

4172

19.5172

FÉLIX BOIX

LOS DIBUJOS DE GOYA



CONFERENCIA
PRONUNCIADA EN EL LOCAL
DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS
ORGANIZADA POR LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS
DEL ARTE
EL DOMINGO 9 DE JULIO
DE 1922



GRÁFICAS REUNIDAS, S. A.
BARQUILLO, 8.-MADRID

MUSEO DEL PRADO

19 5172

BIBLIOTECA

Caja 12 H

FÉLIX BOIX

LOS DIBUJOS
DE GOYA



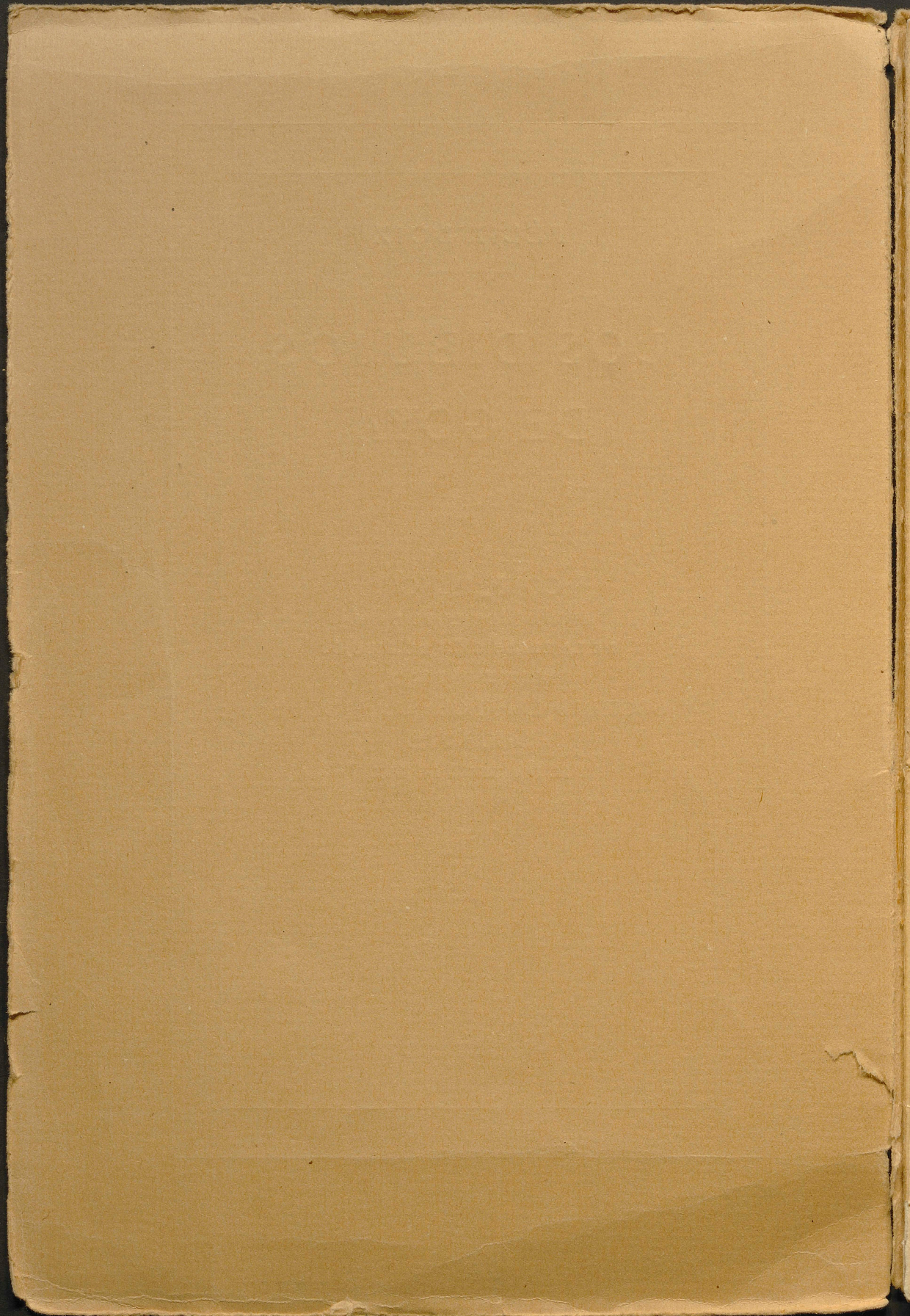
CONFERENCIA

PRONUNCIADA EN EL LOCAL
DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS
ORGANIZADA POR LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS
DEL ARTE

EL DOMINGO 9 DE JULIO

DE 1922





4179

19.5172

FÉLIX BOIX

LOS DIBUJOS DE GOYA



CONFERENCIA
PRONUNCIADA EN EL LOCAL
DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS
ORGANIZADA POR LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS
DEL ARTE
EL DOMINGO 9 DE JULIO
DE 1922



GRÁFICAS REUNIDAS, S. A.
BARQUILLO, 8.-MADRID

TIRADA DE 350 EJEMPLARES
QUE NO SE VENDEN

SEÑORAS Y SEÑORES:

Cuando en conferencias anteriores me ocupé de los dibujos contenidos en otras salas de esta Exposición, procuré al mismo tiempo analizar el conjunto de las obras de sus autores, que por lo general guarda estrecha relación con aquellos dibujos. Al tratar hoy de los de Goya, no puedo seguir igual procedimiento, pues aparte de que el tema sería de imposible desarrollo en los estrechos límites de una conferencia, la obra pictórica y grabada del genial pintor aragonés ha sido repetidamente estudiada por autorizados críticos, y, últimamente, por el malogrado Aureliano de Beruete. Faltó a éste únicamente hacer el examen de los dibujos, siendo yo uno de los amigos que le aconsejaron separar su estudio del de la obra grabada, como así lo efectuó, pero dejando, por desgracia, sin publicar aquel trabajo, aun no comenzado al ocurrir en reciente fecha su prematura muerte.

Goya es un artista de excepción, al que, como a ningún otro, cuadra este moderno calificativo. Aparece como un meteoro en el ensombrecido firmamento del arte español de la época, sin estar precedido de antecedentes ni seguido de inmediatos discípulos; pero su

Goya, artista de excepción. Su evolución se marca muy especialmente en su obra dibujada

influencia, que aun perdura transcurrido un siglo después de su fallecimiento, ha sido decisiva en el arte mundial contemporáneo, del que, en cierto modo, puede considerársele como precursor, especialmente en las escuelas naturalistas e impresionistas.

Nace el año 1746 en un pueblo de Aragón. Hijo de modesta familia, su primera educación fué deficiente; pero aunque esta falta de cultura inicial se marca en toda su vida, la suplió genialmente con sus extraordinarias facultades de asimilación e intuición, que le permitían adivinar o presentir lo que no sabía, conocer todos los procedimientos y emplearlos de manera adecuada para el logro de su principal propósito, que fué siempre la exacta y aguda materialización del carácter, del movimiento y de la vida, cualidades en las que difícilmente será superado.

En el curso de su dilatada existencia pueden señalarse diferentes períodos. Después de las primeras obras pictóricas importantes, realizadas cuando ya contaba treinta años de edad, pues no fué artista de precocidad extraordinaria, evoluciona constantemente, marcándose hacia la mitad de su vida, y coincidiendo casi con los últimos años del siglo XVIII, una profunda crisis. Debi-da ésta a causas de orden sentimental, a decepciones y desengaños, o simplemente al período de larga enfermedad que por entonces le aquejó y determinó su completa sordera, que en parte le aisló del mundo exterior, lo cierto es que su vida interior e inquietud espiritual se intensifican y exacerban, y por tales causas, coincidentes con la propagación de nuevos ideales político-sociales, en los que en adelante comulgó, su mentalidad y hasta sus procedimientos de expresión artística se trans-

forman, ensombreciéndose y determinando un Goya del siglo XIX, muy diferente del que corresponde al anterior.

Entre el Goya que en sus cartas, que encabeza con una cruz, se encomienda a la Virgen del Pilar, y el que para la serie de *Los desastres de la guerra* dibuja y graba una lámina que, si vale la frase, constituye una profesión de fe de desconsolador y amargo escepticismo, media un abismo de orden moral. Esta evolución y crisis, que determina el cambio señalado, se percibe en su obra pictórica, pero se marca aún más profundamente en su obra grabada, y sobre todo en la dibujada, que llega a constituir para él un íntimo desahogo, en el que con entera libertad expresa y exterioriza sus ideas y sentimientos.

