

FRANCISCO DE GOYA

MUSEO DEL PRADO

20 2044

BIBLIOTECA



VOL. I.

MADRID
SAENZ DE JUBERA HERMANOS. - EDITORES
CAMPOMANES, NÚM. 10.
1909



MONOGRAFIAS
DE ARTE UNIVERSAL

VOL. I.



FRANCISCO GOYA
AUTO-RETRATO

Madrid: Academia de San Fernando.

~~R-4093~~

25.2345

J-56

~~1334~~

~~B~~

FRANCISCO DE GOYA

POR

RICARDO MÜTHER

Autor de

"LEONARDO DE VINCI", "VELAZQUEZ", "JUAN
FRANCISCO MILLET", ETC., ETC.

Traducido del inglés

por

EUGENIO ALVAREZ DUMONT

MADRID
SAENZ DE JUBERA HERMANOS.—EDITORES
CAMPOMANES, NÚM. 10
1909

ES PROPIEDAD

IMPRESA ALEMANA. FUENCARRAL, 137. — MADRID

INDICE

Caps.	Págs.
I. Introducción.....	7
II. Goya y el Ro-co-có.....	17
III. Goya y la Revolución.....	28
IV. Goya como grabador... ..	36
V. Goya y la guerra.....	41
VI. Goya durante la reacción.....	45
VII. Conclusión.....	52
Lista de las principales obras de Goya.....	61

ILUSTRACIONES

FRANCISCO DE GOYA. <i>Auto-retrato</i>	<i>Al frente</i>
	<i>Páginas</i>
EL REY CARLOS IV. <i>Oleo</i>	8
EL COLUMPIO. <i>Cartón para tapiz</i>	12
EL PELELE. <i>Cartón para tapiz</i>	14
LA GALLINA CIEGA. <i>Cartón para tapiz</i>	16
LA MAJA VESTIDA. <i>Oleo</i>	20
LA MAJA DESNUDA. <i>Oleo</i>	22
MARQUESA DE LA SOLANA. <i>Oleo</i>	24
LA REINA MARÍA LUISA. <i>Oleo</i>	28
LA FAMILIA DEL REY CARLOS IV. <i>Oleo</i>	32
DUENDECITOS. <i>Aguafuerte de los Caprichos</i>	36
YA VAN DESPLUMADOS. <i>Aguafuerte de los Caprichos</i> .	40
DIOS LA PERDONE. <i>Aguafuerte de los Caprichos</i>	44
TAL PARA CUAL. <i>Aguafuerte de los Caprichos</i>	48
LINDA MAESTRA. <i>Aguafuerte de los Caprichos</i>	52
MAJAS EN EL BALCÓN. <i>Oleo</i>	56
LA CORRIDA DE TOROS. <i>Oleo</i>	60

CAPÍTULO PRIMERO

INTRODUCCIÓN

DESCRIBIR la obra creada por Goya es presentar en globo la historia de España desde 1750 á 1820; más aún, es dar un repaso general á la historia de Europa de aquellos tiempos de agitaciones y revueltas.

Debemos tratar de trasladarnos con el pensamiento á la época aquella en que un mundo decrepito, pero bello aún, se deshacía en pedazos, y entonces veremos cómo del caos que de esta catástrofe resultó comienza á surgir lentamente el mundo actual. Pero, ¡cuán profundos eran los surcos que dejó el tiempo á su paso por la tierra!

A principios del siglo XVIII el grito dominante era: „¡Viva la alegría!“

La antigua aristocracia, la sociedad del *antiguo ré-*

gimen, celebraba con verdadero deleite la nueva era del *Ro-co-có*, y de aquellos lejanos días tan sólo alcanzamos á percibir el suave perfume de los lirios y la gracil silueta de las campesinas... El abanico tornó á ser arma vencedora y el delicado zapatito objeto seductor. Diríase que todo el mundo elegante había sido transportado á alguna nueva isla Citerea, en donde los cuidados y afanes de nuestra prosaica existencia no tuviesen razón de ser. Y, así, en tanto que damas y caballeros, cual Colombinas y Pierrots, se entretenían haciendo lindos madrigales, ó se consagraban á sus galanteos, cerca de ellos, elocuentes y sugestivas voces encrespaban repentinamente las olas de un mar de tempestuosas pasiones. Amenazadores síntomas de rebeldía advirtiéronse en los plebeyos, que comenzaban ya á reclamar su parte en el festín de la vida; gigantesca trompeta anunció con atronadores sonos el advenimiento de una nueva era, y el reloj del tiempo dejó oír, por último, el grito de la Revolución: *¡Libertad, Igualdad, Fraternidad!*

A la vanguardia marchaban los escritores, que al proclamar los nuevos principios religiosos, políticos y sociales, sembraron la semilla que había de fruc-



Madrid, Prado.

EL REY CARLOS IV

(Oleo).

tificar al finalizar el siglo. J. J. Rousseau fué el primero que apareció en escena, y así como antes Tácito mostrara á los romanos de la decadencia las virtudes de la raza germana, Rousseau puso ante los ojos del degenerado mundo aristocrático, el tipo del hombre del pueblo, tan ingenuo como enérgico. Esto sucedía en 1761. Trece años después se publicó el *Werther*, de Goethe, historia amorosa, verdad es, pero que al mismo tiempo nos presenta un joven Titán, que en su insaciable sed de libertad desea ardientemente romper las dulces cadenas con que la sociedad le aprisiona. A poco viene Schiller á continuar la ruta emprendida. Ya en sus primeras obras declara la guerra á las instituciones existentes. „¡Tiemblen de vergüenza los cobardes! ¡Siglo castrado!“ — exclama Karl Moore en *Los Ladrones*. „Colocado al frente de un ejército de hombres como tú, puedo convertir á Alemania en una república, comparada con la cual Roma y Esparta serían conventos de mujeres!“ Con marcado énfasis *Fiesco* lleva el subtítulo de „Una tragedia republicana“ (*Kabale und Liebe*.) Y así comunicaron estos hombres ilustres su espíritu á la carcomida sociedad contemporánea.

En 1789 la Revolución completó la obra que los grandes escritores iniciaran. La frase de la marquesa de Pompadour, „apres moi le deluge“ llegó á ser espantosa realidad. Semejante al rumor de la tempestad que poco á poco va acercándose, oíanse en armoniosa confusión las airadas notas del *Ça ira* y de la *Marsellesa*.

Los desheredados, el pueblo, la canalla, sale de sus chozas, abandona sus guardillas, y con los estómagos vacíos y las gargantas secas, se arroja sobre sus opresores, arrollándolo, destruyéndolo todo. Espectros vivientes, vomitados por la tierra, marchan siempre hacia adelante, armados con palos, hachas ó picas, y llevando en la cabeza el gorro rojo, emblema de *Libertad*. Tumultuosamente invaden los cuidados jardines, penetran en los palacios y beben los más delicados vinos en las transparentes y blasonadas copas de precioso Murano, que al contacto de sus rudas manos caen al suelo hechas pedazos. Y la frase clásica de „¡Viva la alegría!“ se substituye con esta otra: „¡Viva la muerte!“ Y vemos á María Antonieta, reina un tiempo de Francia, cortado el pelo y envuelto su delicado cuerpo en un tosco sayal, arrastrada hacia la

guillotina, entre los salvajes alaridos de la muchedumbre.

Por uno de esos dramáticos contrastes que sólo la historia puede ofrecer, entre los espectadores de la trágica muerte de la desgraciada princesa austriaca, hallábase un joven oficial de artillería, procedente de lejana guarnición, que llegaba á París provisto de cartas de recomendación para Dantón y Robespierre. Este oficial era Napoleón Bonaparte, el hijo de Córcega, el último de los grandes *condottiere* italianos.

Pálido, absorto, contemplaba la guillotina embebido en sus pensamientos; extraño al imponente espectáculo de la rugiente multitud y de la tragedia en que moría una reina. Pensaba tal vez en el imperio, en el dominio del mundo.

Así como Augusto convirtió la República romana en el Imperio de los Césares, en Francia la República hubo de ceder el puesto al Imperio. Y la escena cambió aún otra vez. Tras de aquellos días de la Revolución, en que unos cuantos hombres generosos trataron de libertar á la humanidad de las cadenas de la servidumbre, tras de aquella época de luchas, en que Napoleón barrió los tronos de Europa y cumplió su

destino, vino la Restauración y deshizo todo cuanto la Revolución había creado. Los monarcas volvieron á ocupar sus abandonados solios, y Carlos X reinó en Francia.

