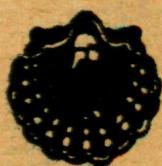




Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Arte Español

revista de
la sociedad
de amigos
del arte ■



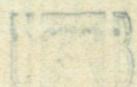
año-1928
1er trimestre



1 Març
UAB
1996

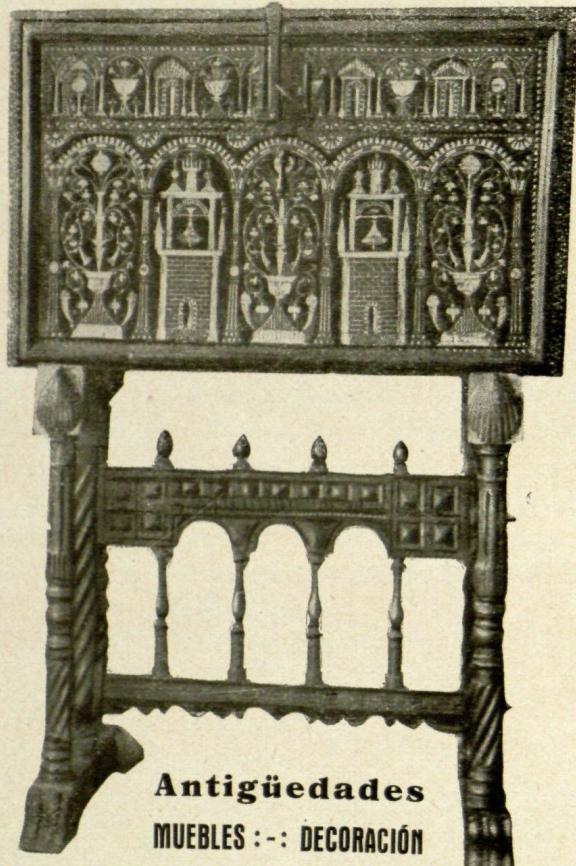
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

antigüedades
eugenio terol
valverde 1 triplicado
(gran via) madrid



Universitat Autònoma de Barcelona

Biblioteca d'Educació i Lletres
Sala de Noves



**Antigüedades
MUEBLES :: DECORACIÓN**

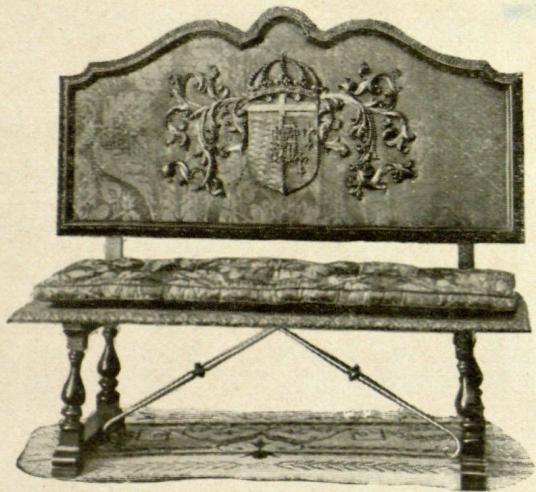
**Prado, 15 -- Teléfono 11330
MADRID**



REPOSTEROS Y ALFOMBRAS

HERRAIZ

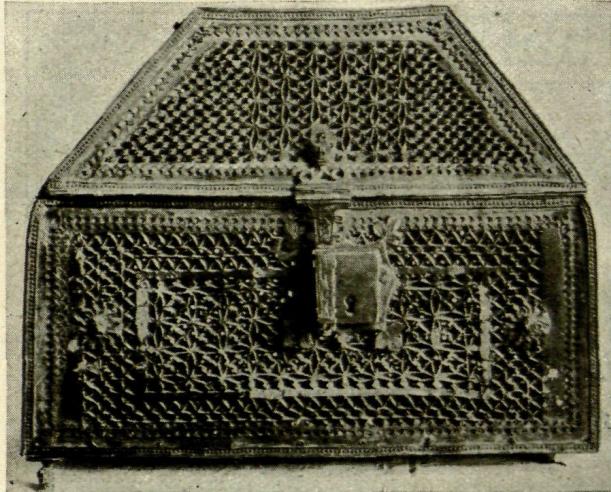
MUEBLES, BRONCES, VERJAS,
DECORACION DE INTERIORES,



REPRODUCCION
DE SALONES ESPAÑOLES

TELAS ANTIGUAS
FABRICAS RIOS ROSAS 36.
MADRID

SVCURSAL Pº DE GRACIA 39.
BARCELONA



OBJETOS DE COLECCION

CUADROS Y MUEBLES

JUAN LAFORA

Plaza de las Cortes, 2.

MADRID



Fabriciano Pascual

Objetos de arte antiguo

Plaza de Santo Domingo, 20

Teléfono 14841

Madrid

Casa especial en arañas y lámparas de estilo y época

Bien conocidos son de los coleccionistas los talleres de restauración de toda clase de obras de arte que esta Casa tiene establecidos en la **calle de Fomento, 16**, por la fidelidad con que hace sus trabajos, muy singularmente en las cerámicas

Librería nacional y extranjera

MADRID

Caballero de Gracia, 60

Teléfono 15219

.....

LIBROS DE ARTE EN GENERAL

.....

ON PARLE FRANCAIS :: ENGLISH SPOKEN

:: MAN SPRICHT DEUTSCH ::

J. RUIZ VERNACCI

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53. Madrid

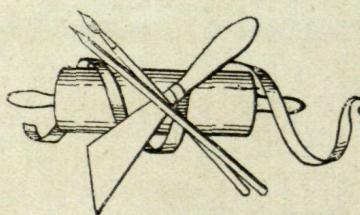
más de 60.000 clichés de arte español antiguo y moderno

Pintura, escultura, arquitectura, vistas, costumbres, tipos, tapices, muebles, armaduras de la Real Casa, ampliaciones, diapositivas, etc.

Grabados en negro y color, marcos, tricromías y librería de arte

ARTES ESPECIALIDAD EN COLOR

FOTOGRAFADO



DESPACHO Y TALLERES

Velarde, 12

MADRID

Teléfono 11.564

Deogracias Magdalena

Olimo, 14, principal, Madrid

Restauración de muebles antiguos

Especialidad en los de estilo francés

del siglo XVIII y principios del XIX

Construcción de muebles de lujo

Spanish antiquities hall

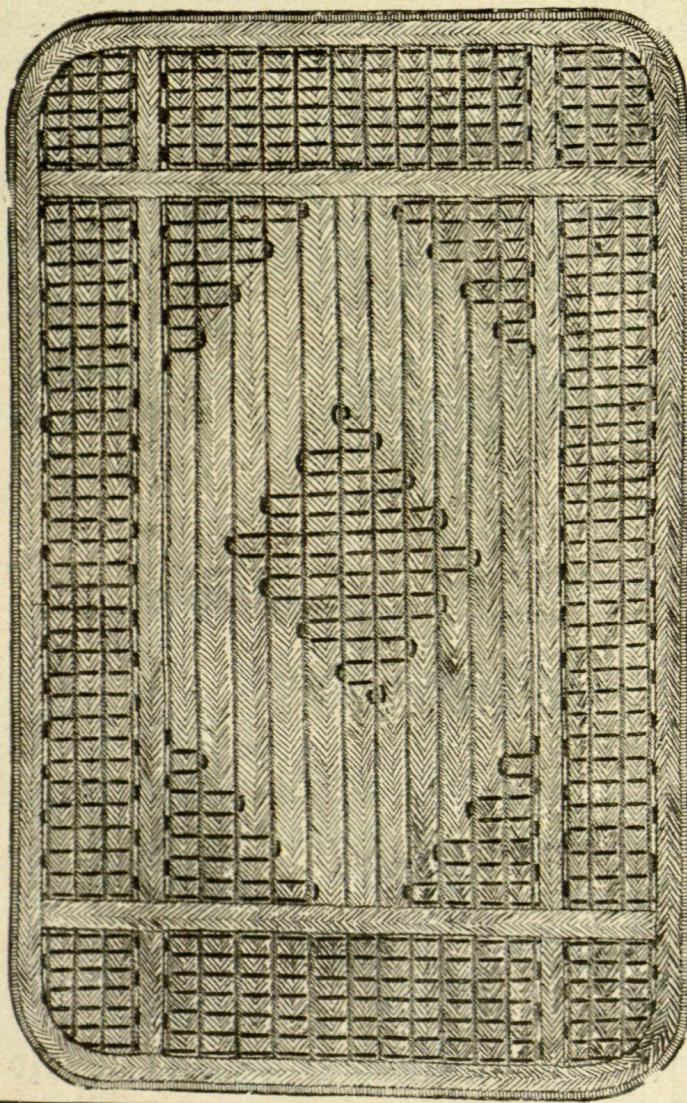
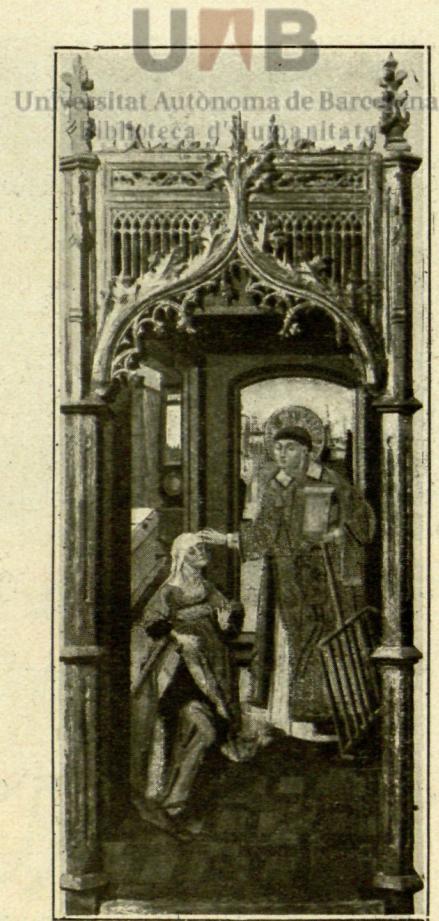
Objetos de arte español

RAIMUNDO RUIZ

Ronda de Atocha, 22 - MADRID

Muebles, Tejidos, Hierros de estilo,
Pinturas primitivas, Piezas de cons-
trucción, etc., etc.

We Keep The Largest Stock In Spain of Spanish Furniture,
Decorations, Irons and Building Parts. All Range From The
10th to the 18th Century.



RUFO M. BUITRAGO

CAVA BAJA, 13

Madrid

FABRICACION DE ESTE-
RAS DE ESPARTO CON
DECORACION EN ROJO,
NEGRO O VERDE, FOR-
MANDO DIBUJOS
DE ESTILO

PROPIAS PARA CA-
SAS DE CAMPO,
VESTIBULOS Y HA-
BITACIONES DE CA-
RACTER ES-
PAÑOL

Estas esteras han figurado en Exposiciones de la Sociedad de Amigos del Arte, y la casa tiene de clientes a las Sras. Marquesas de Ivanrey y Perinat, Sres. Marqueses de Urquijo, señora de Baüer, D. José Moreno Carbonero, señor Duque del Infantado, Sres. Condes de Casal y de Vilana, D. Luis Silvela, D. V. Ruiz Senén, Sr. Romero de Torres, Sr. Marañón, Sr. Ca-
vestany, etc., etc.

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

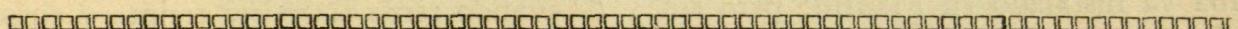
MADRID. PRIMER TRIMESTRE 1928. ~ AÑO XVIII. TOMO IX. NUM. 1

PASEO DE RECOLETOS, 20, BAJO IZQDA. (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

SUMARIO

	PAGS.
J. E. DEL B.—Iconografía de Goya.....	310
(Con 16 reproducciones.)	
MARGARITA NELKEN.—Apuntes frente a Goya	312
(Con cuatro reproducciones.)	
ANGEL SANCHEZ RIVERO.—Confidencias estéticas de Goya.....	315
JOSE SANCHEZ GERONA.—Un ejemplar pristino de Goya.....	320
ÁNGEL VEGUE Y GOLDONI.—Goya visto por Carlos Baudelaire.....	330
JOAQUIN EZQUERRA DEL BAYO.—Proyecto de compra de la quinta de Goya en el año 1854.....	334
LUIS G. DE VALDEAVELLANO.—Ante las pinturas de la quinta del Sordo.....	336
(Con ocho reproducciones.)	
Bibliografía, Noticias, Donativos.....	314 Y 319



PRECIOS DE SUSCRIPCION

España.—Año	20 pesetas.
Extranjero.—Año	24 —
Número suelto	6 —

Esta Revista, así como los catálogos de las Exposiciones, se reparte gratis a los señores socios de Amigos del Arte.

Cuota anual mínima de socio suscriptor, 50 pesetas. Cuota mínima de socio protector, 250.

ICONOGRAFIA DE GOYA

POR J. E. DEL B.



ARO será el pintor especializado en el estudio de la figura humana que no haya sentido en algún momento el deseo de autorretratarse o que por causas diversas no haya condescendido en posar ante otro artista para dejar su efigie a la posteridad. Lo difícil para esa posteridad, a quien casi nunca se le dejan datos precisos sobre la ejecución de tales obras, es saberlos reconocer, sin confundirlos con otros personajes de la misma época, que, por tener la misma caracterización del rostro e indumentaria, presentan indudables analogías. En el caso de Goya es frecuentísimo el equívoco, unas veces fundado, como ocurre con Beethoven, cuya conformación craneana es parecidísima, y las más arbitrarias y fantásticas, formuladas sólo por la vanidad de poseer un retrato único del ilustre aragonés o creerle representado en alguna de las figuras secundarias de sus cuadros.

