8. SIEMPRE SUCEDE (146 mm. de alto × 195 mm. de ancho).

Varios dragones franceses, cargan o huyen con sus caballos, bajando una pendiente. Uno en primer término ha caído y se revuelve bajo su cabalgadura. Es una composición original, ligera y firme.

111. 9. NO QUIEREN (139 mm. de alto × 191 mm. de ancho). *(Lámina 79 [1])*.

Al lado de una noria, que se ve al fondo, un soldado francés ha sorprendido a una buena moza y quiere forzarla; ella se defiende e hinca las uñas en el rostro del soldado, mientras una vieja, más al fondo, viene corriendo furiosa con un puñal para hudírselo al francés por la espalda.

Composición escabrosa y expresiva, de rayado muy franco y suelto.

112. 10. TAMPOCO (124 mm. de alto × 191 mm. de ancho).

Tampoco estas españolas quieren nada con los franceses. Dos mujeres por tierra se defienden de dos soldados franceses que tratan de forzarlas.

Es un grabado fuerte y espontáneo, de rayado decidido, pero que resulta monótono y obscuro; además, la composición es liosa.

113. 11. NI POR ESAS (137 mm. de alto × 186 mm. de ancho).

Unos soldados franceses arrastran a unas mujeres a un lugar obscuro abovedado, para sin duda saciar allí sus brutales apetitos. Un niño ha caído al suelo y llora en tanto que arrastran a su madre, la cual forcejea por desasirse de uno de los invasores. En el fondo se ve el campanario de una pequeña iglesia. Está bien como movimiento y como drama.

114. 12. PARA ESO HABÉIS NACIDO (125 mm. de alto × 191 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Entre un montón de cadáveres de paisanos, el único superviviente cae, atacado de un terrible vómito, entre sus compañeros.

Por su idea, tan subrayada con la leyenda, es esta composición una de las páginas más tristes y pesimistas que puedan imaginarse. Como grabado es una maravilla.

115. 13. Amarga presencia (128 mm. de alto × 159 mm. de ancho).

Bajo unos arcos han maniatado a un hombre, el esposo probablemente de la mujer que en primer término, en el suelo, es solicitada por dos soldados. Algunas figuras más en el fondo. No es de las mejores de la serie.

116. 14. ¡Duro es el paso! (126 mm. de alto × 156 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Tres verdugos suben por una escalerilla de madera a un reo, conduciéndole a la horca. Un fraile dirige palabras piadosas al reo, al pie de uno de los mástiles del mortífero aparato. Vense en segundo término los cuerpos de dos ahorcados movidos por terrible impulso.

Supone Mélida, si puede ser la matanza de franceses dirigida en Valencia por el canónigo Calvo. La emoción de la escena está bien con seguida.

117. 15. Y no hay remedio (127 mm. de alto × 155 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca *(Lámina 77 [2])*.

Sobria de composición y emocionante en extremo, puede citarse como una de las mejores estampas de la serie. En el centro, un hombre atado de espaldas a un poste, con los ojos vendados, espera el momento de su fusilamiento; no aparecen por la izquierda sino los extremos de los fusiles (disposición muy original que Goya ha empleado varias veces y que es de efecto trágico sorprendente) apuntando al desgraciado. Una figura en el suelo yace con la cabeza destrozada. En términos sucesivos se ven otros condenados atados a varios postes, y soldados franceses fusilándolos a mansalva.

118. 16. Se aprovechan (132 mm. de alto × 196 mm. de ancho).

Tendidos en el suelo vense cuatro cadáveres de paisanos españoles a los que despojan soldados franceses. En el fondo un grande árbol y otros grupos en que parece repetirse la escena del de primer término.

La lámina es saliente por su delicadeza de dibujo.

119. 17. No se convienen (128 mm. de alto × 194 mm. de ancho).

He aquí dos jefes franceses a caballo que discuten y no se convienen sin duda acerca de las órdenes que han de darse relativas al combate que se ve empeñado en segundo término, entre españoles y franceses.

120. 18. Enterrar y callar (132 mm. de alto × 197 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Multitud de cadáveres, desnudos y con horrible expresión, aparecen dispersos en el cabezo de un terreno yermo. Un hombre y una mujer

lloran contemplando la horrible escena y comprenden que lo único prudente es llorar, enterrar y callar.

Muy fino de ejecución: parece haber sido atacado varias veces con el aguafuerte, realzando después las finezas con toques de punta seca en los desnudos de los cadáveres, y agua tinta en el terreno y en el fondo.

121. 19. Ya no hay tiempo (130 mm. de alto × 198 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Al pie de unas ruinas unos mamelucos tratan de forzar a unas mujeres, matando previamente a un hombre joven que las acompañaba. Pero los españoles deben de aproximarse, pues un oficial francés llega y dice, sin duda... «Ya no hay tiempo».

Es de las más bellas de la serie.

122. 20. Curarlos, y a otra (121 mm. de alto × 193 mm. de ancho).

Grupo de guerrilleros españoles, varios de ellos heridos. Uno, en primer término, con admirable expresión de dolor, ha perdido su brazo derecho; le auxilian varios compañeros. Todos confían en curar para volver a la lucha, como indica la leyenda. En el fondo varios cadáveres y árboles tronchados: la refriega en aquel paraje debió de ser terrible.

123. 21. Será lo mismo (126 mm. de alto × 193 mm. de ancho).

No se comprende bien ni la composición ni su relación con la leyenda. Cuatro cadáveres; dos hombres conducen a uno de ellos no sabemos dónde. Una mujer llora desesperada en el fondo.

124. 22. Tanto y más (124 mm. de alto × 200 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

El tan repetido asunto de un montón de cadáveres. Aquí se ven cinco, no despojados como en otras de estas láminas. Armas, sombreros, etc., al lado de estos españoles muertos. En el fondo una gran construcción con aspecto de fortaleza

125. 23 Lo mismo en otras partes (122 mm. de alto × 198 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Una vez más el repetido asunto de los cadáveres abandonados. Aquí no es en campo abierto como en la lámina anterior; parece que han muerto defendiendo algún recinto o fortaleza, a juzgar por el arco de fábrica que se ve a la derecha. La colocación de los cadáveres y el arreglo de esta desoladora escena son muy acertados.

126. 24. Aún podrán servir (131 mm. de alto × 210 de ancho).

Varios paisanos conducen en camillas o simplemente en brazos a unos heridos, en general militares, en la idea tan terrible y aun cruel de que aún podrán servir. En el fondo vese una fortaleza.

Hermosa composición, muy bien de idea, movimiento y mancha.

127. 25. También éstos (116 mm. de alto × 195 mm. de ancho).

La idea de esta composición completa el pensamiento de que *también estos* heridos, una vez curados, podrán de nuevo ir frente al enemigo y *aún podrán servir*. Aquí se representa un hospital de sangre improvisado, donde deprisa y como se puede se cura a varios heridos.

Aprécianse delicadezas de grabado extraordinarias.

128. 26. No se puede mirar (121 mm. de alto × 186 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un grupo de hombres, mujeres y niños es fusilado por un pelotón, del que tan sólo se ven las bocas de los fusiles y las bayonetas.

Composición análoga a la núm. 15, admirable por su acción y movimiento. En efecto, aquella escena tan horrible *no se puede mirar*.

129. 27. Caridad (131 mm. de alto × 193 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Cuatro hombres de tipo popular arrojan a una sima varios cadáveres desnudos.

No se comprende bien esta composición. ¿Es que estos cuatro hombres están enterrando caritativamente a los muertos, o son cuatro forajidos que los ocultan después de haberlos despojado? Por sus actitudes me parece esto último.

130. 28. Populacho (148 mm. de alto × 197 mm. de ancho).

El populacho desenfrenado arrastra el cadáver de un hombre atado por los pies, macerándolo y golpeándolo brutalmente. En el fondo varias gentes que miran, compasivos unos y aterrados otros, la cruel escena.

Supone Enrique Mélida que pueda referirse a la muerte del Marqués de Perales, que fué arrastrado por el pueblo de Madrid.

Se aprecia una ligera agua tinta. No es de las mejores y además está muy mal conservada.

131. 29. Lo merecía (150 mm. de alto × 205 mm. de ancho).

Asunto análogo al anterior. Unos hombres arrastran otro cadáver, igualmente atado por los pies.

Dice Mélida que podría inferirse por la presencia de un soldado que coopera al crimen, que fuera la víctima el general Filangieri.

El grabado está bien de expresión y carácter de los tipos, pero se conserva muy mal.

132. 30. Estragos de la guerra (128 mm. de alto × 156 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Sin duda, debido al bombardeo, una casa se viene abajo, arrastrando vigas, muebles y varios personajes que caen en montón entre los escombros.

Es una composición muy atrevida, que a fuerza de querer ser terrible resulta un poco demasiado ingenua e infantil. El agua tinta es ligera.

133. 31. ¡Fuerte cosa es! (137 mm. de alto × 190 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

En el centro un soldado envaina su espadón; se ven, suspendidos de las ramas de un árbol, unos ahorcados. A la izquierda soldados que abrazan a unas mujeres.

Es esta una composición fea y de mal gusto.

134. 32. ¿Por qué? (136 mm. de alto × 190 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Tres soldados franceses ahorcan a un desgraciado, al que han atado a un árbol y del que tiran y le empujan hasta conseguir el estrangulamiento. La expresión del ahorcado es admirable; el resto es más flojo.

135. 33. ¿Qué hai que hacer más? (139 mm. de alto × 186 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Un desgraciado que ha caído en manos de cuatro soldados franceses, desnudo, indefenso y con la cabeza en tierra es horriblemente mutilado con el sable de uno de los soldados. Es obra, de no especial interés.

136. 34. Por una navaja (137 mm. de alto × 186 mm. de ancho). Aguafuerte y ligeros toques de punta seca.

El cadáver de un agarrotado en su fatal banquillo y sujeto con ligaduras, muestra su expresión horrible y saca la lengua con gesto macabro. De su cuello, y sobre su pecho, pende la navaja causa del suplicio. En el fondo se ve una muchedumbre que contempla al ajusticiado.

137. 35. No se puede saber por qué (126 mm. de alto × 178 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Los cadáveres de ocho agarrotados ocupan un tablado. Aun cuando Goya nos dice que *no se puede saber por qué*, debe de ser por algo semejante al agarrotado de la lámina anterior, pues del pecho de la mayoría de estos desgraciados penden armas de diversas clases.

Es muy hermosa composición, llena de horror e impresionante.

138. 36. Tampoco (140 mm. de alto × 190 mm. de ancho).

Un ahorcado, en primer término, y otros dos más al fondo, cuelgan de los troncos de unos árboles. Un soldado francés, cómodamente repantingado, los contempla.

La figura del francés, un poco grotesca, descompone el conjunto de esta lámina tan trágica y sentida. Tiene preciosos detalles, como la mano rígida del ahorcado de primer término.

139. 37. Esto es peor (139 mm. de alto × 184 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca. *(Lámina 78 [1])*.

Horrible escena en que el mutilado y desnudo cadáver de un hombre se presenta atravesado en una rama vertical de un árbol, aguzada sin duda a propósito para fin tan cruel. En el fondo luchan franceses y españoles y arrastran un cadáver.

La composición de esta obra y la expresión de tremendo dolor que refleja la figura de primer término son admirables.

140. 38. ¡BÁRBAROS! (136 mm. de alto × 189 mm. de ancho).

Atado de frente a un árbol grueso, un hombre (tal vez un monje) presenta sus espaldas a dos soldados que lo fusilan a quemarropa. En el fondo tres soldados más presencian la escena.

Esta aguafuerte, de composición poco acertada, es además gorda en su ejecución. Tiene, no obstante, detalles felices, como el del fusilado, que, aunque de espaldas y atado, parece que se aprecian sus esfuerzos y su desesperación.

141. 39. ¡GRANDE HAZAÑA! ¡CON MUERTOS! (137 mm. de alto × 187 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Tres cadáveres desnudos, atados a unos árboles. Uno de ellos, horriblemente mutilado, con la cabeza y los brazos separados del tronco.

Como composición, aunque muy acertada, es inferior a la núm. 37.

142. 40. ALGÚN PARTIDO SACA (138 mm. de alto × 188 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y ligeros toques de punta seca.

Un hombre acomete furiosamente con un cuchillo a un animal monstruoso.

No es la única vez que este animal con cabeza que recuerda a la del hipopótamo aparece en la serie de «Los Desastres». ¿Qué quiere representar este animal, qué simboliza? Parece que el mal de la guerra, la guerra misma, a juzgar por su representación, más clara que en esta lámina, en la núm. 81. Pero ¿quién es entonces el que le ataca aquí y *saca algún* partido de ello? Difícil es esto de precisar. Enrique Mélida supone que podría ser algún afrancesado. No me convence del todo la suposición, y mucho menos la de Lefort, que dice que habiéndose prohibido durante la invasión el uso de armas hasta el punto que llevar una navaja podía conducir al patíbulo, como lo demuestran las láminas 34 y 35 de esta serie, Goya ha querido probar irónicamente que una navaja, a pesar de todas las prohibiciones, podía servir para algo, y lo demuestra en esta lámina. A mi juicio, esta composición debe de tener una explicación concreta que nosotros desconocemos hoy. Puede observarse, cosa extraña, que la figura del que ataca, que parece masculina, lleva faldas.

La obra está muy bien de movimiento y como expresión de fuerza.

143. 41. ESCAPAN ENTRE LAS LLAMAS (133 mm. de alto × 198 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Un grupo numeroso de gente huye aterrado de un pavoroso incendio que se ve en el fondo. No sé si querrá representar el incendio de Torquemada por el ejército de Lasalle en su marcha hacia Valladolid.

144. 42. TODO VA REVUELTO (153 mm. de alto × 201 mm. de ancho). Aguafuerte.

Un buen número de frailes, en su mayoría con hábitos de capuchinos

y dominicos, arrojados de sus conventos, huyen dispersos en distintas direcciones, rezando unos, corajudos otros, lamentándose todos.

145. 43. TAMBIÉN ESTO (137 mm. de alto × 194 mm. de ancho).

El mismo asunto que la lámina anterior: los frailes huyen precipitadamente, pues el enemigo debe de estar cerca; éstos son franciscanos; algunos se remangan los hábitos para mejor correr. Está bien expresada la idea; el cobre se conserva en buen estado.

146. 44. YO LO VI (124 mm. de alto × 195 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

El ejército invasor se aproxima sin duda a un poblado que se divisa en lontananza a la derecha. Los habitantes huyen despavoridos llevando lo que pueden, caballos, burros, sacos o sin llevar nada, pero huyendo del enemigo. En primer término, una madre con dos hijitos, uno en brazos y otro que aterrado llora y tropieza. Un labriego ricacho y el cura, con un saco de dinero, forman a la vanguardia de los habitantes del lugar.

Yo lo vi. He ahí el secreto de estas composiciones.

Este grabado, lleno de vida y de gracia en medio de la desastrosa escena representada, está muy trabajado.

147. 45. Y ESTO TAMBIÉN (133 mm. de alto × 195 mm. de ancho).

También vió el autor este otro éxodo precipitado. Tres figuras en primer término, precedidas de un cerdo, y cargadas con todo lo que pueden, y otras muchas al fondo, huyen y abandonan sus viviendas a la proximidad del invasor. Muy inferior como grabado y emoción al anterior.

148. 46. ESTO ES MALO (139 mm. de alto × 187 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Tres soldados franceses matan a dos frailes. Se representa el momento en que uno de los soldados, que ya ha dado muerte a uno de los frailes, atraviesa al otro de parte a parte con su espada.

Es obra de poco interés. Dice de ella muy oportunamente Enrique Mélida: «El rótulo de la estampa pudiera aplicarse, no sólo al asunto de la misma, sino a su ejecución; porque, efectivamente, es malo, y hasta muy malo el grabado, y nada tendría de extraño, en la despreocupación de Goya, que, convencido de ello, refiriese a su trabajo el antedicho juicio.»

149. 47. ASÍ SUCEDIÓ (138 mm. de alto × 188 mm. de ancho).

Unos soldados franceses han saqueado una iglesia, y allá se van corriendo con todo, imágenes, cruces, candeleros y demás objetos de valor, mientras un fraile cae, no sabemos si muerto o desmayado de espanto, al lado de la barandilla del prebisterio.

Supone Enrique Mélida que pudiera este asunto referirse al saqueo de Cuenca por la brigada Caulincourt.

Es en extremo original.

150. 48. CRUEL LÁSTIMA (132 mm. de alto × 184 mm. de ancho).

Un mendigo harapiento, con el sombrero en la mano, implora favor y caridad. A su lado una mujer con un niño en su regazo y otro caído en tierra, desfallecido. Varios cadáveres delante de ellos.

Es esta la primera estampa de las que componen la segunda parte de «Los Desastres de la Guerra», cuyo asunto es «El Año del hambre»,

151. 49. CARIDAD DE UNA MUJER (130 mm. de alto × 180 mm. de ancho).

Delante de una vivienda miserable, una familia se muere de hambre. Una damita muestra a un cura la triste escena. Más en primer término una anciana lleva unas tazas para socorrer a los desgraciados.

El arreglo de esta escena y la ejecución del grabado son muy artísticos y la mancha muy acertada.

152. 50. MADRE INFELIZ (129 mm. de alto × 173 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Tres hombres conducen en brazos a una mujer desfallecida por el hambre. Una niña, la hija de la desgraciada, la sigue llorando. En el fondo un cadáver, o un moribundo en tierra.

Es una de las más bellas y expresivas composiciones del hambre en Madrid. La figurita de la niña, que llorando desconsolada sigue a su madre, es un poema de dolor.

153. 51. GRACIAS A LA ALMORTA (127 mm. de alto × 175 mm. de ancho).

Varios mendigos se agrupan en derredor de una mujer que reparte las gachas de almorta.

Este grabado está muy bien de mancha, de tipos, de expresión de aquellos harapientos famélicos, y da una sensación de carácter popular felicísima y llena de gracia, dentro del drama que allí se expresa.

154. 52. NO LLEGAN A TIEMPO (130 mm. de alto × 180 mm. de ancho).

Grupo de cuatro mujeres, una de las cuales cae desfallecida y la socorren las otras tres, que sin duda no llegan a tiempo de salvarla de su estado de inanición. En el fondo unas ruinas y una figura echada.

155. 53. ESPIRÓ SIN REMEDIO (127 mm. de alto × 176 mm. de ancho).

Varias gentes de tipo popular rodean a un desdichado, al que apenas se ve y que sin duda *espiró sin remedio*.

Escena muy acertada por sus tipos.

156. 54. CLAMORES EN VANO (128 mm. de alto × 178 mm. de ancho).

Un grupo de mendigos, postrados y famélicos, clama en vano en demanda de alimento y auxilio ante un francés que más al fondo lo contempla embozado en su capote. Obra muy sentida y acertada de idea.

157. 55. LO PEOR ES PEDIR (129 mm. de alto × 182 mm. de ancho).

Otro grupo de mendigos muriéndose de hambre. Una muchacha de clase más elevada (tal vez una francesita) pasa a su lado emocionada por

la escena, con la cabeza baja, y parece que va a buscar a un oficial francés que se ve al fondo.

158. 56. Al cementerio (135 mm. de alto × 184 mm. de ancho).

Dos hombres conducen en sus brazos un cadáver al cementerio. En el fondo algunas figuras pereciendo de hambre.

No es de los más interesantes y sentidos.

159. 57. Sanos y enfermos (131 mm. de alto × 182 mm. de ancho).

Un grupo de hambrientos medio desnudos se ha refugiado bajo un arco de bóveda. Más al fondo pasan dos mujeres comentando y llorando, envueltas en mantones.

160. 58. No hay que dar voces (127 mm. de alto × 182 mm. de ancho).

Varias figuras en primero y segundo término, algunas de ellas echadas por tierra, pidiendo auxilio y pan.

Muy bien de conjunto y de detalles.

161. 59. ¿De qué sirve una taza? (126 mm. de alto × 180 mm. de ancho).

Un grupo de mujeres y niños desfallecidos y echados por tierra es socorrido por una mujer, que ofrece a uno de los hambrientos una taza de sopas. No es de las composiciones más felices.

162. 60. No hay quien los socorra (128 mm. de alto × 178 mm. de ancho).

Cuatro figuras en tierra, y una en pie, con la mano en el rostro, se resignan a morir de hambre, desamparados y lejos de los hombres, en medio de un paraje escueto y solitario.

Es una escena de las más terribles.

163. 61. Si son de otro linaje (132 mm. de alto × 185 mm. de ancho).

Grupo de mendigos desfallecidos y hambrientos, que piden protección a dos señorones compuestos y elegantes, que comentan la escena y se compadecen, pero que sin duda exclaman... ¡si son de otro linaje...!

164. 62. Las camas de la muerte (147 mm. de alto × 189 mm. de ancho).

Una mujer envuelta en una manta, gimiendo y tapándose el rostro, cruza por un paraje sombrío; en el suelo hay, a modo de fardos, un crecido número de cadáveres envueltos en sábanas.

Escena impresionante y trágica, admirablemente resuelta, sencilla y llena de emoción, que recuerda esos momentos decisivos de silencio en que sin decir palabra se dice todo. Como técnica y como mancha coincide una vez más Goya en esta ocasión con la manera de Rembrandt.

165. 63. Muertos recogidos (132 mm. de alto × 179 mm. de ancho).

Hacinados en montón vese un crecido número de cadáveres para irlos depositando en los ataúdes ya dispuestos.

166. 64. Carretadas al cementerio (128 mm. de alto × 181 mm. de ancho).

Un carro de parroquia va cargando cadáveres para conducirlos al cementerio. Represéntase el momento de cargar los restos de una mujer joven y guapa, que de prisa y de cualquier modo y mostrando las piernas desnudas es amontonada en el carro con otros cadáveres.

167. 65. ¿Qué alboroto es éste? (144 mm. de alto × 193 mm. de ancho).

Un oficial francés sentado a una mesa está en actitud de escribir, mientras dos mujeres huyen desesperadamente. Unos perros ladran furiosos y una multitud en que se ven soldados franceses y otras mujeres que huyen, completa esta composición, cuyo significado no alcanzo a comprender. Es grabado ligero, muy acertado de movimiento y expresión.

168. 66. ¡Extraña devoción! (151 mm. de alto × 194 mm. de ancho).

El cuerpo momificado, sin duda de algún santo, encerrado en una urna de cristal, colocado encima de un asno, es paseado entre una multitud de gentes que de rodillas, inclinadas, dándose golpes de pecho o con las manos en cruz, reverencian el paso de la reliquia.

Esta composición, como las que siguen, no tiene nada que ver con la guerra.

169. 67. Esta no lo es menos (144 mm. de alto × 189 mm. de ancho).

Unos ancianos con ricas casacas llevan sobre sus hombros en procesión la imagen de la Virgen de los Dolores. Más al fondo otros personajes traen otras imágenes; uno va delante tocando una campanilla.

Por su asunto y su leyenda es una variante del anterior.

170. 68. Qué locura! (135 mm. de alto × 192 mm. de ancho).

Un fraile, en posición grotesca, con un cucharón, represéntasele en medio de la estampa. A la derecha se ven en desorden objetos de iglesia; a la izquierda unas caretas. En el fondo hay unas figuras borrosas.

Este grabado es una verdadera desdicha.

171. 69. Nada. Ello dirá (144 mm. de alto × 196 mm. de ancho).

Un muerto sale de la tumba y con su mano derecha escribe en una hoja de papel la palabra: *Nada*. Se ven en el fondo espectros y seres fantásticos.

Ese es el asunto de esta singular aguafuerte que tan discutida ha sido y tan comentada, sirviendo de pretexto a muchos para afirmar el escepticismo de Goya y su total carencia de ideas religiosas.

Gauthier escribe: «Entre estos dibujos hay uno terrible y misterioso, y cuyo sentido, que tan sólo se entrevé vagamente, hace temblar y espanta. Es el de un muerto, a mitad sepulto que, apoyándose sobre un codo y con sus manos huesosas, escribe sin mirar, sobre un papel colocado a su alcance, una palabra tan significativa como las palabras más negras del Dante: ¡Nada! Alrededor de su cabeza, que conserva la bastante carne y piel para ser aún más horrible que una calavera, se arremolinan, apenas

visibles en la obscuridad de la noche, pesadillas monstruosas iluminadas aquí y allí por lívidos destellos. Una mano fatídica sostiene una balanza cuyos platillos se vuelcan. ¿Conocéis algo más siniestro y más desconsolador?»