También en España, la nación medioeval, repercutieron los grandes movimientos que hemos relatado. Primero, el período del *ro-co-có*; luego, la revolución, y, por último, la restauración. En estas tres palabras se resume la historia.

En los comienzos del siglo XVIII resuena en todo el orbe el grito de „¡Viva la alegría!“, y España lo acepta con entusiasmo. No podemos explicarnos cómo pudo suceder tal cosa en tan tétrica nación. En ella concebimos sus severos nobles encerrados en su *glacial reserva*; hombres de torva y penetrante mirada, que se cubrían el cuerpo de rojos verdugones, azotándose con las disciplinas, arrodillados ante un crucifijo, en un raptó de místico entusiasmo. Pero, por el contrario, en esta época todo es también en España vértigo, frivolidad y locas carcajadas. Los almibarados zagales y pastorcitas del Triánón, vestidos de rosa, rojo ó azul, lograron conquistar á la austera matrona. Toda la vida social fué poco á poco impreg-



Madrid, Casa de Osuna

EL COLUMPIO

(Cartón para Tapiz).

nándose del espíritu francés y acabó por asimilarse también su inmoralidad. Durante el reinado de Carlos III no se advirtió la podredumbre interior que permanecía latente, oculta en la obscuridad, y España disfrutó en aquella época del ocaso esplendoroso de los buenos tiempos que pasaron para no volver. Pero cuando en 1788 subió al trono Carlos IV, el repugnante sedimento fermentó con la violencia de que da fe la crónica escandalosa de aquellos cortesanos.

En el trono sentóse un rey de aspecto hercúleo, robusto, vigoroso, que disputaba con los gañanes y gustaba de hacer alarde de sus fuerzas luchando con sus propios servidores. Y este gigante, cuyo continente y cuyo vozarrón de oso imponían respeto, era un ente necio, un imbécil, una criatura extraordinariamente débil. Era el juguete de su mujer, María Luisa de Parma, que á pesar de ocupar tan elevado puesto, se entretenía en representar ante su pueblo el drama más cínico que darse puede.

Y tan corrompidos como el corazón del monarca estaban la corte y el país entero. Los empleos públicos se vendían al mejor postor.

Los grandes sucesos acaecidos en Francia repercu-

tieron en España. A fines de 1808, Némesis acercóse al trono de Carlos IV y María Luisa. Fernando, el príncipe heredero, se captó las simpatías del pueblo sólo por ponerse frente á Godoy. El anciano monarca se vió obligado á abdicar y su favorito le siguió en su rápida caída. Pero, caso sólo creíble en España: los altercados de una familia alteran el curso de la historia. Carlos IV, resentido con su propio hijo, le deshereda, y entrega en Bayona su cetro y su patria al emperador de los franceses! Para ocupar el trono vacante de España, designó Napoleón á su hermano José, el cual fué bien acogido por los amigos del progreso, que veían en él al hombre que había de librar para siempre á España de la desdichada influencia borbónica. Pero fácilmente se advierte que acaso hubiese sido más conveniente para los fines que se proponía, un continuador de la política de Felipe II, pues en España había arraigado profundamente un dogmatismo inflexible que impedía todo cambio brusco hacia las nuevas ideas de Libertad.

El pueblo, en su supersticiosa reverencia á todo lo antiguo, con el clero á la cabeza, opuso heroica resistencia al extranjero invasor.



Madrid, Prado.

EL PELELE

(Cartón para Tániz).

Napoleón, el conquistador del mundo, al terminar el año 1808 y ver instalado en el Palacio Real de Madrid á su hermano José, exclamó: „¡Al fin tengo en mi poder esta España tan codiciada!“ Pero nadie, ni el mismo dios de la guerra, podía sojuzgar el indomable espíritu del pueblo. Los guerrilleros, apoyados por Inglaterra, se enseñorearon de la Península, y el 10 de Agosto de 1812, el rey José huía para siempre de Madrid. Al fin, en 1814, Fernando VII volvió á ocupar el trono y con él volvieron é imperaron nuevamente en España la reacción y el clericalismo. Pareció que tornaban los tenebrosos tiempos de la Edad Media. La censura no toleraba ningún libro en el que se vertiesen conceptos ofensivos para la Santa Iglesia Católica, y la Inquisición comenzó de nuevo á celebrar triunfales *autos de fe*. „A todo hereje — decía el rey en uno de sus primeros decretos, — se le traspasará la lengua con *un hierro candente*, por mano del verdugo“.

También en Francia hizo la reacción que fuese inútil la sangre derramada por los nuevos ideales, pero España, dominada por terrible tiranía, hundióse otra vez en la inmundicia cloaca de la cual apenas había comenzado á salir.

Todas las ideas de aquellos tiempos se mezclan y amalgaman en la obra de Goya. Goya es el heraldo, el portaestandarte que marcha al frente de los innovadores en las luchas de su época. Algo arlequinesco, salta gozoso con su gorro y sus cascabeles tras el carro fúnebre que conduce á la antigua y aristocrática sociedad. Con ideas y reformas atrevidísimas, intentaba trazar un nuevo camino...; fué, á pesar de todo, pesimista, y, al fin, desapareció de la escena, conservando siempre su apasionado amor á la independencia, que hizo de él un rebelde, hasta que sus ojos se cerraron para siempre.



Madrid, Prado.

LA GALLINA CIEGA

(Cartón para Tapiz).

CAPITULO II

GOYA Y EL RO-CO-CÓ

FRANCISCO José de Goya y Lucientes, hijo de un pobre labrador, nació en el pueblo de Fuentetodos el día 30 de Marzo de 1746. Si fué ó no cierta la leyenda giottesca, de que al verle entretenido en dibujar le sacó de entre sus rebaños un caballero, es cuestión cuya resolución dejamos al gusto del lector; lo único indudable es que á los quince años aparece en Zaragoza como discípulo de un pintor. Siguióse una época de revueltas y contiendas. Al estudiar los primeros años de la vida del bohemio artista, no podemos menos de recordar al Carvaggio. Valiente, turbulento y apasionado, de vigorosa complexión y hercúleas fuerzas, hallábase siempre en donde quiera que hubiese un baile, una fiesta ó una riña, dispuesto á darse de golpes con el primero que se atreviese

á hacerle frente. En una de estas sangrientas penden-
cias, resultaron tres heridos graves, y lo mismo que
Carvaggio cuando hirió en Venecia á un camarada,
Goya tuvo que huir apresuradamente. Vivió algún
tiempo en Madrid, en 1761 ó 1762, en la época en
que Rafael Mengs y el veneciano Tiepolo trabajaban
más. No estuvo mucho tiempo; comprometido en
amorosas aventuras y vigilado siempre por la policía,
escapó de la coronada villa formando parte de una
cuadrilla de toreros, y con ellos estuvo hasta que pasó
á Italia, en donde por fin halló refugio seguro. En
Roma, á donde acuden los artistas del mundo entero,
y en donde se congregan para estudiar los secretos
del arte antiguo en las estatuas de sus museos, termi-
nó su peregrinación. Pero Goya no paró mientes en
el arte clásico ni en el incomparable del *cincuecento*;
lo que le atraía era la vida exuberante del pueblo, y
con las rojas vestiduras de los sacerdotes, los trajes
de colores brillantes de las bodas transteverinas y el
desenfado de los *lazaroni*, creó fragmentos de vida de
valientes tonos y rico colorido. Charlatanes, mulete-
ros, carreros con sus carros, procesiones religiosas,
carnavalescas mascaradas..., tales son los elementos y

los asuntos de que se vale para componer sus bocetos. Mas tampoco en Roma pudo pasar una larga temporada. Otra vez quedó preso en las redes del amor y comprometido en peligrosísima aventura. Historias viejas relatan cómo penetró de noche en un convento, cómo fué sorprendido y cómo la precipitada fuga libró de la cárcel á aquel atolondrado.

En 1771 le vemos en Zaragoza, en donde aún no había seguridad para él, tras los muros de un convento que le brindó amoroso refugio y le ocultó á los ojos del mundo. Otra vez cambia la escena repentinamente y en 1774 descubrimos ya en Madrid al aventurero fugitivo, al héroe del puñal, casado con doña Josefa Bayeu, hermana del pintor del mismo apellido, que era bastante estimado en la corte y ocupaba elevada posición.

Nada menos que un personaje como Antonio Rafael Mengs le presenta al rey. Carlos III le sirve de modelo para un retrato, después del cual hace Goya el de Florida Blanca, primer ministro del monarca. En 1778 es nombrado académico y director en 1789, siendo seguramente uno de los directores más notables de cuantos hayan ocupado ese puesto, y demos-

trando singular acierto mientras dirigió los destinos de tan noble cuanto respetable institución.