Con motivo de su centenario publicamos los de mayor interés, guardando en lo posible el orden cronológico, con notas y observaciones que, a nuestro entender, corroboran o ponen en duda atribuciones de ciertos autores.

1.—A este primer autorretrato suele asignársele la fecha de 1776; es decir, cuando cumplía treinta años, y se encontraba ya instalado en Madrid; pero sin duda es anterior por la gran semejanza con su hijo Javier, mucho más joven, no cumplida la veintena, cuando le retrató de pie, en compañía de un perrito, en el precioso cuadro, hoy conocido en el mundo del arte por *El hombre gris*. Apoya este criterio de anterioridad la manera de llevar el cabello, tendido, sin coleta, que recuerda el final del reinado de Carlos II o principios del de Felipe V, pero de ningún modo el de la Corte de Carlos III. Acaso fuera usado en esta época

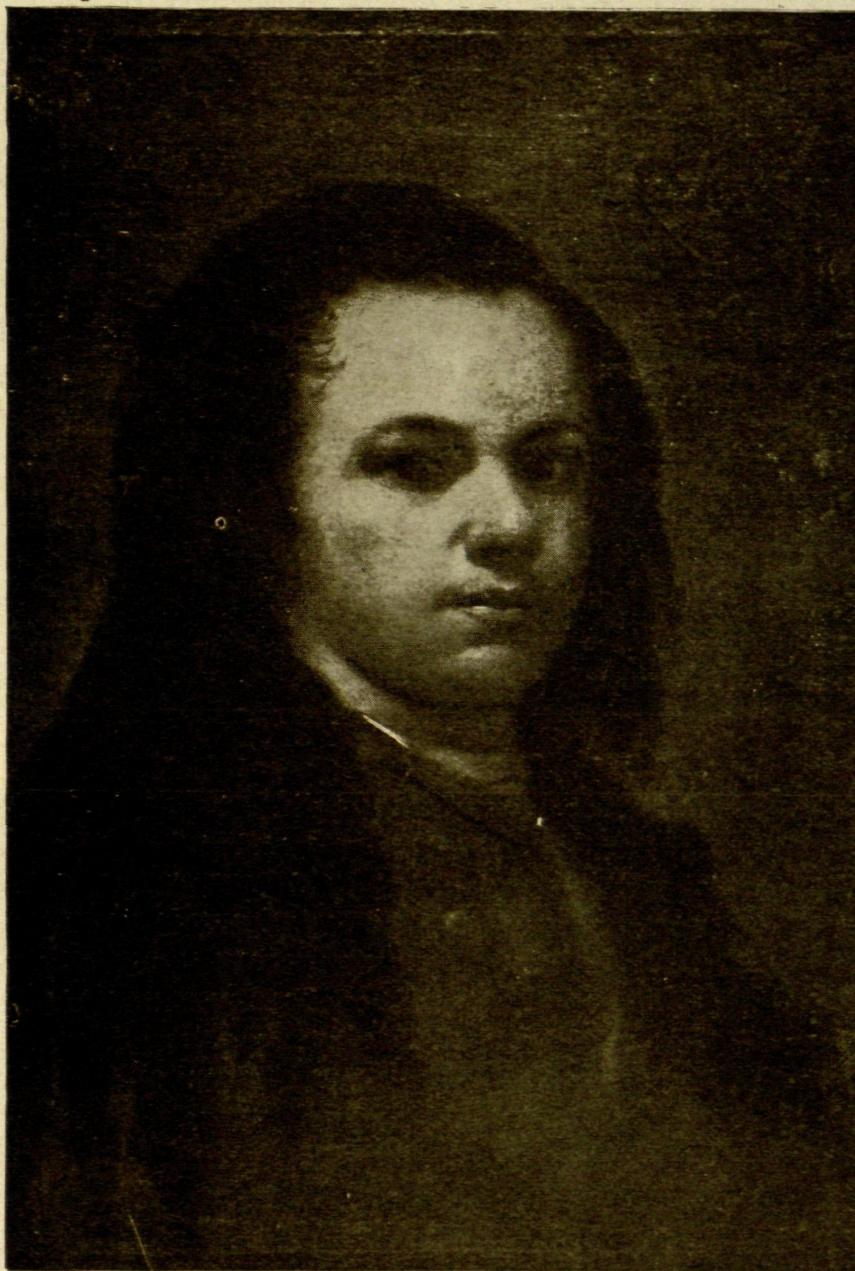
en el reino de Italia o entre la gente humilde de provincias o del mismo Madrid, pues hace pensar en la melenita del viejo que, apoyado en un bastón, desciende un pequeño declive en el lado derecho del cartón para tapiz titulado *La boda*. Existen dos réplicas de este autorretrato, de las cuales dos proceden de Zaragoza, y según el Conde de la Viñaza, una estuvo en el casino de la ciudad.

2.—Este cuadro de composición, en que el artista presenta un lienzo al Ministro Conde de Floridablanca, lleva la fecha de 1783, y, por lo tanto, tenía el pintor treinta y siete años. La cabeza, hecha con cuidado, detalla perfectamente las facciones.

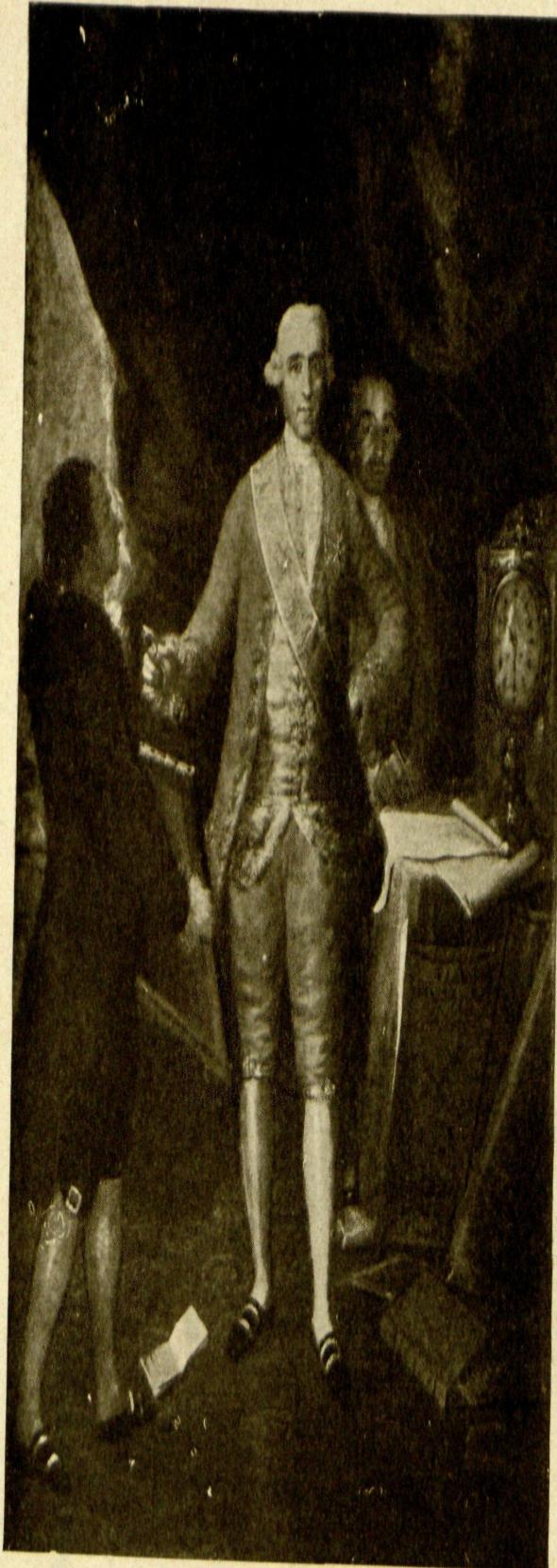
3.—Entre 1784 y 1790 está situado por diferentes autores este autorretrato pequeño al óleo, de un atractivo enorme, entre otros motivos por su airoso traje y bello colorido. El pelo, algo impreciso, parece al pronto su melena; mas no es así, sino recogido al extremo, y por la contraluz confundido con las patillas. Los colores que componen la paleta que sostiene en la mano izquierda son los mismos que solía emplear en sus cartones para tapices.

4.—Dibujo publicado por Iriarte en su obra *Goya*, editada en París en 1867, y, según dice, tomado de una miniatura de cuando tenía el artista treinta y cinco años. Sin comparar ese dibujo con el del número 5, habría de suponerse una interpretación libre de una miniatura, pues no recuerda la factura corriente de esa especialidad; pero puesto al lado, claramente se aprecia es copia mediana del mismo.

5.—Autorretrato a lápiz, de pequeño tamaño, firmado. Precioso de modelado y fineza; perteneció a Carderera, quien se lo dejaría a Iriarte para copiarle, olvidando después, al publicarlo, que el ori-



1. — Autorretrato al óleo, del que existen otras dos réplicas.



2. — El pintor a los 37 años presentando un lienzo al Conde de Floridablanca.



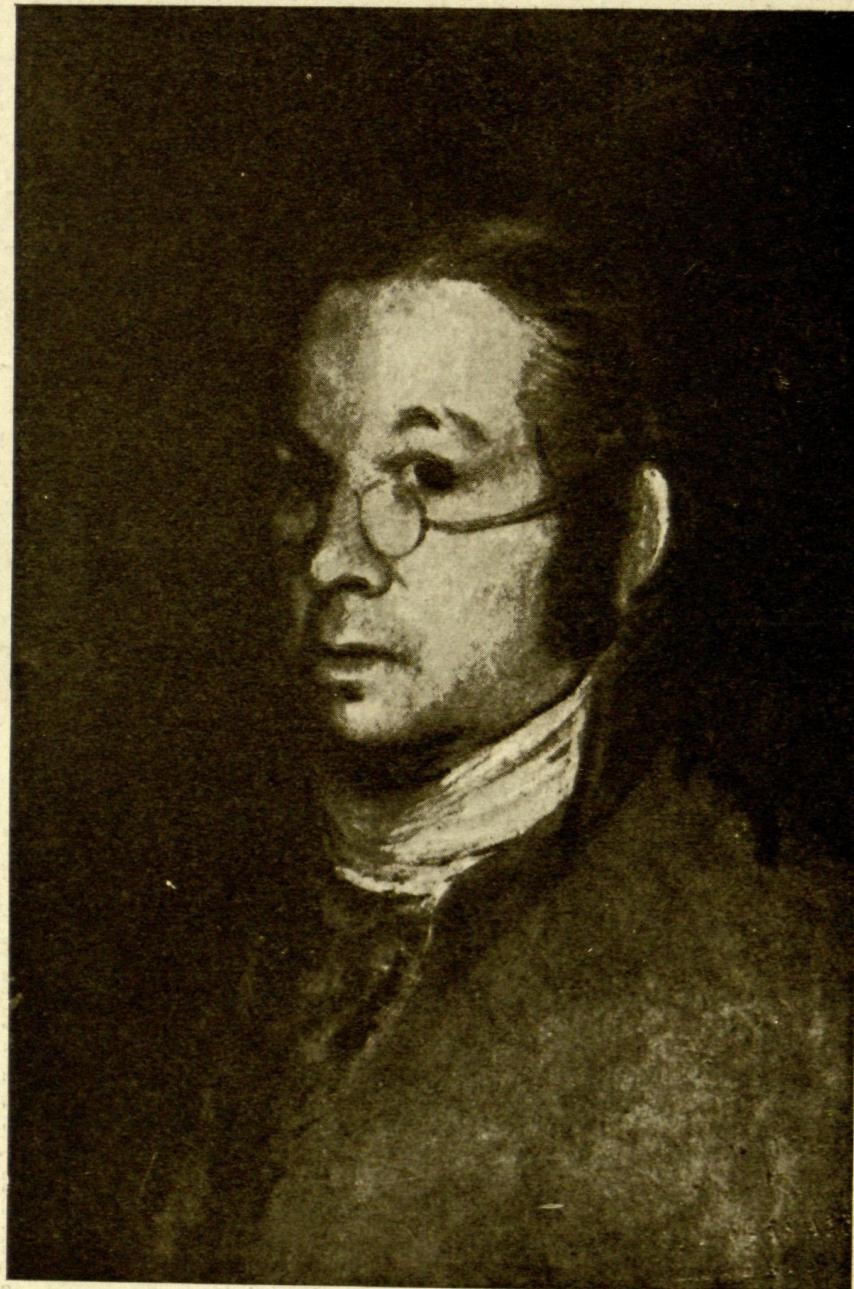
3. — Autorretrato entre los 38 y 44 años.