Los dibujos de Goya son numerosísimos y en extremo variados en sus asuntos y procedimientos de ejecución. Los hay a lápiz negro y rojo, a tinta china, sepia, tierra roja desleída, tinta ordinaria, a punta de pincel y a pluma, pues empleaba para tales diseños, hechos con gran frecuencia de memoria y sin modelo, los medios que encontraba más a mano.

En cuanto a su clasificación, pueden en primer lugar distinguirse los que corresponden a sus obras pictóricas, que son relativamente escasos, los muy numerosos de estudio y preparación de sus conocidas aguas fuertes, y los innumerables que constituyen manifestaciones de su vida interior y en los que materializa sus ideas, fantasías, aspiraciones de justicia y libertad, y sus protestas contra los vicios e injusticias sociales, tendencias que alcanzan mayor intensidad y acritud de expresión a medida que avanza en edad.

Clasificación de los dibujos. Dificultades para precisar su orden cronológico.

Trataré de hacer un bosquejo del conjunto de los dibujos de Goya considerándolos en orden cronológico, y digo trataré porque es a veces difícil precisar su fecha. La técnica que revelan es con frecuencia desconcertante, porque algunos que por su factura parecen corresponder a su primera época, son seguramente de otra muy posterior, presentándose las mismas dudas con determinados dibujos, quizás de los más agradables, a los que resulta difícil asignar fecha cierta. Hecha esta reserva pasaré a tratar concretamente de los dibujos.

Concurso de la
Academia de
San Fernando
del año 1766.

Sabido es que Goya, nacido como he dicho en 1746, se encontraba en Madrid en 1766, a los veinte años de edad, época en la que su futuro cuñado Francisco Bayeu, era ya académico de San Fernando. Todos sus biógrafos afirman que no se tiene noticia de obra alguna de Goya correspondiente a la referida época. Sin embargo de ello, hay un hecho que he de señalar especialmente, tanto porque ha pasado inadvertido para aquellos biógrafos, cuanto porque marca una etapa en la vida de Goya y dió motivo para que produjera un cuadro y un dibujo, ambos desaparecidos.

Me refiero al concurso para los premios de pintura de la Academia de San Fernando correspondiente al año 1766. Hablé de este mismo certamen en mi conferencia anterior, porque a él concurrió Luis Paret como opositor de la segunda clase de pintura, en la que como entonces dije, obtuvo el primer premio, según consta en las actas impresas de la Academia. En las mismas aparece que en el referido concurso de la primera clase tomaron parte ocho opositores, entre ellos Goya. Los ejercicios para el concurso consistían en la presen-

tación de una pintura al óleo de una obra que se llamaba *de pensado*, sobre un tema dado con cinco o seis meses de anticipación, y la ejecución de una composición dibujada en el mismo acto del ejercicio, en el espacio de dos horas. Los temas que para tales ejercicios se dieron no eran en verdad muy pictóricos, y se comprende que Goya, dados su carácter y condiciones, no estuviese afortunado al desarrollarlos.

El primer tema para la obra de pensado era nada menos que el siguiente: "Marta, Emperatriz de Constantinopla, se presenta en Burgos al Rey Don Alfonso *el Sabio* a pedirle la tercera parte de la suma en que tenía ajustado con el Soldan de Egipto el rescate del Emperador Valduino su marido; y el Monarca español manda darla toda la suma.," El segundo tema para la composición repentizada y dibujada se expresaba así: "Los esforzados Capitanes Juan de Urbina y Diego de Paredes, disputan en Italia a vista del ejército español sobre a qual de los dos debían darse las armas del Marques de Pescara.,"

Goya, que, como he dicho, figuraba entre los opositores, presentó su cuadro, pero el resultado del concurso no le fué favorable, puesto que no alcanzó ningún voto, adjudicándose el primer premio a su futuro cuñado Ramón Bayeu, hermano del académico don Francisco, y el segundo al pintor Luis Fernández, prematuramente fallecido.

He insistido sobre este hecho, no tan sólo por la razón ya indicada, sino también porque alguno de los biógrafos de Goya y entre ellos D. Valentín Carderera, al referirse al concurso celebrado por la Academia de Parma en 1771 y en el que también tomó parte Goya,

obteniendo solamente el segundo premio con el tema "Anibal contemplando desde los Alpes la campiña italiana,, dice que Goya debió quedar entonces curado del deseo de concurrir a certámenes de esta clase, ignorando, por lo visto, era en ello reincidente.

Dibujos para los
cartones de ta-
pices. Dibujos a
claroscuro.

Los dibujos de Goya más antiguos que conozco son algunos correspondientes a los dos primeros cartones que pintó para tapices. Sabido es que en el año 1775 Mengs encargó a varios pintores, y entre ellos a Goya, la pintura de cartones para los paños que habian de ser tejidos en la fábrica de Santa Bárbara, para decorar los Reales Palacios, y cuya documentada historia, por lo que a los de Goya se refiere, se encuentra en el conocido libro de Cruzada Villaamil.

El primer cartón de los que produjo, y que como los demás está expuesto en el Museo del Prado, es el titulado *La merienda*, del que existen dos interesantes dibujos en el Instituto de los Condes de Valencia de Don Juan. Están hechos con lápiz negro y clarión sobre papel azul, y como podéis ver en las reproducciones en fotograbado, corresponden a dos de las figuras del cartón: una la del majo sentado de frente, que apoya una mano en el suelo, y la otra la del majo también sentado, pero de perfil, con redecilla y fumando un cigarro y con espada española de taza y cazoleta a su lado. Ambos recuerdan, por su carácter y hasta su técnica, algunos de Francisco Bayeu, también sobre papel azul, que se exhiben en esta sala. En el reverso de uno de estos dibujos y separadamente en otra hoja del mismo papel azul, también pertenecientes al referido Instituto, hay otros dos que podéis ver en las adjuntas reproducio-

nes, diseñados solamente con lápiz blanco o clarión sobre el fondo oscuro del papel, y que parecen representar a San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla.

Coetáneo de éstos es el dibujo perteneciente al Museo del Prado, que puede apreciarse en la adjunta reproducción de Anderson, y que es un estudio para la figura del majo sentado que toca las palmas, del segundo de los cartones pintados por Goya sobre el asunto *El baile a la orilla del Manzanares*. Este dibujo ha dado lugar a dudas respecto de su atribución, porque efectivamente hay alguna semejanza entre su factura y la de otros atribuidos a Ramón Bayeu, de los que hay ejemplos en esta sala. Sin embargo, el que nos ocupa, por corresponder con ligeras variantes a la figura del cartón y por su antigua atribución, parece indudablemente de Goya.

Existen también en el Museo del Prado tres dibujos del mismo, de asuntos religiosos, hechos por el procedimiento de dibujar con clarión sobre papel de color, gris en este caso, y de uno de los cuales puedo mostraros la reproducción fotográfica. Es la primera idea de la composición del cuadro de la catedral de Valencia, pintado el año 1778, que representa a San Francisco de Borja despidiéndose de su familia.

Otro grupo documentado de dibujos de Goya es el de las copias de cuadros de Velázquez, hechas para grabar por ellos las conocidas aguas fuertes. Llevan éstas la fecha de 1778, y los dibujos deben corresponder a dicho año o a lo más al anterior. De ellos se ocupa Cean Bermúdez en su *Diccionario*, en el artículo que consagra a Velázquez, y en el que, al referirse al cuadro de la familia de Felipe IV, conocido con el nombre

Copias de cuadros de Velázquez.

de *Las Meninas*, dice posee "el dibujo a lápiz rojo que sacó (de dicho cuadro) D. Francisco de Goya para grabarle al agua fuerte, que a no ser de mano del mismo Velázquez no lo tendría en más estima., y más adelante, al enumerar los diferentes cuadros de Velázquez copiados por Goya, en número de veinticinco, añade en una nota: "D. Francisco de Goya grabó al agua fuerte los cuadros señalados con estos números, de los que conservo la mayor parte de los dibujos.,"

De los que pertenecieron a Cean Bermúdez podéis ver en esta sala el muy importante de *Las Meninas* y dos de los retratos ecuestres, los de Felipe III e Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV. Están dibujados a lápiz rojo el primero y a lápiz negro los otros, y su minuciosa técnica recuerda la de Antonio Carnicero. También se exhiben pruebas antiguas de las correspondientes aguas fuertes, de las que merece especial mención la doble, estampada en tinta roja por un lado y negra por el otro, y que es rarísima por haberse inutilizado la plancha después de tiradas escasas pruebas. Algunos de los dibujos de este grupo fueron adquiridos por Lefort a los herederos de Cean Bermúdez, y se dispersaron en la venta de aquél hecha en París el año 1869, desconociéndose el paradero de los restantes. Las planchas de muchas de las aguas fuertes grabadas por estos dibujos se conservan en la Calcografía Nacional.