En este período su obra no ofrece gran interés; se reduce á un círculo limitado de asuntos entonces muy en boga. Pintó célicas y tiernas vírgenes, como Sassoferrato en Italia y Boucher en Francia. Estudió y practicó mucho la técnica del grabado; sus planchas de Velázquez interesan en alto grado, por verse en ellas cómo un genio interpreta á otro genio. Y, caso particular: al mismo tiempo que ejecutaba estos trabajos tuvo que hacer gran número de bocetos con el fin de suministrar original para los tapices que se fabricaban en la Real Fábrica de Santa Bárbara.

Los asuntos que gozaban de más favor son los mismos que puso en boga Teniers y que adoptaron también los pintores franceses del período del Rococó. Campesinos que bailan y beben ante los ventorros; ferias, romerías, columpios; parejas de jóvenes reclinados en el césped; botas y botellas de rojo vino, queso y pan, colocados sobre blancos manteles; lindas segadoras que custodian las mieses y cantan alegres canciones; elegantes damas envueltas en delicadas y ricas pieles, que pasean por el hielo escoltadas



Madrid, Prado.

LA MAJA VESTIDA

(Óleo).

por sus caballeros, ó acuden en animadas *giras* á pueblecillos cercanos, en donde, como remembranzas de pasados tiempos, hallan sugestivos espectáculos de *farsas*, charlatanes y danzantes. *La gallina ciega* y las inofensivas burlas de que son objeto los músicos ambulantes, proporcionan también lindos asuntos; como asimismo el elegante gentío que inunda tumultuosamente la Puerta del Sol en los días festivos, y los tónicos petimetres con sus monóculos y su aire conquistador. Esto en cuanto á los asuntos; por lo que al estilo se refiere, las obras de Goya difieren completamente de las de los pintores franceses de su época. Tienen, en primer lugar, un gran sabor local, carácter y color castizamente españoles.

No es aquel el color tierno y almibarado, ni aquellos los movimientos deliciosamente delicados que admiramos en Watteau y en Laucré. No; descarado, casi grosero, Goya ofrece violentos contrastes de color, emplea rojos y amarillos chillones, y con brutal realismo copia el bermellón con que las damas arrebolan sus mejillas y las oscuras pinceladas con que agrandan sus negros ojos, la tiesura y rigidez con que los vestidos ocultan toda la belleza de la forma y la

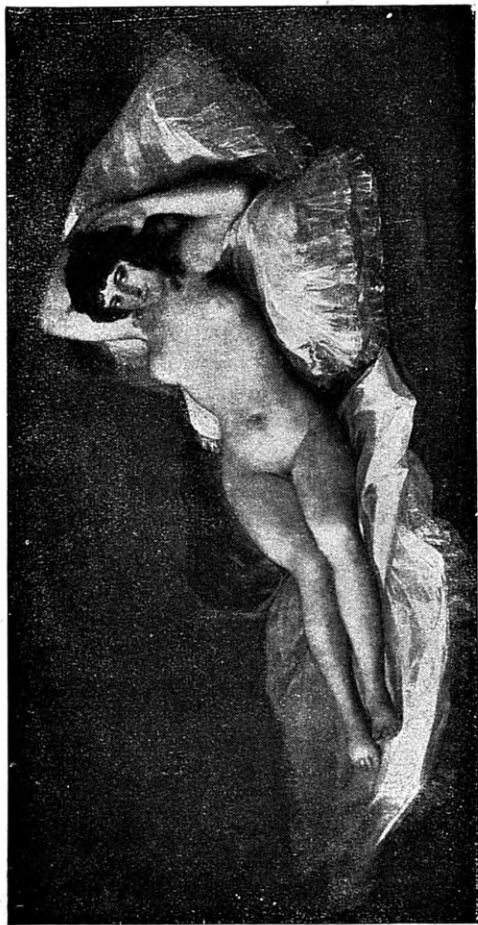
indefinible gracia con que la mantilla recorta los picarescos y expresivos rostros. Y tan esencialmente castiza es la obra de Goya, que á su lado parece tan extraño el moderno Zuloaga como los artistas franceses contemporáneos del pintor aragonés.

Y, sin embargo, creemos por la historia que el origen, el manantial de la cultura de aquella época era el mismo en todas partes. El estilo barroco lo inspira todo, y aquel ambiente de alegría, de pasión y de goces, condenado ya á muerte, apareció en España completamente formado. Simboliza Goya aquella época en su cuadro *El pelele*, en el cual unas cuantas mujeres de buen humor mantean un muñeco relleno de paja.

Sí, tal fué el carácter del período del Ro-co-có; el hombre no era más que un *pelele* que manejaba á su antojo la mujer.

En los retratos de Goya aparece también la aristocrática sociedad de la época del Ro-co-có.

Estudioso y entusiasta de Velázquez, pronto se reveló retratista sin rival. Es perfecto, soberbio en los retratos de niños, en los cuales, á la frescura y la elegancia de los movimientos, se une toda la caracterís-



Madrid, Prado.

LA MAJA DESNUDA

(Oleo)

tica nobleza de la raza, que se refleja con extraordinaria intensidad en sus pálidos y expresivos semblantes.

Ya vistan ricos trajes de perlínea seda adornados con rosadas cintas, ya el obscuro atavío del sentimental *Werther* que se introdujo en España por el año 1775, la colocación y el colorido tienen siempre tales y tan nuevos atractivos, que sin poderlo evitar recordamos los retratos de niños de Ganisborough. ¡Y sus mujeres!... Raza de tipo excepcional, sobre todo en aquella época de disipación, la mujer española se nos aparece gracil, delicada, pálida, casi diáfana, sin vida, pero apasionada y violenta en las largas noches de placer. „*La sangre apenas corre por sus venas y el pulso parece que sólo late á impulsos del deseo*“. Goya supo interpretar maravillosamente la ideal belleza de la noble raza. El aspecto de esas mujeres de empolvadas mejillas, de finas y bien modeladas narices, de labios exangües, de nacarados hombros sobre los que flotan las rizadas cabelleras doradas ó negras, de talle inverosímil aprisionado por rígido corsé, engalanadas con magníficos trajes de sedas y costosas preesas, nos seduce y nos sugestionan. ¿Es gris el color del ves-

tido? pues un suave y caliente rojo viene á entonar la plateada armonía. ¿Viste la dama de blanca museлина? entonces el tono sombrío del cinturón ó de un largo guante da la nota necesaria para restablecer el contraste.

Pintando adolescentes nos recuerda á Grenze por la delicadeza de los azulados reflejos que pone en el pelo, por la expresión de los ojos, por la picaresca intención de los movimientos. Igualmente admirables son sus estudios, llenos de vida, del desnudo femenino.

Por natural asociación de ideas acuden á nuestra imaginación las dos majas, *La maja vestida* y *La maja desnuda*, que se conservan en el Museo del Prado de Madrid. Representa una de ellas una mujer vestida en tal forma, que se adivinan las líneas del cuerpo á pesar del ropaje; en el otro lienzo el artista nos lo presenta sin velos ni ocultaciones. Al contemplar tan hermoso desnudo recordamos inconscientemente los del Ticiano, Giorgione y Palma. Nada nos dice, en cambio, de los lindos desnudos de la época del Ro-co-có.

El palpitante seno, los torneados miembros, los ne-



Madrid.

MARQUESA DE LA SOLANA

(Oleo).

gros ojos relampagueantes, revelan la apasionada vehemencia de aquella mujer, cuyo nervioso cuerpo, extendido cual una escultura de márfil en el blanco lecho, parece formado expresamente para el amor.

Cuentan las crónicas que para este cuadro sirvió de modelo una linajuda dama amiga de Goya; y que como su esposo, el duque, manifestara deseos de ver la obra maestra, Goya pintó inmediatamente el otro retrato en idéntica postura. Aun cuando la anécdota no se haya comprobado — y los datos cronológicos nos hacen dudar de su autenticidad, — parece verosímil, y esta creencia toma cuerpo con sólo estudiar el autorretrato de Goya, de aquel hombre fornido, de cuello de toro y labios sensuales, y recordar los numerosos relatos que corren acerca de sus amores con algunas damas de la aristocracia madrileña, los cuales no eran por cierto pura ficción de la fantasía. Goya fué realmente el terror de los maridos de su tiempo. Poseía facilidad de palabra, y en los salones aristocráticos aparece favorecido por todas las mujeres que tal vez apreciaran en él la diferencia que existía entre el vigoroso hijo del pueblo y los débiles y degenerados nobles, sus dueños y señores. Como vemos, Goya

no se limitó á pintar la vida del período del *Ro-co-có*, sino que la vivió intensamente.

