

# GOYA



13-

7153

~~27.689~~

28/145

# GOYA

INTRODUCCIÓN POR  
F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

EDART

EDICIONES DE ARTE \* BARCELONA

DISTRIBUCION EXCLUSIVA:

IBER-AMER PUBLICACIONES HISPANO AMERICANAS, S. A.

Ronda San Pablo, 67 - Barcelona      Plaza Platerías Martínez, 1 - Madrid

IBER-AMER ARGENTINA

Bolívar, 260 - Buenos Aires

QUEDAN RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

PRINTED IN SPAIN

IMPRESO EN ESPAÑA

**G**OYA, precoz en su iniciación pictórica, fue tardío en adquirir maestría y más en revelarse como genio creador. Muerto a la edad en que murieron Giorgione o Rafael su malogro hubiese sido casi total; mientras Velázquez o Rembrandt a los treinta y siete años habían andado caminos largos y anchos. Pero, halló la Pintura compensación en la longevidad del aragonés, que rebasó los ochenta y dos, produciendo en cuarenta variedad asombrosa de obras: pinturas murales, cuadros, dibujos, grabados, de técnicas muy diversas y con anticipaciones sorprendentes.

Por encima de la habilidad en el oficio se alzaba en Goya la fuerza genial, don divino por el que supera a todos los pintores españoles; pese a vacilaciones en la factura, empleo de fórmulas de composición desgastadas, arbitrariedades en las actitudes impuestas a los modelos — por ejemplo, la de ocultarles las manos en ocasiones —, descuidos en el dibujo, acritudes en el color... Esas y otras «imperfecciones» observables quedan anuladas por la energía vital con que el artista convierte la superficie pintada en fuente de emociones. Ante una obra de Goya cabe cualquier posición menos la indiferente, pues nunca faltan en ella vibraciones que consueñan o disueñan respecto a nuestro espíritu, sea cual fuere su estado.

Ello se deberá, en gran parte, al sentido profundo, exclusivamente humano de Goya. Apenas fue paisajista y no acertó a ser animalista; sus cuadros de «naturaleza inanimada» no abundan ni ocupan lugar preeminente dentro de su producción. Para Goya el tema único interesante era «el hombre». Sus ángeles son mozas arrogantes — en San Antonio de la Florida, en la *Asunción*, de Chinchón — y sus seres demoníacos, mujeres y hombres repulsivos — *Caprichos*, Cuadros brujescos, «Pinturas negras» —; si se figuran con garras y con alas su rostro y su expresión repiten rasgos fisionómicos y pasionales humanos: lo «monstruoso verosímil», que decía Baudelaire.

Las obras de Goya fuerzan a sus contempladores a penetrar en la esfera pictórica; subyugan hasta cuando no atraen.

Los retratados por Goya carentes los más de la poesía con que Tiziano impregnó a los suyos; sin la elegancia, un tanto sensual, de los Van Dyck; faltos de señorío de los Velázquez, alientan, vibran con acentos ásperos, o tiernos; su epidermis irradia calor; sus miradas se clavan como agujas en nuestra retina. El pintor tradujo tanto su forma corporal como su temperamento turbado por pasiones.

Por este vigor humano, con frecuencia nos conmueve más el pormenor en sus cuadros que el conjunto; el trozo de vida, sangrante por el corte, que la composición cabal hija del arte. Por eso, en el fascículo presente se reproducen varios fragmentos de pinturas; así como para obtener mayor fidelidad en el colorido.

La animación vibrante, a veces trepidante, de las obras de Goya influye en su actualidad creciente. Al alternar en ellas aspectos plácidos con violencias, apaciguan y excitan, espolean y frenan. El hombre de hoy exige acción, o reacción, según los momentos; mas, rechaza la inacción.