Esta lámina no hay que tomarla como una profesión de fe del artista. Pienso que ya es el momento de colocar las cosas en su punto y de no dar a este grabado más importancia de la que tiene, considerándolo como un arranque, una genialidad — todo lo macabra que se quiera.

Lefort hace notar que la antigua leyenda del artista en el ejemplar de Ceán Bermúdez no es tal como hoy aparece. Decía entonces «Nada, Ello lo dice...», lo cual no es enteramente lo mismo que la leyenda actual modificada por la Academia, de «Nada. Ello dirá.»

He aquí que la interesante observación de Lefort nos sugiere la idea, de que tal vez, con la leyenda «Nada. Ello lo dice...» no quisiera Goya sino evocar o glosar, en cierto modo, las palabras: «Vanidad de vanidades y todo vanidad»; es decir, que todo, incluso la paz y la guerra es vanidad, ante el inexorable fin de todas las cosas humanas: la Muerte.

Como técnica es hermosa y magistral.

172. 70. No saben el camino (148 mm. de alto × 192 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Una fila de gentes, entre los que se ven frailes, clérigos y gente de curia, avanzan, unidos todos por una cuerda atada al cuello de cada uno por senda tortuosa abierta entre las quebradas de un camino abrupto.

Según unos, aquello es el camino del presidio. Según otros es la gente reaccionaria de Fernando VII, que avanza sin conocer el camino. Es de todos modos una gente descarriada que marcha a ciegas sin saber dónde va y arrastrados en recua, los unos por los otros.

173. 71. Contra el bien general (148 mm. de alto × 193 mm. de ancho). *(Lámina 78 ²)*

Un viejo monstruoso, que tiene por orejas dos enormes alas de murciélago, y uñas, en pies y manos, de ave de rapiña, viste larga túnica y está sentado en un sillón, escribe en grueso y apaisado libro, sin duda alguna, disposiciones o leyes que, lejos de mejorar la condición de los más, se encaminan *contra el bien general.* En el fondo varios personajes le contemplan.

Bellísima composición, muy atrevida, muy verdad y muy goyesca. Como grabado es muy delicado y muy fino.

174. 72. Las resultas (146 mm. de alto × 189 mm. de ancho).

Un cadáver envuelto en un sudario yace en tierra. Revolotean a su alrededor varias aves nocturnas. Un enorme vampiro se ha posado sobre su cuerpo y le chupa la sangre del pecho.

175. 73. Gatesca pantomima (153 mm. de alto × 198 mm. de ancho).

Una enorme lechuza se aproxima, volando, a un gato enorme también que está tranquilamente echado en lo alto de un pedestal formado

por gradas. Un monje, al parecer franciscano, de rodillas y con la capucha echada, está en adoración ante el gatazo. En el fondo vese apiñada muchedumbre.

Este aguafuerte, de composición poco sugestiva y ejecución pesada, debe referirse a algún personaje y situación concretos.

176. 74. Esto es lo peor (151 mm. de alto × 193 mm. de ancho).

Un lobo sentado sobre sus patas traseras, escribe en un pergamino: «Mísera humanidad, la culpa es tuya...» Figuras de diferente género, monjes, caballeros, prisioneros, mujeres, etc., rodean al enigmático lobo.

No es de las estampas más felices.

177. 75. Farándula de charlatanes (147 mm. de alto × 197 mm. de ancho).

Una serie numerosa de figuras, muchas con túnicas y todas con cabeza o carátulas de diferentes animales. En primer término, uno con cabeza de loro, de rodillas, muestra su gesto estar charlando. Un pequeño loro a la izquierda, sobre una rama, parece presidir la heterogénea reunión.

Es una composición de poco interés.

178. 76. El buitre carnívoro (155 mm. de alto × 201 mm. de ancho). (*Lámina 79*[1]).

Una muchedumbre, en la que hay personajes de todas clases sociales, a cuya cabeza va un hombre armado de un tridente, persiguen a un enorme buitre que huye apoyándose en sus patas y con las alas rotas.

Supónese generalmente que esto se refiere a la liberación de España de la invasora águila napoleónica, y que unas figuras que allá al fondo se vuelven de espaldas son militares franceses. Es una hermosa composición.

179. 77. Que se rompe la cuerda (151 mm. de alto × 196 mm. de ancho).

Por cima de un numeroso grupo de gente que chilla y vocifera, cruza haciendo ejercicios en una cuerda floja un personaje que viste túnica y manto. La cuerda, en efecto, tiene trozos gastados y es fácil que se rompa.

Goya no se atrevió en el grabado a caracterizar totalmente a este personaje. Recuérdase que el dibujo que le sirvió para este aguafuerte, que de la colección Carderera pasó al Museo del Prado, el personaje que hace estos arriesgados ejercicios, lleva en su cabeza la mitra alta y convexa ceñida por tres coronas, con lo cual no parece que pueda dar lugar a duda la Dignidad que allí se quiere representar. Aguafuerte fina.

180. 78. Se defiende bien (157 mm. de alto × 202 mm. de ancho).

Un caballo se defiende valientemente a coces y mordiscos de cinco lobos que le atacan. Cuatro mastines a la derecha contemplan la pelea sin osar intervenir en ella. Probablemente estos animales representan naciones. No podemos hoy precisar el significado de esta composición.

Bien dibujada en general, a pesar de ser un asunto de animales en cuyo dibujo son notorias las deficiencias que Goya mostraba. El caballo es muy pequeño comparado con los lobos y perros.

181. 79. Murió la Verdad (144 mm. de alto × 183 mm. de ancho).

Una joven coronada de laurel ha muerto y se le representa en el centro de la composición; de su cuerpo emanan rayos luminosos: esa joven es la Verdad. Otra joven a la derecha, con una balanza en la mano, llora la muerte de la Verdad; es la Justicia. Un obispo de pontifical preside un grupo de frailes decididos a dar sepultura a la Verdad.

Es una composición, sin duda inspirada en los momentos reaccionarios del reinado de Fernando VII, que quiere ser muy atrevida y terrible y decir mucho, y, que no obstante, resulta inocente.

182. 80. Si resucitará (143 mm. de alto × 186 mm. de ancho).

La figura de la Verdad, de la lámina anterior, se le ve en ésta medio sepulta, despidiendo siempre rayos luminosos. Un buen número de frailes y fantasmas con palos, mazas y libros descargan golpes sobre ella para hundiria del todo. Es la misma idea que la anterior.

183. 81. Fiero monstruo (151 mm. de alto × 149 mm. de ancho).

Un enorme animal—que ya hemos visto reproducido en algunas de las aguafuertes de la serie — con cabeza semejante a la del hipopótamo está echado en tierra, moribundo, y arroja por su boca un montón de cadáveres.

Insisto en pensar que este animal—que algo recuerda por su magnitud y forma a los animales prehistóricos — representa el mal de la guerra, la guerra misma, en esta ocasión ya agonizante, terminada.

184. 82. Esto es lo verdadero (152 mm. de alto × 191 mm. de ancho). *(Lámina 79 [2]).*

Una joven cubierta con rica túnica, la cabeza coronada con flores y sus senos exuberantes desnudos, se acerca a un hombre, un labriego de aspecto inculto y casi salvaje, que lleva una azada, indicándole un resplandor que aparece en el fondo como la aurora de paz del porvenir. Un cesto con flores y frutas, un corderillo, mieses en haces en el fondo y ramas de árboles cargadas de fruto parecen indicar que terminaron los dolores y escaseces de la guerra y que la paz compensará a los supervivientes.

Es esta composición la conclusión filosófica de toda la obra y parece afirmar las aspiraciones humanitarias del artista. Después de los años de guerra vuelve la calma, y los que vivieron los momentos terribles confían ya en no volver a sufrirlos en sus días, pues aun cuando la Humanidad los repetirá estúpidamente por los siglos de los siglos, será ya tarde para que a ellos les alcancen nuevamente. La vida del hombre en su paso por la tierra, tiene, al menos, la compensación piadosa de ser breve.

Lefort tuvo la fortuna de encontrar los cobres y de completar de esta manera, para ulteriores publicaciones, la laguna que determinaba la falta de estas dos composiciones finales, tan interesantes.

CAPITULO V

LOS DISPARATES
(LOS PROVERBIOS)

Esta colección de grabados de Goya es la más personal y extraordinaria de sus composiciones, en la que el artista dió rienda suelta a su fantasía. El afán por lograr ante todo una expresión hizo olvidar en los momentos de la creación, proporciones, detalles y leyes que parecen esenciales en todo arte, omisiones que sólo tienen disculpa ante la grandeza del intento y la magnitud de la obra realizada. La imaginación riquísima—el abuso de imaginación me atreveré a decir—que estas composiciones revelan, las hace siempre confusas de expresión, inexplicables a menudo, y a veces ingratas y desagradables. Son obras maravillosas, de un personalismo insuperable, pero de una modalidad exageradamente subjetiva.

Es curioso observar la relación que guarda la técnica empleada en *Los Disparates*, con el espíritu que los anima. La libertad y el dominio en la manera del rayado es tan grande, la despreocupación tan exagerada, que todo a veces, suelo, figuras, telas y cielo, no dan la sensación de lo que quieren representar y parecen de la misma materia. El rayado no es vario y fino como el de *Los Caprichos* y el de *Los Desastres*, sino que resulta frecuentemente seco, tieso, inflexible, pesado y poco dúctil, con poca variedad de gruesos y poco matiz, determinando un cierto amaneramiento, al menos aparente. ¿Podrán estas deficiencias ser debidas a torpes retoques en los cobres? Creo firmemente, que sí, en parte.

Desconócese la época precisa en que se hicieran esas aguafuertes. Pero pienso que desde luego puede afirmarse que son de época muy

avanzada y aun parece que puede precisarse más, que son posteriores a la guerra que comenzó en 1808. Palpita en ellas una inquietud, una agitación, que no se encuentran, al menos tan definidas, en la producción de Goya, hasta los años de la guerra y los ulteriores.

En *Los Desastres* se dibuja y se compone lo que se ha visto o aquello que se ha oído narrar. Son escenas reales, más o menos fantaseadas luego. *Los Disparates*, por el contrario, son obras totalmente imaginativas. En toda la obra grabada de Goya, *Los Disparates* forman como idea, una excepción completa, y son a su obra grabada lo que la decoración mural de la Quinta del Sordo representa a su obra pictórica. En los años que siguieron a la guerra, que fueron asimismo bien tristes para España, paréceme que fueron concebidos esos *Disparates* que son como un huracán de pesimismo fatal y visionario, concebido por un cerebro maduro, del que se habían alejado para siempre los hálitos bellísimos que engendraran el arte y el amor de los años jóvenes. Y ya en el terreno de la hipótesis—y recordando que Goya dedicaba su actividad al grabado en aquellas épocas de su vida en que la enfermedad le recluía en su casa taller y le impedía la vida animada, callejera o campestre, a la que tan aficionado era—¿por qué no suponer la fecha de *Los Disparates* en 1819? En este año sabemos que el artista sufrió una grave enfermedad. Pudo en aquella ocasión dedicarse al grabado y producir *Los Disparates*, como años antes en situación análoga produjo gran parte de *Los Caprichos*. Yo creo apreciar una unidad, en toda la serie que parece que fué producida en poco tiempo, con ligeros intervalos entre unas y otras planchas.

Expliquemos el por qué cambiamos el título a los hasta ahora llamados *Proverbios* y la razón por la que consideramos que consta de 22 planchas y no de 18. Iriarte dice que las 18 planchas de esta serie, que denomina *el último rayo del genio de Goya*, quedaron inéditas a la muerte del artista, guardadas en cajas y que no salieron a luz, así como otros objetos y dibujos del gran maestro, hasta la muerte de su hijo Javier. Les denomina *Los Proverbios o Sueños*. Más razonado parece el segundo título. Carderera admite el nombre de Proverbios; pero dice después que el artista los denominaba Sueños. La primera vez que fueron conocidos del público, fué en 1850, fecha de una tirada reducísima y no en colección, sino tan sólo en pruebas sueltas, hechas en papel apergaminado con grandes márgenes y sin marca visible. Realmente, como tal colección y en serie no fueron publicadas estas aguafuertes hasta la edición que de ellas hizo la Academia de San Fernando en una tirada de 250 ejemplares en el año 1864. Lleva una cubierta en que se lee: *Los Proverbios. Colección*

de dieciocho láminas inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco Goya. Entonces parece que surge este título de Proverbios por vez primera. Enrique Mélida, en un artículo en la revista *El Arte en España* (1864), pregunta por qué esa publicación lleva el título de Proverbios. Descartado Proverbios, veamos la razón de por qué aceptamos Disparates, mejor que Sueños, admitido por Iriarte y Carderera.

Existen de estas planchas algunas pruebas únicas, según todos los indicios, y excepcionales, que tienen en la parte superior un número—el que les corresponde en la serie y que no es precisamente aquel con que figuran en la publicación de la Academia—y en la parte baja una leyenda cuyos rasgos y caracteres parecen indiscutiblemente de mano de Goya escritos con pluma y en los que se reconoce su letra. En ellos se dice, respectivamente: «Disparate ridículo»; «Disparate Femenino»; «Disparate Volante»; «Disparate conocido»; «Disparate puntual»; «Disparate de bestia»; «Disparate de tontos». Existe otro en la Biblioteca Nacional con el título, escrito en igual forma, de «Disparate de Carnaval». Y Lefort nos dice que sólo conoce dos palabras trazadas por él como explicación sobre una prueba que decía: «Disparate claro.» Y pienso yo que bastan esas nueve leyendas de mano de Goya para estimar que la serie en conjunto debe llamarse «Los Disparates», y no otra cosa, puesto que así lo ideó su autor. Y juzgo que bien le cuadra este título. Disparate es palabra totalmente castiza, y en sentido amplio, no tan sólo es cosa fuera de razón y regla, y en cierto modo sinónimo de desatino, locura, despropósito o error, sino cosa sin par, desparejada; cosa inesperada, sin ton ni son, y cuya trascendencia puede, no obstante, ser grande precisamente, porque al realizarse no se pensó en las consecuencias que con ello se podían alcanzar.

Todas las estampas de esta serie son aguafuertes con agua tinta.

185. 1. DISPARATE FEMENINO (324 mm. de ancho × 215 mm. de alto) (*Lám. 80* [1]).

Seis mujeres vestidas de majas, y con marcada expresión de desprecio y de odio, mantean a unos peleles y a un borrico que, parece muerto. Firmado en sentido inverso a la proporción del grabado.

Es lamentable la tiesura de línea de este grabado; nada tiene calidad y resulta consiguientemente pesado y monótono

El asunto guarda estrecha analogía con el del cartón para tapiz titulado «El Pelele» que Goya pintara el año de 1791.

186. 2. ¿DISPARATE DE MIEDO? (322 mm. de ancho × 220 mm. de alto). (*Lámina 80* [2]).

Un colosal fantasma, cubierto totalmente con paños blancos, avanza en la noche hacia un grupo de soldados que dormían tumbados en el

suelo y que, despertados ante la aparición, huyen despavoridos; más en segundo término, otro grupo numeroso de soldados huye asimismo. Un árbol a la derecha rompe la monotonía del fondo. La grandeza de la composición y lo bien expresado de lo grande del fantasma hacen de este aguafuerte una de las más hermosas de la serie; es asimismo más armónico y algo más vario y fino de rayado. Esta idea de cubrir algo muy grande con paños para que dé impresión, ya la expresó Goya en «Lo que puede un sastre».

187. 3. Disparate Ridículo (326 mm. de ancho × 212 mm. de alto).

Sobre una enorme rama de árbol seco, que cruza la lámina en sentido transversal están sentadas, envueltas en mantas y abrigos, y muy unidas, como acurrucadas por el frío, unas figuras algo extrañas, en general femeninas, que componen un grupo hasta de once personajes; uno de ellos, a la derecha, cubierto hasta la cabeza con una especie de manto con rayas y listas, dirige, a juzgar por su actitud, la palabra a sus compañeros.

Lefort cree ver a Carlos IV y su corte sobre el abismo, tan sólo sostenidos por una rama muerta. No veo yo relación alguna entre este grupo y la corte de Carlos IV; en cambio, sin particularismo alguno y como idea general, esta composición tendría mayor grandeza: todos y todo en la vida se apoyan en una rama seca que se puede truncar cuando menos se piensa y dar al traste con aquello que creyó encontrar en su apoyo abrigo y seguridad. Por su arreglo y buen dibujo es una de las mejores de la serie.

188. 4. ..... (322 mm. de ancho × 220 mm. de alto) (*Lám. 81*[1]).

Una especie de coloso, vestido al modo de campesino, baila con una expresión de alegría estúpida, al son de sus castañuelas; a la izquierda un hombre también de pueblo, sostiene a una mujer frente al gigante. (Lefort y Viñaza suponen que esta mujer no es tal, sino un maniquí femenino. A mí más me parece una mujer desvanecida y rígida ante la visión del repugnante coloso que tiene enfrente). Dos cabezas de espectros con las bocas abiertas, rostros descarnados y expresión terrible, se adivinan más que se ven, al fondo de ésta, para mí, inexplicable composición.

Es obra de cierta grandeza.

189. 5. Disparate volante (328 mm. de ancho × 218 mm. de alto).

Sobre un hipógrifo que surca los aires va cabalgando un hombre que lleva, estrechada en sus brazos, a una mujer que levanta las manos al cielo.

¿Es esto un símbolo de la aventura amorosa?

Es una composición muy original y goyesca.

190. 6. ¿Disparate furioso? (322 mm. de ancho × 217 mm. de alto).

Ante una muralla ruinosa se desarrolla la siguiente e inexplicable escena. Un hombre furioso, con el cabello erizado y los ojos fuera de las órbitas, al propio tiempo que ha derribado a un hombre con cara de mono, se dispone a atacar con una pica a otro hombre que se muestra aperci-

bido a repeler la agresión. Las demás figuras están como contritas o asustadas y varias se alejan cabizbajas comprendiendo que aquello no terminará bien.

El modo de grabar no es muy feliz, es seco, resulta un poco blanco y negro, sin matices. Pero, en cambio, la expresión es insuperable.

191. 7. ¿DISPARATE MATRIMONIAL? (327 mm. de ancho × 218 mm. de alto).

Una figura repugnante y monstruosa, compuesta de dos cuerpos humanos, uno masculino y otro femenino, adheridos por la espalda, con dos caras horrendas y cuatro piernas y pies dobles, cubierta tan sólo con una especie de taparrabos que circunda sus cinturas y oculta las partes pudendas, ocupa el centro de la composición. El fondo y la izquierda lo llenan grupos de figuras todas absurdas, algunas con cabezas de aves caprichosas y otros animales, que parecen escuchar con sumisión y respeto la palabra del hombre que compone la doble figura central.

La concepción de esta obra es fea y de mal gusto, sin que sea suficiente a atenuar esas cualidades, ni su intención, ni su grandeza. Es francamente una obra antiartística y grotesca. ¿Existirá alguna relación de idea entre este Disparate y el bellísimo Capricho (núm. 75) que lleva por lema «¿No hay quién nos desate»?

192. 8. ..... (325 mm. de ancho × 212 mm. de alto).

Dieciséis personajes en diversas actitudes, pero todos metidos en unos sacos atados a sus cuellos, sin que se les vea por tanto más que la cabeza, van en distintas direcciones y como pueden por un terreno sin accidentes.

¿Representarán estos ensacados a los individuos de una junta, asamblea, ministerio, etc., que impedidos de maniobrar no hacen sino ir dando tumbos? Es posible y hasta probable.

Esta composición carece de todo interés. Como grabado es igualmente de importancia muy secundaria.

193. 9. ..... (328 mm. de ancho × 216 mm. de alto).

A la derecha de la composición, un extraño personaje trae, sobre un cojín cubierto de encajes, cuatro gatos que dos individuos de rodillas piden o van a recibirlos en sus manos. Detrás de este grupo diferentes personajes revueltos y en actitudes diversas leen, discuten y gritan; una mujer sostiene a un recién nacido. En el fondo, a la izquierda, un hombre gordo con un enorme sombrero, parece que se precipita cuanto puede por llegar al primer término que ocupa el grupo.

No creo, como piensa alguien, que esto sea sátira de una escena cortesana de tiempo de Carlos IV en la que hacen gran papel los gatos, por los que tenía predilección María Luisa. Como aguafuerte es muy feliz.

194. 10. ..... (320 mm. de ancho × 213 mm. de alto). *(Lámina 81 ²).*

En primer término, un caballo encabritado muerde y sostiene en sus dientes por la ropa a una mujer, que en el aire, violentamente impulsada hacia atrás, clama al cielo con expresión de espanto y los brazos extendi-

dos. A la izquierda, más en segundo término, otra mujer es presa de la voracidad de un inmenso animal que la devora con su boca enorme. Otro tercer animal de gran tamaño, especie de hipopótamo del que no se ve más que la parte superior, parece buscar con su ojo avizor la presencia de una tercera mujer para no ser menos que sus compañeros. Firmado.

195. 11. ..... (324 mm. de ancho × 216 mm. de alto).

Una mujer joven y bien ataviada, de cuyo tronco arrancan dos cabezas, huye perseguida por dos hombres que se detienen al verla refugiarse en un recinto ocupado por seis viejas grotescas, que parecen acogerla.

Esta composición, para mí totalmente inexplicable, está bien de movimiento, gracia y de expresión. Las viejas tullidas y decrépitas que componen el grupo de la derecha de este aguafuerte, son de aquellas figuras predilectas de los imitadores de Goya.

196. 12. ..... (326 mm. de ancho × 213 mm. de alto).

Tres hombres y tres mujeres, vestidos todos con unos trajes que son a modo de caricaturas de los trajes de majo, bailan, formando corro, al son de sus castañuelas. El conjunto de esta composición es de poco interés.

197. 13. Modo de volar (?) (330 mm. de ancho × 218 mm. de alto). *(Lámina 82 [1]).*

Cuatro hombres, con unos aparatos sencillos, compuestos de dos grandes alas, hienden los aires en distintas direcciones. Mueven sus aparatos por medio de unas cuerdas que van desde sus pies a diferentes puntos de las alas, y también de sus manos, que se apoyan en ellas. Otro aparato, que se ve en el fondo, a medias, hace creer que es un quinto aviador cubierto por el ala izquierda del que ocupa el primer término.

La concepción y el acierto de esta obra son excepcionales y debe considerarse como una de las más salientes de su autor. El dibujo fino y correctísimo, la ligereza de ejecución y más aún que nada la originalidad de la idea, merecen el mayor elogio y explican la universalidad de esta lámina. Como técnica es de las estampas más salientes de Goya e indiscutiblemente la mejor de «Los Disparates».

198. 14. Disparate de carnaval (320 mm. de ancho × 208 mm de alto).

Dos personajes ridículamente vestidos se saludan. Sus manos puestas en el vientre y la posición de sus cuerpos parecen indicar, más que otra cosa, que uno y otro sufren una imperiosa necesidad física que requiere presta resolución. Otros personajes no menos absurdos rodean este grupo. Uno al fondo marcha hacia la derecha sobre unos zancos.

No parece fácil la explicación de escena tan grotesca.

199. 15. Disparate claro (322 mm. de ancho × 209 mm. de alto).

Sobre un estrado, que ocupa las dos terceras partes de la composición, a la derecha, hay un numeroso grupo de monjes, mujeres y fieles. Uno de estos personajes, que no puedo apreciar bien si es monje o mujer, indica

la boca de un abismo por el que se precipita, cayendo, no se sabe de dónde, un soldado. En el fondo varios hombres, montados unos sobre otros, sostienen unos enormes paños que cubren gran parte de este grupo.

La descripción que precede es la de las láminas de este aguafuerte de la tirada de 1864. Existen, por lo menos, dos pruebas anteriores con bastantes variantes.