Y hasta que termina el siglo no cambian sus ideas. ¿Le proporcionaron algún desengaño los experimentos que personalmente llevó á cabo para estudiar á fondo aquella vida de sensualidad y de pasión? ¿O fué el lastimoso espectáculo que ofrecía su patria oprimida lo que le impulsó á constituirse en campeón de sus derechos?

En esta segunda época es cuando se revela verdaderamente el genio de Goya. En la primera cuidóse tan solo de reproducir con su arte las bellezas del mundo antiguo, disimulando su podredumbre interior, ocultando cuanto podía indicar su decadencia; pero, por el contrario, en su segunda época, el arte es para él un espejo en el que, con terrible ironía, hace que se refleje la espantosa imagen. Uno de sus agua-fuertes „Cronos“ barriendo cual inmundada basura á dos pequeñuelos hechura del *Ro-co-có*, es la página que encabeza la segunda parte de la obra de Goya.

Purificar el ambiente de España parece ser su único afán en este período de su existencia. Partida-

rio de la revolución, ataca todas las instituciones sin perdonar ninguna; condena todas las manifestaciones del vicio, todos los escándalos de su época y los expone en una caricatura tan ridícula como cruel. Pero, al mismo tiempo, desprecia y arrastra por el lodo cuanto signifique retroceso ó proceda del pasado, buscando constantemente un camino mejor para lo porvenir.

CAPITULO III

GOYA Y LA REVOLUCIÓN

VAMOS á estudiar ahora la obra de Goya desde otro punto de vista. Hace poco tiempo Loga trató de probar que el retrato que de Goya trazaron los *Románticos* franceses, representándole como un revolucionario turbulento, no era del todo exacto.

Verdad es que el presunto anarquista escribió ciertas cartas á la real familia, cartas henchidas del más humilde servilismo. Y existen otros escritos del supuesto ateo en los que á cada momento se tropieza con el nombre de la Virgen. Pero no debemos preguntarnos si, cual en el caso de Giotto y del Perugino, se halla el hombre precisamente en el mismo plano que el artista? Giotto y el Perugino pintaron cuadros inspirados en el más profundo misticismo, y como hombres, su fervor religioso dejaba mucho que desear. Goya, en otro ambiente, acomoda su conduc-



Madrid, Palacio Real.

LA REINA MARÍA LUISA

(Oleo).

ta al medio que le rodea, y, sin embargo, se vale de su posición de pintor de cámara para luchar más eficazmente en pro de sus ideales revolucionarios. ¿Podríamos formarnos una idea de la familia real española, á no ser por los retratos que de ella pintó? ¿Existen acaso obras que digan tan claramente lo que era como Goya con sus pinceles? Pudo haber sido tan refinado y aristocrático como Gainsborough, si en ello hubiese tenido empeño. Por consiguiente, es falso cuanto dicen los manuales de arte que, refiriéndose á estos retratos de la real familia, le niegan capacidad para expresar la majestad. ¡No! Goya era capaz de expresarla, pero no quiso hacerlo. Revolucionario, anarquista de corazón, al mismo tiempo que pintaba estos retratos, escribía el más insolente folleto contra el derecho divino de los reyes.

Esto se comprende mejor después de estudiar los cuadros de Velázquez. Ya en los tiempos de Velázquez la monarquía española era casi un cadáver; el inmortal pintor se propuso celebrar con su arte las lejanas glorias de los Hapsburgos españoles — de aquellas criaturas pálidas, enfermizas, en cuyos inexpresivos semblantes parecen revivir — aunque en caricatura,

cual irónica mueca de un fantasma, — los rasgos característicos de sus ilustres antepasados. Pero Velázquez fué siempre el fiel vasallo de sus señores, el aristocrático pintor de cámara de sus Muy Católicas Majestades, y por ello en aquella raza degenerada veía vestigios de la pasada grandeza. Pintó sus retratos con una especie de religioso respeto y supo embellecerlos con el aura de la majestad; hasta tal punto estaba su personalidad penetrada del verdadero espíritu monárquico.

Por el contrario, en los cuadros de Goya la sátira reemplaza al poema épico. De origen plebeyo, reprodujo en sus lienzos, lo mismo que Sánchez Coello y Velázquez, la pompa de la dignidad real, pero como si no hubiese querido hacer más que exhibir unos cuantos tipos de locos y criminales. En el cerebro de aquel campesino joven y fuerte ardían revolucionarios pensamientos que fueron para él como un talismán, merced al cual pudo conocer á fondo á aquellos pobres príncipes que le sirvieron de modelo, y por ello los muestra á los burlones ojos del mundo tal como son, sin disimular su completa incapacidad mental. ¡Hay que ver á aquel rey, á aquel Carlos IV de España! ¿No tiene su rostro la misma expresión

de serena estupidez que las caricaturas que Wilke publica hoy día en el semanario *Simplificissimus*? En el lienzo aparece asmático y bastote, con un caballo y un perro tan bastotes y tan asmáticos como su dueño. Semeja á Moloch, al dios cruel que se alimenta con la sangre de su pueblo!

¡Y aquella reina! María Luisa era una cortesana elevada al trono de España. Usaba los más escandalosos trajes, mostrando su incitante seno y sus brazos desnudos hasta el hombro, como si á pesar de su fealdad y de su pelo y dientes postizos hubiese querido despertar deseos carnales. Veamos ahora cómo en el retrato de esta reina acentúa Goya con cada pincelada los rasgos característicos de la cortesana. María Luisa aparece con un traje sumamente descotado, con la mantilla coquetonamente caída por los hombros, con un sombrero enorme, como el que pudiera usar una *cocotte* parisiense sobre su magnífica peluca, con la mirada fija y tan ardiente, tan penetrante como la del águila ávida de presa. Ningún caricaturista de aquella época ni de la actual, ni Rowlandson, ni Daumier, ni Léandre pudieron nunca imaginar sátira más intencionada. Cuan-

do Velázquez hizo el retrato de Mariana de Austria (que padeció iguales debilidades), dióle como nota culminante, irreprochable, glacial dignidad; Goya, por el contrario, nos presenta á María Luisa como una criatura insaciable, sedienta de goces y de pasión.

La historia no se cuidó de darnos detalles sobre Godoy. Los cuadros de Goya son para nosotros un precioso documento que nos permite conocer con toda exactitud el carácter de este hombre, que se dió á sí mismo el título de primer ministro de España. ¡Y el príncipe heredero! La historia nos lo presenta como un intrigante, como un *Tartuffe* hipócrita. Y así es precisamente como aparece en el retrato de Goya; rencoroso y taimado, con una inquietante expresión de disimulo en la mirada, trae á la memoria aquella escena del *Robbers* de Schiller, entre Franz Moore y el sacerdote. „Es una familia de tenderos á la que le ha tocado el premio grande de la lotería“, dice Gautier la primera vez que se ocupa de estos retratos. Pero esta frase dice todavía poco, porque no hay palabras que puedan dar idea de toda la ruindad, estupidez, insolencia y maldad que Goya supo expresar en todos y cada uno de aquellos retratos. Loga



Madrid, Prado.

LA FAMILIA DEL REY CARLOS IV

(Óleo).

estuvo bastante acertado al compararle con la comedia de Ibsen, *Cuando los muertos despiertan*, en la cual el escultor Rubek habla de las mascarillas que acaba de terminar, y que aun cuando parecen de rostros humanos, son en realidad de caras de caballos y asnos, hocicos de bueyes y morros de cerdos. En España, en la nación más monárquica de toda Europa, Goya pinta retratos que son una sátira contra la monarquía.

La España del clericalismo tiene en él un antagonista no menos peligroso. Nos quedamos atónitos ante los frescos con que decoró la cúpula de una iglesia, la de San Antonio de la Florida. En Italia, seguramente no nos hubiera llamado la atención. Correggio, en la cúpula de la catedral de Parma, canta un himno á la belleza del desnudo, y pinta ángeles que muestran sus juveniles formas en las más atrevidas posturas. Todo esto está inspirado en la divina alegría del Renacimiento, en el que los dioses del Olimpo pagano tienen evidentemente un puesto en el Paraíso cristiano. Pero Goya vivía en España, y en España jamás se había atrevido ningún artista á pintar desnudos en las iglesias. En esta nación tan austera, el arte se inspira en un severo puritanismo; el

misticismo tétrico va unido en las obras de sus artistas al ascético desprecio de la forma.