La multiformidad de sentimientos, y la misma contradicción, se expresa por Goya mediante diversidad de técnicas; bien se sujeta a las reglas aprendidas; bien las desobedece audazmente — ¡como intentó Piombo, llega a pintar al óleo sobre los muros! —; muda en el mismo año de procedimientos pictóricos; vuelve en otro a fórmulas ya abandonadas tiempo atrás. De aquí surgen muchos de los escollos con que se choca al pretender fechar sus obras atendiendo a supuestos avances técnicos graduales.

Nacido Goya a la pintura bajo los postreros resplandores barrocos encendidos por Tiépolo en las bóvedas del Palacio Real de Madrid, tocóle jugar papel principal dentro del período neoclásico; mas, sus ímpetus se asfixiaban en las clases y en las salas de la Academia; por ello, si sacaba las últimas consecuencias a los modelos de Mengs y a los venidos de la Francia de los Luises XV y XVI — insuflándoles espíritu, que a unos y otros no sobraba —, se evade en las escenas populares y en las fantásticas, grabando los *Caprichos*, y dibujando «sueños» y truculencias.

Su ruptura con los precedentes se profundiza en la crisis causada por la guerra de la Independencia y, con ser ya sexagenario, florece su genio en juventud fecunda, cual en su sazón no se había manifestado y que se mantiene durante las dos décadas que le restaban por vivir, acometiendo audaces innovaciones, cuyo valor se acrece al paso del tiempo. Sólo mediante el «impresionismo» pudieron comprenderse algunas; otras necesitaron del desarrollo «pósimpresionista»; varias, de índole estética, encierran en germen conceptos «suprarrealistas»... ¿No explica con claridad lo dicho el por qué Goya es pintor actual y por qué sus obras suben en aprecio y en precio?

Con los cuadros reproducidos podrá comprobar el lector, en lo fundamental, las observaciones que preceden.

*El Quitasol*, modelo entregado a la Fábrica de Tapices en 1777, muestra el consorcio entre lo popular y lo elegante que, iniciado bajo Carlos III, había de afianzarse en el reinado de su hijo y de contribuir a la unidad patriótica al estallar la guerra de la Independencia. Goya, que gustaba de este madrileñismo de majos y manolas, pintó la pareja con expresión gozosa y colorido brillantísimo.

En cambio, con grises finos dominantes realizó la maravilla de *La pradera de San Isidro*, probable estudio al aire libre para un «cartón» de tapiz que no llegó a pintar. La luminosidad del lienzo resulta incomparable con cualquier antecedente que no sea la velazqueña *Vista de Zaragoza*.

Dos ejemplos significativos de las cualidades que añade Goya al concepto académico del retrato son los de *La Tirana*, de la Academia de San Fernando, y de *La Duquesa de Alba*, del Palacio de Liria; dedicado éste en 1795 y anterior aquél en más de un lustro. El garbo de la actriz y la personalidad extravagante y sugestiva de la gran dama, que encandiló al pintor, se superponen a la corrección formal neoclásica, desbordándola por impulsos temperamentales incontenibles. En el pormenor del retrato ducal la «presencia» del singular modelo inquieta por su vivacidad, casi agresiva.

Contrasta con los ejemplos anteriores el *Aquelarre*, pintado, con otros cuadros de brujas — ¿en 1797? —, para adorno de un gabinete de «La Alameda», hermosa quinta en las afueras de Madrid de los Condes-Duques de Benavente, luego Duques de Osuna. En ellos, como en los *Caprichos* (1797/9), como en el *San Francisco de Borja con el moribundo impenitente* (1785), se libera el artista de los convencionalismos académicos; y es de notar la coincidencia de que aquellas pinturas y el cuadro religioso fueron encargos de la Condesa-Duquesa, quien, además, adquirió cuatro ejemplares de los *Caprichos*. Testimonian estas obras los primeros viajes de Goya por los círculos del inframundo, reino de brujas, duendes, demonios y posesos; pero, en estos descensos iniciales suele restar terribilidad a las escenas un punto de humor escéptico y sarcástico.