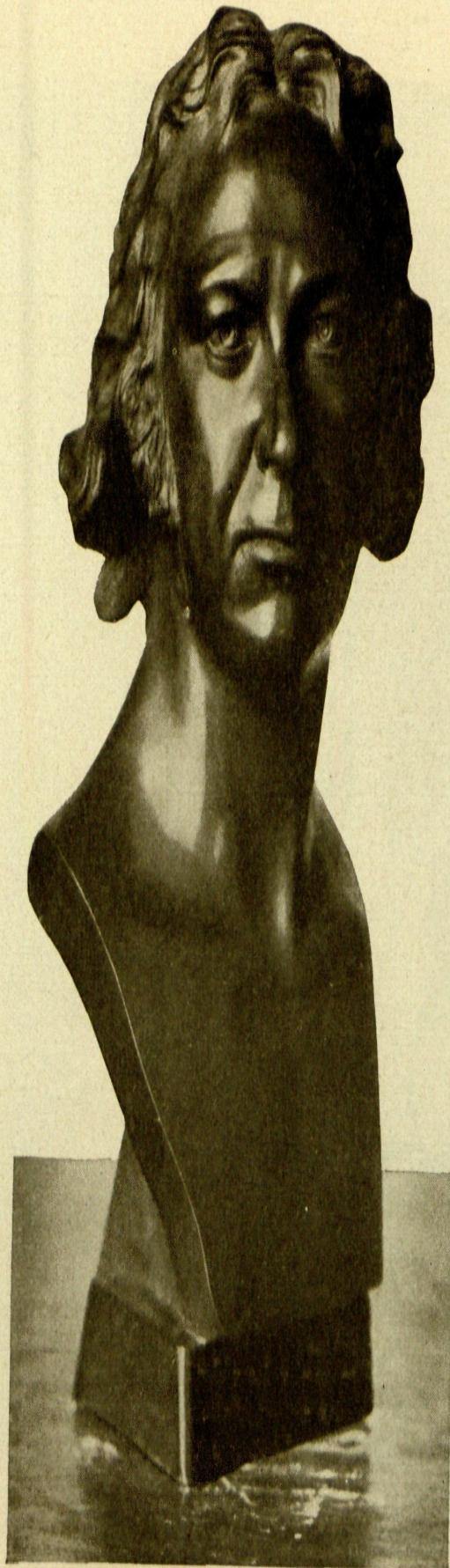
4 — Dibujo publicado por Iriarte en su obra "Goya" como copia de una miniatura de cuando tenía el artista 35 años.



5. — Dibujo a lápiz, firmado.
Es el original del número 4.



6. — Autorretrato existente en el Museo León Bonnat de Bayona.



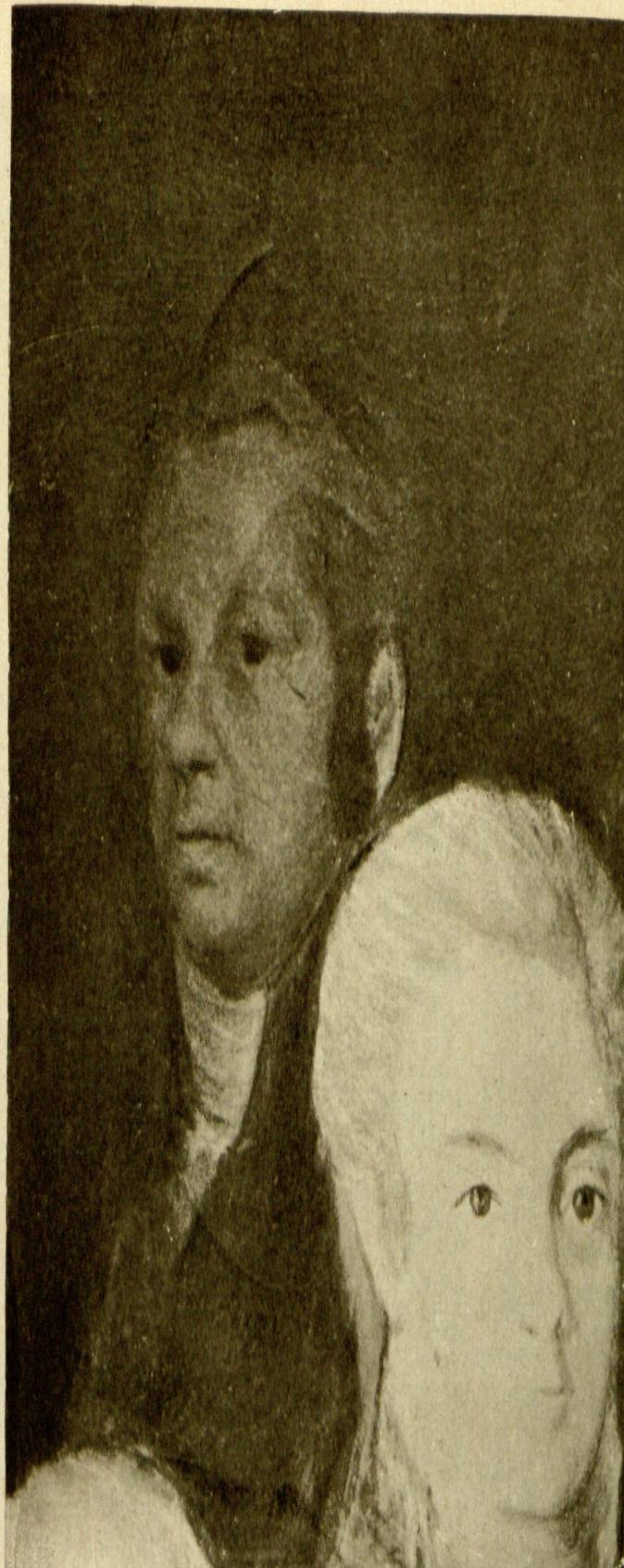
7. — Busto en bronce, por Marchi, que se conserva en la Real Academia de San Fernando.



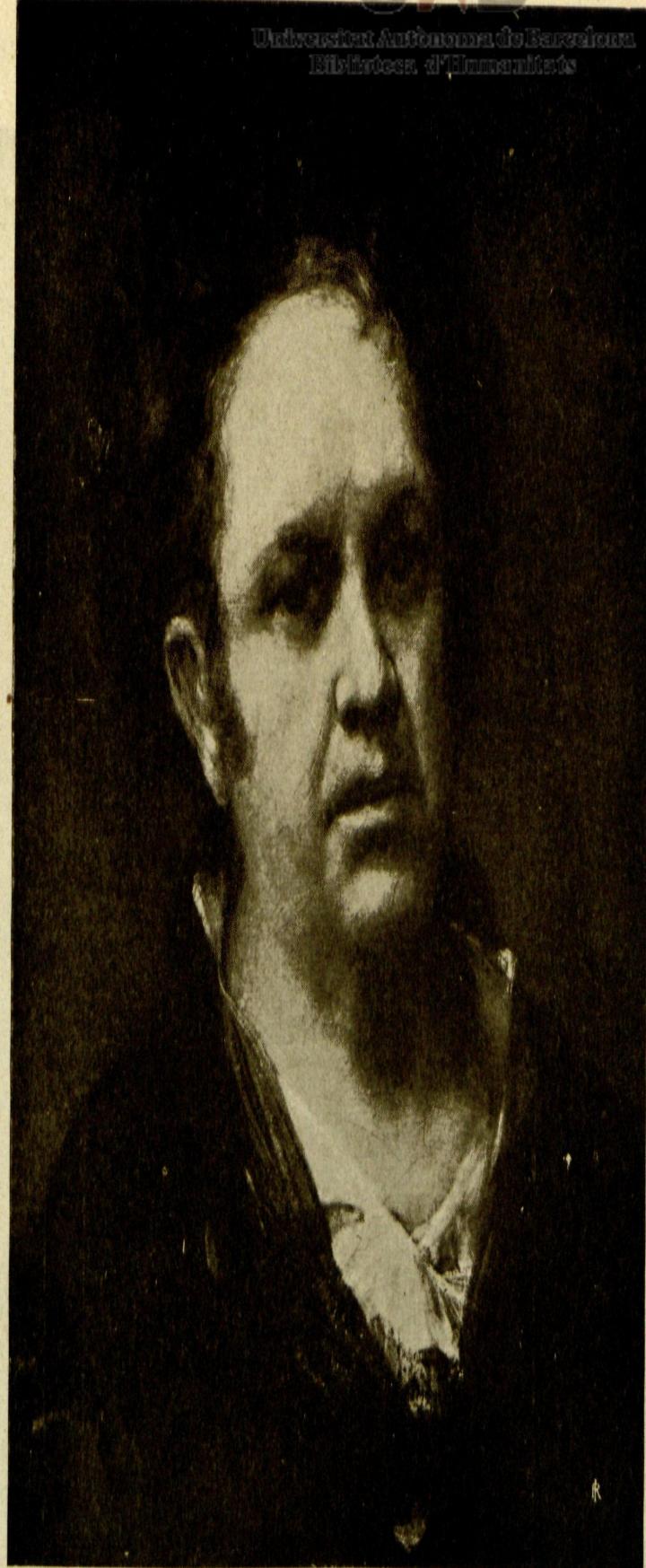
8. — Autorretrato al óleo, firmado, que perteneció a la Duquesa de Alba.



9. — Autorretrato grabado al agua fuerte.
Lámina primera de la serie de "Los Caprichos", ejecutado desde 1793 a 98.



10. — Autorretrato en el cuadro.
La familia de Carlos IV pintado en 1800.



11. — Autorretrato al óleo pintado en 1815. Réplica del existente en la Real Academia
de San Fernando. Propiedad del Museo del Prado.



12. — Autorretrato fechado en 1815. Pertenece a la Real Academia de San Fernando.



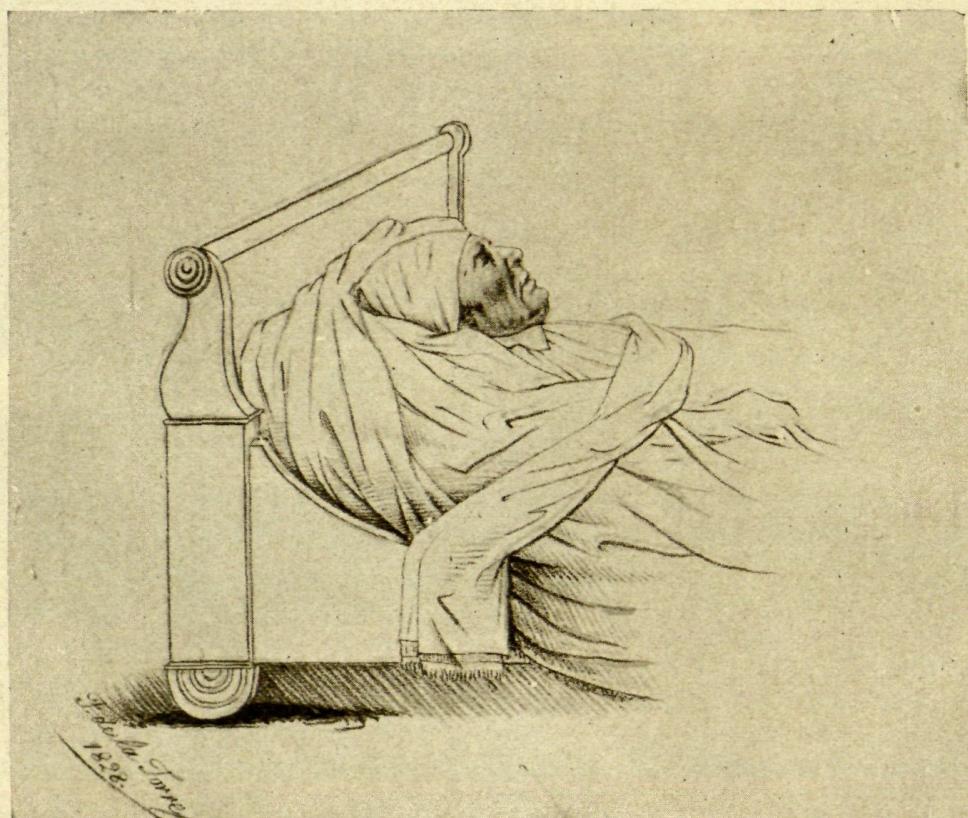
13. — Goya atendido por su médico Arrieta, que le salvó de grave enfermedad.
Pintado en 1820.



14. — Autorretrato a pluma, dibujado probablemente en 1824 en París.



15. -- Goya por Vicente López en 1827. Existente en el Museo del Prado.



16. — Goya en su lecho de muerte. Litografía ejecutada en 1828 por F. de la Torre.

ginal era un dibujo y no una miniatura. La edad que representa igual puede ser la de treinta y cinco años que la de los cuarenta.

6.—En el Museo León Bonnat, de Bayona, se encuentra este autorretrato con gafas, réplica de otro sin ellas del Museo de Agen (Francia), al cual conceptúa Mayer por su técnica del año 1805. Pero no parece verosímil tal aserto por el rostro, que no representa los cincuenta, ni por la casaca, en modo alguno posterior a 1795. La forma de la nariz, algo afilada en su extremo, y la gran distancia de ella a la boca, así como las gafas, único retrato donde las muestra, hacen dudar a muchos que se trate del ilustre aragonés.

7.—Este busto en bronce, único retrato esculpido del natural que hasta ahora se conoce de Goya, fué ejecutado por N. Marchi, artista napolitano del que apenas se tienen referencias, lo cual es de lamentar por tratarse de un escultor de talento que modelaba valientemente por planos y trataba de ahondar en el carácter, procurando dar a su obra una prestancia distinguida. Este busto fué adquirido por la Real Academia de San Fernando, el año 1857, de su nieto Mariano Goya.

8.—Autorretrato al óleo, firmado, de reducidas dimensiones, que perteneció a la Duquesa de Alba y hoy conserva la familia de uno de sus herederos. Representa unos cincuenta años y tiene una semejanza enorme con el busto en bronce de Marchi.