Importa mucho hacer constar esto, para que se comprenda lo raras que eran en España obras como las de Goya. *Si duo idem faciunt non est idem*; y lo que en los italianos no era sencillamente otra cosa que la tendencia general al Renacimiento, en Goya es el resultado de su manifiesto desdén á cuanto á la Iglesia se refiere. Nos muestra el cielo, pero es para llenar los abovedados techos de ángeles desnudos, de mancebos y de jovencitas que bailan, ó reposan agrupados, ó adoptan posturas propias de los *tableaux vivants*; fisonomías de expresión tan picaresca sólo pueden encontrarse en las obras más eróticas de Fragonard. Junto á estas figuras vemos cándidas vírgenes, reclinadas unas en un lecho, tendidas otras en mullido diván, pero todas en éxtasis, como si esperasen la venida del Divino Esposo.

En la cúpula se desarrolla una escena increíble. Goya debía pintar en ella al patrón de la iglesia, á San Antonio, y lo pintó extendiendo las manos para bendecir á enfermos y lisiados. Pero, en realidad, el espectador apenas se da cuenta de ello. Porque allí

lo que se ve es una balaustrada, detrás de la cual se agolpan en confuso tropel, hombres y mujeres; mendigos, brujas, truhanes, petimetres y cortesanas. Algunas de éstas miran maliciosamente hacia atrás; otras, seguidas por currutacos, se recogen las faldas como las modistillas del *Journal Amusant*: y las hay que apoyan las piernas en la balaustrada, de modo que desde abajo se disfruta de la más instructiva perspectiva y pueden admirarse las cascadas de los blancos encajes de las enaguas y el revuelo de las sedañas faldas. Se ven algunas, verdaderos retratos de las más conocidas beldades de la corte, que parecen bailar una danza. Aquello es un *can-can* artístico; un diseño de Casanova embellecido por el color. En todas estas pinturas murales se advierte el desdén y el menosprecio del autor hacia todas las reglas formuladas por el arte antiguo para el decorado de los templos; ¡y esta sátira contra la Iglesia se escribe en la patria de Zurbarán y de Murillo! (1).

(1) Creemos que en Goya debió influir, indudablemente, la estancia del veneciano Tiepolo (1762) en la corte de España; y de la detallada descripción del autor se deduce que efectivamente debió ser muy poderosa esta influencia, que se traduce en la ausencia de toda nota grosera.

CAPITULO IV

GOYA COMO GRABADOR

Lo que no llegó á expresar como pintor lo expresó como grabador: esto es lo que siempre acontece cuando un artista de imaginación poderosa empuña el buril.

El lento procedimiento del pincel no les satisface: necesitan un medio que les permita exteriorizar sus impresiones con mayor facilidad y más directamente. Y Goya comprendió que el grabado es una poderosa arma ofensiva. Así, pues, si bien al principio sólo lo empleó para reproducir los cuadros de Velázquez, pronto hizo que se convirtiera en sus manos en un dardo emponzoñado que clavaba en donde quería. Entonces fué cuando hizo aquellas célebres planchas, gracias á las cuales se extendió su fama por todo el mundo, que ya había aprendido á conocerle y á apreciarle como pintor; aquellas planchas, en las que derramó toda su bilis, en las que manifestó todos los



DUENDECITOS

(Agua fuerte de los Caprichos).

deseos y aspiraciones de su alma, en las que expresó todo el desprecio que le inspiraban los hombres que veía en torno suyo. Lo mismo que el toro que embiste en cuanto ve delante un trapo rojo, Goya arremete contra todo lo que le indigna con la frenética furia del toro. La primera colección de estas obras, que apareció en 1797, titúlase *Los Caprichos*. Difícil es explicarse lo que quiso significar con este nombre. Porque Goya no tiene nada de común con los moralistas que aparecieron en todo el mundo á fines del siglo XVIII. En Francia, Greuze trabajó cuanto pudo por mostrar á aquella corrompida aristocracia las bellezas de la virtud y la fealdad del vicio. En Inglaterra, Hogarth tenía constantemente levantado sobre el alcohólico proletariado el inflexible látigo de la moralidad, y consideraba cumplida su misión si con sus obras conseguía llevar al buen camino á alguna muchacha extraviada, ó convertir á algún devoto del aguardiente en un elocuente defensor de la templanza. *Sé honrado y casto. No hagas mal á tu prójimo. No traiciones á tu amigo*; tal es la doctrina contenida en sus obras. Los trabajos de Goya también son una violenta sátira contra las costumbres sociales, políticas y religio-

sas de su época. Sus fustazos van contra la presunción y el libertinaje, contra el servilismo de los cortesanos y la venalidad de los empleados, contra la hipocresía y la estupidez del pueblo.

¡Pero cuánto se diferencia de Greuze y de Hogarth como artista y como pensador! Las obras de éstos son verdaderos sermones de moral. Con ellas pretenden probar la conveniencia de que los matrimonios vivan en santa paz, de que los hombres se arrepientan de sus pecados y de que todo el mundo honre á sus padres. La verdad es que nosotros debíamos agradecerles mucho estos consejos; pero hace mucho tiempo que sabemos todo esto, porque está muy bien explicado en los Mandamientos.

Los aguafuertes de Goya están inspirados en un espíritu completamente distinto. Goya no quiere encerrar á la humanidad en la estrecha jaula de una moral mezquina. No, su buril no sigue el camino trazado por Freedom. Es el precursor de Nietzsche que nos habla con energía, que lucha con valor, que ataca atrevidamente los cimientos del formulismo existente.

Son asombrosos esos aguafuertes en los que pre-

senta beatas é hipócritas devotos que adoran con ridículos visajes una imagen horrible, ó frailes que recitan entre dientes, con estúpida indiferencia, las oraciones cotidianas.

El más extraño, el más fantástico de todos estos aguafuertes es seguramente aquel en el que un cadáver se incorpora en su tumba para escribir con sus yertos dedos la palabra *Nada*.

Y sin embargo, Goya tuvo el atrevimiento de dedicar esta colección á Carlos IV; — delicada manera de burlarse de la estupidez del rey, incapaz de comprender el sentido de aquellas planchas. Y para que todo sea singular en este artista, su arte no afecta jamás el enfadoso carácter didáctico. Goya llama á estos trabajos *Colección de Caprichos*; y con efecto, en estos aguafuertes no se limita á dar áridas lecciones de moralista, sino que hace alarde de una imaginación poderosísima. Así, pues, aun cuando no se comprenda el significado de algunos de ellos, no hay más remedio que admirar la prodigiosa maestría con que están tratados los asuntos, de tal manera, que lo más monstruoso presenta un aspecto artístico, lo más extravagante, lo más grotesco parece mágica evocación de

la realidad. Todas estas formas se agitan, desfilan ante nosotros como las sombras de temerosa pesadilla, de tétrico espectáculo; y lo que contribuye á aumentar nuestra ilusión es el absoluto dominio que de la técnica del grabado posee el artista. Porque mezclando con la punta seca el *aguatinta* enriqueció el grabado con un nuevo medio de expresión y dió al claroscuro una mágia que el mismo Rembrandt difícilmente puede desplegar.



YA VAN DESPLUMADOS

(Agua fuerte de los Caprichos).

CAPÍTULO V

GOYA Y LA GUERRA

HEMOS estudiado la obra de Goya durante el reinado de Carlos IV; y ahora vamos á ocuparnos de lo que hizo mientras Napoleón tuvo en su poder á España.

Goya, como todos los intelectuales españoles, recibió bien al emperador. A él fué á quien el emperador comisionó para elegir los cuadros de la escuela española que habían de figurar en el *Museo Napoleón*, muchos de los cuales están aún en el Louvre. Pero como artista, Goya había de ver, naturalmente, el *pro* y el *contra* de este cambio: ahora no nos ocupamos del político, sino del filósofo. La espantosa tragedia que por aquellos días se desarrolla en España, cuando los patriotas empuñan las armas para luchar contra los soldados de Napoleón, debió sobrecoger

de horror su ánimo. Goya nos lo dice en sus cuadros. En ellos vislumbramos el rebrillar de los cañones de los fusiles y vemos caer, heridos por las descargas de las tropas, á los desgraciados condenados á muerte por la ley marcial. Vemos madres locas de ira y de desesperación, tratando de ocultar á sus hijos para que no caigan en manos de la soldadesca; vemos hombres moribundos en los hospitales, arrastrándose entre otros que aparecen ya muertos, y contemplamos los buitres que en los campos de batalla devoran los cadáveres abandonados.