Humor también, pero caricaturesco, se transparenta en los retratos de los Reyes y de sus hermanos — ¡y quién sabe si en la monótona alineación! — en *La familia de Carlos IV*, el cuadro «de todos juntos», según, con desgarro vulgar, lo llamaba María Luisa en carta a Godoy. Prodigio de pintura psicológica y de factura valentísima, en especial en las telas y en las condecoraciones, data de 1800. En el fragmento debajo de los desapacibles visajes de los Monarcas y de Don Antonio Pascual, las deliciosas figuras infantiles de Doña María Isabel y de Don Francisco de Paula acentúan la dualidad de atractivo y repulsión que el pintor procuraba, a menudo, suscitar en una misma obra, para infundir en ella pasión.

Leyendas sin base histórica han acumulado nieblas sobre *La maja desnuda*, que perturban su justiprecio. Se lo proporciona muy alto el ser uno de los contados desnudos de la pintura española: *La Venus del espejo* de Velázquez; la *Eva en el Limbo* de Alonso Cano, *La mujer de Putifar* de Murillo; se dice que otro de Zurbarán...; exigüedad opuesta a la espléndida colección de los italianos y flamencos formada por Felipe II y Felipe IV. Goya en *La maja* se atuvo al concepto académico más que al realista al interpretar una joven madrileña, aunque al registrarse en 1808, por primera vez, en el inventario de los cuadros de Godoy — para quien se pintó seguramente — se designa como *Una gitana*.

*La corrida de toros en un pueblo*, de la Academia de San Fernando, cuya parte central se reproduce, plantea un problema indicado antes. Con las cuatro tablas compañeras debiera de considerarse documentada en las cartas del pintor de enero de 1794; sin embargo, la factura y los asuntos de dos de ellas resultan inverosímiles dentro del siglo XVIII, y aun antes de 1808. Nos proporciona el pormeñor tres rasgos peculiares de Goya: la falta de dominio de las formas animales — casi siempre malsuman dos mitades de diferentes ejemplares —; la maestría asombrosa al pintar una masa de gente y el hondo sentido de lo popular.

*El entierro de la sardina*, perteneciente a la misma serie, revela parejas excelencias, con adición del lancinante dramatismo de lo grotesco, expresado por toques rápidos de color intenso.

Los acontecimientos tremendos de 1808, y de los años siguientes, influyen mucho en el pensar y en el sentir del artista. Si la sordera le había aislado y conducido al trasmundo, la guerra le reconcentra, la ira, la rabia, el horror sólo se le alivian cuando retrata a algún niño, o a mujeres hermosas, o cuando renueva sus giros por círculos infrahumanos, ya ahora sin humor, o con acérrimos sentimientos.

De esta posición ideológica y crítica son testimonios los dos grandes lienzos *El dos de Mayo* y *Los fusilamientos*, pintados en 1814, sobre recuerdos, y quizá estudios, de 1808, con tal valentía y modernidad que desconciertan.

Todavía los aventajan en tales cualidades las decoraciones de su Quinta, comprada en 1819: las mal llamadas «pinturas negras», puesto que en varias introdujo colores diversos. Son extrañas escenas, burlescas unas, terribles otras, incomprensibles las más, conmovedoras, sino turbadoras, todas.

Para remate y para ejemplo de los años postreros de Goya, transcurridos en Burdeos, se publica el retrato del literato D. *Leandro Fernández de Moratín*, pintado en 1824/5. Un cuarto de siglo antes le había retratado, cuando el escritor era enjuto y de mirada aguda; a la sazón, sus facciones fofas, su mirada indecisa apenas consienten reconocerle.

Estas pinturas del período final del artista revelan cómo su genio anticipa cambios técnicos y estéticos, que habrán de alcanzar desarrollo hasta decenios después, en la pintura romántica y en la impresionista. Osaría anunciar que todavía en lo porvenir el arte de Goya suscitará novedades.