9.—Autorretrato grabado al aguafuerte. Es la lámina primera de la serie de *Los Caprichos*. Puede asignársele la fecha de 1798, pues esa serie se ejecutó entre 1793 y 98.

10.—Autorretrato que figura en el célebre cuadro titulado *La familia de Carlos IV*, pintado en Aranjuez en 1800, es decir, cuando Goya contaba cincuenta y cuatro años. Sin duda trató de imitar a Velázquez en el cuadro de *Las Meninas*

a raíz de su nombramiento de primer pintor de cámara.

11.—Autorretrato al óleo, pintado en 1815, que tiene una inscripción borrosa, donde se lee: Fr. Goya. Aragonés. Por el mismo. Es réplica del que se guarda en la Real Academia de San Fernando y, por tanto, de mérito inferior. Pertenece al Museo del Prado.

12.—Autorretrato fechado en 1815, propiedad de la Real Academia de San Fernando. Es más saliente que su réplica del Museo del Prado.

13.—A fines del año 1819 sufrió Goya una grave enfermedad, de la que le salvó el doctor Arrieta, para quien, en agradecimiento, pintó este cuadro en 1820. Del mismo hizo dos copias Julio, su discípulo, en el estudio del maestro.

14.—Autorretrato dibujado a pluma, probablemente, en París, en 1824. Parece se lo remitió Goya a su amigo D. Joaquín María Ferrer en una carta.

15.—Goya retratado por D. Vicente López, en 1827, cuando su último viaje a Madrid desde Burdeos, donde vivía. Firmado y dedicado. Es una de las mejores obras de López porque, según se cuenta, no le dejó Goya terminarla demasiado y darle los *verdachos* que acostumbraba a meter en las carnes.

16.—*Goya en su lecho de muerte*. Litografía ejecutada por F. de la Torre e impresa por Gaulon en Burdeos.

Entre los autorretratos de menor importancia, cuya identificación es dudosa o poco marcada, merecen citarse la figura central que torea en el cartón de *La novillada*. Un oyente del cuadro de San Francisco el Grande *San Bernadino predicando*. La figura que sostiene a la Duquesa de Osuna desmayada en el cuadrito titulado *La caída*. La figura del andamio de San Antonio de la Florida, cuadro dedicado a Julia. Uno de los dos embozados y con sombrero de copa en la *Visión de la romería de San Isidro*, pintada en la “Quinta del Sordo”.

APUNTES FRENTES A GOYA

POR MARGARITA NELKEN

ACTUAL Y CONTEMPORÁNEO.



EUWMANN: *Al cabo de un siglo, el grito más apasionado del arte no es sino pálido fantasma.* De aquí el "espíritu de museo", la obra que es "de museo", no por estar en una galería pública, sino por quedar en otro espíritu distinto al nuestro.

Pero Goya no exige ni siquiera el esfuerzo de retrotraerse a su época. Y si se piensa que este siglo transcurrido desde "La maja" o "La familia de Carlos IV" ha sido, artísticamente, uno de los más revolucionarios (pictóricamente, desde luego, el que más, ya que la visión puede más que el procedimiento), fuerza es pensar también que Goya, siendo permanente en su emoción, posee, por la virtud personal de ésta, algo que lo sitúa aparte o por encima de las evoluciones.

LA PARADOJA GOYESCA.

La de su modernismo. Porque lo que desconcierta todavía en Goya, al cabo de un siglo, son sus atrevimientos. Quienes ven ecuánime a Velázquez (hay quien cree en una historia del XVII con golas en todas las pasiones y tizonas en todos los gestos), los que creen en un XVII *ya de museo*, no transigen con una obra cuyos cimientos son unos dibujos desenfadados, entre los cuales cuéntase el famoso "arremangado" de la Biblioteca Nacional.

Y —en el polo opuesto— quienes, en el anhelo de construcción y disciplina a que llevó el *laissez-aller* post-impressionista, suspiran por unos cánones ingristas o poussinistas vistos a través de Cézanne y Picasso, hallan excesivamente apasionada y falta de medida la obra goyesca.

(¿Arte cerebral? Jamás. Crear es siempre obra de pasión. Velázquez parece sereno tan sólo a quienes no alcanzan la calidad de su incendio interno. Los primeros humanistas que, al azar de unas excavaciones, se encontraron con fragmentos del mundo antiguo, pudieron creer en la inmovilidad de una belleza que desconocían. Hoy sabemos que los dioses del Olimpo fueron tales, no porque no sentir las pasiones de los mortales, sino por exaltarlas hasta la inmortalidad.)

Creer que Goya fué un impulsivo genial, incapaz de dominar el frenesí de su inspiración, es olvidar las etapas de la plenitud de este frenesí: la incorporación a nuestra escuela, desde la más acompañada elegancia inglesa, del apretado, minucioso, aplicado y a un tiempo milagrosamente sintético retrato de Bayeu.

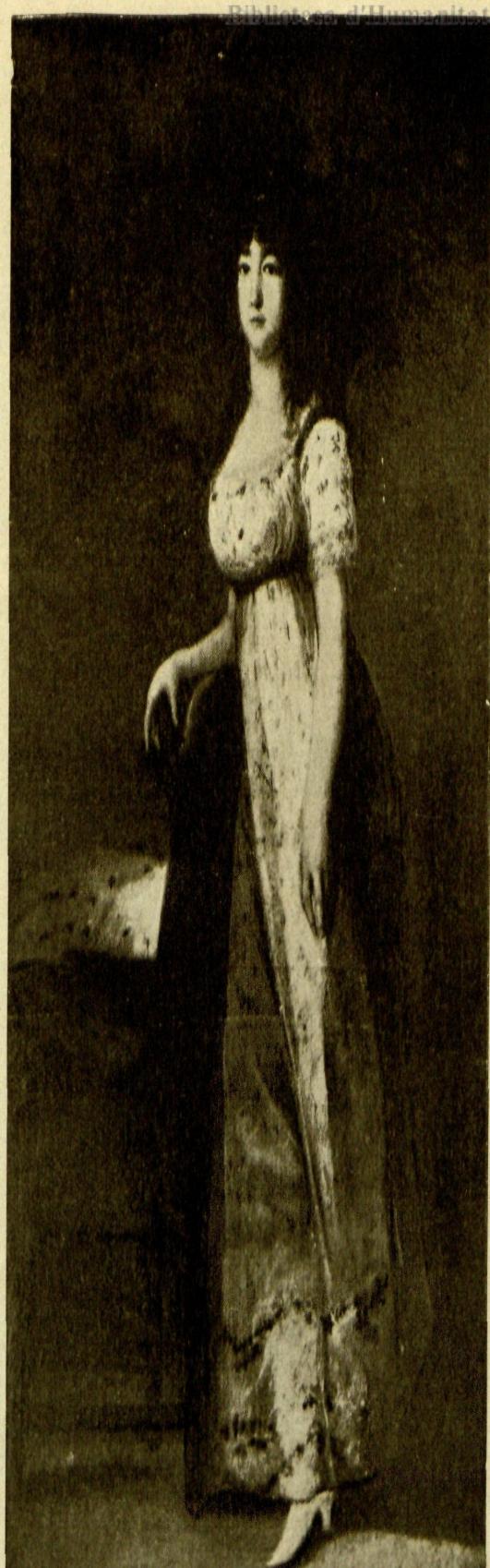
REBELDÍA, IDIOSINCRASIA.

El arte, todo él un grito de liberación, puesto que de rebeldía del espíritu, por encima de las contingencias que de él tiran hacia la tierra (o sea hacia lo particular); pero la escuela española, especialmente, toda ella un grito de rebeldía. En las demás, lo rebelde es obra aislada, de una época, y hasta de una individualidad; aquí, lo rebelde es precisamente lo tradicional. Lo esencial de la tradición.

¿Imposición del realismo que es el fondo ambiente? ¡Pero si este realismo es ya, de por sí, la más alta tensión dramática! Realidad francesa: equilibrio, un "sentirse a gusto" con el cielo y con los acontecimientos. Realidad española: desproporción entre anhelos y resultados impuestos o conseguidos.



Goya. — La Duquesa de Alba.



Goya. — La Marquesa de Lazan.



Goya.—La Marquesa de Pontejos.



Goya.—Grabado de Los Caprichos.

El drama surge donde el equilibrio se quiebra. Nuestros genios, en comparación, tienen siempre algo de monstruos, y, como Lope, pueden calificarse, poco o mucho, todos los demás. Goya, considerado dentro de su idiosincrasia, aparece, no ya como un genio representativo de la raza, sino como la consecuencia máxima —la más genial o la más monstruosa— de toda esta tradición de rebeldía.

REBELDÍA PRIMERA.

La de su desintegración del ambiente que encarna. O, si se prefiere, la superación de lo transitorio de este ambiente.

Goya, pintor de cámara de Carlos IV, equivale a Goya pintor de cámara de José I, el cual, a su vez, equivale a Goya pintor de los fusilamientos y pintor de cámara de Fernando VII, regreso de Valenciennes.

¿Afrancesado? Resulta cómico el mote en don Francisco el de los toros y en el firmante de las cartas, asaz *nacionales*, a Zapater.

¿Indignación ante el espíritu extranjero?

Resulta absurdo afirmarlo de quien murió en tierra extranjera y, dígase lo que se diga, no desterrado, sino por su gusto.

Pero Goya amigo de David, no del pintor, sino del glorificador de Marat, ya explica bastante.

Goya favorito de la de Alba y pintor de cámara de María Luisa, rival de ésta, cual nos lo demuestra el interesantísimo libro del Sr. Ezquerra del Bayo, explica todavía más.

Y la explicación no puede ser sino ésta: Goya siempre "por encima de la lucha". No serenamente, como un Romain Rolland, sino apasionadamente, lo cual tiene harto más valor. No por no entregarse, sino por entregarse con exceso. A todo lo que hacía vibrar su genio excepcional: lo mismo las formas del desnudo de la maja, que la transparencia de la

mantilla sobre la carne mustia de María Luisa; igual el dinamismo de los desastres de la guerra que el de las fiestas de toros.

Culminación de esta rebeldía primera: el *humour* de los "Caprichos".

(Goya: único equivalente a Shakespeare.)

REBELDÍA SEGUNDA.

La de la forma de la expresión. Porque Goya, aun el Goya más dieciochesco, el de la Marquesa de Pontejos, el del Duque de Alba, antes que final de una escuela es principio de otra. Es como una cumbre cuya segunda vertiente, en lugar de descender, continuase arbitrariamente la ascensión.

Veamos en qué improvisaciones del pincel convierte la sujeción de los que le preceden. Veamos cómo las muselinas tan cuerdas de la escuela inglesa conviértense en las faldas "a grandes brochazos" de la de Lazán. Siempre se saca a colación a Manet y su desgraciado "Fusilamiento de Maximiliano"; no hace falta prueba tan burda.

Los negros metidos en plena pasta, en plena carne (y carne lozana entre todas) de la Condesita de Haro, y que son los que precisamente desautorizan los negros de un Matisse; y, en fin, ese Duque de Alba-Werther, porque todos sabemos que Werther no fué hijo del XVIII, sino padre del XIX.

REBELDÍA TERCERA.

La época quería ser clásica. Goethe pergeñó más intencionada, más voluntariamente su "Ifigenia" y su "Torcuato Tasso" que la trasposición de sus amores con Carlota Buff. Madama de Staél, para la posteridad, posa con traje à l'*antique*, y esto —cree ella— ha de hacernos olvidar a Corina y al padre —gemidos, remordimientos, complacencia en los gemidos y en los remordimientos— del

"Adolfo". Y David no se esfuma ante Delacroix, sino ante Ingres. Al fin y al cabo, lo más claro de la epopeya napoleónica es el estilo seudo-romano o seudo-heleno (de la Grecia de las colonias).

La época quería ser clásica. La música era de Haydn, cual nos lo dice el cuaderno que sostiene el Duque de Alba (don José). Pero España no puede ser clásica sino con postizos. Y ya sabemos cómo se las arreglaba Goya para desembaraarse de pelucas y ropa enfadadas. Pintor de corte, exaltará en la corte lo que, por ser de aquí, nada tenía de cortesano. Pintor de una gesta nacional, la exaltará, no entre los dorados y pomposos uniformes, sino entre descamisados.

¿Que el ambiente se lo daba? ¿Que la personalidad de la de Alba está en su

majeza, y la grandeza del Dos de Mayo en que lo hicieron las turbas del pueblo y, más aún, del populacho?

Conformes. Pero esto era preciso saberlo ver y saberlo sentir. O sea *no aspirar sino a eso y a su exaltación*.

Gesta individual: romanticismo. Romanticismo: en España, sabor nacional.

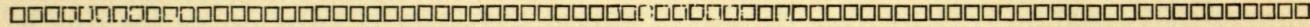
¿Goya o Velázquez, decís?

Yo diría: Velázquez, nuestra realidad buscada; nuestra apariencia impuesta.

Goya, nuestra realidad *brotada*, nuestra apariencia *desenmascarada*.

Velázquez, técnicamente, la superación de cuanto llegó hasta él, y, después, la puerta abierta de par en par.

Goya: el salto, no por encima de un siglo, sino ¿de cuántos siglos todavía?