En la colección *Los Desastres de la guerra*, que aparece en 1810, todos estos asuntos están condensados en un poema épico, cuyo verdadero significado en arte sólo podemos comprender comparándolo con la obra de otros artistas. Por regla general, casi todos los que antes de Goya han tratado este asunto de la guerra, han procurado poner de manifiesto el valor de sus soldados, el imponente esplendor de la historia patria. En sus cuadros vemos actitudes heroicas, rasgos de audacia y de heroísmo sin igual. „*Por Dios, por la Patria y por el Rey*“; tal es el lema de la mayor parte de estas obras. El otro aspecto de la guerra que

tan profundamente nos impresiona en la novela de Tolstoi, „La Guerra y la Paz“, rara vez aparece en la historia del arte. Rubens puede ser citado como un ejemplo. En su cuadro alegórico de la *Pitti Gallery*, pintó los horrores de la guerra; y un letrado explica claramente lo que el autor pensaba acerca de ella: „Esta afligida mujer enlutada es mi pobre patria arruinada por las Furias de la Guerra.“ También podemos recordar los grabados de Callot que nos hablan de las escenas de horror de la Guerra de los Treinta años. Pero no tenemos la seguridad de que Callot quisiera censurarlos en sus obras. ¿Tuvo ocasión de contemplar con sus propios ojos estas escenas de matanza? ¿Es una especie de pesimismo lo que le induce á combinar lo burlesco con lo terrible, ó es que el artista del período del *Ro-co-có* se deleita reproduciendo las pasiones impuras y las escenas de desenfreno? En una palabra; las obras de Callot no nos conmueven porque no nos parecen copias de la vida real. No sentimos nada, mejor dicho, nos parece que el autor tampoco ha sentido nada al ejecutarlas.

Pero, cuán distinto es lo que experimentamos ante las obras de Goya. Él es el primero que deliberada y

concienzudamente combate el militarismo. Él es el primero que, no solamente no glorifica el *dulce et decorum est pro patria mori*, porque no quiere ensalzar el valor de los vencidos ni halagar la vanidad de los ejércitos conquistadores, sino que más bien procura exagerar la sangre y las vidas que es necesario sacrificar para merecer la aureola de la Gloria, y mostrar todos los horrores de la guerra: el hambre, la peste y los innumerables males que caen sobre el ensangrentado suelo. Por ello, en todas estas tablas parece repetirse la misma desconsoladora pregunta: *¿Cómo acabará esto?* Presenciamos el martirio de los prisioneros y el fusilamiento de los desertores. Vemos rostros contraídos por las ansias de la agonía, y brazos que se alzan al cielo en el paroxismo de la desesperación. Todos los instintos animales de la *bête humaine* están desencadenados. Lo que luego habían de decir Wiertz y Verestchagin, lo dijo entonces Goya con enérgico acento.



DIOS LA PERDONE
(Agua fuerte de los Caprichos).

CAPITULO VI

GOYA DURANTE LA REACCIÓN

DESPUÉS del período de guerra viene el de la desilusión. El Rey Fernando volvió á Madrid en 1814; y al volver desterró para siempre el liberalismo y la libertad de pensamiento. Todos los amigos del obscurantismo, todos los defensores de la ignorancia, que habían desaparecido durante un corto espacio de tiempo, tornaron nuevamente á España. ¿Cuál fué entonces la posición de Goya? Uno de los aguafuertes de la colección *Los Desastres*, que representa una mujer desnuda, la Verdad, á la que martirizan unos curas, se titula: „*¡Murió la Verdad!*“.

Sin embargo, Fernando le confirmó en su empleo de pintor de Cámara, y hasta hizo que la inmortalizara en un lienzo con el manto de púrpura de los

emperadores; pero Goya no pudo seguir sirviendo á este rey. Comprendió lo falso de su posición y se retiró á la vida privada. En las afueras de Madrid, pasando el puente de Segovia, compró una casita de campo. La llamaban la *Quinta del Sordo*, pues Goya lo era desde 1791. Su mujer y su hijo habían muerto, y vivía solo, recogido en sí mismo. Allí, en aquella especie de cárcel, aparecen sus últimas producciones, en algunas habitaciones por él decoradas. Ya hemos dicho que en el reinado de Fernando VII, la Inquisición volvió á levantar la cabeza. Pero aparte de ésto, las últimas obras de Goya tienen poca relación con la historia de aquella época. Sólo pudo ejecutar aquellas que le interesaban y deleitaban artísticamente; y en algunas otras que no habían de contemplar indiscretos ojos, se atrevió á representar bajo artísticas formas la aterradora pesadilla que atormentaba su alma.

Consideraciones de índole puramente artística indujéronle á grabar en 1815 *La Tauromaquia*. Todo es verdaderamente original en las corridas de toros. Si estamos en situación de contemplar el espectáculo desde el punto de vista de la estética, vemos efectos

de movimiento y de color de indescriptible belleza. En primer lugar, el toro es un animal hermosísimo, admirable de forma, dotado de una belleza plástica y decorativa. Es digno de admiración cuando aparece en la plaza con majestuosa dignidad, agitando la cabeza, dispuesto á comenzar la lucha, y no lo es menos cuando baja la cabeza y se dispone á embestir. Hay que advertir que cada toro aporta un elemento de novedad á la corrida, puesto que no hay dos de la misma condición. Y los movimientos de los hombres son tan artísticos como los del toro. Es admirable la elegancia con que los toreros manejan el capote, el donaire con que hurtan el cuerpo, la gracia con que los picadores caen en la silla, la serenidad con que los espadas clavan el estoque en el toro. Goya poseía grandes conocimientos sobre la materia. En su azarosa juventud fué torero, y con lo que ganó ejerciendo esta profesión, pudo marcharse á Italia. Y por ello, en la Tauromaquia nos da un curso completo del arte del toreo, y sabe escoger los momentos de más animación y belleza, con un acierto tal como puedan haber tenido Manet ó Cunois, Bernard ó Luciano Simon.

Debemos también mencionar los cuadros con que adornó su casa de campo. Algunos de ellos, que han podido conservarse, figuran á la sazón en el *Museo del Prado*. Es tal el carácter estremecedor de estas obras que al contemplarlas siente uno que se le oprime el corazón. Ya en *Los caprichos* había dibujado Goya brujas y fantásticas sombras de una manera que causa asombro; en *Los Proverbios*, con la tenacidad propia de los viejos, vuelve á desarrollar el mismo tema. Pero en los aguafuertes trató este asunto dentro de estrechos límites y con arreglo al carácter propio de aquel *género*, mientras que en los cuadros encontró su imaginación ancho campo para sus grandiosas creaciones. Allí se ven espectros volando de un lado para otro, en tanto que gigantescos pájaros cruzan el espacio lanzando graznidos y agitando las alas. Los ojos de las ensangrentadas cabezas de las Medusas clavan en nosotros una mirada durísima y feroz.

Sería imposible describir detalladamente todos estos cuadros. En éste vemos un gigante en la cima de una montaña contemplando burlescamente una ciudad dormida; en el otro un hombre que hace enormes esfuerzos para subir á una roca, lo cual no pue-



TAL PARA CUAL
(Agua fuerte de los Caprichos).

de conseguir porque le rechaza un demonio con alas de murciélago — tal vez este cuadro fuese una alegoría del mismo Goya que había luchado y combatido tan inútilmente como Tántalo —; en el de más allá un viejo apoyado en un báculo, escuchando las tentadoras palabras que un demonio cuchichea á su oído; ó un perro que, al pie de una peña, sigue ansiosamente con la vista las idas y venidas de los pájaros. En otros vemos unos peregrinos que se arrastran por el suelo lanzando en torno suyo hipócritas y maliciosas miradas; espectros que danzan á la luz de la luna envueltos en girones de nubes; locos sumidos en tétrico abatimiento y almas en pena que salen á media noche de sus sepulcros.

Nos formaríamos una idea falsa de tales obras si para representárnoslas trajésemos á la memoria lo que hemos visto en los cuadros de Jerónimo Bosch y de Teniers, de Höllenbrueghel, de Salvador Rosa y de Tiepolo.

No, en esta especialidad de la pintura, Goya carece en absoluto de precursores. Sus obras sólo tienen alguna semejanza, aunque remota, con las palabras con que Goethe, en su *Dichtung und Wahrheit*, des-

cribe la impresión que en su juventud le causara Ossian. „Ossian nos seduce con la lejana Thule; allí vagamos por dilatados pantanos, entre tumbas cubiertas de musgo, en tanto que un viento impetuoso agita la hierba y una densa niebla obscurece el cielo. De pronto, la luz de la luna disipa las tinieblas de aquella noche caledonia. Entonces, los antiguos héroes, las desaparecidas vírgenes parecen revolotear en torno nuestro, hasta que al fin pensamos que vemos el verdadero espíritu de Loda que nos mira con una expresión que infunde pavor“.