200. 16. ..... (327 mm. de ancho × 215 mm. de alto).

Una mujer, cuya expresión es la del mayor asombro, no exento de cólera, coge por la mano a un hombre que parece tener tres brazos, el cual sufre por el otro lado una filípica que le dirige otro tercer personaje, cubierto con una capa, no menos ridículo que los dos descritos. Más al fondo vemos otras figuras, dos de ellas con doble cara.

201. 17. ..... (326 mm. de ancho × 219 mm. de alto).

Siete personajes rodean y se burlan, señalándole varios con el dedo y uno preparando una jeringa, a un viejo caricaturesco que, en medio de la composición, medio desnudo y sentado en un banco, tiene aspecto de condolerse de su mala suerte; sólo un perro a sus pies parece dispuesto a defenderle. En el fondo se ve un hombre a caballo que mira con absoluta indiferencia la escena.

En conjunto esta composición es de las más desdichadas de «Los Disparates».

202. 18. ..... (323 mm. de ancho × 207 mm. de alto). Aguafuerte, agua tinta y trabajos de bruñidor.

Sobre un fondo de tinieblas, un viejo, envuelto en un amplio manto que el viento agita, avanza rodeado de monstruos y fantasmas, cuya visión parece que quiere alejar, extendiendo hacia ellos el brazo derecho. A sus pies queda un cadáver envuelto en blanco sudario, extendido en la tierra.

Tiene esto el aspecto de la persecución del criminal; las visiones del asesino después del crimen. Lo que no es posible precisar es si se referirá a alguna persona determinada, como parece indicar el gran carácter de la cabeza. Como aguafuerte se diferencia bastante de la mayoría de las que componen «Los Disparates».

Láminas no publicadas en la colección de la Academia, en 1864.

203. 19. Disparate conocido (329 mm. de ancho × 215 mm. de alto).

Un grupo de gentes, unas asustadas y otras burlonas, contemplan dos especies de enormes espantapájaros compuestos de unos armazones de madera recubiertos con paños, calzones y uno con sombrero; éste, además, blande un espadón con su diestra. El hombre que aparece en primer término del grupo de gentes, rechifla a los falsos fantasmas y les presenta con el mayor descaro las partes traseras.

Es esta una preciosa aguafuerte como mancha y feliz contraste de blancos y medias tintas.

204. 20. Disparate Puntual (325 mm. de ancho × 217 mm. de alto).

En pie, sobre un caballo equilibrista que se mantiene con sus cuatro patas sobre una maroma tendida, una mujer hace equilibrios, a su vez, asombrando con su destreza a un numeroso público que la contempla.

Es curioso observar el rayado tan libre y tan personal que empleó el autor en el grupo del fondo.

205. 21. Disparate de Bestia (328 mm. de ancho × 215 mm. de alto) *(Lámina 82 [2])*.

En medio de una naturaleza extraña que se asemeja a un circo natural, un enorme elefante está parado ante un grupo de cuatro personajes que, con turbantes, calzones anchos y túnicas, parecen vestidos, de judíos unos, y otros de moros; uno de ellos presenta al elefante un libro de leyes y otro le halaga moviendo un collar con campanillas.

Estimo este aguafuerte una de las mejores de «Los Disparates», llena de intención y de expresión comprensible, de gracia y de talento. Esto grande, que está parado, bien pudiera ser el pueblo, manso, sumiso, expectante, inconsciente de su fuerza. Los cuatro bergantes que a cierta distancia le miran, algo temerosos y dispuestos a salir corriendo si la enorme trompa les amenazase, pudieran ser a su vez los directores del elefante, legisladores y políticos, que tratan de convencerle a fuerza de coba y sonsoniche, de la excelencia de aquellas leyes que le presentan.

206. 22. Disparate de Tontos (326 mm. de ancho × 212 mm. de alto).

Cinco toros, en posiciones diversas, revueltos y como en el aire.

Como aguafuerte es muy saliente, apreciándose en ella un dibujo admirable y una gran ligereza de manejo de punta.

Pienso que, ni por proporciones, ni por carácter, ni por asunto (aun cuando en él haya toros) tiene relación este aguafuerte con las de «La Tauromaquia». El que el cobre se encontrara el año de 1877 con los tres anteriormente descritos (en poder del pintor español E. Lucas) era un dato para pensar que con ellos, había de coleccionarse. A más de todo esto, el que aparezca una prueba en que con letra del autor diga «Disparate de Tontos», me parece definitivo.

CAPITULO VI

LA TAUROMAQUIA

Los años de Goya son aquellos en que como vimos en la página 38 y ss., se fundamenta y crea el arte del toreo y en que aparece el torero como profesional.

El entusiasmo de Goya por este espectáculo lo prueba la serie de obras que dedicó a reproducir escenas de toreo de todo género, entusiasmo que perduró en el artista hasta su última época.

Como grabador dedicó al espectáculo de los toros esta serie importante de aguafuertes, una de las más famosas y artísticas que realizara. Muestra en ella un cierto deseo de manifestar erudición, da a las primeras láminas de la serie carácter legendario e histórico, haciendo aparecer personajes como el moro Gazul, el Cid y Carlos V.

Siguen láminas francamente tauromáquicas en que reproduce el espectáculo tal como él lo vió con multitud de escenas pintorescas unas, impresionantes otras, concretas muchas de ellas, en que hace aparecer a lidiadores famosos como Martincho, Juanito Apiñani, el indio Ceballos, el estudiante de Falces, Fernando del Toro, Rendón, Pedro Romero, *Pepe-Hillo* y la Pajuelera.

Esta serie de aguafuertes, tal vez no sea una exacta copia de las escenas de la lidia: un técnico del toreo podría poner reparos a la reproducción de aquellas suertes, que resultan a menudo algo fantásticas y convencionales; pero en cambio en ellas se ha logrado de modo maravilloso la cualidad que más se perseguía, la del movimiento. Y todo expresado con una justeza, un relieve y una valentía precisos para que estas composiciones logren dar la sensación de verdad y de vida. Creo yo que hasta no ha muchos años no habría

sido posible comprender lo admirablemente sorprendidos que fueron aquellos movimientos por Goya. Sus toros parecerían más bien caricaturas de toros. Fué preciso un invento, algo más rápido que la visión humana, la fotografía instantánea, para demostrarnos lo admirable, lo preciso y lo justo de la observación y del modo de ver de aquella retina prodigiosa de Goya. El, y no los otros, tenía razón. El único reparo que se puede poner a los toros de *La Tauromaquia* es su tamaño. En efecto, son pequeñísimos, y aun cuando Goya nos tiene acostumbrados a desproporciones de dibujo, débense éstas siempre a descuido, pero jamás a que lo tomara por sistema; y estos toros son, desde el primero hasta el último, de un tamaño absurdo.

Esta serie de cobres tiene indiscutiblemente una unidad de plan de que suelen carecer otras colecciones del artista. Fueron precedidos de dibujos; conócense 50, que, procedentes de Carderera, se conservan hoy en el Museo del Prado. No todos fueron grabados, y la serie de aguafuertes, por tanto, representa una selección de los dibujos. La unidad de plan induce a pensar que fué realizada en un lapso de tiempo relativamente breve.

En la colección no aparece más fecha que la de 1815 en las láminas 19 y 31, y está conforme la técnica de grabado que muestran estas aguafuertes con aquella época. No me convence la opinión de Lefort de que *La Tauromaquia* se debe a dos épocas distintas; encuentro en ella una manifiesta uniformidad de técnica. Salvo raras excepciones (la núm. 25 y la 30, que son de aguafuerte pura), estas aguafuertes son completas, realizadas con punta y media tinta, ayudadas con trabajos de bruñidor y a veces de punta seca, son muy propias y personales de su autor; aéreas, vaporosas, bien compuestas; con una escena central, relativamente pequeña, dejando mucho fondo libre, excepto cuando se representa la barrera y las gradas o tendidos en el fondo, ocupados por público, y aun en este caso el fondo no es pesado, está tratado ligeramente y no quita interés al grupo principal, más en primer término. *La Tauromaquia* no alcanza la fineza de ejecución de *Los Desastres de la Guerra*, pero supera a la de *Los Disparates*, las dos series más próximas en fecha a la que nos ocupa. Muestra en ella grandeza de composición y al mismo tiempo finura, gracia y delicadeza de ejecución notables; es decir, un total dominio del arte del grabado.

Casi todas estas aguafuertes han sido encuadradas con un recuadro ligeramente trazado con raya, lo cual da un carácter nuevo a la serie.

Iriarte nos dice que antes de 1855 esta serie era muy conocida

en Francia, aun cuando los ejemplares eran escasos y raros, y que las primeras planchas no existían. Nosotros sabemos, porque lo dice Carderera y porque está probado, que Goya tiró una primera edición de *La Tauromaquia*, pero que ésta no salió en su época a la venta en total, sino que tan sólo se vendieron contadísimos ejemplares que consiguió un comerciante alemán establecido en Madrid, y que casi toda la edición no apareció sino después de la muerte del hijo de Goya. Por lo tanto, los ejemplares de que habla Iriarte son necesariamente de esta primera y hasta entonces única edición, de la que sin duda fué a Francia la mayor parte. Los ejemplares existían en las grandes colecciones francesas, se citaban en las ventas y eran cotizados a precios altos para aquella época: constaba de 33 láminas.

Pero *La Tauromaquia* no fué divulgada entre el gran público hasta el año de 1855 con la tirada que entonces hiciera la Calcografía de la Imprenta Nacional. Compone ésta un álbum apaisado que lleva al frente, con el título, el retrato, en busto, famoso del artista, con gran sombrero de pelo, corbatín y levitón que hiciera popular la edición de *Los Caprichos* no pocos años antes. El título de este álbum que publicó la Calcografía es el siguiente: «Colección de las diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros. Inventadas y grabadas al agua fuerte por Goya. Madrid, 1855. Estampado en la Calcografía de la Imprenta Nacional.» En otra hoja lleva este álbum impreso el asunto de cada una de las estampas que componen la serie, diciendo al frente: «Treinta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros.»

¿Quién llevó los cobres a la Calcografía para hacer esta edición? Desconozco este punto, como también ignoro la suerte que corrieron hasta veinte años después en que aparecieron en poder de un editor francés, Loizelet, que los había adquirido en España y que hizo con ellos una nueva edición sin fecha, *La Taureaumachie, recueil de quarante estampes*. Es obra bien grabada, pero de poco carácter.

¿Cómo explicarse el aumento de la colección en siete estampas? Parece probable que en 1815 estas siete láminas no existieran, y que al hacer en 1855 la segunda edición por la Calcografía no se publicaran, con el objeto de que ésta fuera idéntica a la primera. Y digo que parece probable que así fuera, porque hay que desechar la idea de que la Calcografía no dispusiera de estas siete planchas, por la razón sencilla de que los más de estos siete nuevos grabados están hechos en el reverso de los cobres de varias de las 33 publicadas por la Calcografía.

Los cobres fueron después a propiedad del grabador español R. de los Ríos, quien hizo, no ha muchos años, otra edición en París muy

cuidada y bien estampada y en la que figuran todas las láminas de la edición Loizelet y en igual forma y orden (1).

Pero en realidad, la serie debe hoy aumentarse en cuatro láminas más: las dos de la Biblioteca Nacional, en ejemplar único; la del Dr. Hofmann, de Viena, y otra de la que tan sólo, que yo sepa, existe una prueba en propiedad particular.

207. 1. Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo (208 mm. de alto × 311 mm. de ancho).

Cuatro hombres de aspecto primitivo, tres a pie, valiéndose de cuerdas y lazos, y uno a caballo que alancea, abaten y sujetan a un toro bravo en los campos, para hacerse con él. No es de las mejores.

208. 2. Otro modo de cazar a pie (197 mm. de alto × 311 mm. de ancho).

Dos hombres de carácter primitivo, como los de la lámina anterior, clavan sus garrochas en los costados de un toro que se abate con el hocico en tierra y doblando una de sus patas delanteras.

Muy acertada en la expresión del esfuerzo de estos hombres y en la actitud del toro. Fina y aérea en su fondo, esfumado y ligero.

209. 3. Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcorán, adoptan esta caza y arte y lancean un toro en el campo (197 mm. de alto × 316 mm. de ancho).

Un toro ha sido atravesado por una lanza que acaba de clavarle un moro que, caído de su caballo, está a los pies de la fiera. Otros tres moros a pie atacan con sus armas al toro para salvar a su compañero.

210. 4. Capean otro encerrado (199 mm. de alto × 306 mm. de ancho)

Tres moros con trajes análogos a los de la anterior estampa; uno torea de frente por detrás a un toro pequeñísimo; otro más en segundo término le espera, y el tercero, en cuclillas en el fondo, está haciendo una especie de zalema para llamar la atención de la fiera.

211. 5. El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla (205 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Este moro, a caballo, alancea a un toro bravo atravesándole con una lanza, manejada con sus dos manos, desde la cruz al vientre. El animoso Gazul era un moro de la corte del Rey de Sevilla, allá por los años de 1050 a 1090. La fuerza y el empuje del toro están muy bien expresados.

212. 6. Los moros hacen otro capeo en plaza con su albornoz (202 mm. de alto × 303 mm. de ancho).

Dos moros, uno de ellos torea de frente por detrás a un toro, mientras el otro permanece en segundo término.

---

(1) Hace pocos años los cobres fueron adquiridos por el Círculo de Bellas Artes, habiéndose hecho entonces una tirada.

213. 7. Origen de los arpones o banderillas (200 mm. de alto × 317 mm. de ancho.

A la derecha un toro plantado. A la izquierda un moro que con la capa en la mano izquierda llama la atención del toro, mientras que con la derecha se dispone a clavarle una flecha, más bien un arponcillo, origen de las banderillas.

214. 8. Cogida de un moro estando en la plaza (202 mm. de alto × 317 milímetros de ancho).

Una cogida. Un moro ha sido cogido y encunado por un toro, al que otro lidiador le agarra un cuerno y trata de clavarle un arponcillo; más al fondo otros dos moros acuden a salvar a su compañero.

215. 9. Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo (202 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Un caballero después de haber sido herido su caballo por el toro, ha comenzado la lucha, denominada «empeño a pie», y ha conseguido abatir a la fiera, herida por una estocada.

216. 10. Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid (207 mm. de alto × 310 mm. de ancho).

Carlos V, vestido de modo fantástico, como el caballero de la anterior estampa, jinete en un caballo bastante mal dibujado, pone una buena vara, picando en lo alto, a un toro que le acomete.

Salvo manifiestas desproporciones es notable por su movimiento.

217. 11. El Cid Campeador lanceando otro toro (216 mm. de alto × 310 milímetros de ancho).

Vestido de modo tan convencional y fantástico como el caballero de la estampa núm. 9 y como el Carlos V de la 10, el Cid, a caballo, picando en su sitio, en lo alto, atraviesa con su lanza a un toro que le acomete.

218. 12. Desjarrete de la canalla con lanzas, medias lunas, banderillas y otras armas (207 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Un toro negro plantado en primer término. Tres hombres con lanzas y banderillas se aperciben a la acometida, a la derecha de la estampa. En el suelo dos hombres, muertos o heridos, permanecen inmóviles. Otro grupo de cinco hombres más avanza desde el fondo y uno de ellos con la media luna se apresta a desjarretar al toro. (Usábase esta media luna para inutilizar al toro, cortándole los tendones por el jarrete, debajo de los corvejones. Esto es lo que se ha sustituído actualmente en las corridas cuando se ha de retirar al toro, con la salida de los cabestros.)

Como grabado es de los peores de la serie.

219. 13. Un caballero español en plaza quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos (198 mm. de alto × 307 mm. de ancho).

Un caballero en plaza, vestido con traje de época, va a clavar a galope un rejón a un toro que le acomete corriendo.

Es escena animada y graciosa de movimiento.

220. 14. El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebros (198 mm. de alto × 302 mm. de ancho). *(Lámina 83 1.)*

Con sombrero de picador y embozado en amplia capa, hasta los ojos, el estudiante de Falces da el quiebro al toro dejándole con el hocico en tierra. En el fondo se adivina, más que se ve, la barrera y gente agrupada tras ella. Este estudiante, después Licenciado de Falces, llamó mucho la atención a fines del siglo XVIII en la suerte de capear. Es una de las más bellas aguafuertes de la serie, llena de gracia y de movimiento, de encanto y de misterio. Es, además, bellísima como ejecución; toda la lámina está envuelta en una tinta grísea muy fina, sin más blanco que el que brilla en el lomo del toro.

221. 15. El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro (199 mm. de alto × 309 mm. de ancho).

El toro y el torero solos, en medio de la lámina. En el fondo la barrera con gente detrás de ella. Este Martincho (Martín Barcaiztegui), era un vascongado de Oyarzun, valeroso y temerario, que hizo cosas nunca vistas. Se retiró a su país en 1800, muriendo años después en Deva.

Obra muy bella también. Fina de mancha, misteriosa en el fondo y sin más blanco que el de la chaquetilla del torero.

222. 16. El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid (203 mm. de alto × 311 mm. de ancho).

Martincho sujeta a un toro por un asta y por el rabo y trata de derribarle. Dos toreros al fondo contemplan, y uno de ellos saluda con su montera en la mano. Resulta esta estampa demasiado obscura.

223. 17. Palenque de los moros hecho con burros para defenderse del toro embolado (197 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Es esto una especie de pantomima taurina: un toro embolado ha derribado a dos borricos y tiene un tercero entre sus astas. Un moro a la derecha y tres a la izquierda avanzan hacia el toro, a pie, armados con unas picas.

224. 18. Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza (202 mm. de alto × 313 mm. de ancho).

Muy cerca de la puerta del toril, sentado en una silla, con los pies sujetos por esposas, el atrevido torero espera al toro estoque en mano y citándole con el sombrero a guisa de muleta. Se representa el momento en que el toro sale acometiéndole. A la izquierda, la barrera y gente presenciando el emocionante espectáculo, que se denomina en términos taurinos esperar el toro a *porta gayola*.

225. 19. Otra locura suya en la misma plaza (203 mm. de alto × 319 mm. de ancho).

Encima de una mesa cubierta con un paño, que sería rojo probablemente para mejor llamar la atención del toro, está Martincho en pie con los pies unidos por esposas y dispuesto a saltar por encima del toro, al acometer éste a la mesa. El toro, que es un hermoso berrendo en negro, capirote y botinero, ataca con furia. Firmado «Goya, 1815».

226. 20. Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid (202 mm. de alto × 310 mm. de ancho) *(Lámina 83 ²)*.

Juanito Apiñani salta a la garrocha por cima de un toro que se representa de perfil. En el fondo, la barrera y público que presencia el espectáculo. Este Apiñani alcanzó la fama del más diestro de todos los peones y banderilleros de fines del siglo XVIII. Perteneció a las cuadrillas de Juan Romero y de Martincho. Es obra de una originalidad suprema.

227. 21. Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón (207 mm. de alto × 318 mm. de ancho).

El toro ha saltado al tendido, imprimiendo el consiguiente espanto entre los espectadores. El tendido se le representa dividido en dos compartimentos separados por una barandilla. El de la izquierda está ya vacío. El de la derecha lo ocupa aún gente que huye despavorida y aterrada. El toro, parado, en la parte alta, ha corneado terriblemente al desdichado Alcalde de Torrejón, cuyo cuerpo está suspendido y atravesado por los cuernos. Allá en el fondo, asomando la cabeza desde la parte de afuera, un hombre mira y observa la terrible escena. Supone Viñaza que Goya se quiso retratar en aquella figura. Paréceme sagaz y atinada esta suposición.

Es una aguafuerte preciosa de técnica; muy expresiva.

228. 22. Valor varonil de la célebre Pajuelera en la de Zaragoza (205 mm. de alto × 308 mm. de ancho).

Vestida de picador y a horcajadas en su caballo, la Pajuelera pone una vara a un toro que acomete. No es obra de especial interés.

229. 23. Mariano Ceballos, alias el Indio, mata el toro desde su caballo (207 mm. de alto × 315 mm. de ancho).

A la izquierda de la composición, Ceballos, a caballo parado, mata un toro de una estocada. Precioso grabado, acertadísimo de movimiento.

230. 24. El mismo Ceballos, montado sobre otro toro, quiebra rejones en la plaza de Madrid (202 mm. de alto × 313 mm. de ancho).

El toro en que monta Ceballos, dando un salto, se abalanza encima del de lidia, que espera parado la acometida. Lleva silla de picador, sujeta con cincha, baticola y pretal. El jinete está sostenido con sus dos manos a la parte anterior de la silla y descansan sus pies en estribos vaqueros. Lleva al lado derecho de la faja el rejoncillo.

Hay por cierto que advertir que el asunto de este grabado es en efecto el mismo del título de esta estampa 24. No creo que nadie haya parado mientes en esta, al parecer confusión, y sólo dicen Lefort y Viñaza

que la plancha *I* es una variante de la 24. No parece tal y las dos suertes representadas no son la misma según puede ver el que las compare.

Como grabado no tiene gran saliente.

231. 25. Echan perros al toro (208 mm. de alto × 313 mm. de ancho).

El toro se revuelve contra varios perros que le atacan. En segundo término un alguacil se aleja a galope. Esto de echar perros a los toros fué totalmente sustituída por las banderillas de fuego.

232. 26. Caída de un picador de su caballo debajo del toro (201 mm. de alto × 311 mm. de ancho).

Tendido en el suelo boca arriba, el picador ha caído al descubierto debajo del toro. Este acomete al caballo. Un torero con pica y otros tres con capotes tratan de salvar al picador, llevándose al toro de aquel lugar.

233. 27. El célebre Fernando del Toro, barilarguero, obligando a la fiera con su garrocha (202 mm. de alto × 320 mm. de ancho).

El picador con su caballo parado, cita al toro, que también parado, se halla frente a él. Tres toreros detrás. En segundo término, a la izquierda, trátase de contener un caballo, que parece desbocado, por dos toreros a pie. Un caballo muerto y dos figuras inacabadas junto a la barrera.

Obsérvese que el caballo que monta Fernando del Toro es el único de esta serie que lleva los ojos vendados.

234. 28. El esforzado Rendón picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid (205 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Rendón, picador de Costillares, y que murió ejecutando su suerte en la plaza de Madrid, pica, a caballo levantado, colocando una vara, muy delantera por cierto, a un toro que le ataca.

235. 29. Pepe Illo haciendo el recorte al toro (200 mm. de alto × 313 milímetros de ancho).

El famoso matador, con la capa sobre sus hombros, inclinado hacia adelante, recorta con la montera que lleva en su mano izquierda, a un toro para ponerlo en suerte para banderillas.

Está ennegrecida esta estampa y no es de las más felices de la serie.

236. 30. Pedro Romero matando a toro parado (206 mm. de alto × 309 milímetros de ancho) *(Lámina 84[1])*.

Pedro Romero, el mejor de los toreros de escuela clásica de su tiempo, con una muleta muy pequeña, parece que arranca para dar un volapié.

Es obra muy sencilla, clara y de interés para los técnicos del toreo.

237. 31. Banderillas de fuego (208 mm. de alto × 321 mm. de ancho).

El toro está parado, con un par de banderillas bastante caídas. Un banderillero le cita para ponerle otro par, y varios toreros con capotes se disponen a ayudarle en la realización de su suerte. Firmada dos veces y la fecha, 1815.

238. 32. Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro (200 mm. de alto × 310 mm. de ancho).

Composición poco feliz; además está ennegrecida y hace mediano efecto. Un toro acomete furioso contra un picador, cuyo caballo tumba, y siembra el espanto en la plaza desordenándolo todo.

239. 33. La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid (198 mm. de alto × 306 mm. de ancho) *(Lámina 84²)*.

Composición de las más bellas de la serie. Goya ha sabido sacar todo el partido posible al reproducir, con gran verdad y sencillez, esta trágica e impresionante escena. Representa el momento en que el toro Barbudo, negro y cobarde, acaba en un instante con el torero más famoso que tuvo España. Está éste tendido en tierra, el toro le recarga y le ensarta el cuerno izquierdo en el estómago. Pepe Hillo forcejea aún sobre los brazos apoyadas las manos en el pitón que le atraviesa, pero su cabeza y las piernas están ya caídas, inmóviles.