Dibujos a lápiz,
tinta china o se-
pia de la prime-
ra época.

De la primera época de Goya, probablemente no muy alejada del año 1780, debe ser el lindo autorretrato a lápiz negro y difumino, un tanto borroso, que está colocado en el mismo marco que la copia de *Las Meninas*, y a esta época parecen corresponder también los

dos dibujos a lápiz que igualmente figuran en la Exposición, de cuadros pintados para la casa ducal de Osuna con destino a la alameda de este nombre, que representan la ermita de San Isidro y la vista de Madrid que ha servido para el fondo del conocido cuadro de *La pradera*, dibujo admirablemente tocado y sobre cuya fecha puede haber alguna duda si la del cuadro es, como se ha dicho, posterior.

De fecha también difícil de fijar, pero de época de plenitud de las facultades artísticas de Goya, cuando aun no estaba influido por el pesimismo que entenebreció su ulterior obra dibujada, son los dos grupos de preciosos dibujos que se exponen, formado el primero por diseños a tinta china o sepia, pertenecientes a la Biblioteca Nacional, y a sepia solamente los del otro, procedentes de la colección Casa-Torres.

Entre los del primer conjunto merecen citarse el tan elegante de una graciosa e ingrávida maja que baila al son de las castañuelas, y que de letra de Goya tiene la indicación de que "se hizo a oscuras,, lo que parece difícil admitir, y el del grupo del aldeano montado en un burro que paca mientras aquél acaricia la criatura que le presentan, y que lleva la inocente inscripción de *Bien se aprovecha el borrico*, muy en armonía con la placidez de la escena. Pertenecen también al mismo conjunto, aunque con diferente carácter, el grupo admirablemente compuesto que se titula *Camino de los infiernos*, el hermoso dibujo de la mujer que dos hombres amarran a un árbol, de igual tema que el de los *Caprichos* que se titula *Vínculos indisolubles*, el tan delicioso de carácter y expresión *También riñen las viejas*, así como los demás expuestos en el mismo marco.

Los del otro grupo a que me refiero, diseñados a pincel con una sepia algo rojiza, son dibujos de extraordinario carácter, obtenidos con extrema sencillez de medios, algunos casi esquemáticos y que alcanzan sin embargo efectos que recuerdan los de ciertos dibujos de Rembrandt, cuyas obras, salvo algunas aguas fuertes, no debió conocer Goya. El titulado *Matrimonio feliz* es insuperable como expresión de movimiento; el que representa a un pastor embozado en la capa, tiene toda la digna prestancia del tipo castellano, y solamente uno de ellos, el del cavador, sobre cuyas espaldas gravita el peso de un numeroso grupo de figuras representativas de todas las clases sociales, manifiesta la tendencia que Goya ha de desarrollar en ulteriores dibujos, y que se expresa en la inscripción *Pobre trabajador, cuánto sostiene*, que tiene este dibujo en la colección de que forma parte.

Enfermedad y sordera de Goya. Influencia de la Duquesa de Alba en su obra posterior.

En el período comprendido entre los años 1792 y 1797 se marca el profundo cambio en las ideas y mentalidad de Goya, a que antes hice referencia. Cae enfermo en 1792, concediéndosele después una licencia para reponer su salud en Andalucía. En este período se produce también, al mismo tiempo que la sordera que ha de aquejarle el resto de su existencia, la crisis en su vida sentimental, que se atribuye a sus relaciones no bien determinadas con la famosa Duquesa de Alba, D.^a María Teresa Cayetana de Silva. Cuáles fueran tales relaciones importa poco; lo esencial es hacer constar la innegable influencia que aquélla ejerció en la obra de Goya y que perdura aún después de muerta la Duquesa.

Era ésta mujer de bella figura y gentil porte, de corazón ardiente y generoso, compasiva y caritativa en extremo, y a la que hubiera podido aplicarse la modernísima frase de que se consideraba *más allá del bien y del mal*, por curarse poco de la opinión y juicios que de sus extravagancias y genialidades formaba la sociedad de su tiempo, y posponer toda consideración a la satisfacción de sus deseos y apetitos.

Gustaba de la compañía y trato de literatos y artistas, entre los que se contaba Goya, y en tales condiciones se comprende que el pobre pintor, aunque muy maduro y sordo, atraído por tan deslumbrante estrella, quedase para siempre sujeto a girar en su órbita.

Se ha dicho que la Duquesa marchó en 1792 a sus posesiones de Sanlúcar de Barrameda, desterrada de la corte a consecuencia de sus rivalidades con la Reina María Luisa, y que Goya la acompañó en este viaje, que autores franceses han calificado de viaje a Citerea. El Sr. Ezquerro, que ha estudiado documentalmente la vida de la Duquesa, cree que ésta no marchó entonces a Sanlúcar sino a Piedrahita, adonde es posible fuese también Goya, que por entonces disfrutaba una licencia. El hecho carece de importancia; lo indudable es la influencia que aquella mujer ejerció en la obra posterior de Goya y que coincidió con la aparición de la sordera del pintor, que en una especie de memorial fechado el año 1798 declara que desde hace seis años le faltó de todo punto la salud y especialmente el oído, hallándose tan sordo que, a no usar de las cifras de la mano, no puede entender cosa alguna.

A este período de escasa producción pictórica corresponden dos grupos de dibujos relacionados entre sí:

uno, el de los preparatorios para la colección de los *Caprichos*, y otro, el de los dibujos de majas y majos, como así lo llamaba Carderera, y en el que aparece de continuo la grácil y elegante figura de la Duquesa.

Dibujos prepara-
ratorios para
los *Caprichos*.

Los *Caprichos*, con sus dibujos preparatorios, representan ya la transición entre el primer período de la vida artística de Goya y el siguiente. Más que de combate es aquella obra de sátira hecha con cierta amable comicidad, y en la que se caricaturizan todos los vicios sociales, la superstición, la glotonería de los frailes, la rapacidad de los curiales, la ignorancia de los médicos, la explotación del vicio, la presunción y orgullo de personajes ignaros y, en general, cuantos males y ridículos se encubren bajo hipócrita máscara.

No hay que creer que estas aguas fuertes fueron improvisadas, pues revelan por el contrario un trabajo y estudio muy detenidos. Hay dibujos para la misma agua fuerte tanteados dos, tres y más veces: unos, por lo general los primeros, a la aguada con tinta roja; otros, más detallados a lápiz rojo, y varios cuidadosamente hechos a pluma y manchados con aguadas para juzgar del efecto de su reproducción al agua fuerte.

Estos dibujos para los *Caprichos*, que pertenecieron a la colección de D. Valentín Carderera, y fueron adquiridos el año 1886, en unión de muchos otros de Goya de igual procedencia, para el Museo del Prado, han sido reproducidos por Anderson, y a estas reproducciones pertenecen las que os muestro, que dan idea bastante exacta de los originales expuestos en el Museo.

Son dignos de mención entre muchos otros el dibujo a lápiz rojo para la lámina número 4, *El de la rollona*, el

muy bello a pluma y aguada de tinta china, que en el agua fuerte se denomina *Tal para cual*, los dos tanteados, uno a pincel y otro a pluma y aguada, para la conocida composición *Ni así la distingue*, y el tan grandiosamente trazado con aguada de tinta roja, para la que se titula *Que se la llevaron*. El tema del amor y la muerte inspira para el agua fuerte de este título dos bellos dibujos, uno de tanteo a la aguada de tierra roja, y el otro casi definitivo a la sanguina, y en la misma hoja en que se reproduce el primero puede verse el preparatorio para la preciosa agua fuerte titulada *Tántalo*.

Otro de los más curiosos dibujos es el hecho a lápiz rojo para la lámina titulada *Volaverunt*, en la que la alusión y reproche a la Duquesa de Alba son evidentes. Representa este dibujo, y aun mejor el agua fuerte que todavía le es superior, una linda maja que reproduce la figura de la Duquesa con alas de mariposa en la cabeza, y que surca voladora los aires sostenida por tres brujas. El expresivo comentario de esta lámina, debido al mismo Goya, es el siguiente: "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 globos ni brujas.,,

El dibujo a pluma, en el que el mismo Goya aparece dormido y reclinado sobre una mesa mientras el aire se puebla de aves fantásticas, estaba al parecer destinado a servir de portada a la colección, puesto que en la parte delantera de la mesa se lee la inscripción: "Idioma universal Dibuxado y Grabado p^r F^{co}. de Goya, año 1797.,," inscripción que ha desaparecido en el agua fuerte definitiva que lleva el conocido lema *El sueño de*

la razón produce monstruos, que ha pasado a ser la que figura con el número 43 en la serie.