### RESUMEN BIOGRÁFICO

Francisco Goya nació en Fuendetodos (Zaragoza) el 31 de marzo de 1746. Al fracasar en 1764 y 1766 en sus intentos de obtener pensión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando marcha, por Francia, a Italia. En octubre de 1771 está ya en Zaragoza, donde pinta el fresco del «coreto», en el Pilar. Desde 1774 hasta 1792 pinta lienzos al óleo, mal llamados «cartones», para modelos de la Real Fábrica de Tapices. En 1780 es elegido Académico. Trabaja para las casas de la nobleza y para el Banco de San Carlos. Puede señalarse en 1785 el comienzo de su madurez artística. El 25 de abril de 1789 fue nombrado Pintor de Cámara. A fines de 1792, una enfermedad grave le deja sordo, e inactivo. Poco más de un año después vuelve a pintar. En 1795 trabaja para los Duques de Alba, motivo de cuentos populares, en mucha parte mendaces. En 1799 publica los *Caprichos*. El levantamiento contra la ocupación napoleónica y la guerra subsiguiente modifican sus ideas y exacerban su carácter, nunca suave. Su relación con Fernando VII debió de ser nula desde 1815; sin embargo, cobró hasta su muerte los gajes de pintor palatino. En septiembre de 1823, fin del período constitucional, cedió la Quinta a su nieto. En junio de 1824 marcha a París; pronto se fija en Burdeos, donde reside, excepto un corto viaje a Madrid en 1825, pues no creo en otro posterior, que se da como documentado. Muere allí, sin dejar el lápiz ni los pinceles, el 16 de abril de 1828.

### NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

- Francisco ZAPATER. — *Goya. Noticias Biográficas* (Zaragoza, 1868).  
Conde de la VIÑAZA. — *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras* (Madrid, 1887).  
Aureliano de BERUETE. — *Goya, pintor de retratos* (Madrid, 1916. 2.<sup>a</sup> edición 1919)  
»           »       — *Goya, composiciones y figuras* (Madrid, 1917)  
»           »       — *Goya, grabador* (Madrid, 1918).  
August L. MAYER. — *Goya* (Barcelona, 1925. Editorial Labor).  
Miguel VELASCO — *Grabados y Litografías de Goya* (Madrid. Espasa - Calpe 1929).  
Valentín de SAMBRICIO. — *Tapices de Goya* (Madrid. Patrimonio Nacional, 1948).  
F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. — *Vida y obras de Goya* (Madrid. Editorial Peninsular 1951).  
»           »       — *Los dibujos de Goya reproducidos a su tamaño y en su color* (Madrid. Museo del Prado, 1954). Dos volúmenes.  
Enrique LAFUENTE. — *Les fresques de San Antonio de la Florida* (Ginebra-Paris. Albert Skira 1955).