240. *A*.) En la edición Loizelet. (No descrita por Lefort ni Viñaza.) (201 mm. de alto × 322 mm. de ancho).

Un toro negro, que corre de derecha a izquierda, acomete a un torero que con su muleta colocada muy baja, a ras del suelo, facilita a un jinete, caballero en plaza que, sobre un caballo blanco, le rejonea, con un rejón corto. Un grupo de tres toreros a la izquierda en el fondo, y uno aislado a la derecha, envuelto en una capa clara, presencian la suerte.

241. *B*). En la edición Loizelet. (No descrita por Lefort ni Viñaza.) (208 mm. de alto × 322 mm. de ancho.)

Representa la salida a la plaza de un toro muy bravo: ya dió con un picador en tierra, y allá al fondo a la derecha se lo llevan tres toreros, tal vez a la enfermería. En primer término se ve un caballo blanco en las astas del toro y el picador por tierra.

242. *C*). En la edición Loizelet. (Núm. 121 en Lefort y núm. 40 en Viñaza.) (195 mm. de alto × 316 mm. de ancho).

Variante de la plancha, ya descrita, núm. 25. En medio de la plaza un toro lucha contra cinco perros. Un alguacil a caballo se aleja al galope a la derecha; a la izquierda un grupo de varios toreros.

243. *D*). En la edición Loizelet. (No descrita por Lefort ni Viñaza.) (205 mm. de alto × 329 mm. de ancho.)

El grupo principal lo compone a la derecha un picador, montado en los hombros de otro torero. Pica el picador al toro negro que les acomete, mientras el otro torero le da la salida con una muleta que lleva en la mano izquierda.

Es obra muy terminada; obsérvanse trabajos de bruñidor y de punto seca. No se explica por qué el autor prescindió de ella en su tirada.

244. *E*). En la edición Loizelet. (Núm. 119 en Lefort y núm. 37 en Viñaza.) (219 mm. de alto × 321 mm. de ancho).

Un toro ha cogido, atravesándole una pierna, a un torero y corre por la plaza, llevándole suspendido, cabeza abajo. A la derecha un picador corre hacia el toro, mientras tres toreros más, al fondo, se separan horrorizados.

245. *F*). En la edición Loizelet. (Núm. 120 en Lefort y núm. 38 en Viñaza.) (203 mm. de alto × 320 mm. de ancho).

Asunto análogo al de la anterior lámina. Un toro negro tiene suspendido y atravesado por el pecho con un asta, a un torero que, moribundo, trata aún de desasirse con su brazo derecho. Un picador en caballo blanco a la derecha, pica al toro tratando de hacerle soltar su víctima. Varios toreros procuran picar y distraer al toro, y uno de ellos, al fondo, se tapa horrorizado la cara con las manos.

246. *G*). En la edición Loizelet. (Núm. 117 en Lefort y núm. 35 en Viñaza.) (209 mm. de alto × 319 mm. de ancho).

Dos jinetes montando dos mulas enganchadas a una berlina, pican a un toro, el cual clava las astas en una de ellas. Dentro de la berlina va otro lidiador, que lo mismo que otros dos que a modo de lacayos van detrás del coche, armados de rejones cortos, tratan de picar al toro.

247. *H*). No aparece en la edición Loizelet. (Núm. 122 en Lefort y núm. 40 en Viñaza.) (215 mm. de alto × 320 mm. de ancho).

Esta composición es muy semejante a la que se publicó en las ediciones de «La Tauromaquia» con el núm. 18: Un torero en medio de la plaza, con los pies sujetos por esposas, espera al toro que le acomete, con la muleta y el estoque. En el fondo, unos toreros con sus capotes al lado de la barrera.

248. *I*). No aparece en la edición Loizelet. (Núm. 116 en Lefort y núm. 34 en Viñaza.) (202 mm. de alto × 313 mm. de ancho.)

Montado en un toro negro, un diestro se apercibe a clavar un rejón en un toro que le acomete. En segundo término varios toreros, y en el fondo la barrera. Aun cuando la suerte sea semejante a la representada en el núm. 24 de las ediciones, no es en manera alguna esta composición una variante de aquélla como dicen Lefort y Viñaza.

249. *J*.) No aparece en la edición Loizelet. (Núm. 118 en Lefort y núm. 36 en Viñaza.) (210 mm. de alto × 325 mm. de ancho.)

Un torero, manejando un sombrero de picador a guisa de muleta, va a matar un toro de una estocada. A la izquierda dos toreros se acercan con sus capotes. El segundo término lo componen un caballo muerto, otro que cae herido, dos picadores y varios toreros. En el fondo la barrera y tendidos de la plaza.

250. K). (No aparece en la edición Loizelet, ni se halla descrita en Lefort, ni en Viñaza, ni creo que en parte alguna.)

Es este el grabado que estimo ignorado hasta ahora y del cual me ha hecho conocer el Sr. Vindel, hijo, la existencia de una estampa.

El toro se le representa a la izquierda en actitud de acometer a un torero que, en el centro, le llama la atención con su capote sostenido con los brazos por detrás, como en actitud final de un farol. En segundo término, a la izquierda, un caballo, al parecer herido, con el picador encima y un peón al lado; a la derecha avanzan dos toreros con un capote cogido por ambos para torear a la limón, y detrás dos toreros más. En el fondo la barrera y público.

CAPITULO VII

OBRAS SUELTAS

Agrupo en esta parte de mi libro aquellas obras grabadas de Goya que no pertenecen a ninguna de las que, en serie o en colección, fueran publicadas en su época o en años posteriores. Pudiéramos llamarlas asimismo piezas extravagantes. Pertenecen a distintas épocas, y de haber seguido un orden estrictamente cronológico debiera cada una haber figurado en su época correspondiente. Pero esto hubiera complicado no poco el plan de la obra.

A través de estos 17 grabados, cuya descripción sigue, se irán recordando los distintos momentos de Goya que determinaron aquellas series tan varias, pero tan marcada cada una. *El ciego de la guitarra* del año 1778 nos recordará sus aguafuertes puras de la época en que copiaba a Velázquez. En cambio, *Los prisioneros* nos evocará sus composiciones de asuntos trágicos de sus años maduros, entre 1810 y 1820. Y en unos y en otros aparecerá el artista singular, el observador extraordinario, con obras originalísimas, como *El Agarrotado* y *El Coloso*. Igualmente vario que en concepción, se nos presenta, vario en manera y técnica, y expresará sus imaginaciones al aguafuerte pura, al agua tinta, y por excepción en *El Coloso*, en grabado al humo. En esta obra excepcional, en la que partiendo del negro se han ido obteniendo las medias tintas y los claros, como un dibujante hubiera logrado el mismo efecto con miga de pan sobre un papel dado de carboncillo, se aprecia una grandeza y una fecundidad de fantasía dignas de la originalidad del procedimiento empleado.

251. 1. El ciego de la guitarra (395 mm. de alto × 570 mm. de ancho). *(Lámina 85)*.

Este aguafuerte, la de mayores dimensiones de cuantas hizo Goya, representa a un ciego jacarero que canta acompañándose de su guitarra y seguido de su lazarillo. Un grupo de catorce personas, de todas clases, embozados, damas, chiquillos, tipos populares, un aguador negro y un jinete, escucha al coplero. En el fondo, a la derecha, otros grupos, ya fuera de la escena; a la izquierda, un boyero conduce su yunta. Allá a lo lejos, en el fondo, se ven las casas de un pueblo. En una piedra a la izquierda, parte baja, firmado con letras grandes, «Goya».

A primera vista se aprecia que esta composición es muy semejante a la del cartón para modelo de tapiz que Goya pintara el año de 1778.

252. 2. El agarrotado (325 mm. de alto × 210 mm. de ancho) *(Lámina 86)*.

Esta figura, una de las más trágicas e impresionantes del artista, ha sido muy reproducida. El éxito de este aguafuerte se debe a su asunto y su composición. Sobria, expresiva, siniestra, trágica, sin rarezas ni exageraciones, esta lámina tan sencilla, es, en efecto, capital en la obra del artista.

Un agarrotado, rígido en su banquillo fatal, con la expresión que quedó lívida y congestionada como clavada por el collar de hierro a la espiga, sus manos apretando un crucifijo y los pies desnudos violentamente contraídos, se presenta casi de frente, cubierto con su hopa y un escapulario colgado sobre su pecho. Un cirio ardiente a su derecha en el tablado, es la sola compañía del agarrotado.

En fuerza de expresión y en arte impresionante es imposible llegar más allá de donde ha llegado Goya en esta ocasión. Desconocemos en absoluto la fecha de este aguafuerte. Por su espíritu, parece obra muy adelantada. En cambio, por su manera de estar grabada, habría que colocarla en el año 1780 o poco después, desde luego antes de «Los Caprichos».

El dibujo está minuciosamente tratado y apretado en extremo. No se nota aquí la despreocupación que se halla en grabados posteriores, en que todo lo supeditó el artista al conjunto, a la masa, a la mancha, sino, todo lo contrario. Conforme se avanza en la producción de Goya grabador se nota que la raya va perdiendo importancia y es la mancha, lograda en general por medias tintas, lo que el artista persigue; en esta ocasión la raya tiene la mayor importancia. Está hecha sencillamente con un rayado sobrio en las partes claras, más apretado en el fondo, para determinar los obscuros.

Estudiando láminas de este aguafuerte, de diferentes tiradas, se aprecia que indudablemente, en la primera, debió de producirse un desgaste, una calva, en la parte de la cabeza, a la derecha de la figura. Para evitar o corregir este defecto, Goya, o tal vez alguien menos experto, retocó aquella parte con buril o al aguafuerte exageradamente, produciendo entonces un obscuro que se disimulaba porque toda la estampa estaba fuerte y vigorosa; hoy aparece este retoque demasiado visible.

Tres diversas tiradas se han hecho de este cobre: una en tiempo del autor, en papel de bastante cuerpo no engomado; otra por la Calcografía Nacional—guardadora del cobre—, en papel moderno con el fondo de la plancha ligeramente teñido de amarillo, y una tercera hecha igualmente por la Calcografía, en papel muy blanco.

253. 3. Paisaje (148 mm. de alto × 263 mm. de ancho).

Estas dos obras han sido denominadas por Lefort y otros escritores, Paisajes fantásticos. ¿Por qué fantásticos? Nada tienen ni de fantásticos ni de quiméricos. Son dos paisajes totalmente realistas, en que todo lo más que se puede haber fantaseado serán las proporciones, demasiado exageradas, tal vez, de las rocas en ellas representadas.

En la primera se representan unos árboles en primer término y una inmensa roca ocupando la derecha; más al fondo, siempre a este lado, hay una eminencia y encima una construcción muy grande. Una llanura bañada por un río ocupa la parte izquierda de la estampa; el horizonte se cierra por este lado por montañas. Una casita, unas figurillas y una caballería pastando, en segundo término, hacen aparecer enorme la roca del primero. Llena el cielo, en la parte izquierda, una gran nube tratapa al agua tinta.

Para precisar la época de estas dos aguafuertes existe un dato muy curioso y del que pienso que nadie haya hecho mención. Cada una de ellas está hecha en una plancha de la que se tiraron después algunas pruebas; muy pocas debieron de ser. Después, fuera porque el artista no quisiera hacer más tirada, o porque sencillamente le hicieran falta cobres un día, cortó cada una de las planchas en dos y grabó en las cuatro que resultaron escenas de «Los Desastres de la Guerra»; aún se aprecian en dos de ellas los números 22 y 23 de aquella serie. Con posterioridad volvieron a unirse los cobres, para una tirada de los paisajes, en los que claro está que no ha podido borrarse la raya que determina la unión de los cobres: de esta tirada no sé que haya más pruebas que las dos, propiedad del Sr. Sánchez Gerona. Es cosa inédita y curiosa.

254. 4. Paisaje (145 mm. de alto × 263 mm. de ancho). *(Lámina 87)*

Las observaciones generales hechas al paisaje anterior son las mismas que pueden hacerse a éste.

Vese aquí un gran peñón en la parte izquierda de la composición, inclinado a la derecha; detrás un río que forma una cascada de poca altura; un puente de madera por el que pasa un grupo de gente, y a lo lejos unos árboles, unas construcciones y la margen derecha del río.

Su manera es igual a la del anterior aguafuerte, ampliamente tratada como aquélla, y con igual efecto de encanto y finura.

255. 5. Dios se lo pague a usted (138 mm. de alto × 180 mm. de ancho).

Es una escena dramática y graciosa al mismo tiempo, que representa a un toro escapado, huído, que ha cogido a un ciego popular que iba con su guitarra, y encunándolo lo levanta al aire. El ciego, que no se ha dado cuenta perfecta de lo que pasa, piensa sin duda que algún alma caritativa le ha cogido en sus brazos para salvarle de un mal paso, y por su expresión parece agradecer efusivamente la merced. En la prueba que perteneció a la Colección Carderera se lee, escrito de letra de Goya, esta inscripción: «Dios se lo pague a Vd.» No hemos dudado en dar este título al aguafuerte que otros han llamado «El ciego en las astas del toro», «El ciego infortunado», etc. (*Lámina 88*).

Este aguafuerte, rayada de una manera ligera y espiritual, recuerda mucho la empleada en «Los Desastres de la Guerra».

256. 6. Viejo columpiándose (186 mm. de alto × 120 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un viejo cubierto de andrajos, sentado en la doble cuerda de un columpio, se balancea, sonriendo con cara placentera de estúpido. En el fondo se adivina vagamente la figura de una vieja ridícula, tal vez una bruja, al parecer balanceándose también.

Parece posterior a «Los Caprichos».

257. 7. Vieja columpiándose (186 mm. de alto × 120 mm. de ancho).

Compañera, sin duda, de la anterior, este aguafuerte representa una especie de bruja, una vieja grotesca, que colocada en posición opuesta a la figura anterior, se balancea, sentada sobre una cuerda y asida con sus manos a ella, en la espesura de un bosque. Sobre el tronco de un árbol hay un gato.

Este aguafuerte, sin media tinta, es más feliz y mejor de trabajo de línea que la anterior.

258. 8. El embozado (189 mm. de alto × 120 mm. de ancho).

Un hombre de aspecto hosco, vestido de torero, avanza de frente, envuelto en su capa, apoyando una mano en el embozo y llevando en la otra un trabuco que se deja ver debajo de aquélla. En segundo término, un toro, de perfil, ejecutado con punta seca.

Supone Carderera que esta obra y las dos que siguen debieron de ser grabadas hacia 1807 ó 1808, a causa de la desproporción de las figuras y lo pesadas que resultan. No sabía yo que en esas fechas las figuras de Goya fueran pesadas y cortas. Desde luego parécenme obras tal vez posteriores. Ninguna de las tres obras me agradan. Son antipáticas, desproporcionadas, duras, desdibujadas y carecen de la grandeza peculiar de la última época del artista.

259. 9. Una maja (188 mm. de alto × 123 mm. de ancho).

Casi de frente, algo vuelta a su derecha, con las manos en la cadera; lleva mantilla terciada con peineta y un lazo, y calza zapatos descotados.

260. 10. Una maja (188 mm. de alto × 123 mm. de ancho).

Vestida como la anterior, pero ligeramente vuelta a su izquierda, se ven al fondo algunas figuras borrosas.

261. 11. El ciego cantor (165 mm. de alto × 105 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

De perfil, hacia la derecha, sentado, el ciego cantor con un sombrero de anchas alas, canta acompañándose al son de su guitarra.

Es obra en cierto modo análoga a las tres anteriores.

262. 12. Un prisionero (98 mm. de alto × 74 mm. de ancho).

Sentado, casi de frente, vestido de harapos y sujetos sus pies por pesados grillos, está un prisionero barbudo, de lacio cabello, apoyado con sus brazos y manos en cruz en una fuerte cadena que cruza el calabozo.

Esta pequeña aguafuerte y las dos que siguen componen indiscutiblemente una relación. Son en cuanto a grabado de línea, sin media tinta alguna, cosa verdaderamente extraordinaria, y merecen citarse entre las escogidas de su autor. Iriarte las ensalza con entusiasmo, y Lefort exclama ante ellas: «De dibujo irreprochable, de ejecución apretada y segura, muy firmes y muy finas a la vez, son comparables por la magia de su efecto a las más hermosas obras de Rembrandt. Bastarían estas tres obras para colocar a Goya entre los más grandes aguafuertistas.»

Una prueba que fué de Ceán, dice de letra de Goya: *Tan bárbara la seguridad como el delito.*

263. 13. Un prisionero (105 mm. de alto × 76 mm. de ancho).

Este prisionero, en pie, sostenido en el muro del calabozo, del que se ve una espesa reja en el fondo, se presenta casi de frente con las manos atadas a su espalda, inclinado, la cabeza baja en señal de terrible sufrimiento y las piernas ligeramente inclinadas a la derecha, unidos los pies con grillos. Unos harapos cubren su torso y muslos.

De esta obra, tan admirable como la anterior, hizo una prueba el autor destinada a su amigo Ceán Bermúdez, de donde pasó a la colección Carderera. En ella se escribió la siguiente leyenda en lápiz: «La seguridad de un reo no exige tormento.»

264. 14. Un prisionero (109 mm. de alto × 74 mm. de ancho). Aguafuerte.

El prisionero se presenta casi de perfil hacia la izquierda, apoyado en un saliente de una mazmorra, cuya tenebrosa entrada se ve en el fondo. Los brazos atados y los pies sujetos con enormes grillos; tiene su cabeza caída sobre el pecho y el cuello rodeado por una argolla que, pendiente de una cadena, está fija al muro.

En la prueba, que suponíase única, de tiempo del autor, dice la leyenda «Si es delicuente que muera pronto.»

265. 15. Interior de Prisión (185 mm. de alto × 125 mm. de ancho). Agua tinta *(Lámina 89)*.

Representa este precioso grabado a una figurita que oculta el rostro pero que, por sus formas, más parece femenina que no de hombre, tumbada en el interior de una prisión. Von Loga cita esta obra como un Capricho inédito.

266. 16. El Coloso (287 mm. de alto × 208 mm. de ancho). Grabado al humo. (*Lámina 90*).

Un coloso, un inmenso gigante, desnudo, sentado allá en el horizonte, de espaldas, apoyados los brazos sobre sus rodillas, vuelve la cabeza hacia el espectador. En el fondo vese un cielo obscuro en el que brilla tenuemente la luna en uno de sus cuartos. Firmado.

Lo admirable de esta composición tan singular es la idea de grandeza, de tamaño. ¡Cuál no serán las dimensiones de aquel coloso que es mayor que todo lo concebible, que nos da la sensación de que llegaría a la luna si se pusiera en pie, y cuán acertada es la disposición de este grabado y su perspectiva, todo encaminado a hacer inmenso el coloso, pues—mucho más cerca que él—paisaje, lomas, pueblos, todo en su término y en su

tamaño, son insignificantes al lado de la figura que está, no obstante, más lejos que ellos!

El procedimiento empleado para realizarla es una especie de grabado al humo, llamado así por el aspecto que presenta de cosa ahumada, pues el humo para nada interviene en esta clase de grabado. Consistió, al parecer, aquí, en ennegrecer previamente la plancha de cobre por un procedimiento mecánico o un mordido químico, hasta producir un resultado capaz de obtener con él una prueba totalmente negra. En ese estado el cobre, fué el artista sacando los claros, matizando y modelando hasta llegar en ciertos puntos casi al blanco puro. En esta obra de Goya (que creo es la única que realizó por semejante procedimiento) se ven algunas, pocas líneas, de rayado, en el terreno. Es curioso observar que aun cuando el artista usase por vez primera este procedimiento, consiguió un gran resultado, demostrando un dominio del grabado.

Puede afirmarse que esta obra es posterior a la invasión francesa y contemporánea, probablemente, de los años en que decoró la Quinta del Sordo. Por su asunto, es análoga a aquel cuadro que tituló *El Coloso*.

No creo que quiera representar a la Humanidad, esperando la aurora de un nuevo día, como pensó Carderera. Mucho menos que represente a Napoleón. No comprendo tampoco el por qué von Loga lo llama Prometeo. Es, a mi juicio, tan sólo una idea visionaria, en que se ha querido y se ha logrado por el artista la expresión de tamaño y grandeza.

Existen de esta obra tres solas pruebas; una la que fué de Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional; otra que fué de Lefort, hoy en el Gabinete de Estampas de París, y la tercera que fué de D. Cristóbal Ferriz, hoy en el Gabinete de Estampas de Berlín: al dorso de la segunda se lee, escrito con lápiz: «Por Goya, después de tiradas 3 pruebas se rompió la plancha».

267. 17. Un escudo de armas (0,45 mm. de alto × 0,60 mm. de ancho).

Este pequeño grabado, de poca importancia artística, y que parece destinado a servir de *ex libris*, representa una insignia heráldica, destacada sobre un manto con tres cogidos. En la única prueba que conozco, la que guarda la Biblioteca Nacional, se lee en letra manustrita, con tinta, en la parte superior: «del Sor Jovellanos», y en la inferior «Goya».

Carderera dice que vió en casa del hijo de Goya algunos cobres más sin terminar, otros en mal estado y de los que nunca se habían hecho pruebas. Supone que todo aquello fué destruído. Pertenecían en su mayoría a la última época del artista.

También se citan por Piot (*Cabinet de l'amateur*, 1842) y Matheron (*Goya; catalogue*), dos grabados titulados, respectivamente, «Escena de inquisición» y «Una mascarada». Esto hace pensar que aquellos escritores sufrieron una equivocación, o que las obras eran apócrifas, o que tal vez se han perdido, pues de entonces acá nadie las ha mencionado, ni hoy tenemos la menor idea de ellas.

* * *

En cuanto al grabado en que se representa a Don Quijote con sus libros de caballería, su espada de gavilanes y cazoleta, y su galgo, rodeado de visiones de caprichosos animales y mujeres fantásticas, no he de citarlo en esta obra por no estimarlo grabado de Goya. Está hecho, sí, por un dibujo del artista.

CAPITULO VIII

LITOGRAFIAS

El procedimiento de la litografía, fácil en su manejo y muy libre en su ejecución, era a propósito para que Goya luciese sus cualidades excepcionales de dibujante, y así vemos que fué adoptado por él, tan pronto como le fué conocido, cuando contaba ya setenta y tres años. Este procedimiento artístico de estampación, que tuvo gran desarrollo y aceptación en el siglo XIX, se inventó poco tiempo antes en Munich por Aloys Senefelder. Modificado después por un francés, Frédéric André, no alcanzó realmente forma definitiva hasta que Godofredo Engelmann, natural de Mulhouse, lo perfeccionó notablemente y le dió el valor de un procedimiento nuevo de arte. Engelmann se instaló en París, donde fundó el primer establecimiento litográfico, el año de 1816. Goya fechó su primera litografía en Madrid, tres años después, en 1819.

Comenzó sus trabajos litográficos en Madrid, pero sus mejores litografías datan de los años de Burdeos. Las cuatro composiciones de escenas de toros, litografiadas en Burdeos en casa de Gaulon el año 1825, son su obra maestra en este respecto. Hizo de ellas una tirada de 300 ejemplares y tuvieron regular acogida. Están tratadas de manera muy amplia, manejando el lápiz craso sobre la piedra cual hubiera manejado pinceles o brochas sobre el lienzo. El movimiento y la expresión caracterizan estas cuatro singulares litografías, en que no se sabe qué admirar más, si la expresión de cada personaje o el movimiento y palpitaciones que se adivinan en los grupos y en la multitud del público que compone los fondos, y todo tratado con despreocupación del procedimiento, con una libertad

única, hermosísima de mancha, claroscuro, naturalidad y una concepción tan moderna que no se observa en ninguna de las litografías de la época.

No es posible hacer clasificación de la obra litográfica de Goya. Además, sería innecesario, pues toda se debe a la misma época del artista, la que comprende de 1819 a 1828. El que unas estén ejecutadas en Madrid y otras en Burdeos, nada quiere decir para formar con ellas dos grupos tan sólo. Además hay varias que no se sabe dónde están hechas, y para mayor confusión la mayoría de las ejecutadas en Burdeos son de asuntos españoles, como recuerdo sin duda de la patria y de los buenos tiempos del viejo artista.