La amarga y apasionada queja de Goya contra la Duquesa se exhala, sobre todo, en el dibujo que, aunque inédito, se hizo indudablemente para los *Caprichos*, y del que podéis ver la reproducción. En él aparece la Duquesa con dos caras, y en la cabeza las consabidas alas de mariposa (símbolo de ligereza y fragilidad) y a su lado el propio Goya estrechando apasionadamente uno de los brazos de su ídolo. El dibujo, que pertenece al Museo del Prado, y que tiene el significativo título de *Sueño de la mentira y de la inconstancia*, ha sido grabado por el artista acentuando mucho más su semejanza con la figura del hombre y su expresión de apasionado ardimiento. De esta agua fuerte no se conoce mas que la única prueba que existe en la Biblioteca Nacional, siendo probable que al desistir Goya de publicarla, por motivos fácilmente explicables, destruyese la plancha.

La colección de las aguas fuertes de los *Caprichos*, que primitivamente constaba solamente de 72 láminas, aparece anunciada en el *Diario de Madrid* de 6 de febrero de 1799, en un aviso en el que se dice se vende en la calle del Desengaño, número 1, tienda de perfumería y licores, al precio de 320 reales la colección de las 80 estampas. Al aviso acompaña un artículo inspirado por el autor, y probablemente redactado por Cean Bermúdez, en el que se protesta de que las láminas de los *Caprichos* aludan a personas determinadas, como era creencia algo generalizada.

En 1803, Goya se dirige al ministro D. Miguel Cayetano Soler, ofreciendo la obra al Rey para su Real Cal-

cografía, para evitar, dice, que después de su muerte las láminas recaigan en manos de los extranjeros, que son los que más las desean. El ofrecimiento fué aceptado, concediéndose al mismo tiempo a Javier de Goya, hijo del pintor, una pensión de 12.000 reales anuales para viajar por el extranjero, instruyéndose en la pintura.

Existen también en el Museo del Prado, de la misma procedencia que los anteriores, otros varios dibujos que por su técnica y tendencias revelan fueron hechos para los *Caprichos*, aunque no llegaron a grabarse. Entre ellos podéis ver en las reproducciones, el dibujo a lápiz y aguada roja que lleva el expresivo título *La confianza*, en el que dos mujeres encapuchadas se abren mutuamente con sendas llaves los numerosos candados que cierran herméticamente sus vestiduras. Otro es el dibujado a tinta china, de la envarada figura de un petimetre encorsetado, con enorme cuello y descomunal corbata, que se refleja en un gran espejo, en el que aquellos adminículos destinados a proporcionarle elegante figura aparecen convertidos en instrumentos de tortura.

Próximamente en la misma época que los que acabo de considerar debieron ser hechos por Goya los de majos y majas, entre los que están comprendidos los del famoso cuaderno del viaje a Sanlúcar, que Carderera parece indicar conoció completo; pero que, en realidad, se han dispersado, si es que alguna vez estuvieron reunidos formando álbum. Existen dibujos de este grupo en el Museo del Prado y en la colección de la Biblioteca Nacional, también procedentes de la del mismo Carderera.

Dibujos de majos y majas y los del cuaderno del viaje a Sanlúcar.

Todos ellos están muy graciosamente hechos con tinta china, a punta de pincel y algún retoque a pluma, reconociéndose en muchos la esbelta y graciosa silueta de la Duquesa de Alba, que relaciona estos diseños con los destinados a ser grabados para los *Caprichos*, hechos quizás algo después, puesto que en los últimos revela ya Goya una desesperanza amorosa que no trasciende en los de que ahora me ocupo.

A éstos pertenecen los dos de la Biblioteca Nacional, que están expuestos en esta misma sala, y en los que aparece la Duquesa con traje de maja, de frente en el primero, con el brazo izquierdo extendido, y casi de perfil en el segundo, echándose hacia atrás la abundante cabellera. Basta, para identificar esta figura, su comparación con la fotografía que podéis ver del lindo cuadro firmado por Goya en 1795, que se exhibió en la Exposición de 1900, y en el que la Duquesa, con parecido indumento, suplica algo a una vieja servidora que, apoyando la mano izquierda en un bastón, enarbola una cruz con la derecha.

Además, la figura en cuestión es la misma del precioso retrato de la Duquesa, que procedente de la colección Goyena existe hoy en las de la Sociedad Hispánica de Nueva York. Este retrato, firmado y fechado en 1797, debió ser pintado por Goya en Sanlúcar, puesto que el Sr. Ezquerro ha podido comprobar sobre el terreno, que en el fondo del cuadro están representadas las dunas de aquella localidad.

Otros varios dibujos de esta interesante serie están expuestos en el Museo del Prado, y a ellos corresponden las adjuntas fotografías y reproducciones, en alguna de las cuales se ve a la Duquesa teniendo en el regazo

a una negrita que acogió y mantuvo en su compañía. En una de las fotografías aparece la misma Duquesa sentada y con mantilla, y a su espalda un militar envuelto en el capote, y en otra se la representa dormida o desmayada en compañía de dos majas y un majo.

En algún otro dibujo, la eterna maja tiene solamente una reminiscencia de la misma figura, como ocurre con el que está expuesto de una mujer con mantilla, firmado a punta de pincel, y del que Goya se sirvió para grabar una de sus aguas fuertes que no constituyen serie.

Al Museo del Prado pertenecen también graciosas escenas de interior, igualmente dibujadas a punta de pincel con tinta china, seguramente de la misma época que las anteriores, y que podéis examinar en las reproducciones, en una de las cuales un petimetre canta acompañado en el clave por una linda señora.

En el año 1792 tuvo lugar en Madrid un acontecimiento sensacional. Me refiero a la primera ascensión aerostática verificada en España en agosto de aquel año por el famoso aereonauta Capitán Lunardi, que se elevó en el Buen Retiro en un globo que descendió a alguna distancia de la capital. El suceso fué popularizado en romances y estampas y pintado por Carnicero en un cuadro que, procedente de la casa ducal de Osuna, se guarda en el Museo del Prado.

Las ascensiones
de Lunardi en
Madrid.

La segunda ascensión de Lunardi tuvo lugar el 8 de enero de 1793, y ésta inspiró el notabilísimo dibujo expuesto en esta sala y, por su procedimiento de ejecución, único en la obra de Goya, salvo otro de que después hablaré. Está dibujado a pluma con tinta sepia, y es curioso examinar cómo, con menudos y nerviosos

trazos de pluma, está expresado el carácter y hasta el movimiento de las minúsculas figurillas que componen el numeroso concurso que contempla la elevación del globo, desde cuya barquilla saluda el aereonauta agitando una bandera.

Dibujos a pluma
y lápiz de fines
del siglo XVIII.

Algo más tarde, en el año 1798, firma Goya el dibujo expuesto que contiene una serie de cabezas deformes y caricaturescas trazadas a pluma en la misma hoja de papel, y que traen a la memoria las famosas caricaturas de cabezas dibujadas a pluma por Leonardo de Vinci. Según tradición, las de Goya fueron hechas, con otras muchas desaparecidas, en la tertulia a que concurría en casa de la Marquesa de Santa Cruz, sin duda para entretener los ocios que el aislamiento, debido a su sordera, le producía.

La manera de hacer estas cabezas guarda bastante semejanza con los dibujos que ilustran algunas cartas de Goya, expuestas en una vitrina de esta sala, y que pertenecen al Marqués de Casa Torres.

De igual o muy parecida factura es la curiosa hoja, de la que puedo mostraros una reproducción reducida del original que existe en el ya mencionado Instituto de los Condes de Valencia de Don Juan. En ella se figuran las posiciones de la mano correspondientes a las distintas letras del alfabeto, y debió ser dibujada por Goya para instruir a sus amigos en este medio de comunicación que le imponía su sordera. La indicación de fecha que lleva la hoja, y que no es autógrafa, está equivocada, pues aquélla es seguramente bastante anterior al año 1812 que en la misma se indica.

A los últimos años del siglo XVIII corresponde, pro-

bablemente, el magnífico y algo extraño dibujo a lápiz negro que podéis ver en esta misma sala, en el que aparece una enorme pirámide con un aligeramiento en forma de arco, y delante de la cual se estaciona numerosa concurrencia con coches y calesas que presencia las carreras de unos caballos que corren en direcciones opuestas. Es notable la sencillez de medios empleada en este dibujo, que con simples trazos y frotados de lápiz da tan justa sensación de términos y valores.