El impenetrable misterio de Ossian, los horrores de la noche de Santa Walpurgis, están representados en las obras de Goya. Diríase que algunas de ellas están inspiradas en los cuentos de E. T. A. Hoffman y de Edgar Poe. El espíritu moderno, con todas sus inquietudes, aparece en Goya, y reviste en él formas de tan monstruosa grandeza, que cual al inglés Fuseli, podemos llamarle el Miguel Angel loco.

Más de nueve años permaneció Goya en tan melancólico retiro, á solas con las temerosas creaciones de su fantasía. Al cabo de este tiempo, parecióle que no estaba muy seguro en España. En 1824 pidió seis

semanas de licencia para ir á las aguas sulfurosas de Plombiers, en Lorena, á curarse la gota que padecía. ¿Fué esto un pretexto para poder salir de España? ¿Le pareció luego demasiado largo el viaje para su quebrantada salud? El caso es que Goya no llegó á Plombiers. Pasó los últimos años de su vida en Burdeos, cuyo clima extraordinariamente benigno le sedujo, y en donde encontró otros emigrados españoles, amigos suyos, que se habían visto obligados á abandonar sus hogares. En aquella época no solamente era sordo, sino que estaba casi ciego, por lo que, como es natural, en Francia produjo poco. Pero, á pesar de ello, nos dejó un aguafuerte que nos demuestra que el anciano pesimista no había perdido por completo la fe en lo porvenir. Se titula *Lux ex tenebris*, y representa un paraje muy oscuro; de las tinieblas brota repentinamente un rayo de luz que hace huir despavoridos á lechuzas y cuervos. El 16 de Abril de 1828 le mató una apoplejía. Su muerte coincidió con la aparición del romanticismo francés.

CAPITULO VII

CONCLUSIÓN

AHORA es cuando podemos considerar en qué consiste la verdadera importancia de Goya en la historia del arte. Cuando examinamos aquella época que ha sido llamada el período de preparación, y en la cual aparecen dos elementos de cultura completamente distintos, vemos que también trabajó mucho por la historia del arte, aunque en un terreno relativamente estéril.

Los grandes escritores fueron los que iniciaron la lucha. En aquella época tuvieron que resolver numerosos y graves problemas, y cada cual se dedicó al que más le interesaba, tomando la pluma en lugar de empuñar los pinceles. Esto mismo sucedió en el terreno del arte, por lo menos durante el período *Sturm und Drang*. Y, posteriormente, cuando comenzó la



LINDA MAESTRA

(Agua fuerte de los Caprichos.)

lucha, cuando los artistas volvieron á salir á escena, parecía como si no considerasen interesante nada de lo que pasaba en torno suyo, como si creyesen que sólo podrían crear obras de arte imitando las de las generaciones anteriores. En vez de mirar hacia delante, miraban hacia atrás, hacia las civilizaciones griega y romana. Karstens imitaba las pinturas de los vasos griegos, y David perpetuaba las glorias de la Revolución, tomando por modelo la historia romana. El siglo demostró en sus últimos años, que había producido hombres valientes, sufridos, enérgicos, excelentes pensadores..., pero que sus artistas habían sido muy medianos.

Goya fué el único que parecía pertenecer á la raza de Prometeo, á la cual pertenecían también Goethe y Schiller. Es el único artista que puede ser incluido en el grupo de los grandes revolucionarios, que con sus obras hicieron estremecerse á la sociedad antigua hasta en sus cimientos. Entre el horrible tableteo del trueno y el retemblar de la tierra, aparece en sus obras el espíritu de la época, y las enigmáticas respuestas de la Esfinge se reflejan en ellas cual magnos problemas.

Y, luego, cuando toda Europa volvía los ojos hacia

los dioses de Grecia, él fué el único que no se dejó influir por el clasicismo. Porque, después de todo, el clasicismo no era más que un débil reflejo del Renacimiento. Lo mismo había sucedido en el siglo xvi, en el que España cerró sus puertas al Renacimiento. Entre Morales, el Greco, Ribalta y Rodas, y los idealistas italianos, hay un abismo tan inmenso como el mundo. Porque los primeros no se cuidaban de la belleza de la forma ó de la pureza del estilo. Cuando tenían que pintar la *Adoración de los pastores*, ó cualquier otro asunto religioso, copiaban los atezados rostros de los hombres del pueblo, sin acordarse para nada de los tipos de la Biblia.

El temperamento de Goya es completamente distinto al de los artistas citados. Goya se ríe de la religión y se burla de la monarquía, en tanto que los pintores antiguos son fieles servidores del trono y del altar. En lo único que Goya se parece á ellos, es en su atrevido realismo.

Estas doctrinas de la belleza de la forma y de la clásica pureza del estilo, que volvieron á estar en boga en las postrimerías del siglo xviii, — en España las propagaba Mengs, especialmente, — le preocupaban

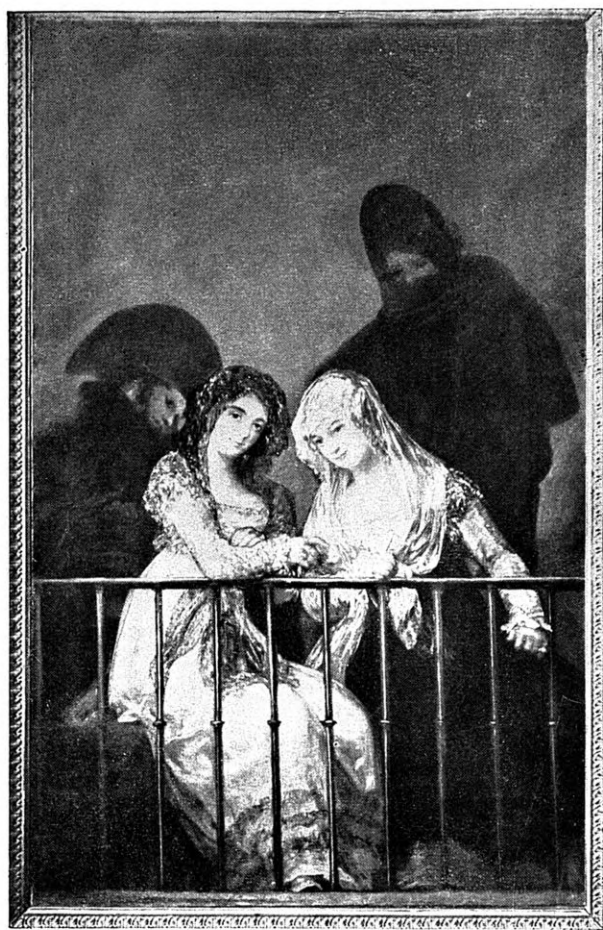
tan poco como á sus predecesores. Tanto estos como Goya, creyeron siempre que para el arte, la Realidad es manantial inagotable de inspiración. Y él podía creerlo con mayor motivo, porque tenía tanta facilidad de ejecución como los artistas anteriores á él. Fué el único que pudo atreverse á introducir el realismo en las pinturas de las iglesias, como si hubiera querido adaptarlo á los asuntos religiosos; hasta tal punto dominaba todos los resortes del arte antiguo español. Aunque en los cuadros religiosos del Greco, Ribera, Velázquez y Murillo apunta á veces tímidamente el realismo, en los de Goya es en donde se desborda con ímpetu avasallador, despojando á estas obras de su carácter místico.

Goya es el primer cronista de la antigua sociedad española. Los toreros, las majas, los frailes, los contrabandistas, los truhanes y las brujas, que los pintores antiguos no supieron reproducir, salieron á luz gracias á él, y obtuvieron carta de naturaleza en la república del Arte. Es indudable que no cedió á influencias extrañas, por lo que dando de lado la perfección artística, prestó á sus obras esa intensidad de vida que sólo puede conseguirse mediante la copia

exacta del natural, y que no se encuentra en esas obras inspiradas en las reglas académicas tomadas del arte antiguo. No tenemos más remedio que reconocer que Goya, como pintor, dió muchas veces muestras de carecer en absoluto de cultura. Sólo de cuando en cuando poseía la serenidad propia del artista, que tan necesaria le era para expresar lo que sentía.

Tan groseramente bosquejadas están algunas de sus obras, que nos parecen confusas, incorrectas, casi repulsivas. En algunas se advierte fácilmente que son encargos hechos de prisa y corriendo, y de cualquier manera, sin el esmero que ponía en lo que hacía para sí.