Las litografías de Goya no se parecen a sus grabados al aguafuerte. Al cambiar de procedimiento cambian de manera. Consideró la litografía, como debe considerarse, como un dibujo, y resolvió sus obras de este género, como sus dibujos, con los que guardan estrecha relación. Al dibujar en la piedra no se preocupó de que aquello iba después a ser sometido al entintado y a la tirada, y dibujó como lo hubiera hecho en papel. Rascó después corrigiendo perfiles sin preocuparse tampoco de que quedara la huella de la corrección; otras veces se sirvió del rascador para lograr transparencias. Todo esto da a sus litografías un aspecto incorrecto y descuidado, pero en cambio las dota de una espontaneidad y un vigor extraordinarios. Logró negros muy puros e intensos con medianos elementos, pero con espíritu y decisión maravillosos.

Nos cuenta Matheron el procedimiento que Goya utilizaba para realizar sus litografías. No sé si es exacto. Colocaba Goya la piedra en caballete a modo de lienzo, y sobre ella dibujaba manejando los lápices como pinceles. La colocación de la piedra le permitía alejarse y acercarse a su obra, pudiendo así juzgar del efecto de su trabajo.

Goya, en sus años de Burdeos, trató de vender en Francia algunos ejemplares de sus litografías, especialmente de las cuatro de asuntos de toros que suponía las de más fácil colocación. Sirvióse especialmente para ello de su amigo D. Joaquín M.ª de Ferrer, según nos lo muestran los párrafos de dos cartas que dirigió Goya desde Burdeos a Ferrer, en París. En la primera, fechada en día 6 de Diciembre de 1825, dice:

«... Con motivo de ir á París el Sr de Baranda, le enviaba a Vd. un ensayo Litografico que representa una fiesta de nobillos, a fin de q.e la viese Vd. y el amigo Cardano y si la encontraban digna de despacharse algunas enviaria las q.e Vd. quisiere; Este escrito lo meti en la estampa y no teniendo noticia, buelbo á suplicarle á Vd. me abise p.r q.e tengo echos tres mas del mismo tamaño y asunto de toros.»

La contestación debió de llegar, ya que pocos días después, con fecha 20 de Diciembre, decía Goya en su segunda carta lo siguiente:

«Quedo enterado y convencido de lo que Vd. me dice de las estampas de toros, pero como yo pensé mas en q.e las viesen los conocedores artisticos q.e en esa gran corte abundan, y tambien la gran porcion de gente que las abra visto, sin contar el número de españoles crei que era facil dandolas á un estampero sin decir mi nombre, y á poco precio podia aberse hecho.»

Paul Lefort indica la influencia de Goya en el arte francés, y marca la relación que existe entre sus litografías y las del famoso Eugène Delacroix. En efecto, nadie mejor que Delacroix, por su temperamento singularísimo, podía apreciar el no menos extraordinario que revelan aquellas composiciones litográficas de Goya.

Marcada ha sido ya la relación que existe entre las cuatro composiciones de toros citadas y las ilustraciones del *Fausto* que Delacroix hiciera. Recuérdese sólo que las primeras fueron editadas en Burdeos en 1825 y las segundas lo fueron en París en 1828. Delacroix poseía varias obras grabadas de Goya que figuraron en el catálogo de su venta. Estas relaciones entre dos artistas tan extraordinarios honran tanto a uno como a otro, y Paul Lefort, al recordarlas, acierta una vez más en sus observaciones sagaces. El crítico francés termina este asunto diciendo (1): «Y séanos permitido señalar a los críticos que en el talento de nuestro compatriota (Delacroix) hay algo más de la Escuela española que lo que se supone generalmente, y que Velázquez, el Greco y Goya, entre otros, han dejado profunda huella en la producción de Delacroix del período siguiente a su viaje a Marruecos (1832).»

268. 1. VIEJA HILANDERA (210 mm. de alto × 140 mm. de ancho).

La vieja hilandera, sentada en un banco, hila en su rueca. Su fecha: «Madrid, Febrero 1819».

Litografía realizada con pluma o con pincel mojado en tinta; tirada en papel de color.

269. 2. DUELO A LA ANTIGUA ESPAÑOLA (220 mm. de alto × 230 mm. de ancho).

Dos caballeros, vestidos con el típico traje del siglo XVII en España, se baten con espada y daga. El que ocupa el primer término, representado de espaldas, atraviesa furiosamente el pecho de su contrincante con su espada. De la misma fecha que la anterior.

Litografía ejecutada, como la anterior, con pluma o con pincel mojado en tinta; tirada en papel de color.

270. 3. MONJE ENCAPUCHADO (130 mm. de alto × 90 mm. de ancho).

(1) *Francisco Goya. Etude Biographique et critique*, Paul Lefort. París, 1877, pág. 134.

En pie, de frente, con un crucifijo en la mano, avanza un monje encapuchado cuya fisonomía no se percibe, perdida en la sombra que produce la capucha.

Es obra extraña; realizada por masas todo está, en ella, supeditado a conseguir un efecto de conjunto, de mancha.

Se la supone una de las primeras litografías del artista.

271. 4. Composición fantástica (120 mm. de alto × 234 mm. de ancho).

«Composición fantástica, titulo esta litografía que Viñaza y Lefort llaman, respectivamente, «Capricho» y *Scene de Diablerie*, por que no puedo titularla más concretamente. En ella vese a un hombre desnudo arrastrado por brujas, duendes o demonios; en el fondo se mueve una legión de diablos, espectros, animales horribles, etc.

272. 5. Pareja amorosa (120 mm. de alto × 180 mm. de ancho).

Un hombre y una mujer (ésta de espaldas) sentados en tierra parecen entregados a un coloquio amoroso bastante expresivo. El aspecto de él, de viejo militar, hizo que Lefort titulase esta litografía *Le soudard*, y Viñaza «El Veterano».

273. 6. Ebrio de amor (130 mm. de alto × 150 mm. de ancho).

Un hombre y una mujer (ésta de espaldas) sentados en tierra. El, ebrio de amor, parece decidido a estrechar violentamente a la mujer, la cual se defiende a medias. El violento galán es un tipo popular que cubre su cabeza con barretina; esto hace que Lefort y Viñaza titulen, respectivamente, a esta litografía *Un homme du pleuple* y «El catalán).

Es obra ejecutada con pincel mojado en tinta, muy sencilla y sobria de ejecución, de compañera a la anterior.

274. 7. Un toro acosado por perros (170 mm. de alto × 270 mm. de ancho).

Seis perros luchan en un campo, contra un toro; uno de ellos ha sido volteado al aire; dos hombres contemplan la lucha a cierta distancia.

Es obra posterior a las anteriores.

275. 8. Suerte de vara en el campo (270 mm. de alto × 402 mm. de ancho).

Un picador acosa a un novillo en pleno campo; otros picadores al fondo; una figura que parece muerta, en el suelo, cerca del novillo, y en un escarpado, a la izquierda, varia gente que contempla la escena.

Es litografía muy maestra hecha a lápiz y fina de ejecución. Parece posterior a las ya citadas y pienso que hecha en Burdeos.

276. 9. El duelo (210 mm. de alto × 220 mm. de ancho). (*Lámina 91.*)

Dos hombres en mangas de camisa se baten en terrible duelo; el que se representa casi de espaldas ha atravesado el pecho de su contrario, produciéndole un vómito de sangre. Dos testigos presencian el duelo allá en el fondo, entre unos arbustos.

Esta litografía, ejecutada al lápiz, recuerda en cierto modo por su disposición el «Duelo a la antigua española», antes citado; se supone hecha en Burdeos en 1826.

277. 10. Capricho fantástico. (*Lámina 92.*)

Así titulo esta litografía no dada a conocer por los críticos anteriormente citados, de la que no creo que se conserve otro ejemplar que el que se guarda en el Museo Británico. Representa a un hombre, de perfil, embozado en una capa y con un sombrerito bastante ridículo, que sonríe entre unas cabezas humanas con aspecto de carátulas, que danzan y vuelan endemoniadamente a su alrededor.

Litografía hecha con lápiz; da la sensación de un dibujo y recuerda mucho a los hechos en Burdeos.

278. 11. El sueño (140 mm. de alto × 160 mm. de ancho). (*Lámina 93.*)

Una hermosa mujer descansa, al parecer dormida, en tierra, apoyando su cabeza en las rodillas de una vieja que está sentada. Tres mujeres se aproximan de rodillas a la dormida y la contemplan. En el fondo otra mujer se oculta el rostro con su manto.

Está vista en el natural, aunque no copiada directamente, muy expresiva y que demuestra un precioso dibujo y un dominio perfecto del arte litográfico.

279. 12. El vito (185 mm. de alto × 190 mm. de ancho).

Una española rodeada de gente que ríe, aplaude, y uno toca la guitarra y otro la pandereta, danza el animado y vivo baile andaluz, que se acompaña con música en compás de tres por ocho, llamado el vito.

Esta litografía al lápiz, semejante a la anterior, es obra muy acertada. Fué realizada en Burdeos el año de 1825.

280. 13. La lectura (120 mm. de alto × 130 mm. de ancho).

Una mujer, de perfil hacia la izquierda, lee en un libro mientras dos figuras, más al fondo, la escuchan atentamente.

Obra que guarda estrecha relación con las dos anteriores y que hecha en Madrid o en Burdeos será del año 1824 ó 25. Obedece la expresión de esta figura a esas femeninas, que en su última época, el artista las dotó de un candor particular que recuerda sus primeras figuras de mujeres.

Ejecutada al lápiz, ayudado en ciertos puntos del pincel litográfico, y atenuados ciertos obscuros con ligeros rascados.

281. 14. El dromedario (100 mm. de alto × 150 de ancho).

Es tan sólo un apunte litográfico hecho con lápiz en que se representa a un dromedario acompañado de un hombre que lo conduce.

Esta litografía, como las tres que siguen que representan respectivamente un perro o lobo, un tigre y un zorro, animales dibujados sin duda de recuerdo, pienso que serían realizadas en Burdeos en ocasión de cierta feria de la que tenemos noticia, en la que figuraron fieras y animales de todo género, allá en los últimos años del artista. No creo que estas cuatro

litografías hayan sido mencionadas ni reproducidas en parte alguna. Su originalidad es indiscutible; tienen todo el carácter de los dibujos de Goya de aquellos años. Su importancia no es muy saliente; son como digo tan sólo apuntes ligeros, pero su interés es notable.

282. 15. Un cánido (117 mm. de alto × 172 mm. de ancho).

Un perro o un lobo, desde luego puede precisarse que es un cánido, corre de derecha a izquierda, destacándose sobre un fondo ligeramente manchado con el lápiz para que no desentonen sin duda los tonos muy obscuros de la piel de este animal.

Es la menos acertada de esta serie.

283. 16. Un tigre (100 mm. de alto × 155 mm. de ancho).

El tigre (supongamos que es un tigre este felino de piel con pintas, poco caracterizado por lo demás) está echado en el suelo con la cabeza caída entre sus patas delanteras. Se destaca en parte sobre fondo obscuro, hecho con rayado de lápiz muy grueso.

284. 17. Una zorra (80 mm. de alto × 100 mm. de ancho).

Más poca cosa aún que las tres anteriores, pero muy bonito apunte, lleno de gracia. La zorra avanza irguiendo su enorme cola.

285. 18. Retrato de Gaulon (263 mm. de alto × 205 mm. de ancho). *(Lámina 94).*

Al impresor Gaulon, de Burdeos, se le representa de busto, casi de frente, ligeramente vuelto y mirando a la derecha. En su cabeza simpática, acusa escasamente unos cincuenta años.

Es este retrato una obra admirable como tal, y además una de las más bellas e interesantes litografías que produjera Goya. Es esta obra muy trabajada, llena de finezas de ejecución (obsérvense las líneas finísimas que caracterizan los ojos, nariz y boca), y en la que en general se ha perseguido, y en particular en la cabeza, unas graduaciones de grises que más parece que se han logrado partiendo del blanco o de un claro pronunciado hacia los obscuros y el negro, que no viceversa. Muestra claramente este retrato estar hecho del natural.

286. 19. Retrato de Gaulon, hijo. *(Lámina 95).*

Menos excelente que el retrato de su padre, pero también de gran interés, es el retrato en litografía que Goya hiciera por la misma época de Gaulon, hijo, Es éste un joven que no habrá aún cumplido los veinte años y que se le representa de busto, con corbatín, levita de cuello alto, de frente y mirando a la derecha.

287. 20. El famoso americano Mariano Ceballos (310 mm. de alto × 403 milímetros de ancho). *(Lámina 96 [1]).*

El indio Ceballos, montado en un toro ensillado que cocea y al que el indio gobierna con unas cuerdas atadas al arranque de los cuernos, cita

y se dispone a clavar un rejón a otro toro que cerca de él mira encampanado. Varios toreros y no poca gente aficionada están en el ruedo de la plaza en que la escena se desarrolla. Unos hostigan al toro, otros, prevenidos detrás de él, le ayudarán con los capotes en el momento preciso; los más presencian la suerte allá en la barrera que sirve de fondo, detrás de la cual, en tendidos, se ve el apiñado público.

Esta es la primera de la serie «Los Toros de Burdeos», que Goya hiciera en Francia, el año de 1825, y que editó el impresor y litógrafo Gaulon.

288. 21. Bravo toro (310 mm. de alto × 408 mm. de ancho). (*Lámina 96* [2]).

Esta lámina que llamo «Bravo toro», por llamarla de alguna manera, pues Goya no la tituló, representa a un picador en tierra y protegiéndose tras de su caballo caído, pica furiosamente a un toro que pisa al caballo y que ha cogido y lleva ensartado a un torero.

Al fondo, al lado de la barrera, un grupo de gentes, un picador herido, en tierra y su caballo al lado.

Es la más suelta y prodigiosa de técnica de la serie; obra sintética en la que se ha procedido por grandes masas y en la que los trazos vigorosos, los reforzados de las sombras o los claros, obtenidos a menudo con rascador, completan el conjunto de la mancha de esta obra magistral. Las figuras del fondo, el público, realizado como todo por masas, da, no obstante carecer de detalles, la sensación de la multitud y del movimiento. En el grupo principal del primer término, donde está el toro acometiendo, hay mayores acentuaciones, formando un grupo admirable.

289. 22. Dibersión de España (302 mm. de alto × 411 mm. de ancho).

Esta llamada Diversión de España es una capea en la que gran parte del público que llenaba la plaza se ha echado al ruedo, y capea a cuatro toros y un cabestro. Tres de los toros y el cabestro están en medio del redondel ahuyentando al público y atropellando a alguien. En primer término, un aficionado pone ante el cuarto toro a un pelele envuelto en un capote. Otros ríen de la ocurrencia con cara regocijada.

290. 23. División de plaza o plaza partida (394 mm. de alto × 414 mm. de ancho).

Una plaza dividida por una valla en dos mitades. En cada una de ellas se verifica una lidia. En la de la izquierda, un banderillero cita a un toro. En la de la derecha, un matador está en actitud de clavar un estoque corto a su toro. Varias gentes en la barrera, y el público en los tendidos.

A Don Francisco Goya, insigne pintor

POR LEANDRO FERNANDEZ DE MORATIN

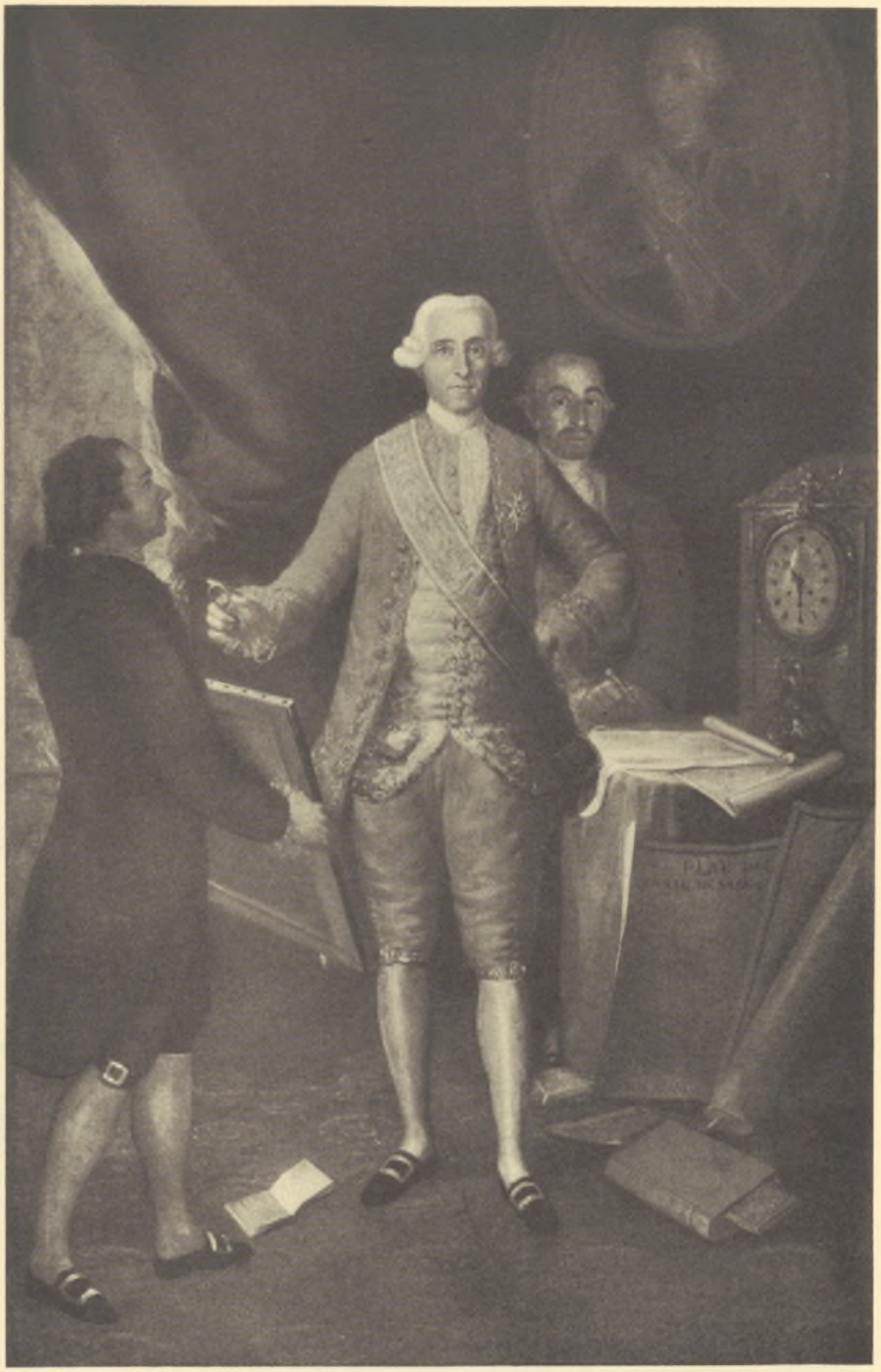
Quise aspirar á la segunda vida,
Que agradecido el mundo
Al eminente mérito reserva,
De pocos adquirida
Entre los que siguieron
La inspiración de Apolo y de Minerva.
Vanos mis votos fueron,
Vano el estudio, y siempre deseada
La perfeccion, siempre la vi distante.
Mas la amistad sagrada
Quiso dar premio a mi teson constante;
Y á ti, sublime artífice, destina
A ilustrar mi memoria,
Dándola duración en tus pinceles,
Emulos de la fama y de la historia.
A tanto la divina
Arte que sabes poderosa alcanza,
A la muerte quitándola trofeos.
Si en dudosa esperanza
Culpé de temerarios mis deseos,
Tú me los cumples, y en la edad futura,
Al mirar de tu mano los primores
Y en ellos mi semblante,
Voz sonará que al cielo te levante
Con debidos honores,
Venciendo de los años el desvio,
Y asociando á tu gloria el nombre mio.»

Esta silva, dedicada a Goya por su amigo de toda la vida, uno de los más perfectos literatos españoles y, sin duda, el más grande de su tiempo, Leandro Fernández de Moratín, en que el poeta espera que la posteridad asocie a la gloria del nombre del pintor el suyo propio, parece como un recuerdo a las generaciones futuras del paso por la tierra de aquellos dos hombres insignes.

La obra de Goya sufrió, con el transcurso de los tiempos, las naturales vicisitudes de todo; primero se hizo vieja, después cayó en olvido, para resurgir, por último, «con debidos honores, y venciendo de los años el desvío», como predecía Moratín.

De aquí a unos años, mañana, hará un siglo que Goya desapareció del mundo de los vivos para entrar en la serena región de la inmortalidad. La influencia inmediata que su arte dejara sentir en varios artistas y el entusiasmo de algunos aficionados, no fueron suficientes para consagrarle y darle puesto entre los contados genios de la pintura. Al propio tiempo se relacionó su vida con multitud de leyendas y anécdotas que, hábilmente aprovechadas por escritores de más despreocupación que ingenio, nos presentan una figura del pintor llena de errores y falsedades. Por el contrario, cuando más tarde se escriba acerca de Goya, se habrán olvidado las referencias y leyendas, y se hablará de él según el dato histórico y el documento frío, tratando de evocar una figura separada por el abismo de los siglos. Hoy, en cambio, la vemos a esa distancia en que todo lo trascendental parece que deja de ser de una época y abandona la actualidad fugaz y pasajera para entrar en los dominios de la consagración. Aun no se perdieron las referencias y las tradiciones, pero los años transcurridos hacen que no sean difíciles de depurar; simultáneamente va surgiendo la historia, que sólo es tal por razón de tiempo, y las noticias, que aun parecen tener cierta vida, pues se relacionan con lo que como testimonio directo oímos en nuestra niñez contar a nuestros viejos. Por eso parece que lo que en estos años se ha publicado acerca de aquel pintor, es más justo y más sereno que lo que de él se contó cercano a sus días. Es también razonado pensar que servirá más adelante para los que, amantes del arte español, admiren y comprendan en Goya su personalidad y su grandeza, y al evocarle encuentren, en las publicaciones de hoy, referencias que casi son testimonios, y datos que ya son documentos.

LAMINAS



EL CONDE DE FLORIDABLANCA Y GOYA. 1783.

(Marqueses de Martorell) Madrid. (Página 18.)
BANCO URQUIJO

AUTORRETRATO

Herederos del Conde de Villagonzalo.

(Página 21.)

CARLOS IV

Museo del Prado.

(Página 24.)

DOÑA ANA DE PONTEJOS

(Marqueses de Martorell.)

NATIONAL GALLERY, WASHINGTON

(Páginas 29-30.)

DOÑA TADEA ARIAS DE ENRIQUEZ

Museo del Prado.

(Páginas 33-4.)

MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ, "LA TIRANA". 1794.