Probablemente la exótica pirámide que domina toda la composición fué sugerida a Goya por los ecos que llegaban a España de la campaña de Bonaparte en Egipto y batalla de las Pirámides, en la que el futuro conquistador de Europa pronunció la legendaria frase.

Por la semejanza del procedimiento de ejecución, debe ser coetáneo del anterior el dibujo a lápiz que se expone en el mismo marco, y en el que aparece un puentecillo con figuras apuntadas muy graciosamente. Las arboledas del primer término y fondo parecen tomadas de algún paraje del paseo de la Florida.

También por esta misma época (últimos años del siglo XVIII) debió dibujar Goya las cinco composiciones a pincel con tinta china que pertenecen a la colección de la Biblioteca Nacional, expuestas en esta sala. Están evidentemente inspiradas en obras de Flaxman para la *Divina Comedia*, y su técnica, algo desconcertante, parecería corresponder a época bastante anterior a la señalada si no fuese porque es conocida la fecha de la primitiva publicación de aquellas obras.

El primero de estos dibujos, en el que figuran tres parejas de encapuchados, es copia casi exacta de la

Dibujos influidos
por Flaxman.

composición alusiva al castigo de *Los Hipócritas*, referido por el Dante en su *Infierno*. Dos más se inspiran en otras composiciones de Flaxman, y el último, de técnica análoga, aunque muy superior a los restantes y en el que dos hombres raptan a una mujer, recuerda mucho el dibujo para la lámina de los *Caprichos* titulada *Se la llevaron*, de que antes hice mérito.

Retratos dibujados a lápiz.

Entre los años 1796 y 1805 se escalonan variados retratos, dibujados por Goya, que figuran en la Exposición. Es el primero un apunte a lápiz negro, con ligeros toques de clarión, sobre papel gris, para el retrato de la Marquesa de Bajamar, que a primera vista, y a causa de su técnica, parece de Carnicero; pero su comparación con el retrato pintado y el especial acento y toque de la cabeza, no permiten poner en duda su atribución a Goya.

Al año 1796 corresponde también el dibujo a lápiz del busto de Carlos IV, hecho para la *Guía de forasteros* del año siguiente, siendo curiosa la comparación del mismo con el retrato de Carlos III, dibujado por Mengs para análogo objeto, pues mientras el último, nimiamente ejecutado a tinta china, ofrece el aspecto de una fría y poco expresiva miniatura, el de Goya, a pesar de su pequeño tamaño, conserva todo el carácter y aspecto bonachón del esposo de María Luisa.

También se expone el retrato, dibujado a lápiz rojo por Goya, de su gran amigo D. Juan Agustín Cean Bermúdez, autor del *Diccionario* que tantas veces he citado en el curso de estas conferencias. El dibujo procede de la colección de D. Valentín Carderera, y refiere éste, en un artículo publicado en la *Gazette des Beaux-Arts*, en

el año 1860, que Goya ejecutó, hacia 1798, los retratos de los pintores españoles más célebres, que regaló a Cean Bermúdez para ilustrar el *Diccionario* que publicó en 1800, y que aquél dibujó, como frontispicio de la misma obra, el retrato de tan laborioso escritor. Aunque lo concerniente a los retratos de pintores no ha llegado a comprobarse, y hasta fué objeto de una rectificación parcial, publicada en la misma revista tres años después, el retrato de Cean Bermúdez, a que Carderera alude, es probablemente, aunque no llegó a publicarse, el de que me ocupo, hecho indudablemente del natural, como lo demuestra la gran caracterización del retratado.

Posterior a éste, y finamente dibujado a lápiz negro, es el retrato de D. Miguel Cayetano Soler, ministro de Carlos IV, amigo y protector de Goya, con quien éste negoció la cesión de los *Caprichos* y concesión de pensión a su hijo, y que murió asesinado por el populacho de Malagón el año 1809.

Cierra la serie de estos retratos los notabilísimos fechados en 1805, hechos con motivo del casamiento de Javier Goya con Gumersinda Goicoechea. Los recién casados están retratados en busto por Goya, así como Josefa Bayeu, madre del novio, y Juana Galarza, que lo era de su joven esposa. Los cuatro retratos, del mismo pequeño tamaño, están delicadamente dibujados a lápiz negro, y son notables de expresión y de color, especialmente los dos de las madres. El retrato de Gumersinda Goicoechea ha sido grabado al agua fuerte y publicado en la antes citada revista francesa, y también admirablemente copiado por Fortuny, que se ejerció en la reproducción de diferentes dibujos de Goya, pertenecientes a Carderera.

Paisajes fantásticos.

Las dos raras aguas fuertes de Goya que representan paisajes, que han sido tituladas *Los paisajes fantásticos*, y que tienen como tema principal una enorme roca, en parte desplomada, que ocupa el primer término de ambas composiciones, debieron ser grabadas hacia 1808, y a dicha fecha corresponden probablemente los dos importantes dibujos a lápiz rojo, preparatorios de aquellas estampas, que se conservan en el Museo del Prado y pertenecieron a Carderera.

En la Exposición figura algún dibujo de paisaje a lápiz negro o rojo, de menor importancia que los citados, y próximamente de la misma época.

Los desastres de la guerra. Dibujos preparatorios para los mismos.

La colección de aguas fuertes de Goya, titulada *Los desastres de la guerra*, y que le fué inspirada por las escenas de desolación que acompañaron y siguieron a la ocupación francesa, fué empezada a grabar el año 1810 y terminada algunos más tarde.

La casi totalidad de los dibujos preparatorios para grabar las láminas de esta importante serie, que debieron ser hechos en fecha poco anterior a la indicada, se encuentran expuestos en el Museo del Prado y proceden de la colección de Carderera.

Son de tamaño uniforme, apaisados, y salvo cuatro o cinco, ejecutados con tinta china y aguadas de color oscuro, están todos dibujados a lápiz rojo o sanguina, y la mayor parte de ellos, muy cuidadosamente estudiados, ofrecen escasas variantes con las aguas fuertes definitivas. Todos han sido reproducidos por Anderson; pero estas reproducciones, de las que he traído unas cuantas, no siempre dan exacta idea de los originales, algunos de los cuales están borrosos.

Los dibujos a que me refiero, lo mismo que las aguas fuertes que por ellos grabó Goya, forman dos grupos muy diferentes por sus asuntos y tendencias. Los del primero, que constituyen la parte más numerosa de la serie, son asuntos reales, de carácter que pudiera llamarse naturalista, y en los que palpita una enérgica condenación de los males de la guerra con sus funestas consecuencias. Son escenas de matanzas, fusilamientos, incendios y de feroces represalias, amontonamientos de cadáveres y reuniones de famélicos, tratadas de una manera impersonal y sin particularizar tales horrores en uno o en otro bando, y de las que únicamente resultan los estragos de las malas pasiones desencadenadas.

Todos los dibujos pertenecientes a este grupo están, por lo general, muy bien compuestos, y en ellos hizo Goya alarde de su dominio de la línea y de la forma. Algunas de estas composiciones, en las que se representan montones de cadáveres, sorprenden por el conocimiento que revelan de la ciencia anatómica, y dentro de la nota sombría y trágica en ellos dominante hay figuras de suprema elegancia y paisajes y lejanías de admirable interpretación. En estos dibujos, Goya, real y sinceramente impresionado, y protestando, como lo hace también en sus conocidos cuadros, de los horrores de la invasión, condena los excesos y males por ésta ocasionados, pero no las ideas de los invasores, con las que, como es sabido, convivió, manteniendo relaciones y pintando retratos de personajes de la corte del Rey José.

Los restantes dibujos para esta misma serie de *Los desastres* forman un grupo por completo distinto. Me-

nos numerosos que los otros, resultan muy inferiores en composición y estudio y son los que Cean Bermúdez calificaba de *Otros caprichos enfáticos*. Son dibujos satíricos, en cierto modo análogos a algunos de los antiguos *Caprichos*, pero en los que su autor manifiesta su escepticismo y sus ideas político-sociales con alusiones y alegorías no siempre claras, pero en los que combate la tiranía y las supersticiones.

Los dos que corresponden a las dos últimas estampas de la serie publicada, tituladas *Murió la verdad* y *¿Si resucitará?*, encierran sin duda una intención política. En el primero, una joven de la que emanan resplandores y que sin duda simboliza la Verdad, cuya muerte llora la Justicia, es enterrada por un grupo de personajes representativos del oscurantismo. En la segunda, aquellos mismos personajes tratan de impedir la resurrección de la joven ya medio enterrada, descargando sobre la misma reiterados golpes.