BIBLIOGRAFÍA

Cerámica farmacéutica: Apuntes para su estudio.—Acaba de aparecer esta obra, escrita en colaboración por D. Ciro Benito del Caño y D. Rafael Roldán y Guerrero, farmacéuticos militares, que ponen los conocimientos de su profesión, en la que son dos eruditos, al servicio del Arte. Porque amor al Arte es interesarse por la variada y preciosa cerámica que desde centurias remotas han contenido los medicamentos adecuados a la curación de las enfermedades, la que, desdeñada por los encargados de manejarla, han ido recogiendo los coleccionistas, dandoles un valor antes inapreciado. Desde el albarico, o sea como se designa en castellano al bote prototípico de farmacia más antiguo, usado ya antes del siglo XIII, hasta el fabricado en el XIX con formas de copa y decorado sencillo, se reproducen en número considerable en las diez láminas, hechas en fototipia, que acompañan al texto; así pueden verse los de Manises, Talavera, Alcora, Retiro, Triana, etc.

Para dar idea de éste basta enumerar su índice de materias: Influencia de la cultura farmacéutica en la Cerámica y el Arte.—Ligera reseña histórica de la Cerámica en general y de la española en particular.—Tarros, botes y jarros farmacéuticos e inscripciones.—Colecciones europeas importantes, y, por último, Diccionario de inscripciones farmacéuticas, muy completo, por el que puede saberse la droga para la cual estaba destinado el recipiente.

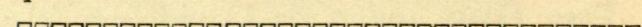
Señor Doctor Sánchez de Rivera.—Cinco tomos encuadrados de la revista *Medicina y Libros* (colección completa).

—Un tomo encuadrado de la revista *Cajal* (colección completa de cuanto se publicó).

—Un tomo *Siluetas de médicos y Libros de antaño*, de que es autor.

—Un tomo *Cuándo debe operarse la apendicitis* (rústica), de que es autor.

—Un tomo *Lo sexual* (cuarta edición), de que es autor.



PALACETE DE LA MONCLOA

Donativos.

Excelentísimo señor Marqués de Valverde de la Sierra.—Una pareja de grabados en negro para que con otros dos regalados anteriormente completaran el decorado del tocador.

Don José de Weissberger.—Una figurita en blanco de porcelana del Retiro.

Señor Marqués del Saltillo.—Cajita Luis XVI de concha e incrustaciones de oro.

Excelentísima señora Condesa de Cerragería. Maniquí de señora con vestido de blonda blanca y viso azul, auténtico en la moda de 1800, con toda la instalación adecuada a la época para ser exhibido.

Doña María Muguiro de Puncel.—Dos cibercorsés, que pertenecieron a la Duquesa de Alba.

CONFIDENCIAS ESTETICAS DE GOYA

POR ANGEL SANCHEZ RIVERO

Para ocupar la imaginación, mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un piego (sic) de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches.

(Carta de Goya a D. Bernardo de Iriarte, enero de 1794. Publicada por Valeriano de Loga: *Francisco de Goya*, pág. 164.)

 N la correspondencia publicada de Goya acaso tan sólo estas líneas dejan traslucir su sensibilidad de artista. Matheron incluye en su fantástica biografía unas declaraciones sobre la pintura que resultarían muy interesantes si pudiéramos aceptarlas como fidedignas. Desde luego, en los apuntes de Matheron hay dos partes muy desiguales. Las noticias que nos da de los últimos años de Goya tienen carácter distinto de las fantasías vagas a que se abandona en los primeros capítulos. Matheron conoció a Goya en Burdeos; los detalles que da sobre la vida del pintor en la ciudad de la Gironda tienen la concreción sabrosa de las cosas vistas y oídas directamente. Las declaraciones pictóricas que pone en boca de D. Paco pueden tener un cierto fondo exacto. Pero este fondo ha sido interpretado en el tono de las discusiones que dividían a los pintores franceses en la primera mitad del siglo XIX. La pureza lineal de Ingres, con su intransigente disciplina clásica, encontraba irreducible el temperamento colorista de Delacroix, que se hacía fuerte en la brillante tradición de la pintura barroca. Matheron era un partidario entusiasta de Delacroix. Bastaría para verlo el entusiasmo estrambótico que atribuye a Goya ante dos grabados

que reproducían los cuadros *Dante y Virgilio* y *La matanza de Scio*. Y Delacroix, desde muy temprano había parado su atención en la obra goyesca. Sabemos que el retrato de Guillemardet influyó decisivamente en el rumbo de su estilo, y conocemos alguna copia de *Los Caprichos* de su mano. Delacroix llevó a Matheron a Goya. Y Matheron, en pago a este servicio, no tuvo inconveniente en presentar a Goya como una especie de Bautista, enviado al mundo para anunciar el reinado de su ídolo y consagrarse salvador de la pintura. Las frases de Goya sobre la línea y el cuerpo pertenecen al repertorio de argumentos empleados en las conversaciones de los artistas parisienes, pero no tienen el menor estilo goyesco. Aparte la española, tan gustosa a la época, el libro de Malheron debe ser comprendido de este modo: como una manifestación un poco ingenua *ad majorem Delacroix gloriam*.

Los conceptos de línea y cuerpo que aparecen en las declaraciones de Goya coinciden por completo con lo lineal y lo pictórico, que después ha fijado Enrique Wolfflin. Pero precisamente el caso de Goya muestra cómo estos dos conceptos wolfflinianos no son suficientes para comprender la evolución de la pintura europea. Si decimos que Goya pertenece a la

línea de lo pintoresco, la afirmación resulta innegable. Pero al mismo tiempo nos deja a oscuras sobre el carácter más genuino de la pintura goyesca. Desde el punto de vista de Wolfflin, entre un aguafuerte de Tiépolo y un *Desastre* de Goya hay una coincidencia formal definitiva. Y, sin embargo, es imposible ignorar el modo radicalmente contrapuesto con que uno y otro artista se ha colocado frente a su obra. No es sólo diferencia en lo que pudiéramos llamar contenido; es una forma diversa del proceso creativo mismo. Goya es una continuación; pero sólo en sus elementos accesorios; en lo fundamental es un salto; si se quiere un sobresalto; o si se prefiere, una zambullida. Y para comprender el arte europeo es preciso tener en cuenta que no es Goya el único salto. Lo fué también Miguel Angel; lo ha sido en nuestros días Picasso. Aproximaciones extrañas para muchos. ¿No podríamos hacer también la del Greco? En todos ellos ocurre la misma cosa. Los valores formales son expresión de estados espirituales personalísimos que transcinden la mera intención estética. Todos estos artistas son anticlásicos en un sentido mucho más profundo que los sencillamente barrocos. Por ejemplo, Correggio, Tintoretto, Tiépolo. Sería interesante perseguir esta distinción hasta sus últimas precisiones; pero nos llevaría demasiado lejos.

Utilizar a Goya para hacer más respetable el credo delacruiano es martingala que no carece de cierta gracia cuando se descubre el juego. Pero la escena en que Goya, casi octogenario, con toda su obra ingente a la espalda, se postra a los pies de la naciente gloria romántica, resulta de comicidad tan hilarante, que no puedo resistir la tentación de transcribírsela aquí al lector:

"M. E. Delacroix había expuesto su cuadro *Dante y Virgilio* en el Salón de 1822, y la *Matanza de Scio* acababa de presentarse al público. Goya, que conser-

vó en la vejez una sensibilidad exquisita, y era tan fácil de impresionarse como a los cuarenta años, al ver un día los grabados de esas composiciones, que le enseñó un distinguido aficionado de Burdeos, sintióse deslumbrado y seducido, y cayendo de rodillas, con la vista clavada en una de las copias, exclamó para sí: "¡Esto es la desesperación del grabado!" ¡Qué impresión no sentiría después, cuando estuvo enfrente de las espléndidas obras maestras de Delacroix, que debían llevar tan alto el nombre de la escuela! No cabe duda que el viejo aragonés debió considerarse feliz por haber podido ver antes de morirse esas dos magníficas pinturas."

¡Goya de rodillas ante Delacroix! La imbecilidad candorosa de Malheron nos presenta en caricatura una interpretación que los franceses han querido dar a la personalidad de Goya. Según tal interpretación, Goya sería el padre del impresionismo; entiéndase: el padre de una criatura más fuerte que Goya mismo. El libro de Matheron ya prepara, con respecto a Delacroix, esta manera de interpretar los acontecimientos. Y en las pretendidas declaraciones que atribuye a Goya se advierte la angosta visión del arte de Goya, que va a permitir efectuar el escamoteo. El estilo de Goya, interpretado en el sentido de la masa pictoresca, era el antecedente inmediato que utilizaron para su justificación primero el bárroquismo, más bien conservador de Delacroix, y después la nueva técnica impresionista.

Esta relación de Goya con el impresionismo pertenece al género de las afirmaciones que circulan sin que nadie se preocupe de pedir cuentas exactas a su alcance. Desde luego, la preocupación esencial del impresionismo, la pintura de la luz de aire libre no aparece sino incidentalmente en la obra goyesca. Y su predilección más espontánea va en sus aguafuertes, en sus cuadros negros, en

toda su pintura, más personal, a un claro oscuro violento y convencional que sirva de vehículo a sus intenciones emocionales, sombrías.

El tono de la pintura impresionista es de una sensualidad plácida, de vago panteísmo, en que el alma se abandona inerte a la fantasmagoría de algo que tanto es pura sensación como cosa. Para Goya el mundo nada es menos que un cambiante caleidoscopio. Lo que destaca de la pintura anterior, dieciochesca, y de la posterior, impresionista y postimpresionista es su sensibilidad exacerbada para las fuerzas demoníacas que desgarran los destinos humanos. Todas las conquistas plásticas de Goya quedan en lugar secundario junto a este significado espiritual preponderante de sus intenciones artísticas. En tal sentido, nadie más opuesto al preconizado arte puro de nuestros días.

El barroquismo de Delacroix tocaba con la manera de Goya por el carácter fundamentalmente pictórico de ésta. Con el impresionismo también tiene un punto de contacto: el carácter personal de la técnica. La mitad de la innovación impresionista consiste en su sistema de dejar a la vista la factura, presentando la obra en proceso creativo. El cuadro impresionista no es sólo sugerencia de una realidad transfigurada en el plano estético, sino confidencia de una personalidad creadora. En este aspecto los impresionistas debían sentirse más cerca de Goya que del mismo Velázquez; como también más cerca de Franz Hals en determinados momentos.

Otro motivo de atracción hacia Goya era su popularismo, su ruptura radical con todo propósito de ennoblecimiento, su irresistible tendencia a la caricatura. Ni Velázquez ni Franz Hals habían llegado en este punto tan lejos como Goya. En ambos la tradición del retrato noble creado por Tiziano perdura en la dignidad sobria que presta empaque hasta a las criaturas peor tratadas por el capri-

cho de los acontecimientos. El bufón o el mendigo velazqueños parecen dar un mentís, con el garbo de su apostura, al destino adverso que les impone humillantes menesteres. Los burgueses de Franz Hals ostentan complacidos con vanidad de hidalgos los arreos militares que garantizan la seguridad de sus ciudades libres; las bandas y perifollos que marcan la jerarquía; la abundancia culinaria, que pone en su punto de ironía insolente el título de *gueux* adoptado por los primeros rebeldes.

Goya no siente la menor complacencia en las actitudes estatuarias ni en los ademanes importantes. Cuando por circunstancias especiales del encargo no puede esconderlos, la actitud se fija en una rigidez de fotografía barata, en un ademán vacío que provoca a veces una impresión contraria. El favorito omnipotente en medio de sus trofeos convencionales no consigue convencernos de sus virtudes militares; pero la rapidez de su encumbramiento nos aparece explicable en la humanidad rolliza y floreciente que se abandona blanda en una indolencia de Páris, dispuesto a elegir la más bella o a dejarse elegir por la más poderosa.

Pero en Goya estas dos cualidades: personalismo e indiferencia a las categorías sociales son tan sólo instrumento para conseguir efectos expresivos de naturaleza muy diferente a los impresionistas, en los cuales estos caracteres tienen significación por sí mismos. La representación de la vida contemporánea fué punto fundamental en las reivindicaciones por ellos defendidas: a la pintura idealizante de las academias se oponía el contacto libre con las realidades inmediatas. Para Goya el popularismo era una manera de entrar en relación directa con el substrato humano elemental, núcleo irreductible de las convenciones sociales. Lo popular le resultaba el camino más accesible para descubrir el juego de los instintos profundos, cuyo disfraz y embe-

llecimiento es el único prurito de esas convenciones. Los impresionistas reclamaban para lo contemporáneo el derecho a la representación, en nombre de una dignidad equivalente a lo contemporáneo de todos los tiempos. Son los representantes en la pintura del optimismo democrático; los defensores de la libertad y la igualdad en los asuntos; y de la fraternidad, podría añadirse: los paladines del tercer estado y del cuarto.

En Goya la representación misma es un punto de apoyo secundario; y en esto se encuentra con el espíritu más moderno. Su mirada perfora implacable las profundidades tenebrosas de lo humano; con lo cual ya rebasa todo lo moderno hacia un futuro tal vez no tan lejano, en que la obsesión de las postimerías vuelva a encontrarse con el espíritu de Dante y de los imagineros góticos.

La verdadera significación de Goya no podrá nunca fijarse señalando sus antecedentes ni apuntando sus consecuencias. Goya coincide en algunas cosas con sus antecesores, pero no los continua; y los sucesores llegan a coincidir con él en ciertos puntos, pero tampoco prolongan su esfuerzo, que en rigor era intrasmisible. Para comprenderle sería preciso incorporarse a la trayectoria de la elaboración expresiva que se realiza en el misterio de su espíritu. Ningún artista se presenta a mayor dificultad para traducir en fórmulas lo que podríamos llamar su estilo. Porque en ninguno como en Goya es la creación impulso vivo, espontaneidad momentánea. Su incansable espíritu de ensayo le arrastra a producir obras que pueden parecer monstruosas e incompletas; pero jamás se desliza por los carriles del amaneramiento. La unidad de su obra no es propiamente unidad de estilo, sino fisonomía marcada por una acción que actúa con intensidad creciente en un mismo sentido.