El quitasol  
Museo del Prado, Madrid

La pradera de San Isidro (detalle)  
Museo del Prado, Madrid



La Tirana  
Academia de San Fernando, Madrid



La Duquesa de Alba (detalle)  
Palacio de Liria, Madrid



Aquelarre  
Museo Lázaro Galdiano, Madrid



La familia de Carlos IV (detalle)  
Museo del Prado, Madrid



La Maja desnuda  
Museo del Prado, Madrid



La corrida de toros en un pueblo (detalle)  
Academia de San Fernando, Madrid



El entierro de la sardina (detalle)  
Academia de San Fernando, Madrid



Peregrinación a la fuente de San Isidro (detalle)  
Museo del Prado, Madrid



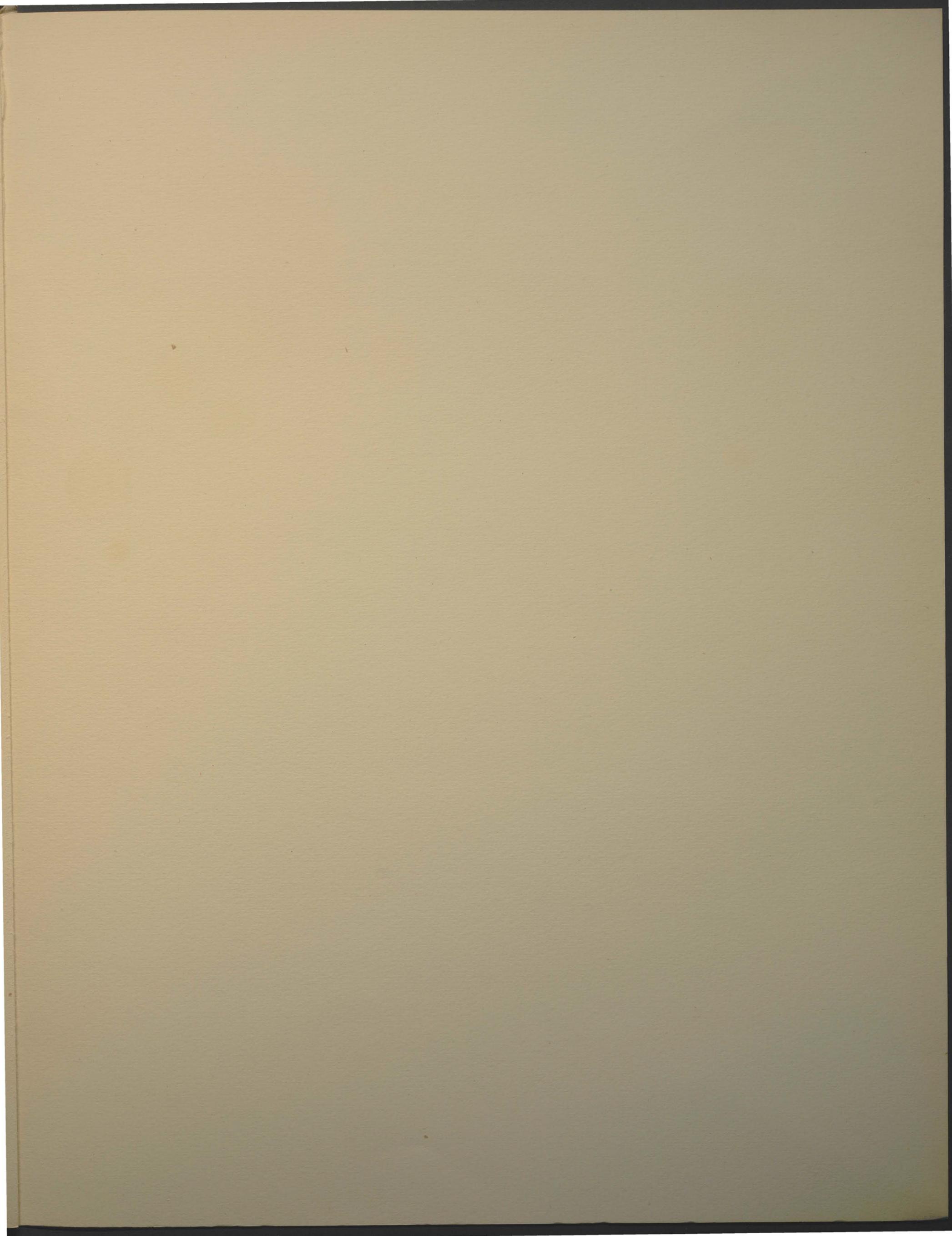
Al Aquelarre (detalle)  
Museo del Prado, Madrid



D. Leandro Fernández de Moratín  
Museo de Bellas Artes, Bilbao



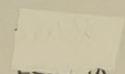
La reproducción de las fotografías en colores,  
impresión y encuadernación de este  
tercer cuaderno de  
«EL TESORO ARTÍSTICO DE ESPAÑA»  
ha sido efectuado en los talleres de  
Electra Artes Gráficas en Barcelona.  
Fotografía: Otto Schwarz.





MUSEO NACIONAL  
DEL PRADO

Goya  
28/145



ESPAÑA



\*1045133\*