Un último dibujo que grabó Goya, pero que no llegó a incluirse en la serie, parece contener la entraña filosófica de la obra. Es una composición en la que una matrona que se destaca sobre un fondo de resplandores (sin duda los del sol de paz y de justicia) muestra el fruto del trabajo representado por ópimas cosechas a un pobre labriego de cabellera y barbas hirsutas de aspecto semisalvaje. El agua fuerte grabada por este dibujo lleva el título de *Esto es lo verdadero*.

El Saturno de la
Casa del Sordo.

Las decoraciones de carácter tétrico y sombrío pintadas al fresco por Goya en su quinta próxima al puente de Segovia, conocida con el nombre de *Casa del Sordo*, y en la actualidad trasladadas al Museo del Prado,

ofrecen por su comparación con las agradables pinturas de su primera época, la prueba más fehaciente del cambio radical en las ideas y mentalidad de Goya, que antes he señalado.

Relacionado con estas decoraciones, probablemente hechas a raíz de la invasión francesa, existe algún dibujo como el que podéis ver en la reproducción del que se conserva en el Museo del Prado. Está ejecutado a lápiz rojo, representa a Saturno devorando a sus hijos y, aunque con grandes variantes, es la primera idea de uno de los frescos pintados en la citada quinta, precisamente para decorar la estancia que servía de comedor. El feroz apetito y ensañamiento que demuestra el desnaturalizado padre, acaba por darle un aspecto más que terrible, cómico, efecto que es muy posible se propusiese obtener Goya al trazar esta truculenta imagen.

En el año 1812 pintó Goya uno o varios retratos de Lord Wellington, a los que corresponde el maravilloso dibujo a lápiz rojo del busto del famoso general inglés, que existe en Londres en el Museo Británico. La reproducción en negro y bastante reducida que puedo enseñaros, no da exacta idea de la extraordinaria intensidad de vida y expresión enérgica que anima esta cabeza cuidadosamente estudiada ante el natural. El dibujo es no solamente, como dice un crítico inglés, el retrato más fiel que existe del vencedor de los Arapiles, sino también uno de los más afortunados de su autor.

Contrastando con la cabeza tan estudiada de que acabo de hablaros, se expone en esta sala el apunte de la de Fernando VII, ligeramente hecho a lápiz sobre papel gris, pero muy ajustado y expresivo, que muy

Dibujos para el retrato de Wellington y otros varios.

probablemente sirvió para uno de los retratos del *Desseado* pintados por Goya el año 1814.

Al de 1816 corresponde el dibujo croquizado que existe en el Museo del Prado y del que puedo mostraros una fotografía. Es un proyecto del retrato de don Francisco Téllez Girón, Duque de Osuna, representado de pie y leyendo una carta, mientras detrás le aguarda su caballo, y que en la actualidad figura en el Museo Bonnat, de Bayona. El dibujo, que como en el mismo expresa Goya es solamente una idea, pues la cabeza no se parece en nada a la del retrato, está hecho ligeramente a punta de pincel con tinta china.

Los dibujos para
La Tauromaquia.

Los dibujos de Goya preparatorios de la serie de aguas fuertes conocida con el nombre de *La Tauromaquia*, corresponden a época poco anterior a la fecha de 1815 que figura en alguna de las láminas.

Estos dibujos de forma apaisada, están todos ejecutados a lápiz rojo reforzado en algunos con aguada del mismo color, y unos cincuenta de ellos, también procedentes de la colección Carderera, se encuentran expuestos en el Museo del Prado.

No todos fueron grabados, y muchos han sido publicados por Anderson en las reproducciones de que he traído algunas muestras, para que podáis juzgar acerca de los mismos.

Los dibujos para *La Tauromaquia* son por lo general superiores a las aguas fuertes que constituyen la serie, y en ellos Goya se preocupó, más que de la estricta corrección del dibujo, de dar la sensación del movimiento y agitación de la fiesta taurina, como así lo consiguió plenamente.

En el ya citado artículo de la *Gazette des Beaux-Arts*, Carderera se ocupa de estos dibujos que eran de su propiedad en la época en que escribía, haciéndoles objeto de los más extremados elogios, ponderando sus reales cualidades de brío y furia, diciendo que la vida, estrépito y color local de estas escenas un poco africanas, superan a toda descripción, y agregando que al interpretarlas, el genio y gusto de Goya despliegan su libre vuelo y que el apasionado artista alcanza con ellas el apogeo de su talento.

Como el benemérito D. Valentín escribía en aquella ocasión para un público francés, involuntariamente se desliza a cultivar ligeramente la españolada, y añade que Goya asistía a las corridas, que eran su distracción favorita, con la faja ceñida a la cintura (*la jupe aux reins* dice el original francés), el capote al hombro y la espada al cinto.

No hay la menor duda de que Goya era un gran aficionado a la fiesta nacional, y según atestigua Moratín en carta fechada en Burdeos en 1825, nuestro pintor, que entonces contaba ya ochenta años, le decía que había toreado en sus buenos tiempos, y que espada en mano a nadie temía, por lo que cabe interpretar lo dicho por Carderera, en el sentido de que el pintoresco atavío que le atribuye sería el que alguna vez usase Goya, no como espectador, sino al tomar realmente parte en alguna corrida.

Con la serie de dibujos para *La Tauromaquia* se relaciona el ejecutado a lápiz rojo del tragi-cómico suceso de un ciego con guitarra, que levantado en las astas de un toro, y creyendo se le ayuda a franquear un mal paso, da las gracias con la frase "Dios se lo pague a

usted,, Este dibujo, reproducido por Anderson, ha sido también grabado al agua fuerte por el mismo Goya.

Bosquejos para
la serie de *Los
disparates*.

La última serie de aguas fuertes grabada por éste, es la que en 1864 publicó la Academia de San Fernando poseedora de los cobres, con el título algo arbitrario de *Los proverbios*, pero que, conforme a las inscripciones autógrafas puestas por el mismo autor en algunas de las rarísimas pruebas antiguas, debe denominarse *Los disparates*, como cuadra mucho mejor a los asuntos de estas composiciones, por completo irreales y soñadas, y cuya intención y alcance no se explican fácilmente.

En el Museo del Prado, y como siempre procedentes de Carderera, existe un cierto número de dibujos para aquella serie, algunos de los cuales corresponden a las aguas fuertes grabadas. Son composiciones bosquejadas con verdadera furia, en las que Goya no ha perseguido más que el efecto general, empleando un pincel o brocha empapado en tinta roja, y de las que dan idea las adjuntas reproducciones. Como por ellas veréis, difieren por completo, en cuanto al procedimiento de ejecución, de los terminados dibujos que Goya acostumbraba hacer como preparatorios de sus aguas fuertes, según habéis tenido ocasión de comprobar. Por ello hay que considerar éstos como bosquejos o primeras ideas para otros dibujos más acabados, pero cuya existencia desconozco.

Algunas de estas composiciones, hechas según he dicho con extrema libertad de procedimiento, tienen verdadera grandeza trágica, como ocurre con una de las reproducidas en fotografía, que Carderera alaba extraordinariamente y que representa una especie de hombre esquelético o espectro con alas de dragón, que

sujeto a las anfractuosidades de una roca de la que va a desprenderse, mira con expresión de ansia y angustia infinitas el cielo que ha pretendido escalar.

Por la época probable de su ejecución, he de citar ahora un importante lote de 186 dibujos, procedente de D. Ramón de la Huerta, que fué adquirido el año 1866 en el precio de 500 escudos para el Museo del Prado, en donde se encuentran expuestos, y que representa una importante porción de la producción dibujada de Goya en los últimos años de su vida.

Dibujos de la última época de Goya en Madrid. Su carácter sombrío y tendencioso.

Cabe en este conjunto distinguir dos partes. La primera está constituida por dibujos hechos casi siempre a pincel con aguadas de sepia oscura o tinta china, en los últimos años de la permanencia de Goya en Madrid, probablemente entre 1818 y 1824, que, por lo tanto, comprenden todo el periodo constitucional, y los demás a lápiz negro blando, muy bellos algunos, seguramente dibujados en Burdeos, en los cuatro últimos años de la vida del artista. Por el momento me ocuparé de los de la primera parte de este lote, considerándolos al mismo tiempo que otros de iguales caracteres, factura y época, que también existen en el citado Museo y proceden de Carderera.