Las líneas copiadas al principio nos hacen la confidencia de la más genuina

intimidad goyesca. Bastaría glosarlas con alusiones continuas a su obra para construir la estética de Goya. Una estética que debería abandonar al cabo el terreno puramente estético para poner su atención en las fuerzas espirituales que hacen explosión en el mundo imaginativo creado por Goya.

Tres partes pueden distinguirse en esta confesión estética de nuestro pintor:

Primera. Circunstancias personales, que lo llevaron a sus formas de expresión más espontáneas. *Para ocupar la imaginación, mortificada en la consideración de mis males.* Con ello la pintura se libera de una subordinación al público que toda la pintura anterior, salvo casos muy raros, como Rembrandt o el Greco, había reconocido como inherente a su naturaleza. Para Goya la actividad gráfica se convirtió en vehículo de puros *desahogos personales*. De sus series grabadas, solamente *Los Caprichos* fueron entregados a la publicidad por Goya mismo, y aun esta misma fué abandonada por su autor no bien advertidos los riesgos en que podía ponerle sus audacias de desahogo íntimo. La más personal, *Los Disparates*, fué concebida en el más completo olvido de las condiciones que impone una relación normal con el público.

Segunda. Actitud de Goya con respecto al natural: *He logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras consagradas.* Esta confidencia viene a reducir la primera a sus justos límites. La enfermedad ha sido ocasión de que Goya entrase impetuosamente por el camino de su originalidad; pero este rumbo le estaba ya marcado por predisposiciones irresistibles. El encargo impacientaba a Goya, porque su temperamento le llevaba constantemente a no atender más que a ciertos aspectos de la realidad y a amplificarlos en una elaboración libre. Las desigualdades de Goya provienen de esta concentración personal y caprichosa sobre aspectos parciales y en el

abandono sin escrupulo de cuanto no le interesaba. También en este punto coincide con los impresionistas. Pero que esta coincidencia no es esencial se ve por la

Tercera y principal confidencia estética de Goya. Los impresionistas destacaban la pura apariencia visual, pero por ella se mantenían en permanente contacto con el espectáculo de las cosas. Goya se apoderaba vivazmente de un aspecto significativo y en seguida se apartaba de la cosa para potenciar en la tensión de su fantasía el sentido humano, entrevisto a través de las apariencias. El impresionismo moderno es un método de la superficialidad ingravida; el impresionismo de Goya es un relámpago que descubre súbitamente el secreto de lo humano. Certo que en los retratos procura poner freno a tal tendencia, pero en más de una ocasión la rienda se le afloja. *El capricho y la invención no tienen ensanches.* Goya se ha vaciado en esta frase magnífica, que compendia todo su espíritu y explica su obra. Los cuadros que motivaban esta

efusión vehemente del artista eran probablemente los pequeños que guarda la Academia. Goya se abandona en ellos a todo el frenesí de su fiebre imaginativa: *el capricho y la invención no tienen ensanches.* Un cohete que sube sibilante y estalla arriba, en el azul turquí de la noche; noche de dolores y de sombras siniestras agazapadas. Todo lo vence la alegría del creador, ebrio después de la última, la definitiva pируeta: *el capricho y la invención no tienen ensanches.* Pero se engañó el admirable D. Paco. Tuvieron ensanches que él mismo no sospechaba, que nadie sospechaba. Tuvieron ensanches en *Los Caprichos*, en los *Desastres*, en la *Tauromaquia*, en los *Disparates* (al fin encontró la palabrita que le hacía falta para el capricho y la invención ilimitadas), en los toritos locos de Burdeos. Pero en el lecho de su muerte pudo murmurar, echando una postrer mirada a la obra cumplida: *El capricho y la invención no tienen ensanches.*

MISIONES DE ARQUITECTURA

La revista *Arquitectura Española* (*Spanish Architecture*) ha fundado las "Misiones de Arquitectura".

Arquitectos especializados en el estudio de nuestras arquitecturas regionales desempeñarán estas misiones en todas las ciudades y pueblos de España que coadyuven a su realización. La misión de los aludidos arquitectos en cada ciudad o pueblo consistirá en dar tres conferencias de vulgarización: 1.^a, Síntesis histórica de la Arquitectura española; 2.^a, Arquitectura regional, y 3.^a, Arquitectura local, estudiada en una excursión artística por el pueblo o barrio más característico de la ciudad.

Por medio de las "Misiones de Arquitectura" cada conferenciante, al mismo tiempo que instruye, explorará rincones inéditos de nuestro arte arquitectónico monumental y popular con todas las facilidades inherentes a su grata condición de maestro. Es, pues, de esperar que las Diputaciones provinciales y los Ayuntamientos, y en general cuantas entidades y particulares se preocupan eficazmente por la difusión de la cultura artística en nuestra Patria, fomentarán las "Misiones de Arquitectura".

DONATIVOS DE LIBROS PARA LA BIBLIOTECA DE LA SOCIEDAD

Señor Conde de Polentinos: *Monumentos arquitectónicos de España* (tres tomos).

Don Francisco Ruano: *Documentos del Archivo general de la Villa de Madrid* (cuatro tomos).

Mr. Vernon Howe Bailey: *Visions d'Espagne* (dos tomos).

Don Juan C. Cebrián: *Fortuny*, por el Barón Davillier.

—*El solar numantino*, por Gómez Santa-cruz (S.).

—*Spanish Art*, monografía publicada por *The Burlington Magazine*.

—*Goya*, por Augusto Mayer.

—*Goya*, por Aureliano de Beruete y Moret, refundido en un tomo por Sánchez Cantón.

Señor Marqués de Montesa: *Fragmentos de Escultura antigua*, tomados de los Casinos de Roma y sus cercanías, por Percier et Fontaine.

Don Pelayo Quintero Atauri: Un ejemplar de su obra *Sillas de coro*, dedicada a la Junta de Patronato de la Sociedad Española de Amigos del Arte.

UN EJEMPLAR PRISTINO DE GOYA

POR JOSE SANCHEZ GERONA

ALGUNAS NOTAS SOBRE UNA SERIE DE "LOS PROVERBIOS" O "DISPARATES", QUE CONSIDERO ESTAMPADA POR EL AUTOR, Y PRIMERA PRUEBA DEL CONJUNTO DE LAS DIEZ Y OCHO LAMINAS

I

VALOR ARTÍSTICO DE "LOS PROVERBIOS".—FECHA DE SU PRODUCCIÓN.



UPONE Lefort que esta serie ha sido estropeada por un mordido torpe hecho posteriormente a la muerte de Goya. Y es que a Lefort no le gusta la manera, el tecnicismo que Goya empleó para realizar "Los Proverbios", y, admirador del artista, no puede concebir que el que produjo "Los Caprichos" sea el mismo que ejecuta los "Disparates".

En una palabra: que esta obra fué incomprendida por Lefort, que tomó por deterioros del tiempo y por correcciones inhábiles ajenas lo que Goya había producido deliberadamente, y que echaba de menos el preciosismo de sus primeras aguafuertes, sin tener en cuenta la evolución fundamental sufrida por el arte entero del maestro, que se observa, paralelamente en sus trabajos pictóricos, con sólo comparar, por ejemplo, el retrato de la familia del Duque de Osuna y el de Muguiro o el de D. Pío de Molina.

Algunos remordidos tienen las placas en la edición de la Academia; pero no es eso lo que desconcierta a Lefort. En efecto; en "Los Proverbios" no solamente se adelantó Goya a sí mismo, sino que se adelantó a su tiempo. No es sólo que

la diferencia entre su graciosa soltura de 1795 y la severa maestría de "Los Proverbios" supone veinticinco años en su propio arte y en el arte ambiente; es que sobrepuso a este ambiente y pasó por encima del en que vivía Lefort, y por eso éste no quiso admitir, en la última etapa de la producción de nuestro artista, la ausencia de ciertas delicadezas algo infantiles que saboreaba en aquellas producciones primarias.

Porque esta serie es indudablemente la más personal y, por tanto, la más interesante del autor. Las tosquedades que en la ejecución se notan son la prueba de que el grabador había llegado a ese momento cumbre en que el procedimiento de trabajo estorba para expresar el pensamiento.

El útil, la herramienta, imprescindibles, son manejados atropelladamente. ¡La idea empuja! Y todo lo que es material es una rémora para que la inspiración surja rápida, fresca y cristalina.

Este fenómeno también se observa en todos los grandes artistas: meticulosos al empezar, sueltos en su madurez, sintéticos, someros y hasta informes en los últimos períodos de su curso genial. Ve-

lázquez, Tiziano y Goya —pintor—, por no citar más, reducen el número de colores de sus paletas a medida que van acercándose al fin de sus días; después disminuyen la masa misma del color; el aceite les ayuda para la velocidad deseada, y corre sobre las telas, cubriendolas apenas de tonos; y así se producen esas maravillosas obras que son *San Pablo, primer ermitaño*, del primero de los artistas nombrados, el autorretrato incoloro del mago del color, y el retrato, antes citado, del autor de *La familia de Carlos IV*.

En "Los Proverbios" la punta que descubre el metal es la primera cogida al azar: una punta —no muy cuidada— que corre, que salta veloz, que araña a veces, que no se sustituye por otra, más fina, para los detalles delicados, y que se abandona solamente cuando el espíritu no tiene más que dictar. Luego la fiebre del mordido; un ácido fuerte que termine pronto su misión corrosiva; el tórculo espera; no hay que entretenerte en hacer reservas ni nuevas inmersiones; el creador de la obra se impacienta por contemplarla en su manifestación definitiva; el papel va a sacar, con la tinta, de la entraña del cobre la imagen soñada. Por eso la monótona línea, de ahí la homogénea profundidad que produce la homogénea negrura...: la obra ha ganado en emoción lo que ha perdido en cuidadoso tecnicismo. ¿Es de lamentar?

Ninguno de los grabados goyescos aparece corregido a la punta seca con tanto desparpajo, frecuencia y extensión como "Los Disparates", lo que prueba la poca detención que empleó antes del mordido y la poquíssima que puso en la corrección de los defectos observados. Justamente el procedimiento manual, así como la concepción de los asuntos, coloca a esta obra en una época avanzadísima de la vida del maestro. Y ello se confirma examinando la agrupación y ordenación de los personajes representados.

A propósito del valor artístico de esta

serie dice el doctor Augusto L. Mayer, el infatigable clasificador de nuestros tesoros pictóricos:

"Si la Tauromaquia constituye el documento más importante del *impresionismo de Goya*, poseemos en "Los Disparates" la obra gráfica capital, no menos grandiosa, de Goya como *expresionista*."

Y más adelante, sobre una crítica de Beruete, contesta:

"Esta crítica procede y corresponde a una sensibilidad genuinamente latina. Los juicios que al gusto se refieren no son susceptibles de generalización. En el Norte se opina de otro modo que el crítico español."

Véase lo que, para determinar la fecha de ejecución, dice Beruete en su tomo *Goya grabador*, y que me parece atinadísimo:

"... esos "Disparates", que son como un huracán de pesimismo fatal y visionario concebido por un cerebro maduro del que se habían alejado para siempre los hábitos bellísimos que engendraran el arte y el amor de los años jóvenes. Y ya en el terreno de la hipótesis —recordando que Goya dedicaba su actividad al grabado en aquellas épocas de su vida en que la enfermedad le recluía en su casa taller y le impedía la vida animada, callejera o campestre, a la que tan aficionado era, según sabemos y nos confirma su propia correspondencia—, ¿por qué no retrasar y suponer la fecha de "Los Disparates" en 1819?

"En este año sabemos que el artista sufrió una grave enfermedad, que recordada está incluso en alguna de sus obras. ¿Pudo en aquella ocasión de reclusión dedicarse al grabado y producir esta serie de "Los Disparates", como años anteriores, en situación análoga, produjo gran parte de "Los Caprichos"? Yo creo apreciar una unidad, un conjunto en toda esta serie, que parece fué producida en poco tiempo, con ligeros intervalos entre unas y otras planchas. Y para asignarles esta fecha de 1819, aunque sea hipotéticamente,

te, no parece que sean reparos de fuerza el que algunas de las pruebas de estado, como recuerda Lefort, esté tirada en papel con la misma marca que otros de "La Tauromaquia", pues nada pierde el papel con esperar unos años en los cajones o carpetas del artista, ni, mucho menos, pensar que estas aguafuertes habían de ser anteriores por no notarse en su dibujo síntomas de desfallecimiento senil, pues basta recordar que con posterioridad mostró Goya en todo su arte que, a pesar de su edad, su cerebro y su mano obedecíanle y seguían firmes."

Estas anotaciones me parecen de lógica indiscutible, salvo la que afirma que esta serie fué hecha en poco tiempo, tanto por la labor técnica que supone el grabado en sí y los dibujos previos, como porque no fué sólo esto lo que laboró su autor en ese período de 1820 a 1821, en que hizo retratos, cuadros de género, dibujos y litografías.