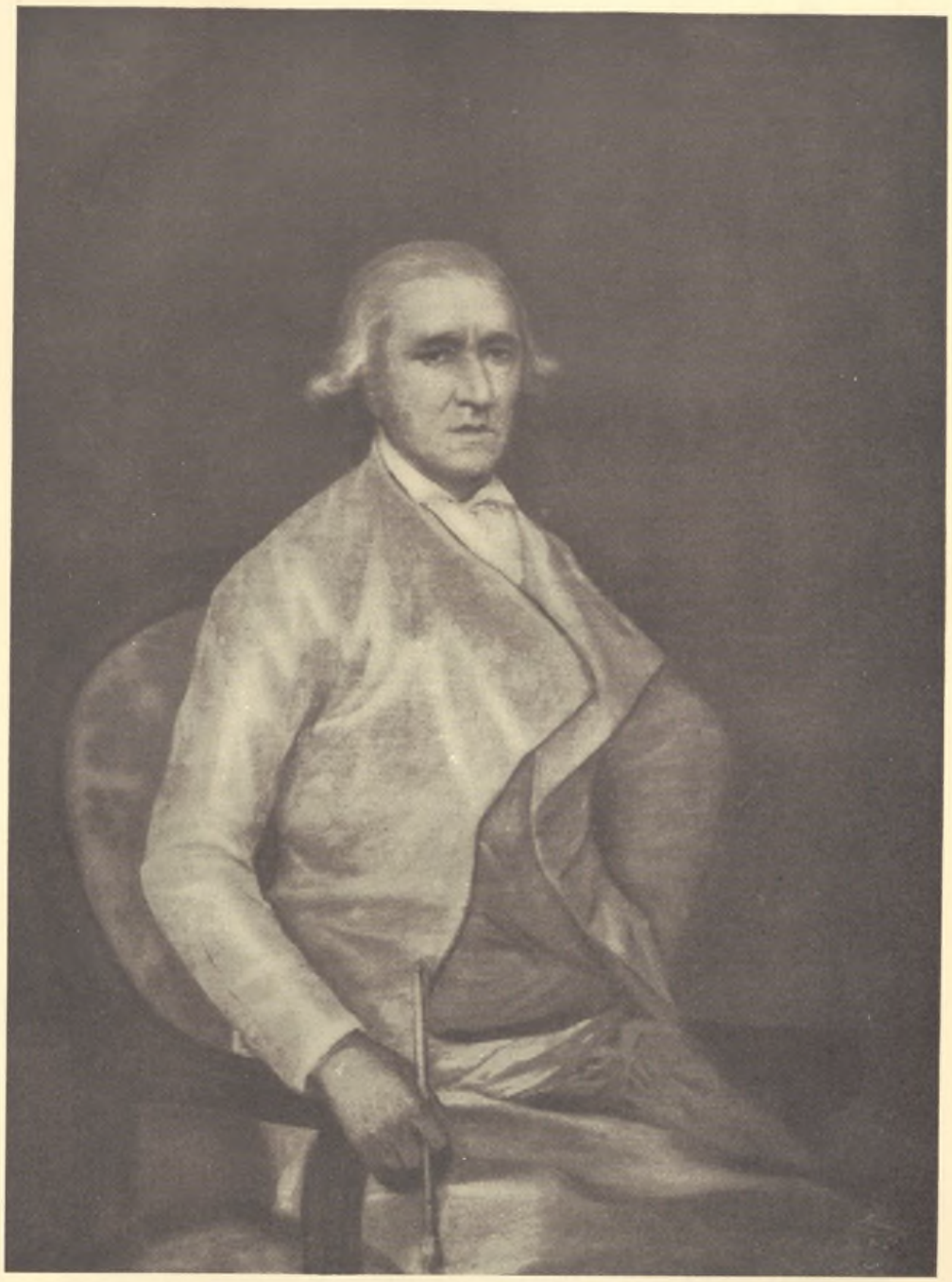
(Marquesa de Valdeolmos.) Madrid.
JUAN MARCH

(Página 34.)

LA MARQUESA DE LA SOLANA

(Sr. Beistegui.)
MUSEO DEL LOUVRE

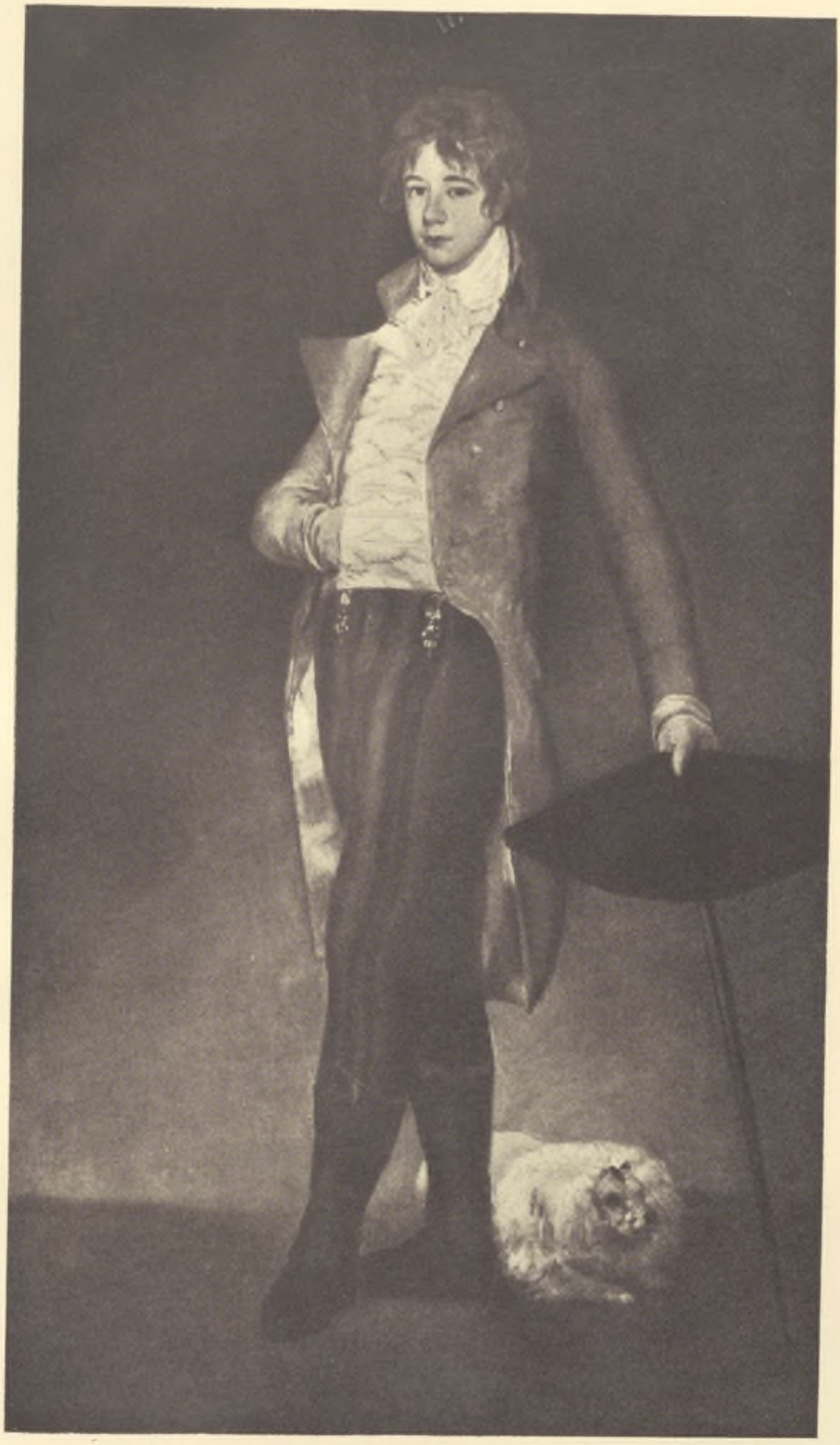
(Página 35.)



FRANCISCO BAYEU

Museo del Prado.

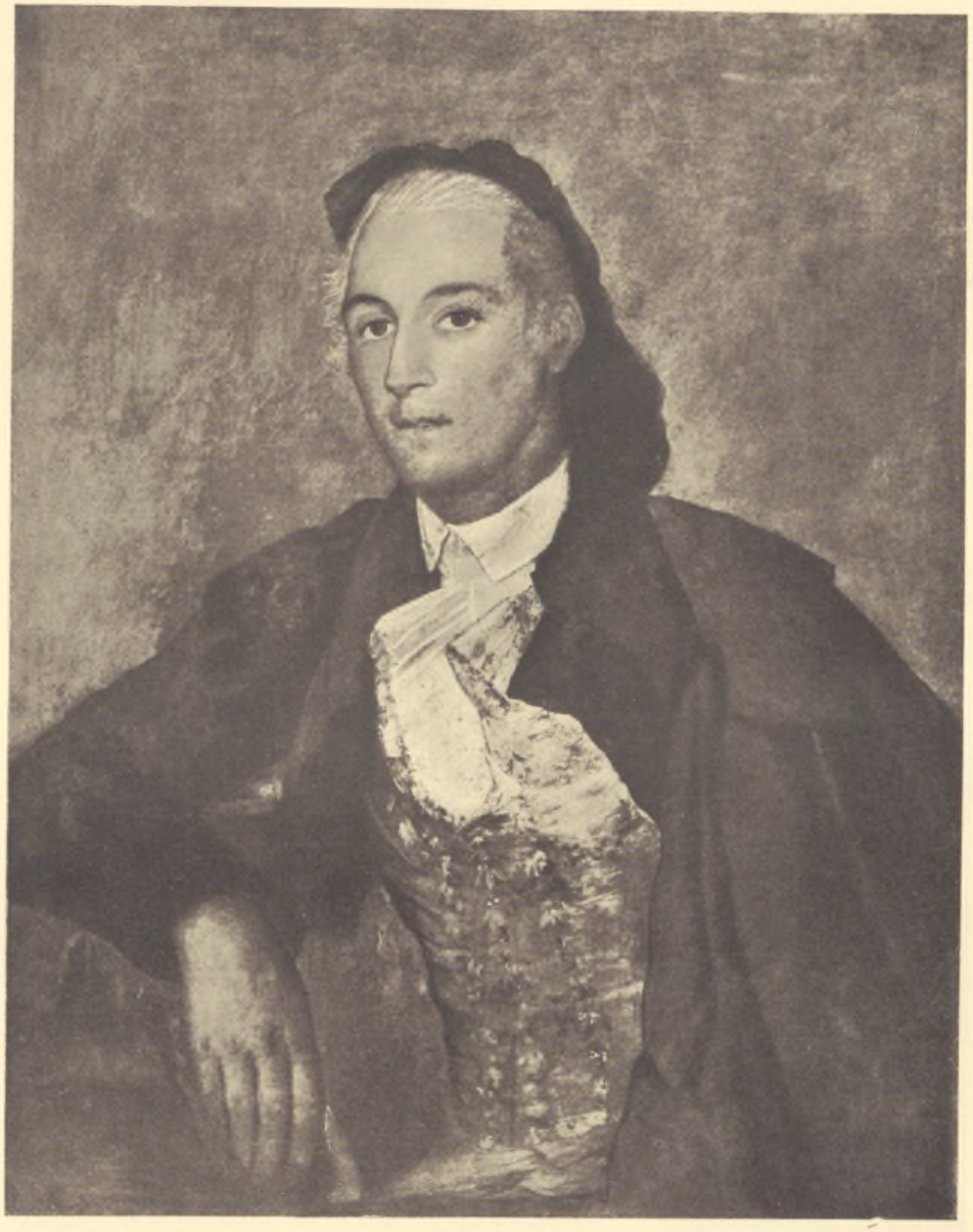
(Página 35.)



EL HIJO DE GOYA, JAVIER, "L'HOMME GRIS"

(París. Col. Bischoffsheim.) (Página 37.)

COL. CHARLES DE NOAILLES, FONTAINEBLEAU



PEDRO ROMERO

H. Eissler. Viena.

(Página 39.)

LA DUQUESA DE ALBA. 1795.

Palacio de Liria. Madrid.

(Página 41.)

LA MARQUESA DE LAZAN

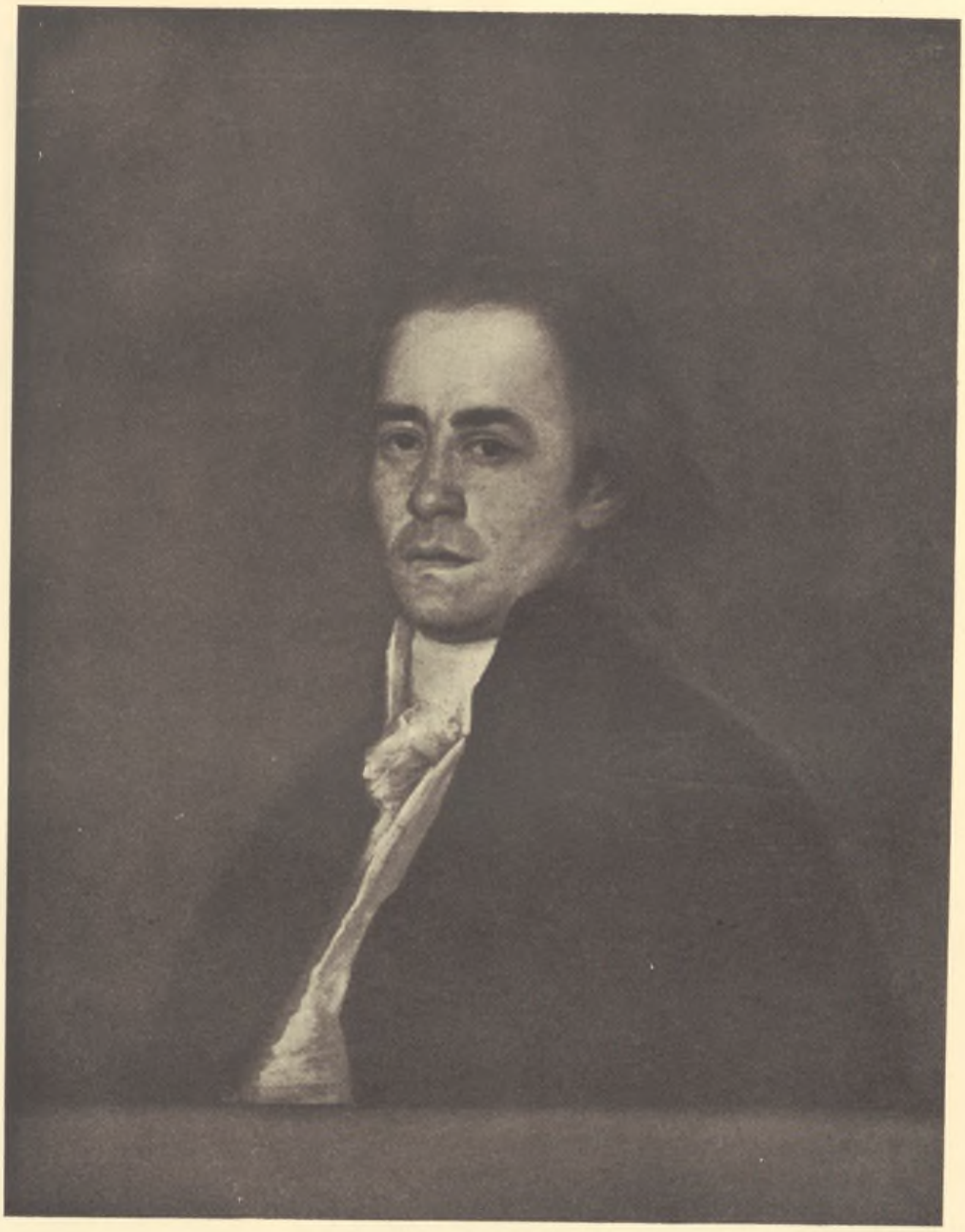
Palacio de Liria. Madrid.

(Página 44.)

DOÑA ISABEL CORVO DE PORCEL

National Gallery. Londres.

(Página 44.)



DON JUAN MELENDEZ VALDES

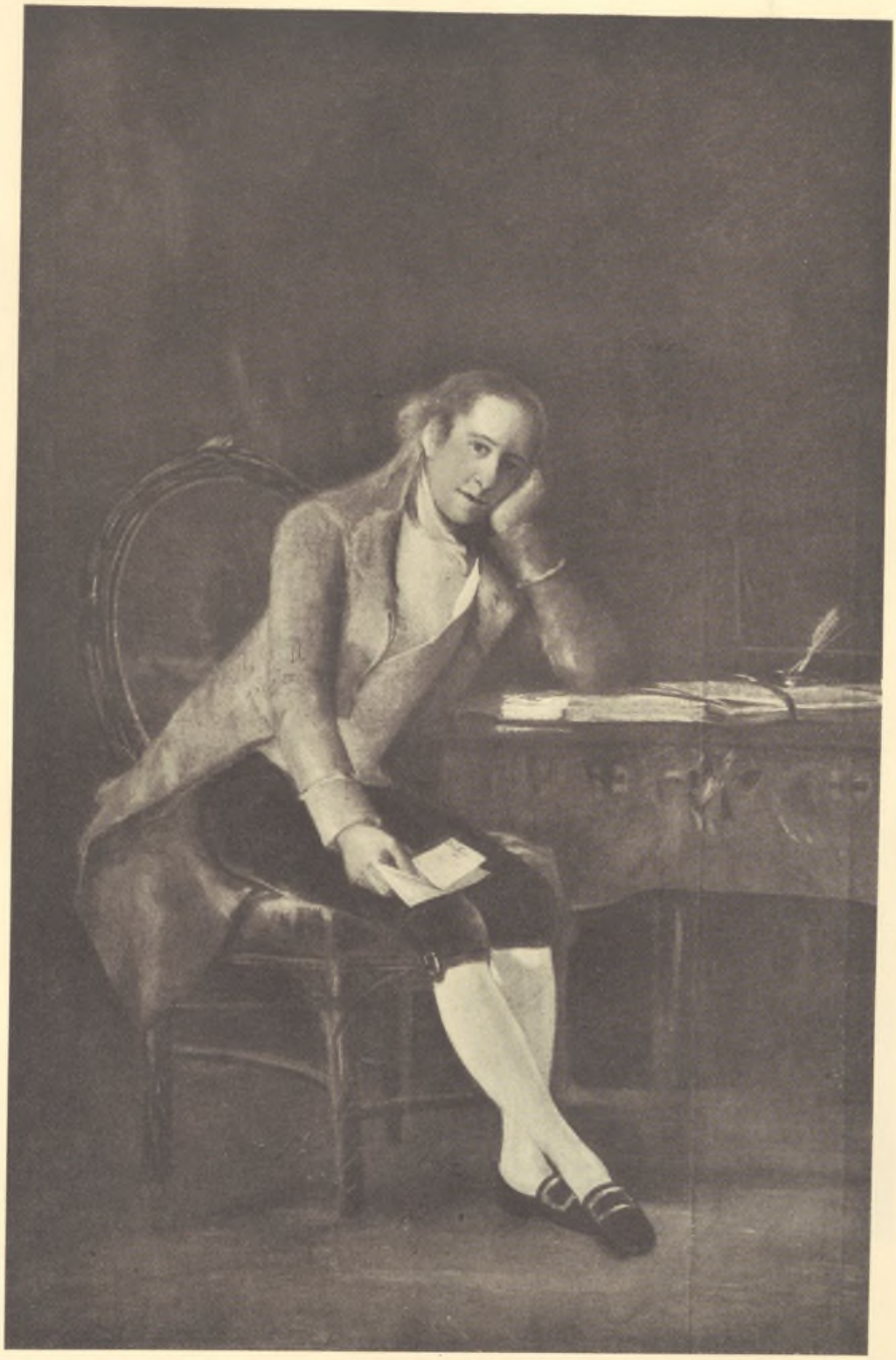
Museo Bowes. Barnard Castle. Inglaterra.

(Páginas 46-7.)

EL EMBAJADOR FRANCES GUILLEMARDET

Museo del Louvre. París.

(Página 49.)



DON MELCHOR GASPAR DE JOVELLANOS

Duque de las Torres. Madrid.

(Página 49.)

LA FAMILIA DE CARLOS IV

Museo del Prado.

(Páginas 54-7.)

LA CONDESA DE CHINCHON, MUJER DE GODOY

Duques de Sueca. Madrid.

(Página 64.)

MARIANO GOYA, NIETO DEL PINTOR

Madrid. Marqués de Alcañices, DUQUE DE ALBUQUERQUE

(Página 62.)

EL CONDE DE FERNAN-NUÑEZ

Palacio de Cervellón. Madrid. (Páginas 62-3.)

DUQUESA VDA. DE FERNAN-NUÑEZ

LA MARQUESA DE SANTA CRUZ

(Herederos del Conde de Pie de Concha. Madrid.)
FÉLIX VALDÉS, BILBAO

(Página 64.)

LA CONDESA DE HARO

Duquesa de San Carlos. Madrid.

(Página 65.)

DOÑA ANTONIA ZARATE

KNOELDER & CO, LONDRES
~~New York. Col. Havemeyer.~~

(Página 65.)

EL CANONIGO LLORENTE

MUSEO DE SAO PAULO, BRASIL

(Páginas 71-2.)

JOSEFA BAYEU, MUJER DE GOYA

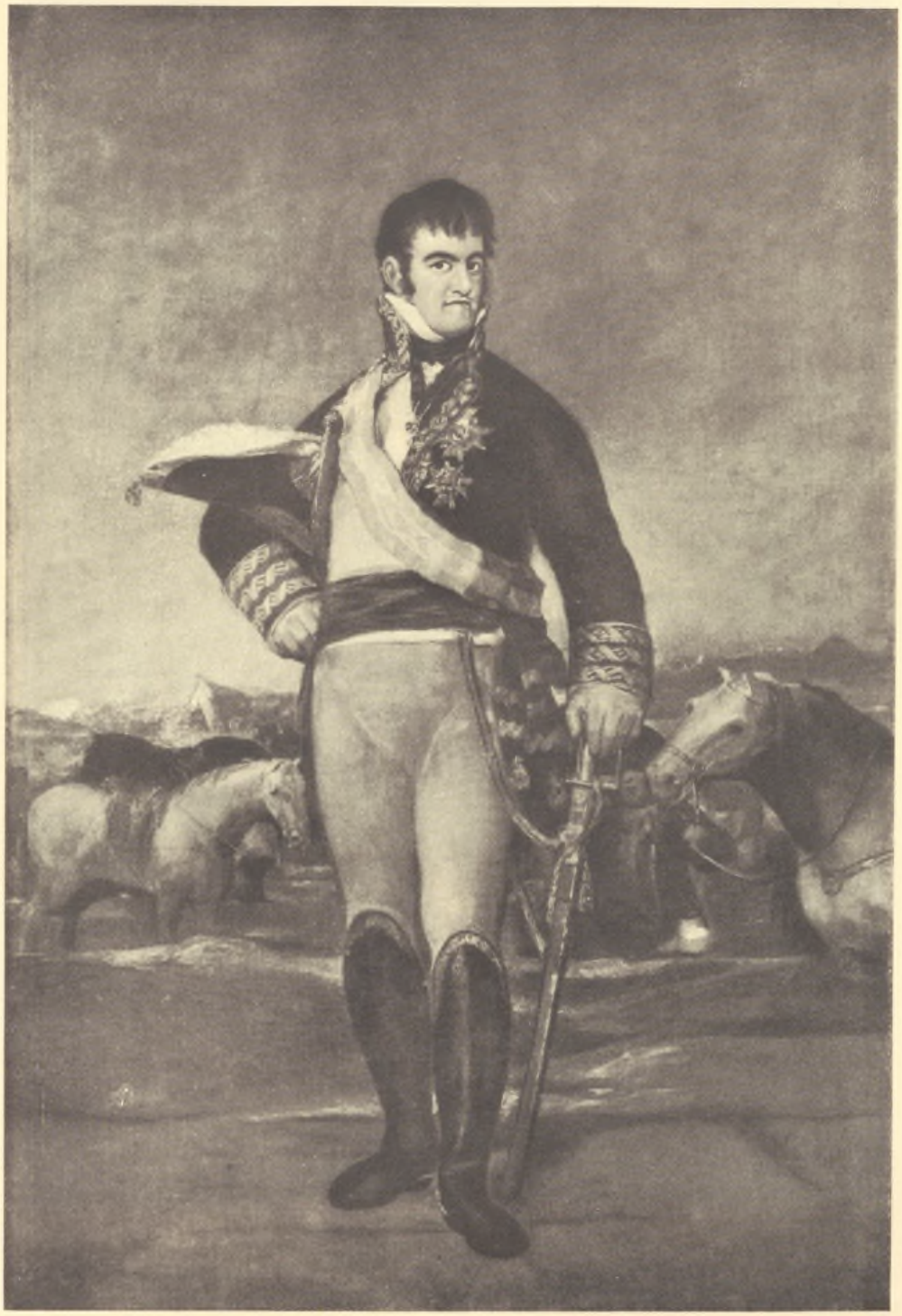
Museo del Prado.

(Página 75.)

PEPITO CORTE

(Pittsburgh. Col. A. Mellon.)
COL. WILLIAM HAYWOOD, NEW YORK.

(Página 75.)



FERNANDO VII

Museo del Prado.

(Página 78.)