Todos estos dibujos, hechos de memoria y sin modelos, con indicaciones escritas y diferentes numeraciones puestas por Goya, parecen destinados a formar una nueva serie de *Caprichos*, pero mucho más acre y tendenciosa que la primitiva, y sin la elegancia y graciosa comicidad de aquélla, como podéis juzgar por las reproducciones fotográficas de los más típicos que he traído para que sirvan de ejemplos. No existe, sin embargo,

agua fuerte de Goya hecha por estos dibujos, y si solamente una o dos litografías inspiradas en alguno.

En este conjunto hay series enteras de dibujos del mismo asunto. Una de caballeros desafiándose y propinándose tremendas estocadas. Otra que, como la anterior, está dibujada con sepia oscura, comprende hombres y mujeres encorizados, en los que el letrado puesto por el mismo Goya expresa de manera a veces algo atrevida el motivo de la afrentosa condena.

Es numerosísima la serie de dibujos, por lo común ejecutados con aguada de tinta china, que contienen burlas a los frailes y ataques más o menos violentos a los mismos. Citaré entre ellos un cavador inclinado, con un fraile sonriente sentado sobre sus espaldas, con el comentario *No sabías lo que tenías encima*. En otro pregunta Goya a un fraile: *¿Qué trabajo es ese?* El letrado de un tercero, en el que aparece un fraile tejiendo cestas, es *A lo menos hace algo*, y en otros manifiesta su regocijo al verlos despojarse de los hábitos, por medio de los expresivos letrados *Buen viaje*, *Se desnuda para siempre*, *Los cuelga furioso* y *Vayan en hora buena*.

Otro grupo, también numeroso, condena las torturas que sufren los prisioneros y sentenciados a muerte, a los que representa cargados de cadenas y amarrados en infectos calabozos. Algunos de estos dibujos llevan los siguientes letrados: *Por liberal*, *Por descubrir el movimiento de la tierra*, *Tan bárbara es la seguridad como el delito*, *¡Qué crueldad!*, *No se puede mirar*, *Pocas horas te faltan*, *No abras los ojos*, *Mejor es morir*, *¡Cuántos acaban así!*, etc.

De género diferente, pero también de carácter pesi-

mista, es el que representa un nuevo Diógenes con la linterna y el letrero *No lo encontrarás*, y el bellissimo que retrata un viejo valetudinario, harapiento y de lengua barba, que anda casi doblado apoyándose en dos bastones, con la indicación *Así suelen acabar los hombres útiles*.

De cuando en cuando, en medio de tantos horrores, tristezas y amargas filosofías, apunta la nota amorosa, como en el precioso al par que sencillo dibujo de una pareja que, olvidada del mundo, exclama en su mutuo arrobamiento: *Nada nos importa*. A veces también se encuentran asuntos de costumbres populares con la nota caricaturesca algo acentuada (borrachos que devuelven en la taberna, barberos de mano temblorosa que desuellan al cliente, etc.), y entre ellos el que, con el título *Lo que puede el amor*, muestra una señora que, con mantilla y las piernas desnudas, vadea un río con las faldas recogidas para ir al encuentro de su amante, que aparece en la lejana orilla, composición que semeja una singular versión naturalista de la antigua leyenda de Hero y Leandro.

El período constitucional inspira a Goya dibujos en los que celebra el triunfo de sus ideales. En uno, sobre el sol de la libertad se destaca la balanza de la Justicia, mientras clérigos y monjas huyen despavoridos, al mismo tiempo que el pueblo muestra su regocijo. En otro, un escritor arrodillado recibe con arrobamiento los rayos del mismo sol, y exclama: *Divina libertad*, mientras que en un tercero, la alegría del triunfo se trueca en encono y deseos de venganza. En este dibujo, una joven con túnica y corona de laurel, con la consabida balanza en la mano izquierda, empuña un látigo con la derecha

para exterminar una bandada de grajos, diciendo el letrero, más expresivo que gramaticalmente correcto: *Divina razón, no dejes ninguno.*

El restablecimiento del poder absoluto, que puso fin al período constitucional, hizo a Goya inadaptable al medio ambiente español y al régimen imperante, tan contrario a sus ideales. Sin duda por ello, a pesar de su edad y achaques, y con el pretexto de tomar las aguas de Plombières, pide y obtiene en 1824 una licencia, después prorrogada, y se traslada a Burdeos, en donde permanece los cuatro últimos años de su vida, salvo un rápido viaje que hace a Madrid en 1826, para regresar seguidamente a Francia.

Al abandonar España dibuja a lápiz el retrato de su hijo Javier, que firma y fecha en el citado año, y que figura en la Exposición. Lo tembloroso del pulso del anciano artista hace ininteligibles aquellas indicaciones que han sido repetidas en el dibujo por otra mano, pero a pesar del decaimiento de facultades físicas que este detalle delata, el retrato, en el que resalta un marcado parecido con el propio Goya, es notable por la expresión de preocupación e intensa vida interior que revela. Resulta curiosa la comparación entre este retrato y el del mismo personaje dibujado veinte años antes.

Instalación de
Goya en Burdeos

Seguramente Goya eligió la residencia de Burdeos por encontrarse en ella el grupo de amigos formado por Moratín, Silvela, Muguero, Goicoechea, Pío de Molina, Carnerero, Peleguer y otros, que profesaban las mismas ideas y que más o menos voluntariamente se habían apartado de España. La correspondencia de Moratín, publicada en el tomo III de sus *Obras póstu-*

mas, proporciona curiosos e interesantes detalles de la vida de Goya en aquella población francesa.

En el mismo año 1824, y después de rápida excursión a París, Goya se instala en Burdeos en compañía de su lejana parienta D.^a Leocadia Sevilla, viuda de Isidro Weis, comerciante de origen alemán, y la niña María del Rosario, hija de este matrimonio. Goya, que consideraba a esta niña como hija adoptiva, la profesaba afecto tan grande, que con evidente exageración llega a decir, en carta dirigida a D. Joaquín Ferrer y tratando de las disposiciones artísticas de María del Rosario, que es "el fenómeno tal vez mayor que habrá en el mundo, de su edad hacer lo que hace".

Doña Leocadia mandaba y disponía en la casa como si fuese la propia dueña, tratando de imponer su enérgica voluntad, y Moratín, en la correspondencia antes citada, hace a ello referencias como las siguientes: "Goya está ya con la *señora* y los chiquillos en un buen cuarto amueblado y en buen paraje," (carta de 20 de septiembre de 1824). "Goya está aquí con *su Doña Leocadia*; no advierto en ellos la mayor armonía," (23 de octubre de 1824). "Goya ha tomado una casita muy acomodada... Doña Leocadia, con su acostumbrada *intrepidez*, reniega a ratos y a ratos se divierte," (30 de octubre de 1825). "Extraño que Doña Leocadia no te haya escrito; de Goya no hay que admirarse porque le cuesta muchísimo trabajo escribir una *carta*," (28 de enero de 1827), y en 10 de marzo de 1828, esto es, poco más de un mes antes de la muerte del pintor, escribe Moratín: "Goya está bueno, se entretiene con sus borradores, se pasea, come y duerme la siesta; me parece que ahora hay paz en su casa.,"

Paul Lafond, autor de unos curiosos artículos publicados en 1907 en la *Gazette des Beaux-Arts* sobre los últimos años de Goya en Francia, dice, confirmando lo que Moratín llamaba la intrepidez de D.^a Leocadia, que era ésta la turbulencia personificada y que, ávida de distracciones, y sobre todo de las que ofrecían circos y ferias, obligaba a que a ellas le acompañase su anciano amigo que, con su sombrero a lo Bolívar, formaba con D.^a Leocadia extraña pareja, que completaba la niña María del Rosario. Cito este detalle porque, como después comprobaré, en los dibujos hechos en esta época por el anciano artista se encuentran frecuentes reminiscencias de sus visitas a los circos y barracas de feria que se instalaban en la *Place des Quinconces*.

Los dibujos de Burdeos. Sus procedimientos de ejecución y caracteres.

La labor dibujada de Goya en los últimos años de su vida es muy abundante y varia. A ella pertenece una serie de 70 dibujos a punta de pincel con aguada de sepia, a veces retocados a pluma que, adquirida en Madrid por el conocido hispanista Mr. R. Foulché Delbosc, se guarda ahora en Nueva York, en las colecciones de la Sociedad Hispánica de América, y que ha reproducido dicha Sociedad, habiéndolo sido antes en parte en la *Revue Hispanique*. Estos dibujos comprenden, por lo general, una sola figura de tipos populares observados en la calle o simplemente de fantasía.