Otra prueba de que esta serie debió ser hecha en los alrededores del año 1820 es que no se pretendiera hacer edición de ella. El autor atravesaba una época de descorazonamiento —tal vez de odio a sus compatriotas— que, probablemente, se reflejaba en la colección grabada de que nos ocupamos, cuyo sentido no podemos conocer, pero que se columbra en aquel afán de flagelación de personajes y desfile de monstruos y seres ridículos que caracterizan este ciclo oscuro de su obra.

Si "Los Disparates" hubieran sido terminados en años anteriores, no existía razón para no editarlos, como lo fueron "Los Caprichos" y "La Tauromaquia".

Podría aducirse que "Los Desastres" tampoco se habían dado a la estampa, y precisamente esta circunstancia viene en apoyo de mi teoría, porque tengo el convencimiento de que las últimas planchas que completaron este bloque de 80 se hicieron en años muy alejados de la guerra.

En definitiva, estimo que "Los Desastres" no fueron publicados en tiempo de Goya porque se terminaron tarde, y "Los

Disparates" porque no se habían terminado.

La vida de su autor atravesaba, como antes digo, una crisis honda, que no ha escapado a alguno de sus biógrafos. Goya, deprimido por el aislamiento que trae consigo la edad avanzada, o desesperado por causas desconocidas, había pensado en la expatriación voluntaria, y no eran aquellos momentos de indecisión y de amargura los más a propósito para proceder a la terminación de una serie y a la cuidadosa vigilancia de una estampación forzosamente larga; pues aunque sólo se hubiera de hacer de ambas colecciones un número de ejemplares semejante a la primera de "Los Caprichos" (250 próximamente), sumaran 25.000 las hojas que habían de estamparse; es decir, casi un año para un obrero, dada la lentitud que la tirada en talla dulce requiere.

Es más lógico pensar que el buen don Francisco depositara sus cobres en manos de confianza —de confianza oficial tal vez— y que renunciara por lo pronto a toda aventura editorial.

El certero crítico y concienzudo catalogador de la obra grabada de nuestro pintor —M. Loys Delteil— también reconoce que a partir de la lámina 65 de "Los Desastres" la técnica y los asuntos de los quince últimos grabados de este álbum son desemejantes de los anteriores. Por mi parte, creo fuera de duda que las últimas estampas de "Los Desastres" y las primeras de "Los Proverbios" son correlativas y se suceden entre el segundo y tercer decenio del siglo XIX.

Beruete también declara (*Goya grabador*, final de la página 102) la semejanza técnica de estas piezas, que en algunos casos llega a una absoluta paridad:

"A mi juicio, la serie que nos ocupa es posterior francamente a "Los Desastres". No he de negar que a veces el rayado y la técnica —salvo las finezas que se buscan en "Los Desastres", que no parece se persiguen jamás en "Los Disparates", y también la diferencia del ta-

maño de las planchas, que es natural exigían otra manera—, se encuentran analogías entre unas y otras aguafuertes, y que un experto en el grabado hallaría detalles y resoluciones que atribuiría a la misma mano y no con gran diferencia de época. Pero, de todos modos, pienso que esta serie no se alternó con las de "Los Desastres".

Véase ahora lo que dice Mayer en su gran tomo *Goya* (final de la página 115 de la traducción española), al tratar de la fecha en que fueron confeccionados "Los Desastres de la Guerra":

"Las que hacen relación al hambre en Madrid sólo pudieron ser producidas en época posterior a 1812; algunas de las que aluden a la dominación francesa sólo pudieron serlo después de haber quedado España liberada del yugo de Bonaparte, y, finalmente, algunas referentes a la reacción y a la desatinada política de Fernando VII difícilmente pudieron ejecutarse antes de 1818. Por esta causa, tenía razón Beruete al afirmar que la serie sólo pudo quedar terminada hacia 1820."

De tan autorizadas opiniones y de mis investigaciones personales deduzco las siguientes afirmaciones:

1.^a La colección de "Los Desastres" debió de terminarse, aproximadamente, en el año 1819 o en el 1820.

2.^a "Los Proverbios" o "Disparates" fueron concebidos a raíz de la enfermedad de Goya (1819), y debieron de ser ejecutados en los años que se sucedieron a ella, en períodos más o menos cer-

canos, que continuaron en Francia, dando origen a los grabados que publicó *L'Art* (1).

3.^a Que en la fecha probable en que están terminadas las diez y ocho planchas (1823-1824) el uso del papel velín estaba introducido en España y considerado producto de lujo, como lo había sido años antes en Inglaterra, en donde se le utilizó para las mejores estampas de Morland, Ward, etc.

¿Por qué las pruebas de estado que conocemos de esta serie están sobre papel verjurado y las de este ejemplar no? Porque aquéllas se hicieron sobre el papel que más a mano hubo el autor: hojas sobrantes de las ediciones anteriores, buenas, pero heterogéneas, que no podían servir para un álbum uniforme, destinado posiblemente a persona de calidad.

Y creyendo suficientemente explicada la presencia del papel no verjurado de este ejemplar de "Los Disparates", y que esta circunstancia no puede excluir el que fuera estampado por Goya, paso a probar que, en efecto, fué estampado por él o, al menos, bajo su dirección.

(1) Estos, semejantes por su tamaño y aspecto general a las primeras diez y ocho láminas, están aceptados unánimemente como continuación de esta serie. *L'Art* los publicó con estos títulos, y su traducción en francés: "Una reina de circo", "Leyes para el pueblo", "¡Qué guerrero!" y "Lluvia de toros". La circunstancia de hallarse en Francia estos cobres es un dato para suponer que fueron hechos allá, y si se estudia la relación que tienen sus asuntos con las litografías y dibujos de los últimos años de su vida, en que aparecen con frecuencia los espectáculos del circo de Burdeos, no podremos menos de convenir en que su autor no había dado por terminada su serie con la lámina décima octava, sino que la continuaba, y, por lo tanto, en que fué posterior a todas.

II

NO HUBO EDICIÓN ANTES DE LA DE 1864.—AVATARES SUFRIDOS PARALELAMENTE POR “LOS DESASTRES” Y “PROVERBIOS”.—RETOQUES DE LOS COBRES. POR QUÉ FUERON REMORDIDAS ALGUNAS PLANCHAS DE “LOS DESASTRES” Y “DISPARATES”.

Según todos los catalogadores de Goya, se hizo una edición de “Los Proverbios” en 1850, que se considera la primera de tal serie; pero es el caso que ninguno de aquéllos hace descripción de sus características y, a lo que parece, tampoco han llegado a ver ejemplares de ella.

Lefort —que es el que antes que nadie trató este asunto con detenimiento— lanza el aserto de una edición en 1850, sin apoyarlo en nada y sin dar siquiera el nombre del industrial en cuyas manos dice que cayeron las planchas.

Los demás biógrafos que siguieron a Lefort, sin meterse en más averiguaciones, continúan dando por bueno cuanto este supone. El sistema es cómodo: *magister dixit*, y ya no hay que molestarse más. Por mi parte, siempre había puesto en entredicho semejante edición, de la que no he conocido tomo alguno. Porque es lógico suponer que de una publicación —por restringida que ella sea— ha de quedar algún ejemplar cuando ha sido lanzada en época cercana. No está tan lejos del 1850 la que publicó la Academia (1864), y no hay aficionado de mediana importancia gustoso de Goya que no posea, o al menos haya hojeado, un álbum de esta fecha. ¡Yo he visto de ellos más de treinta, y la edición fué de 250 ejemplares!

Los coleccionistas de grabados con quienes he tenido relación —y han sido muchos—, los admiradores de Goya a quienes he consultado, los catalogadores de su obra grabada que me han honrado con sus consultas: Beruete, Delteil, Ma-

yer; sus más fervientes propugnadores no han tenido tampoco en sus manos uno de esos preciosos ejemplares en hojas de que nos habla Lefort. ¿No es esto extraordinario? Sólo Mayer señala uno, en poder de los herederos del doctor Hofmann; pero no da detalles y, por lo tanto, no podemos saber en qué se conoce que sea de 1850; tal vez puede ocurrir que ese álbum sea como el que aquí se va a describir, y el Sr. Mayer, dando por inconclusa la tirada del 1850, lo haya atribuido a ésta al encontrarse frente a un conjunto de hojas que no tienen el espesor de las de la Academia, que no tienen la J. G. O. en filigrana y que, sin embargo, son antes del número. Nada habría en ello de particular, porque he de confesar que cuando me presentaron las láminas de que trato las creí de un tiraje posterior, débilmente entintado, acostumbrado como estaba a las pruebas exageradamente oscuras de la Academia. Me parecieron pálidas. ¡Aquella palidez la creí resultado del abuso, cuando era símbolo de pureza!... ¡El repetido yerro de la malicia!

Si Mayer ha sufrido el mismo error, nos encontraríamos con dos ejemplares completos originales; pero ¿sería ello indicio de una edición en 1850? No creo que nadie pueda afirmarlo seriamente.

Y si el del doctor Hofmann no es como el ejemplar que motiva este estudio; si no contiene, como éste (según después se verá), verdaderas pruebas de estado; si es como el de 1864, menos podrá pensarse en que pertenezca a una

edición, por corta que fuere, sino a un ensayo de la estampación de la Academia hecho en papel diferente.

Tampoco, pues, aparecen hasta ahora rastros de la famosa publicación del editor desconocido.

Volvamos a Lefort, que es el inventor de la edición de 1850 (negada por primera vez por mí) (1), y que es al propio tiempo el detractor de la edición de la Academia, hasta el punto de creer que su autor la hubiera repudiado y que no debiera haber sido lanzada a la publicidad. Supone este crítico que los cobres de "Los Proverbios" fueron maltratados por un retoque estúpido para la tirada de 1864, y prueba con ello haber tratado esta vez el asunto muy a la ligera; porque si se comparan las hojas de esta tirada con las del ejemplar que aquí describo, puede apreciarse que no todos los cobres fueron retocados, y menos torpemente, sino —en los casos de retoque— bastante hábilmente remordidos.

Aduce Lefort (pág. 80) que esta edición fantasma fué hecha "... en assez petit nombre en feuilles et probablement à des certaines intervalles, comme nous avons pu l'observer par les qualités différentes et les tons des papiers employés".

Esta diversidad de papeles empleados en una publicación es por demás sospechosa. Yo no dudo que Lefort viera un conjunto, como dice, de hojas sueltas hechas a intervalos, como deduce de las calidades varias y de los tonos del papel: lo que sostengo es que un ejemplar así formado no prueba que proceda de una edición. Porque no se puede admitir que un editor lance una publicación en papeles entremezclados de cualidades y co-

(1) Estando en la imprenta este trabajo ha aparecido un interesante estudio, publicado por D. Pedro Vindel, titulado: *Los Caprichos. La Tauromaquia. Los Desastres de la Guerra. Los Proverbios de Don Francisco Goya. Descripción de las diversas tiradas hechas hasta nuestros días, con los precios que alcanzan en la actualidad*. En este libro, avalorado con curiosas reproducciones, no se hace alusión a tirada alguna con tal fecha, lo cual prueba que el Sr. Vindel, que ha trabajado concienzudamente este asunto, no ha encontrado documento que le permita registrarla ni hacer mención de ella.

lores diversos. Esta serie de pruebas que vió pudo ser un ensayo hecho por Goya tanteando la tinta o la presión de la prensa para establecer un ejemplar homogéneo. O bien unas pruebas hechas por la Academia antes del remordido, que hubieran de servir de guía al grabador encargado de hacerlo; tal vez el ejemplar de Hofmann tiene una de estas dos procedencias y es el mismo que viera Lefort.

Las variantes que se observan entre el ejemplar que aquí se estudia y la primera edición de la Academia son de tres clases:

Las ocasionadas por retoques del autor inmediatamente después de la estampación del ejemplar prístino.

Las ocasionadas con el remordido al rodillo y correcciones de algún defecto material, imputables a la Academia para su tirada de 1864.

Las ocasionadas en esa fecha durante la tirada misma por usura de las líneas de punta seca, ensanche de las mordidas y otros defectos, que son el resultado del frote del linón y de la mano para cada prueba, y que explican las diferencias notables que a veces se observan entre pruebas de una misma edición.

Las razones dadas hasta aquí me parecen definitivas en prueba de la no existencia de la edición supuesta de 1850, porque están basadas en aducciones técnicas históricas y materiales; pero aun quiero dar otras de orden hipotético y deductivo.

Es curioso —por ejemplo— anotar el paralelismo de la suerte corrida por los "Desastres de la Guerra" y por "Los Proverbios" o "Disparates".

Dije antes que cuando Goya abandonó su patria debió de dejar sus cobres originales a persona de su confianza que probablemente desempeñaría cargo oficial. Nadie más indicado que reuniera ambas condiciones que D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Sabido es que este crítico estaba ligado a él por una grande y antigua amistad, y

que era uno de los más respetados y conspicuos miembros de la Real Academia de San Fernando; y también es sabido que a él confirió Goya el encargo de ordenar y titular sus planchas de "Los Desastres".

Dos ejemplares hay solamente de esta serie, estampados por su autor al terminarla: uno en poder de D. Pedro Moreno Gil de Mora, y otro que es conocido por los goyistas por "El Ejemplar de Ceán Bermúdez".

Están sobre papel verjurado, y se explica esta circunstancia porque estas estampas fueron hechas en épocas distintas y en hojas sobrantes de ediciones anteriores, como queda dicho que ocurrió años después con las pruebas de estado de "Los Disparates".

Conocido ya por el autor el aspecto general de su obra "Los Desastres" por el segundo de aquellos dos ejemplares, y al entregarlo a Ceán a los efectos de rotulación de que antes se habla, es seguro que también debió de confiarle los cobres para su numeración correspondiente y definitiva.