Pero cuando pintaba lo que se le antojaba, su trabajo, cualquiera que fuese el asunto elegido, resultaba sencillamente admirable. Nadie puede dar también como él la impresión de la vida. Gustaba de reproducir las escenas más rápidas, las más fugaces. Constantemente pintaba en sus cuadros la vida de la humanidad; pintaba muchachas bailando al son de las castañuelas, corridas de toros, riñas y escenas callejeras. ¡Y cuán sugestivas son estas obras! ¡Cuán mara-



Madrid.

MAJAS EN EL BALCÓN

(Oleo).

villosamente supo imaginar estos asuntos, los cuales ansiaba fijar para siempre con rapidez suma, y en los cuales cada pincelada tiene el don de comunicarles un soplo de vida!

Pintó una escena callejera en la cual, en realidad, las figuras no son más que confusas manchas. Pero estas manchas tienen vida; esos grupos parece que nos están hablando. Pintó muchachas bailando al son de las castañuelas, y puede decirse que vemos los movimientos de estas bailarinas. Ni Boldini, ni Sargent, han sabido interpretar con tal acierto estos graciosos movimientos. Pintó ferias, y hoy creemos oír los gritos y las carcajadas de aquella multitud que circula por entre los puestos. Pintó corridas de toros, y en ellas no solamente están interpretados los movimientos de los toreros con gran fidelidad, sino que los espectadores parecen llenos de vida. Aquellos miles de hombres que se empujan unos á otros y siguen atentamente los lances de la corrida, se convierten por obra y gracia de su arte, en un ser de innúmeras cabezas, que en aquel instante no tiene más que un corazón, una sola alma.

Porque Goya, con unas cuantas pinceladas habilí-

simas, procura siempre dar una impresión de vida intensa. Con solo coger el pincel en la mano hace desfilar ante nuestros ojos procesiones recorriendo un camino lleno de flores, majas sonriendo con coquetería, camorristas con la navaja en la mano, parejas girando en desenfrenadas danzas, picadores que con sus picas van salpicando de rojas manchas la arena de la plaza... Y este prodigioso poder creador, va unido á la más delicada visión del color. También fué un pintor de *plein-air*, y asombra el realismo de aquellas figuras inundadas de luz; en sus últimas obras, en las cuales predomina el colorido negruzco azuloso, se acerca mucho á Eugenio Carrière. Y en otros lienzos emplea los colores puros, chillones, cosa que nadie se había atrevido á hacer hasta entonces y que después han hecho los puntillistas. Jamás vemos en sus cuadros un contorno firmemente acusado; en ellos los contornos se esfuman, se desvanecen; y cuando cambia de manera y hace resaltar con una pincelada los detalles principales del asunto, nos recuerda las obras de Degas.

Precisamente en esto es en lo que más se parece á nuestros pintores modernos. En Francia, cuando ya

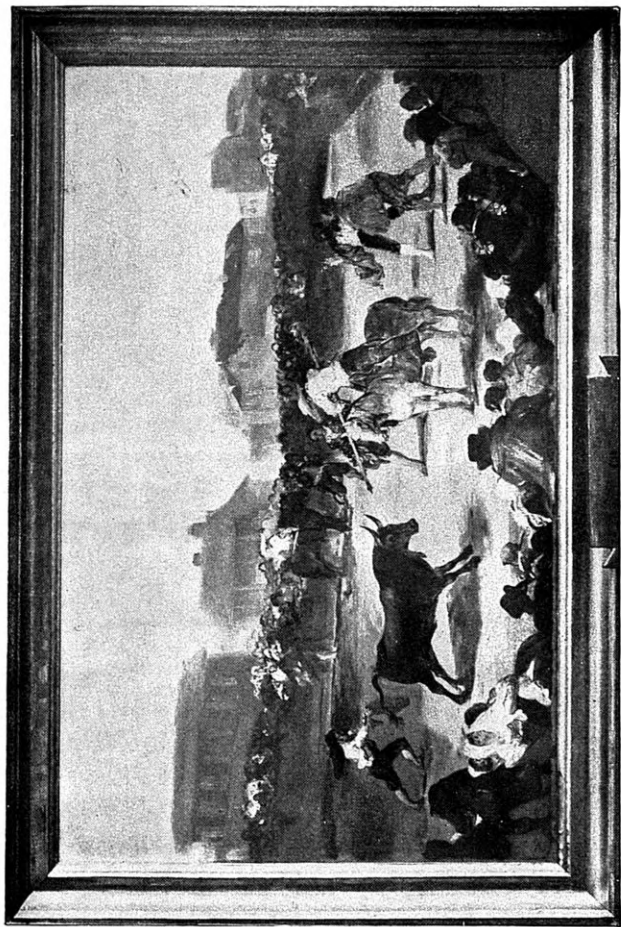
hacia más de ochenta años que había muerto, fué en donde aparecieron sus primeros admiradores. Porque la generación que había conocido á Byron, la Europa de 1830, más que al pintor vió en él el atolondrado bohemio, que tenía un poco de artista y un mucho de aventurero. La escuela histórica que entonces imperaba y que enseñaba á representar asuntos teatrales con posturas académicas, no tenía la menor afinidad con el arte de Goya. Las corrientes estéticas de aquella época le eran completamente hostiles. Passavant fué el primer crítico que dió á conocer al maestro en su propia patria, y en 1857 dice: „Lo ocurrido con Francisco de Goya es una prueba palpable de lo poco que en España se apreciaba el arte á fines del siglo pasado y principios del presente.“

Hasta después del 70 no volvió Goya á gozar del favor público. Entonces se realizó la siguiente observación profética de Otto Runges: „La luz, el ambiente y el movimiento, son otros tantos problemas que ha de resolver el arte moderno.“ Y todos los artistas se esforzaron en sorprender en la vida real el movimiento y los diversos *matices* de expresión, que la anterior generación había pretendido hallar en el es-

tudio de las obras antiguas. Y gracias á su energía, junto á los coloridos negruzcos de las exposiciones, viéronse las brillantes notas de color arrancadas á la misma naturaleza.

Todos conocemos las primeras obras de Manet: *El Guitarrista* y *La Corrida*, la *Maja* del Luxemburgo, *La ejecución del emperador Maximiliano* y la *Olimpia*. Pues en todas estas obras se ven claramente las huellas de la influencia de Goya. A él, después de Velázquez, es al hombre á quien los impresionistas tienen más que agradecer; pues á él deben principalmente su inspiración. Goya, el último de los pintores antiguos, fué al mismo tiempo el primero de los modernos.

FIN



Madrid, Prado.

LA CORRIDA DE TOROS
(Oleo).

LISTA DE LAS PRINCIPALES OBRAS DE GOYA

- La Sagrada Familia.*—Madrid. Museo del Prado.
- El rey Felipe IV cazando en el Pardo.*—Madrid. Museo del Prado.
- Los fusilamientos, 2 de Mayo.*—Madrid. M. del Prado.
- Los mamelucos, 2 de Mayo.*—Madrid. M. del Prado.
- Carlos IV y la Real familia.*—Madrid. M. del Prado.
- Retrato ecuestre de Carlos IV.*—Madrid. M. del Prado.
- Fernando VII.*—Madrid. M. del Prado.
- María Luisa de Parma, con uniforme de Coronel de Guardias de Corps.*—Madrid. M. del Prado.
- Autorretrato.*—Madrid. M. del Prado.
- Doña Isabel Cobos de Porcel.*—Londres. Galería Nacional.
- Condesa del Carpio.*—Colección particular.
- El pelele.* Cartón.—Madrid. M. del Prado.

SAENZ DE JUBERA HERMANOS — LIBREROS-EDITORES
CAMPOMANES, 10 - MADRID

BIBLIOTECA DE BELLAS ARTES

COLECCIÓN DE VOLÚMENES EN 4.º
VOLUMEN: 5 PESETAS EN TELA

- Historia del arte**, por Bayet (C.) Un tomo con 113 grabados.
El mobiliario, por Champeaux (A.) Dos tomos con 182 grabados.
La pintura inglesa, por Chesneau (E.) Un tomo con 110 grabados.
Anatomía artística, por Duval (M.) Un tomo con 81 grabados.
Historia de la música, por Lavoix (H.) Un tomo con 139 grabados.
El bordado y los encajes, por Lefebure (E.) Un tomo con 148 grabados.
Historia de la pintura española, por Lefort (P.) Un tomo con 113 grabados.
La tapicería, por Muntz (E.) Un tomo con 92 grabados.
La escultura antigua, por Paris (P.) Un tomo con 184 grabados.
-