EL DUQUE DE SAN CARLOS. 1815

Canal Imperial. Zaragoza.
MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE ZARAGOZA

AUTORRETRATO. 1815

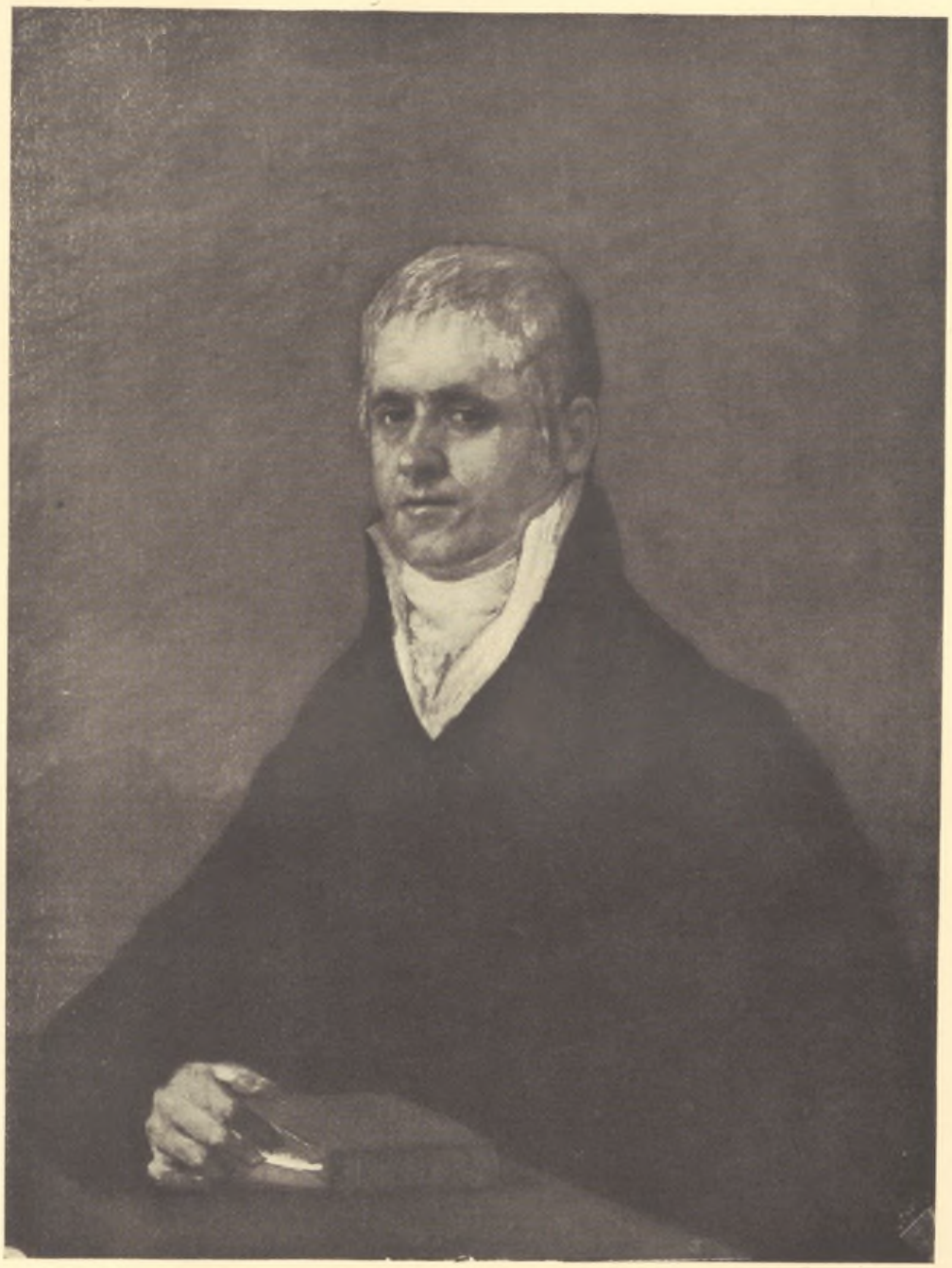
Academia de San Fernando.

(Página 80.)

JOVEN ESPAÑOLA

Museo del Louvre.

(Página 82.)



DON JOSE LUIS MUNARRIZ

EL ARQUITECTO DON TIBURCIO PEREZ

Boston.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

(Página 84.)

DON RAMON SATUE

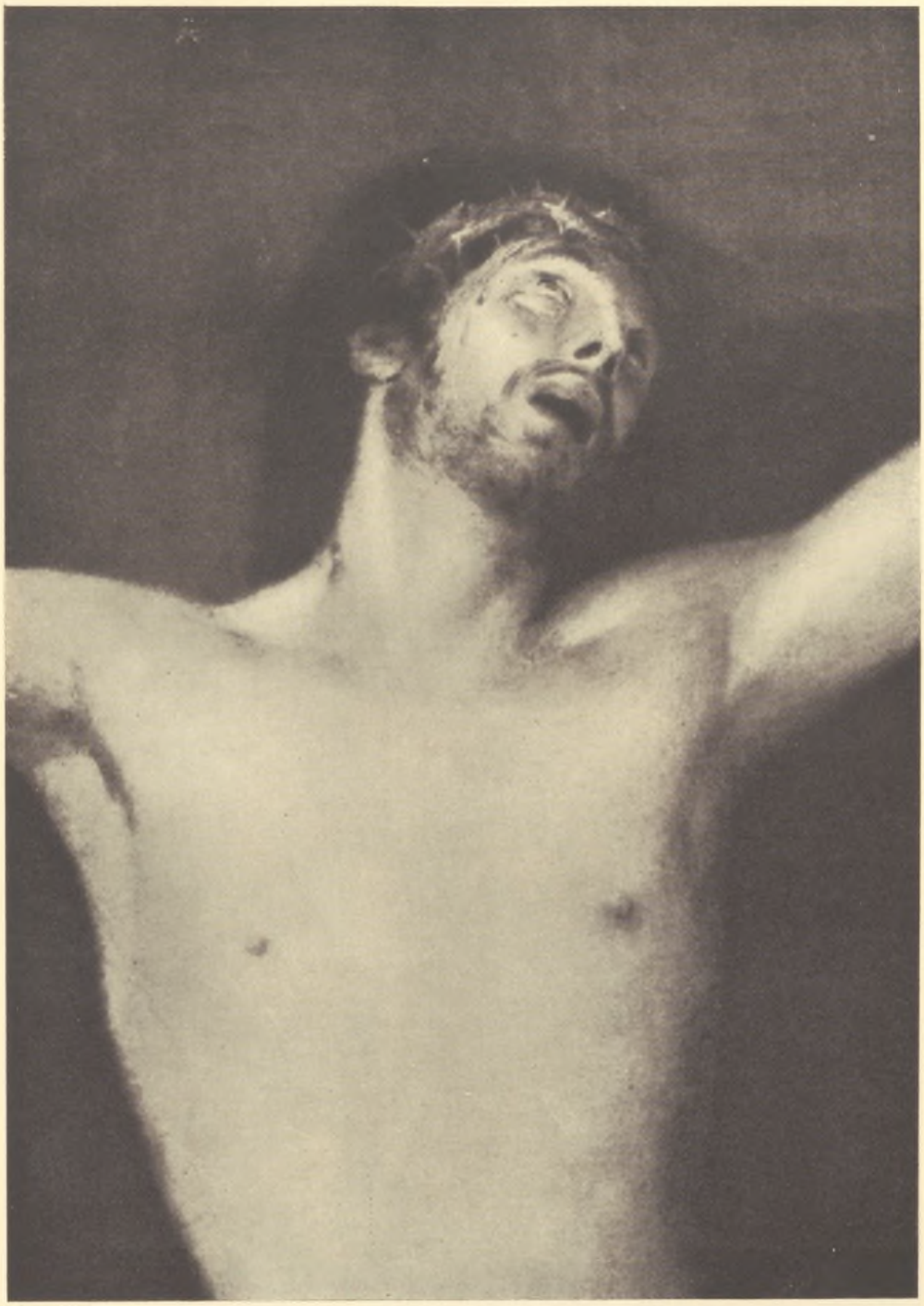
Museo de Amsterdam.

(Páginas 84-5.)

DON JUAN DE MUGUIRO

Conde de Muguiro. Madrid.
MUSEO DEL PRADO

(Páginas 90-1.)



CRISTO CRUCIFICADO
(Detalle.)

Museo del Prado.

(Página 109).

LA MAJA Y LOS EMBOZADOS. 1777
Cartón para tapiz.

Museo del Prado.

(Página 116.)

EL ALBAÑIL HERIDO. 1786
Cartón para tapiz.

Museo del Prado.

(Página 119.)

EL PELELE. 1791
Cartón para tapiz.

Museo del Prado.

(Página 120.)

LA GALLINA CIEGA. 1791

Museo del Prado.

(Página 120.)

EL COLUMPIO. 1787

Duque de Montellano. Madrid.

(Página 127.)

LA CAIDA. 1787

Duque de Montellano. Madrid.

(Página 127.)

EL COLOQUIO GALANTE

Marqués de la Romana. Madrid.

(Página 128.)

LA PRADERA DE SAN ISIDRO

Museo del Prado.

(Página 128.)

LA MAJA VESTIDA

Museo del Prado.

(Página 130.)

LA MAJA DESNUDA
(Detalle.)

Museo del Prado.

(Página 130.)

LA INDUSTRIA

MUSEO DEL PRADO
~~Ministerio de Marina~~.

(Página 131.)

SAN ANTONIO DE LA FLORIDA
Grupo principal de la media naranja.

(Página 134.)

SAN ANTONIO DE LA FLORIDA
(Detalle.)

(Página 135.)

SAN ANTONIO DE LA FLORIDA
(Detalle.)

(Página 135.)

CORRIDA DE TOROS EN UN LUGAR

Academia de San Fernando

(Página 141.)

ENTIERRO DE LA SARDINA

Academia de San Fernando.

(Página 141.)

LOS DISCIPLINANTES

Academia de San Fernando.

(Página 142.)

UNA CASA DE LOCOS

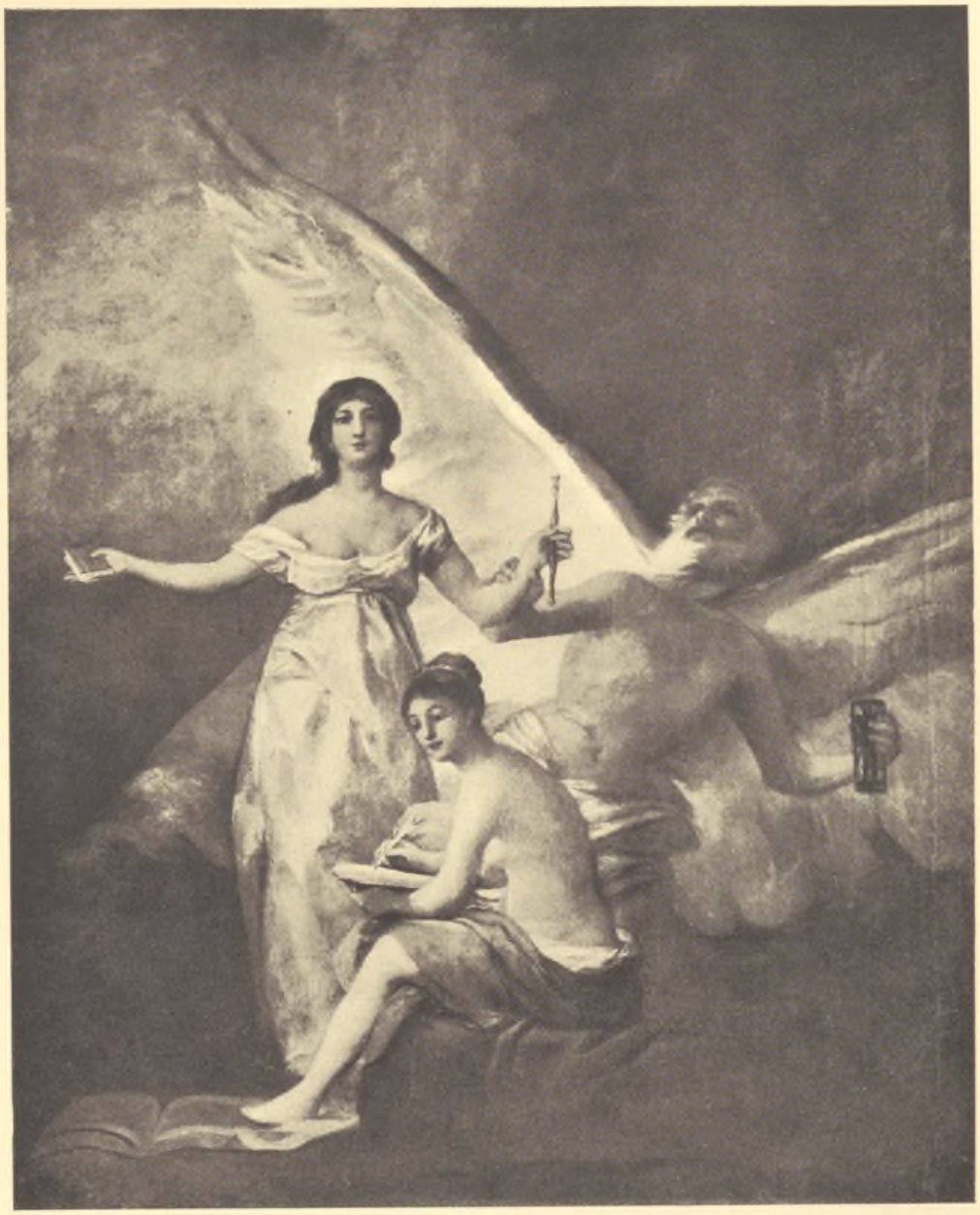
Academia de San Fernando.

(Página 142.)

UNA INUNDACION

Herederos del Marqués de Castro Serna.

(Página 144.)



EL TIEMPO MOSTRANDO A ESPAÑA ANTE LA HISTORIA

Col. Deering. Estados Unidos.

(Página 148.)

ALEGORIA DE LA VILLA DE MADRID

Museo Municipal. Madrid.

(Página 151.)

Museo del Prado. LOS FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO

(Página 152-5.)

HOSPITAL DE PESTIFEROS

Marqués de la Romana. Madrid.

(Página 156.)

DEGOLLACION

Herederos del Conde de Villagonzalo. Madrid.

(Página 157.)

VISION DE LA ROMERIA DE SAN ISIDRO
(Detalle.)

Museo del Prado.

LAS MAJAS AL BALCON

Col. Havemeyer. Nueva York.

(Página 162.)

LA AGUADORA

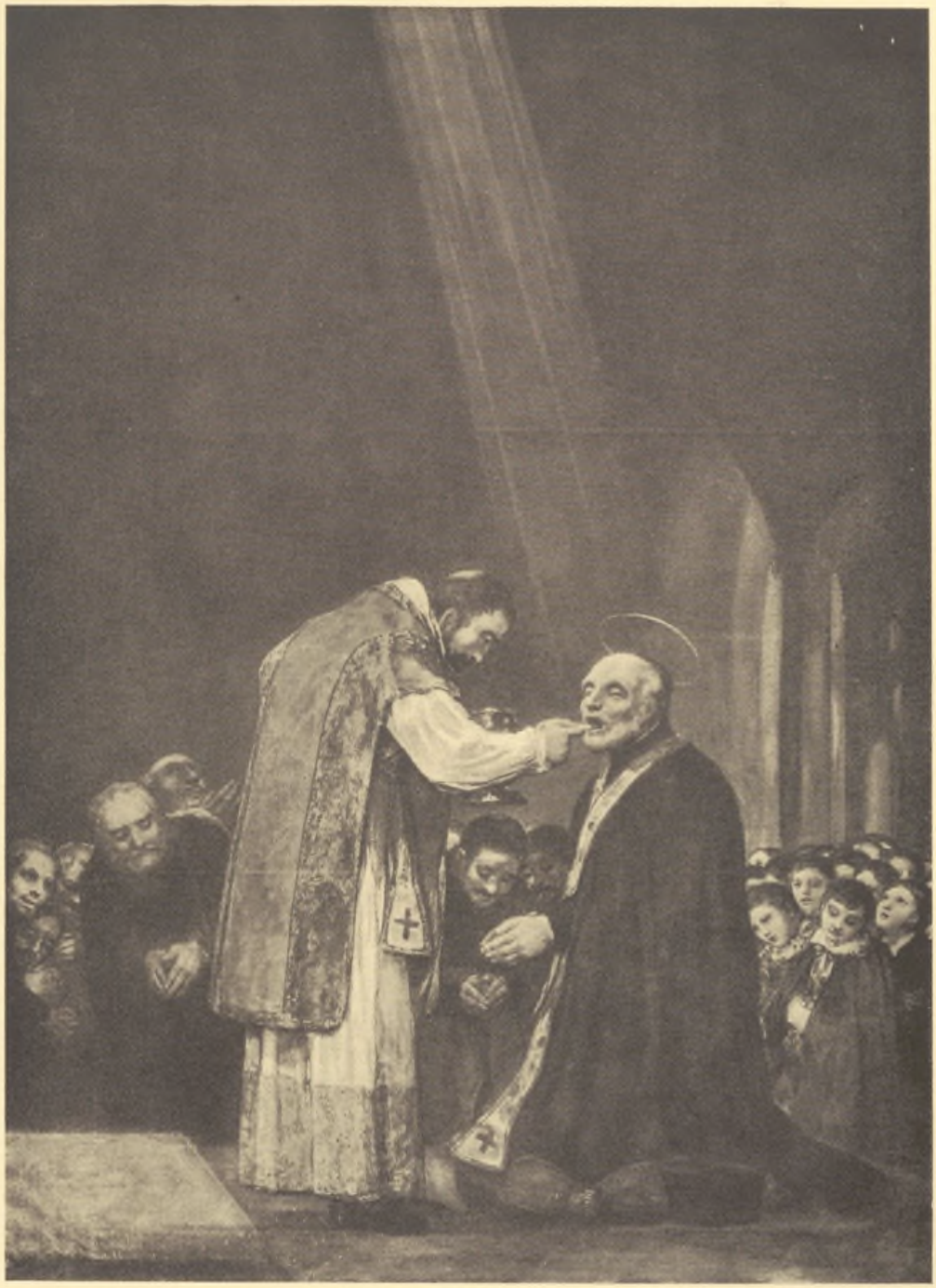
Museo de Budapest.

(Página 163.)

SANTAS JUSTA Y RUFINA
Boceto para el cuadro de Sevilla.

Museo del Prado.

(Página 165.)



LA COMUNION DE SAN JOSE DE CALASANZ

San Antón. Madrid.

(Página 166.)

LA ORACION DEL HUERTO

San Antón. Madrid.

(Página 167.)

1

LA HUIDA A EGIPTO

(Páginas 176-7.)

2

SAN FRANCISCO DE PAULA

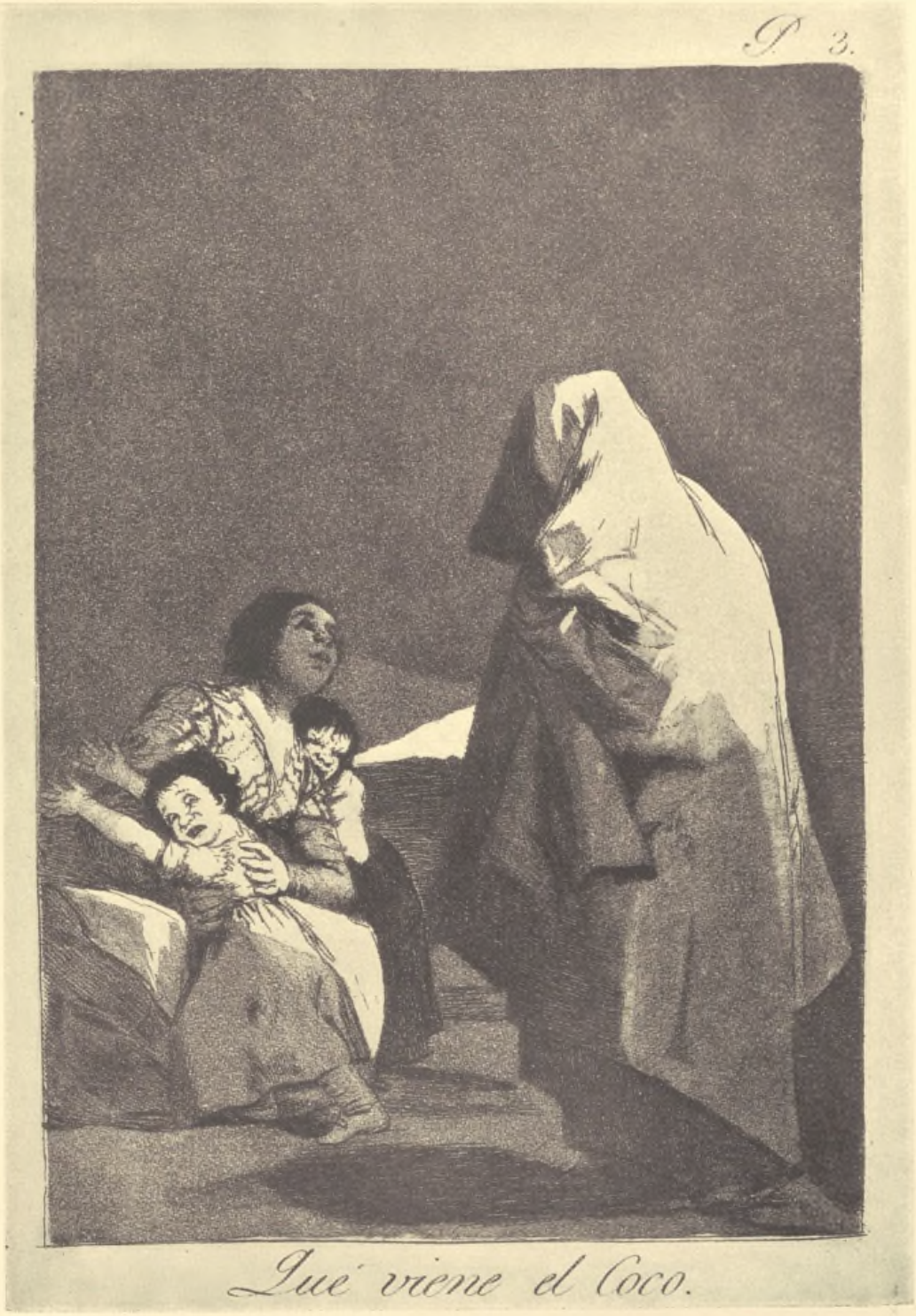
(Página 177.)

SAN ISIDRO

(Página 177.)


D. BALTASAR CARLOS PRINCIPE DE ESPAÑA. HIJO DEL REY D. FELIPE IV. &c
Pintura de D. Diego Velazquez del tamaño natural, dibujada y grabada por D. Francisco Goya Pintor. 1778.

(Página 181.)



N.° 3 de *Los Caprichos.*

(Páginas 191-2.)

N.° 8 de los *Caprichos*.

(Páginas 192-3.)

N.° 16 de *Los Caprichos.*

(Página 194.)

N.° 43 de *Los Caprichos.*

(Páginas 198-9.)

N.° 53 de *Los Caprichos.*

(Páginas 200-1.)

N.° 68 de *Los Caprichos.*

(Página 203.)

N.° 71 de *Los Caprichos.*

(Página 204.)

SUEÑO DE LA MENTIRA Y DE LA INCONSTANCIA

(Página 206.)

1

2

Desastres, núms. 9 y 15.

(Páginas 213 y 214.)

1

2

Desastres, núms. 37 y 71. (Páginas 217 y 223.)

1

2

Desastres, núms. 76 y 82.

(Páginas 224 y 225.)

1

2

Disparates, núms. 1 y 2.

(Página 228.)

1

2

Disparates núms. 4 y 10.

(Páginas 229 y 230.)