El procedimiento más frecuentemente usado por Goya en los dibujos de esta época consiste en el empleo de lápiz negro bastante blando, lo que le permitía lograr negros intensos y difuminar fácilmente, sistema en cierto modo análogo al que usaba para dibujar sobre la piedra sus conocidas litografías.

Aparte de estos dibujos, de los que después me ocuparé, merecen señalarse especialmente dos, también correspondientes a la misma época, pero realizados por muy distinto procedimiento, y que están expuestos en el Museo del Prado. El primero, del que podéis formar exacta idea por su reproducción fotográfica, es un notable dibujo trazado a pluma sobre papel blanco, de dos elefantes con su domador. Está hecho sin insistencia y modelado admirablemente, sin más que con su preciso contorno y ligeras indicaciones de sombras sobriamente rayadas, siendo de notar cómo con tan sencillos medios Goya ha logrado expresar el aspecto malicioso de los ojillos de los enormes paquidermos, su característica pesadez, el movimiento oscilatorio de la trompa de uno y el de recogida de la del otro. Este interesante dibujo es indudablemente recuerdo de alguna de las funciones de circo presenciadas por Goya acompañando a doña Leocadia.

El otro dibujo a que me refiero, como el anterior a pluma, pero lavado con aguadas, recuerda, por el procedimiento de su ejecución, el de la ascensión de Lunardi, de que ya os hablé. Representa una avenida o calle de población, probablemente Burdeos, y ofrece una grandiosidad y efecto especiales, que no se aprecian bien en la reproducción fotográfica, que resulta confusa a causa de las aguadas oscuras y amarillentas que le realzan.

Pero la mayor parte de los dibujos de Goya de estos últimos años, *los borradores con que se entretenía*, según la expresión de Moratín, son los que hacía a lápiz negro blando, según antes dije. A este grupo pertenecen muchos de los expuestos en el Museo del Prado,

procedentes de Carderera y de Huerta, y los que, habiendo pertenecido a Bernardino Montañés y después a Beruete, han sido bastante bien reproducidos por Lafond en su publicación titulada *Nouveaux caprices de Goya*. De estas reproducciones y de las de Anderson, del Museo, he traído varias para que me sirvan de ejemplos. Algunos de estos dibujos, procedentes de Huerta, especialmente los firmados y sin letreros, son bellísimos, como la rústica pastora que, sentada en un ribazo, apoyada en un palo y con un perro a los pies, mira ensimismada, precioso dibujo que tiene una poesía bucólica y naturalista no inferior a la de las mejores composiciones de Millet.

Otros son recuerdos de fenómenos de barraca de feria, como los de domesticadores de serpientes y cocodrilos, o el del hombre esqueleto, Claudio Ambrosio Surat, fechado en Burdeos el año 1826. Algunos traducen impresiones más hondas, como los que reproducen varios tipos de locos, trágicos unos e idiotamente risueños otros, y dos anotan, con el título de *Castigo francés*, una ejecución capital, representando en uno de los dibujos al condenado conducido al suplicio y la guillotina que se alza en el fondo, y en el otro el momento mismo de la ejecución.

Varias de estas composiciones interpretan escenas más plácidas, recogidas en la calle, y otras diferentes fantasías, como la esquelética cuaresma que se asierra en dos partes para traducir gráficamente la expresión francesa *Mi carême*, o la que representa colosal cabeza de gigante a la que asciende multitud de pigmeos, reminiscencia evidente de una lectura de los viajes de Gulliver.

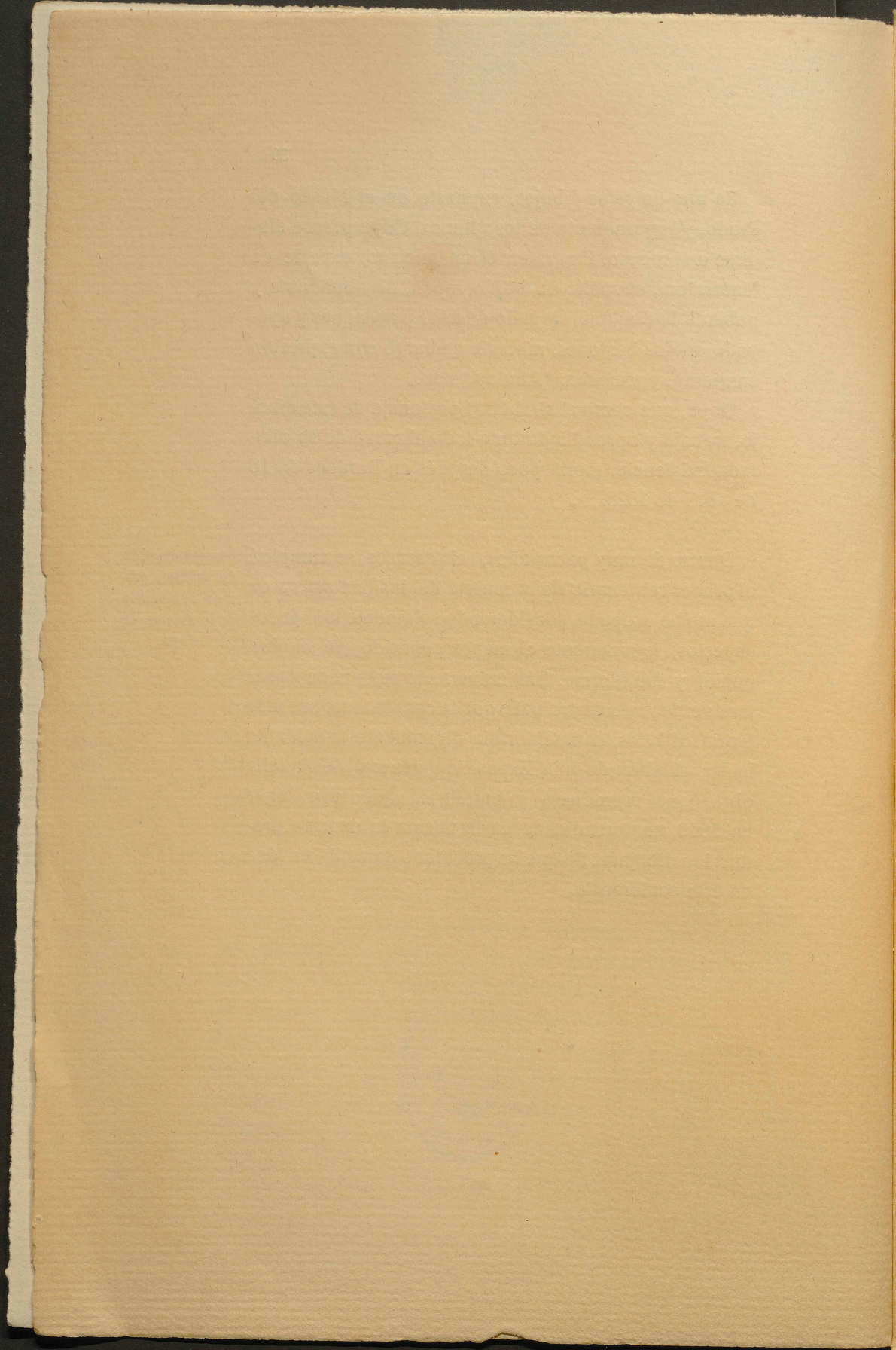
En uno de estos dibujos, expuesto en el Museo del Prado, y seguramente de los últimos, Goya parece aludirse a sí mismo. Figura en él un anciano, especie de Matusalem, envuelto en burdo ropón, de abundante y poblada barba, que, cargado de años y achaques y apoyado en dos bastones, mira sin embargo con expresión sonriente, y exclama: "Aun aprendo."

Goya, que como el simbólico personaje de este dibujo, trabajó y aprendió durante todo el curso de su dilatada existencia, moría poco después en Burdeos en 16 de abril de 1828.

Dentro de muy pocos años, seis escasos, se cumplirá el primer centenario de la muerte del insigne artista de que me he ocupado, considerando solamente uno de los aspectos, seguramente el menos conocido, de su obra genial y multiforme. Tal aniversario no puede pasar inadvertido, y nuestro país, que le cuenta entre sus más gloriosos hijos, conmemoraría dignamente la solemne fecha, celebrando una Exposición general de aquella obra, que reproduzca y amplíe la que tuvo lugar en 1900, comprendiendo en la misma la enorme producción dibujada, de que he procurado daros ligera idea en esta conferencia.

Conmemoración
del próximo primer
centenario
de la muerte de
Goya.





MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**

**Los Dibujos de
Goya.**

19/5172



1027042