1

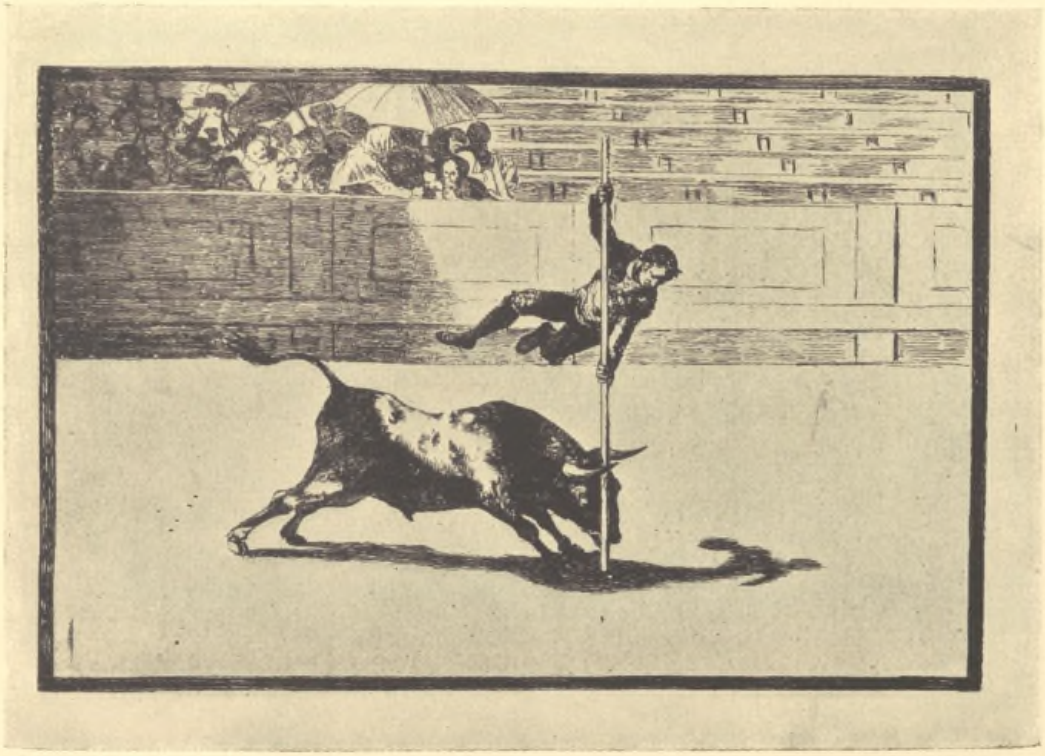
2

Disparates, núms. 13 y 21.

(Páginas 231 y 233.)

1

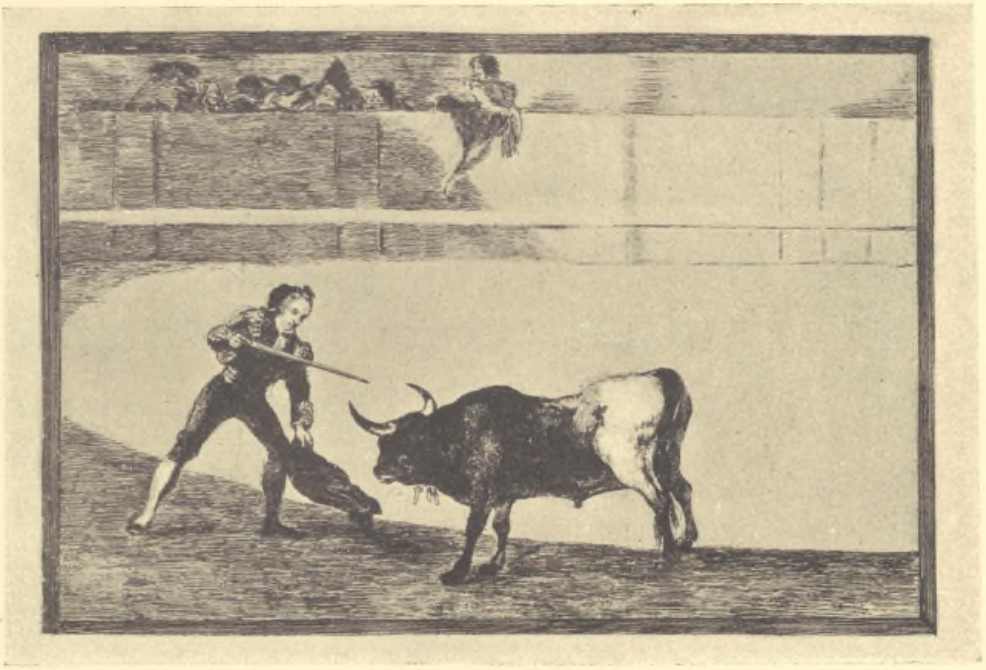
2



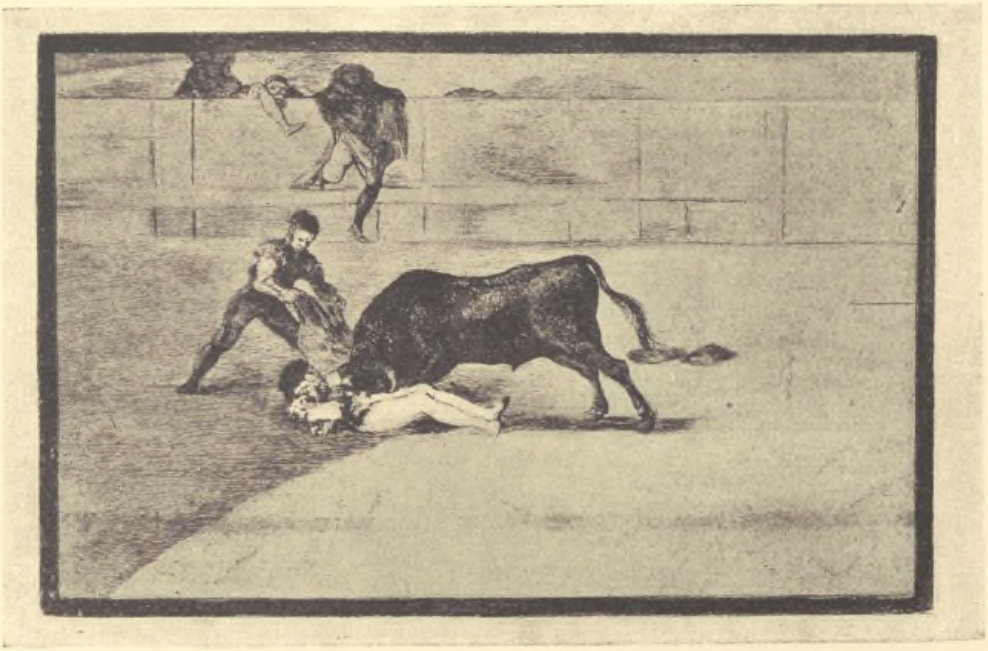
Tauromaquia, núms. 14 y 20.

(Páginas 239 y 240.)

1



2



Tauromaquia, núms. 30 y 33.

(Páginas 241 y 242.)

EL CIEGO DE LA GUITARRA

Página 245.)

EL AGARROTADO

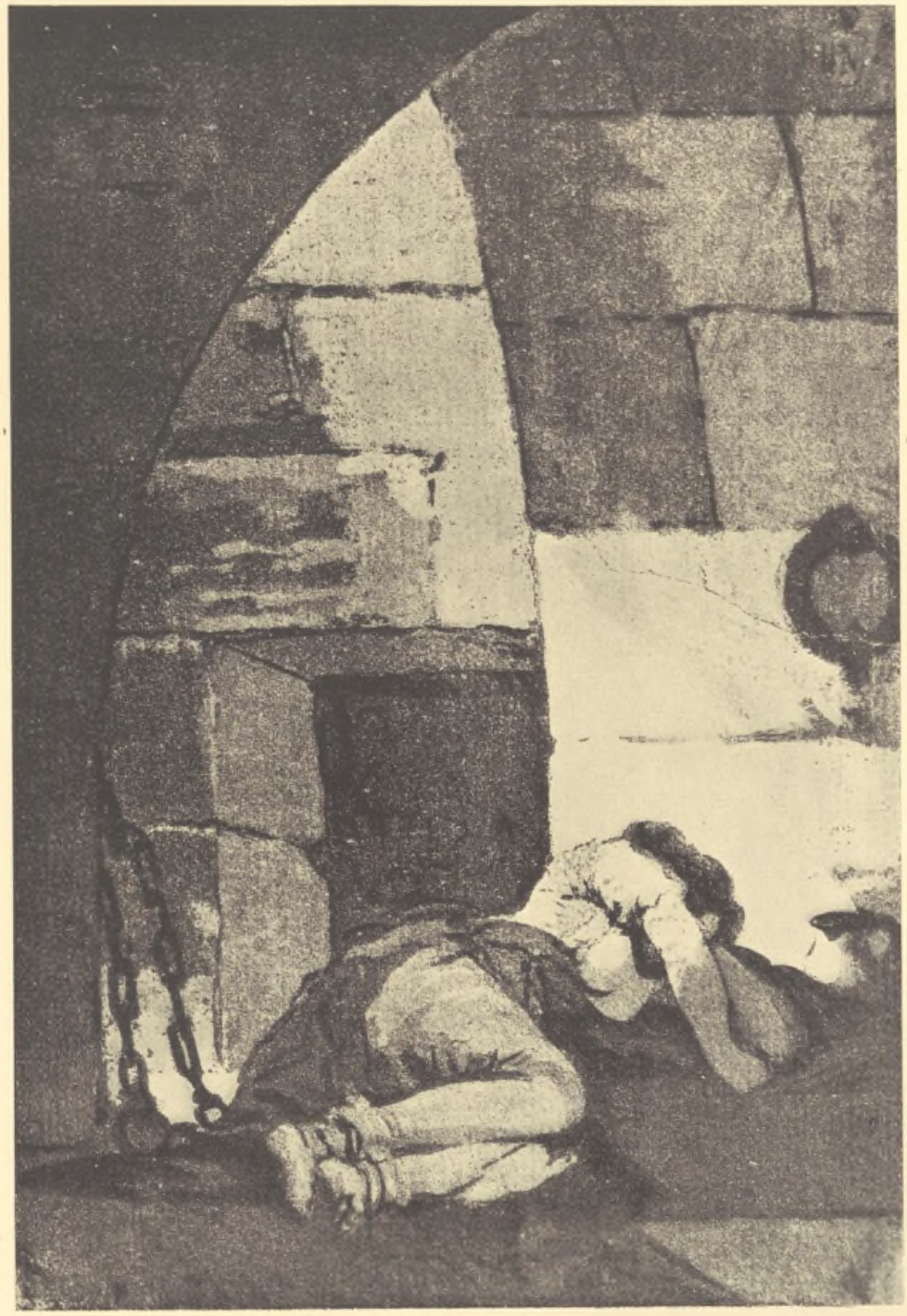
(Página 246.)

PAISAJE

(Página 247.)

¡DIOS SE LO PAGUE A USTED!

(Página 247.)



INTERIOR DE PRISION

(Página 249.)

EL COLOSO

(Página 249.)

EL DUELO

Litografía.

(Página 255.)

CAPRICHO FANTASTICO

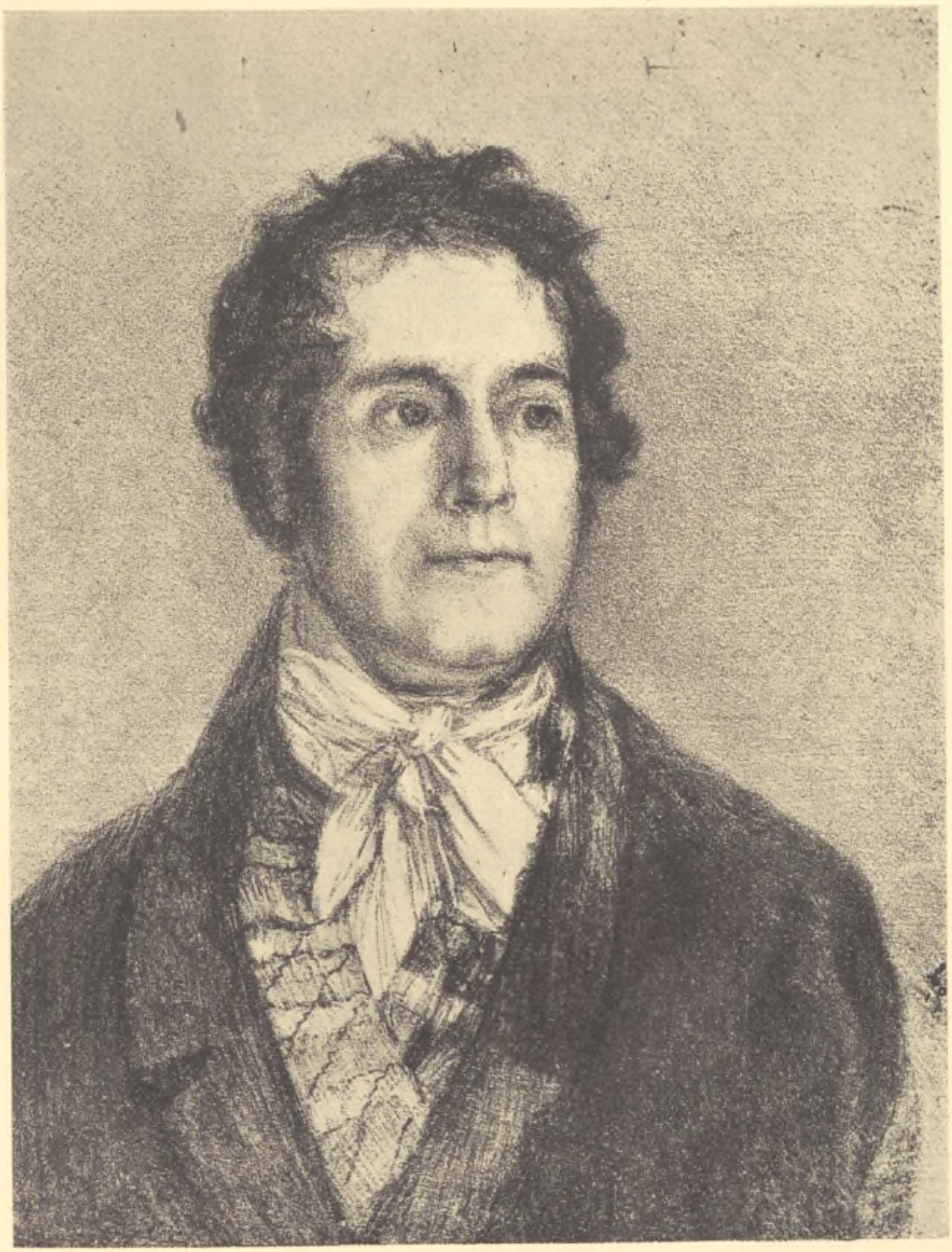
Litografía.

(Página 256.)

EL SUEÑO

Litografía.

(Página 256.)



EL IMPRESOR GAULON

Litografía.

(Página 257.)

EL HIJO DE GAULON

Litografía.

(Página 257.)

LOS TOROS DE BURDEOS
Núms. 1 y 2.

Litografías.

(Páginas 257-8.)

ORDEN DE LAS LAMINAS

De las 106 ilustraciones de este libro, cinco no figuran en la edición original. Motivó el cambio no disponer de la serie completa de las fotografías publicadas por el autor. Las que ahora se introducen son: Lám. III, Carlos IV (Museo del Prado). Lám. XIII, D.ª Isabel Corvo de Porcel (National Gallery de Londres). Lám. XXX, Joven española (Museo del Louvre). Lám. XLV, La maja desnuda (Museo del Prado), y Lám. LXIII, Santas Justa y Rufina (Museo del Prado); obras todas ellas propiedad de Museos, y todas expresamente estudiadas por Aureliano de Beruete.

RETRATOS

COMPOSICIONES Y FIGURAS

Lámina 61.—Las majas al balcón.
" 62.—La aguadora.
" 63.—Santas Justa y Rufina. (Boceto para el cuadro de Sevilla. (Museo del Prado.)
" 64.—La comunión de San José de Calasanz.
" 65.—La oración del huerto.

GRABADOS

Lámina 66. 1 La huída a Egipto.
2 San Francisco de Paula.
" 67.—San Isidro.
" 68.—Don Baltasar Carlos, príncipe de España. (Del cuadro de Velázquez.)
" 69.—Que viene el coco. (N.° 3 de *Los Caprichos.*)
" 70.—Que se la llevaron! (N.° 8 de *Los Caprichos.*)
" 71.—Dios la perdone. (N.° 16 de *Los Caprichos.*)
" 72.—El sueño de la razón produce monstruos. (N.° 43 de *Los Caprichos.*)
" 73.—Hasta la muerte. (N.° 53 de *Los Caprichos.*)
" 74.—Linda maestra. (N.° 68 de *Los Caprichos.*)
" 75.—Si amanece, nos vamos. (N.° 71 de *Los Caprichos.*)
" 76.—Sueño de la mentira y de la inconstancia.
77. 1 No quieren?
" 2 Y no hay remedio. (*Desastres,* núms. 9 y 15.)
" 78. 1 Esto es peor.
2 Contra el bien general. (*Desastres,* núms. 37 y 71.)
" 79. 1 El buitre carnívoro.
2 . . . . . (*Desastres,* núms. 76 y 82.)
" 80. 1 Disparate femenino.
2 ¿Disparate de miedo? (*Disparates,* núms. 1 y 2.)
" 81. 1 . . . . .
2 . . . . . (*Disparates,* núms 4 y 10.)
" 82. 1 Modo de volar (?).
2 Disparate de Bestia. (*Disparates,* núms. 13 y 21.)
" 83. 1 El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebros.
" 2 Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en Madrid. (*Tauromaquia,* núms. 14 y 20.)
" 84. 1 Pedro Romero matando a toro parado.
2 La desgraciada muerte de Pepe-Hillo en la plaza de Madrid. (*Tauromaquia,* núms. 30 y 33.)
" 85.—El ciego de la guitarra.
" 86.—El agarrotado.

Lámina 87.—Paisaje.
" 88.—¡Dios se lo pague a usted!
" 89.—Interior de prisión.
" 90.—El coloso.
" 91.—El duelo. (Litografía.)
" 92.—Capricho fantástico. (Id.)
" 93.—El sueño. (Id.)
" 94.—El impresor Gaulon. (Id.)
" 95.—El hijo de Gaulon. (Id.)
" 96.—Los toros de Burdeos, núms. 1 y 2. (Id.)

INDICE

II. GOYA. COMPOSICIONES Y FIGURAS

III. GOYA, GRABADOR

ESTA OBRA SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN LA
IMPRENTA DE BLASS S. A., MADRID
EL 10 DE MARZO DE 1928, AÑO
EN QUE SE CUMPLE EL
PRIMER CENTENARIO
DE LA MUERTE
DE GOYA

TESTAMENTO DE GOYA

CHANCILLERIA REAL DE ZARAGOZA.

SELLO QUARTO, QUARENTA MARAVEDIS, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y ONCE.

Testamento mancomunado de D. Mariano Goya, y D.ª Josefa Bayeu Marido y Mujer vecinos de esta Corte

3 Junio 1811

Dios el nombre de Dios todo poderoso Amen. Notorio sea a quien vieren como nos D. Mariano Goya de exercicio Pintor, y D.ª Josefa Bayeu. Marido y mujer vecinos de esta Corte, y Natural que soy el D. Mariano soy del Lugar de Fuendetodos Reyno de Aragon, Arzobispado de Zaragoza, hijo legitimo de legitimo matrimonio de D. Jose Goya, y de D.ª Gracia Lucientes, ya difuntos, vecinos que fueron de la Ciudad de Zaragoza; y yo la D.ª Josefa Natural de dicha Ciudad, hija legitima de D. Ramon Bayeu, y de D.ª Maria Subias, difuntos vecinos que fueron de la misma Estando buenos, sanos, en nuestro entero juicio, memoria, habla, y entendimiento natural que su Magestad Sanctissima se ha servido darnos, creyendo y confesando como firmemente creemos y confesamos el Misterio de la Sanctissima Trinidad Padre, Hijo, y Espiritu Santo, tres personas dis-

binas y un solo Dios verdadero, y en todos los demas Misterios y Sacramentos que cree y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia, Catolica, Apostolica Romana, en cuya verdadera fee y creencia hemos vivido y protestamos vivir y morir como Catolicos y fieles Cristianos. Temerosos de la muerte que es cosa cierta a toda criatura humana de creyendo estar prevenidos con disposicion testamentaria, desde luego Otorgamos que hacemos y ordenamos nuestro testamento en la forma siguiente ———

Lo primero encomendamos nuestras almas a Dios nuestro Señor, y nuestros cuerpos hechos cadaveres que seamos se amortajen con el habito de nuestro Padre San Fran.co y sepultados en la Iglesia Parroquial donde al tiempo de nuestro fallecimiento fuesemos Parroquianos, dejando a eleccion del que sobreviva la disposicion del entierro, ora, y acompañamiento, por todo lo qual se pagara la limosna acostumbrada.

Mandamos se celebren por cada una de nuestras almas veinte Misas rezadas, su limosna sin exceder de 2.^{ll} cada una de que se pueda la

quanto parece correspondiente á la Parroquia, las sentencias se celebraran en las Iglesias y Altares que dispe el que observa y testamentario.

Segundo, por una vez á los Santos Lugares de Jerusalem redencion de Cautivos Christianos Rs. hospicales general, y pasion de esta Cruz, y demas mandas forzosas vamos xxi o. S.M. por cada uno, para que se distribuyan entre todas ellas con lo que las dezimos y apartamos de dicho que pudieran tener á nuestros bienes — — — — —

Declaramos que si se encontrare una memoria, ó memorias con, sus posteriores á este testamento, firmada de Nuestra mano, y contengan alguna cosas concernientes á nuestra disposicion, Mandamos se tengan por parte de este testamento, y como tales se protocolicen con él en los registros del presente. guardandose y observandose su contenido literalm.te — — — —

Para cumplir todo lo contenido en este testam.to y memoriar si quedaren, nos nombramos el uno á el otro p.r testamentario, y elegimos á nuestro hijo legitimo D.n Pedro Xavier de Goya de esta vecindad, á cada uno insolidum y nos

SELLO QVARTO, QVARENTA MARAVEDIS, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y ONCE.

dacion y le confiriimos amplio poder, para que verificado nuestro fallecimiento se apodere de nuestros bienes, vendiendo los mas preciosos en pública almoneda ó fuera de ella y con su producto cumpla y pague lo contenido en este testamento y Memorias si se hallaren, cuyo encargo no dure el año legal y el mas tiempo que se necesite, pues al efecto lo prorrogamos.

Y en el remanente que quedare de todos nuestros bienes, muebles raices, caudal y efectos deudas y acciones presentes y futuros, instituimos y nombramos por nuestro unico y universal heredero de todos ellos al citado D. Francisco Javier de Goya nuestro hijo legítimo, para que los que sean los haya, tiene, goce, y herede con la bendicion de Dios nuestro Señor y la nuestra a quien pedimos, nos encomiende — — — — — —

Y por el presente revocamos, y anulamos todos los testamentos, y demas disposiciones testamentarias que antes de esta hayamos

Quarenta maravedis.

SELLO QUARTO, QUARENTA MARAVEDIS, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y ONCE.

formalizado p.r enerico de palabra ù en otra forma p.r q.e ninguna valga, ni haga fee judicial, ni extrajudicialm.te excepto este testamento y memoriar si quedaron que queremos y mandamos se observe todo su Concerto como muestra última y deliberada voluntad, é en la via y forma que mas haya lugar en dr.o= En cuyo testim.o lo otorgamos así ante el pres.te Sr. Sd. Mun.o en esta Villa de Madrid á de Junio de mil ochocientos once; haviendo y.o el M.r Fran.co Leyde p.r mi mismo en atencion al mal de Sordera q.e padezco este testamento á presencia del mismo Sr. y de los tes.gos q.e lo fueron pres.tes M.r Felix Moreta, M.r Fran.co Fernandez Peñalosa, y M.r Fran.co Suria vecinos en esta Corte, y lo otorgaron cuy.o tes.to y fee conozco lo firmaron con dhos testigos=

Fran.co Goya — Josefa Bayeu

Felix Moreta — Fran.co Suria — Antonio

Fran.co Fernandez Peñalosa — Antonio Lopez de Salas