En el mismo caso volvió a encontrarse Goya cuatro o cinco años más tarde cuando, en vísperas de su viaje, tenía grabadas diez y ocho láminas de su nueva serie "Los Disparates". Es natural que también le confiara estos diez y ocho cobres y que también deseara tener una idea del aspecto general de ellos. ¿Es verosímil que un grabador no tire, aunque sólo sea por curiosidad, por lo menos un ejemplar de su trabajo? Las pruebas de estado que llevan rótulo de su mano son en número inferior a diez y ocho, y no pudieron bastarle para conservar una idea de su obra antes de separarse de ella.

Hizo, pues, un ejemplar en papel liso (fuera porque le escaseara ya el sobrante de ediciones antiguas, fuera por dar más belleza a esta estampación), hizo algunas correcciones en los cobres y los entregó a su amigo. Los dos ejemplares de D. Pedro Moreno Gil y de Ceán Bermúdez son, respecto a "Los Desastres", lo que este

ejemplar que estudiamos —y probablemente el de Hofmann— respecto a "Los Disparates".

No sé si Goya presentía el valor artístico y bibliográfico que había de darse, cada vez más, a las llamadas pruebas de estado, y por eso las ofrecía a sus familiares y a sus íntimos, como para procurarlas un paradero tranquilo, lejos de las eventualidades mercantiles. Tal vez se las regalaba como primicia de su ingenio; ello es que sus hermanos: el cura párroco de Chinchón y el labrador de la Huerta de Valencia, y Rosario Weis, su ahijada y discípula, conservaron tan buenas ofrendas como las que por respeto o miras interesadas hubo de destinar a Muguiro su banquero, a algunos Ministros y a Godoy mismo.

Obsérvese que el estado del álbum de "Los Disparates" que motiva estas líneas y el de Ceán de "Los Desastres de la Guerra" es idéntico: antes de los títulos o antes de los títulos corregidos, antes de la numeración o antes de la numeración definitiva, antes de ciertos trabajos insignificantes y antes de esa monotonía de líneas y sombras y de esas lagunas negras que llaman la atención en ambas series.

¿No es tanta coincidencia digna de llamar la atención?

Evidentemente, para los retoques y remordidos que presentan una y otra colecciones ha presidido el mismo criterio, y si hubieran sido hechos por indicación de un editor particular en una de ellas, habría que admitir que las dos habían estado en sus manos. Y ¿por qué este editor había de hacer edición en 1850 de "Los Disparates" y no de "Los Desastres", siendo aquella serie la menos adaptable al público? De juro hubieran tenido éstos mejor acogida en un país que ha estado celebrando el Dos de Mayo hasta hace poco.

No, no ha habido tal edición de 1850. Los cobres de "Los Desastres" y de "Los Proverbios" fueron retocados por Goya,

después de estampados los ejemplares de Ceán y este en que me ocupo, respectivamente.

Esos son los retoques de autoridad, del amo intelectual de las láminas; después quedaron confiados a Ceán Bermúdez, y a la muerte de éste —un año después de la de su amigo D. Francisco— pasaron a poder de la Real Academia de San Fernando.

¿Por qué habían de separarse estos dos grupos de planchas, cuyo nacimiento, correcciones, deterioros y primeras tiradas académicas fueron paralelos, con tan corto espacio de tiempo entre ellas? Porque sólo medió entre la aparición de las dos publicaciones un año: "Los Desastres" en el 1863, y "Los Proverbios" en el 1864. Que hasta en esta prelación se manifiesta la correlatividad que he mantenido respecto de la gestación y nacimiento de estas dos producciones colectivas.

Y ¿se sabe por qué fueron remordidas?

Se dice que por estar oxidadas, cosa que no es probable, pues siempre debieron de estar consideradas y a salvo de accidentes.

Se alega (Lefort y otros que le copian) que por haberse desgastado durante la edición de 1850, que en seguida afirman que fué cortísima.

Pues bien; dada la extrema fineza de las primeras pruebas de 1824, la pureza de líneas y la ligereza de medias tintas que se observa en las pruebas de estado sueltas y en las de conjunto de este ejemplar primitivo, las placas fueron retocadas —estoy seguro de ello— ¡porque la Academia las consideró insuficientemente mordidas!

Por todo lo cual yo establezco los siguientes jalones:

1.^o 1819 a 1823.—Pruebas obtenidas una a una, a medida que los cobres iban siendo grabados. Están rotuladas por

Goya, y se conocen sólo nueve de las diez y ocho que grabó en España. (Colecciones Lázaro Galdeano, Pereire y Sánchez Gerona.)

2.^o 1823 a 24.—Los cobres han sufrido retoques, hechos por su autor, y éste estampa un ejemplar completo en papel velin homogéneo, que es el que aquí se describe. Este ejemplar puede haber sido precedido de pruebas de tanteo para la presión y el entintado.

3.^o 1824.—Los cobres vuelven a ser ligeramente modificados por Goya, y, sin nueva tirada, pasan a poder de Ceán Bermúdez.

4.^o 1824 a 27.—Tienen su origen las cuatro planchas editadas por *L'Art* en 1877. Y se conoce una prueba de cada una, hechas en Burdeos por Goya, a medida que los cobres iban siendo grabados. Están también rotulados de mano del maestro, y corresponden de este modo a los títulos arbitrarios con que aparecieron en la edición de *L'Art*:

"Disparate conocido". — "¡Qué guerrero!"

"Disparate puntual". — "Una reina de circo".

"Disparate de bestia". — "Otras leyes por el pueblo".

"Disparate de tontos". — "Lluvia de toros".

5.^o 1863 a 64.—Entregados los cobres a la Academia, se tira posiblemente un ejemplar de las diez y ocho planchas primeras con las modificaciones de 1824, el cual sirve para darse cuenta del rendimiento de los mismos.

6.^o 1864.—Remordidas las planchas, pero no numeradas. Primera edición de la Academia. 250 ejemplares.

7.^o Hacia 1870.—Las planchas han sido numeradas y ya no sufren variación en las estampaciones sucesivas.

III

DESCRIPCIÓN DEL EJEMPLAR.

Se compone de diez y ocho hojas de papel no verjurado, sin marca de agua o filigrana; de color algo moreno, que recuerda el utilizado por la Casa Jean, de París, para las reimpresiones del stock de cobres antiguos que desde su fundación había ido adquiriendo dicha antiquísima casa editora.

La pasta de este papel —fabricada en Francia del 1820 al 1830, y que se empleó en las ediciones románticas, tan apreciadas hoy por los bibliófilos— no ha sufrido el menor punto de humedad (*taches de rousseur*), tan temidas como frecuentes en las publicaciones de esta bella época del libro francés.

El estado de conservación de las láminas es perfecto. Los márgenes sobrepesan algunos milímetros de la marca de la plancha.

La descripción de cada una es la que va a continuación, referida a la numeración y descripción de catálogo de Delteil (D) y a mis anotaciones personales (G). El grado de rareza está copiado de Delteil. Entre comillas y al principio de cada descripción va el título que Goya se proponía dar a la lámina correspondiente, según consta, escrito de su mano al pie de algunas pruebas primeras que se conservan en diversas colecciones. Aquellas cuya denominación no es desconocida hasta ahora, llevan puntos suspensivos en el lugar del título.

Plancha 1.^a

“Disparate femenino”. Primer estado. (De tres.) Antes del número y antes de las líneas verticales a la punta seca a la izquierda de la maja de la izquierda. *Ratísima*. Visibles las medias tintas de las faldas de las tres mujeres de primer término,

Plancha 2.^a

“Disparate de miedo”. Primer estado. (De tres.) Antes del número. Antes de la raspadura sobre la ropa del fantasma. Algunos trabajos a la punta seca, sobre todo en la ropa de éste, han desaparecido en las de la Academia. En el horizonte se ven unos montes y un árbol, que no existen ya en la tirada de la Academia. *De toda rareza*.

Plancha 3.^a

“Disparate ridículo”. Primer estado. (De tres.) Antes del número y antes del remordido. *Ratísima*. Se observan numerosos trabajos a punta seca que han desaparecido posteriormente en los personajes. Ausencia de algunos trazos, añadidos después. Véase, especialmente, al pie de la primera mujer de la izquierda, junto a la falda de la mujer de al lado.

Plancha 4.^a

“.....” Estado no citado entre el segundo y el tercero. (De tres D.) (De cuatro G.) El pantalón del gigante ha sido subido; pero antes del número y del remordido. *Prueba única*.

Plancha 5.^a

“Disparate volante”. Primer estado. (De tres.) Antes del remordido y del número. *Muy rara*.

Plancha 6.^a

“Disparate furioso”. Segundo estado. (De cuatro.) Con la media tinta y antes del número. En el tercer estado la media tinta de los tres personajes del primer término ha desaparecido. *Muy rara*.

Plancha 7.^a

“Disparate matrimonial”. Segundo estado. (De cuatro.) Antes del número y antes del remordido. Sólo dos pruebas citadas. *Rara.*

Plancha 8.^a

“.....” Primer estado. (De dos.) Antes del número y antes del remordido. *Rara.*

Plancha 9.^a

“Disparate general”. Primer estado. (De dos.) Antes del número y del remordido. *Rarísima.*

Plancha 10.^a

“.....” Segundo estado. (De tres.) Antes del número y del remordido. *Rara.*

Plancha 11.^a

“Disparate pobre”. Segundo estado. (De cuatro D.) (De cinco G.) Con las líneas de punta seca en la bóveda de la derecha y en otros sitios. *Muy rara.* Hay otro estado intermedio, no citado por Delteil, entre los segundo y tercero descritos por éste. He aquí la descripción del estado que Delteil no registra:

“Segundo bis” (G). El cielo subsiste. Antes del número. Las dos rayas sobre el cielo junto a la mujer del fondo izquierda han sido borradas. Es la tirada de 1864.

Plancha 12.^a

“.....” Primer estado. (De tres.) *Muy rara.* Es una de las más bellas en este ejemplar, y de las que más han sufrido en la tirada de 1864.

Plancha 13.^a

“.....” Segundo estado. (De tres.) *Rara.*

Plancha 14.^a

“Disparate de Carnaval”. Primer estado. (De dos.) Con las aguadas finas mucho más visibles que en la primera edición de la Academia. *Rara.*

Plancha 15.^a

“Disparate claro”. Primero bis (G). (De tres D.) (De cuatro Gerona.) Estado no descrito; intermedio entre el primero y el segundo (D). Tiene ya el soldado que cae de cabeza; pero es antes del número y antes del remordido, que en el segundo estado (tirada de 1864) ha producido numerosos defectos; v. gr.: en el humo que se ve detrás de la pierna del soldado y de la cabeza del fraile que está al fondo, a su derecha; estos defectos han sido corregidos entre el segundo y tercer estados señalados por Delteil, o sea entre la primera y segunda tiradas de la Academia. *Prueba única.*

Plancha 16.^a

“.....” Primer estado. (De dos D.) (De tres G.) Delteil sólo cita dos estados: primero, antes del número y del remordido; segundo, después del número y del remordido. Hay otro intermedio: antes del número, pero después del remordido, que es la edición de 1864. *Rara.*

Plancha 17.^a

“.....” Primer estado. (De tres.) Antes del número. Antes del remordido y con un trazo horizontal escapado, en el claro de la pierna del personaje del primer término de la derecha. *Muy rara.*

Plancha 18.^a

“.....” Primer estado. (De dos D.) (De tres G.) *Rara.* Hay un estado intermedio, no citado por Delteil. Antes del número, pero después del remordido. 1864.

TOTAL.—Piezas de estado desconocido, 2.—Primer estado, 11.—Segundo estado, 5.

GOYA VISTO POR CARLOS BAUDELAIRE

POR ANGEL VEGUE Y GOLDONI



ARTO conocidas son las páginas que Carlos Baudelaire dedicó a Goya, y que figuran en el libro *Curiosités esthétiques*.

Al tratar de ellas hay que mencionar, como en el comienzo de las mismas se hace, a Teófilo Gautier, maestro de Baudelaire. En *Les fleus du mal*, colección de poesías que ha dado fama al último, aparece el testimonio de amistad que a ambos escritores ligaba:

Al poeta impecable,
al perfecto mágico de las letras francesas,
a mi muy querido y muy venerado
maestro y amigo

TEOFILO GAUTIER,
con los sentimientos
de la más profunda humildad,
dedico
estas flores malsanas.

C. B.

Una de las mejores composiciones baudelerianas, *Los faros*, evoca el arte de Goya en cuatro versos:

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
de fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
de vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
pour tenter les démons ajustant bien leur bas.

La precedente estrofa resume, a mi entender, varios aspectos que caracterizan al Goya de *Los Caprichos*. En otras dos del *Himno a la Belleza* expresa su concepto estético:

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'im-
porte,
O Beauté!, monstre énorme, effrayant, ingenu!;
si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la
porte
d'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou
[Sirène,
qu'importe, si tu rends-fée aux yeux de ve-
[lours,
rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine!,
l'univers moins hideux et les instants moins
[lourds.

Pero aparte aquellas poesías intituladas *Los buhos* y *Un grabado fantástico*, que quizás deban su inspiración a Goya, he de fijarme en el estudio que Baudelaire consagró a Goya, incluído en su ensayo sobre *Algunos caricaturistas extranjeros*. Tras las reflexiones acerca "de la esencia de la risa y generalmente de lo cómico en las artes plásticas", desarrolla la tesis, proyectándola en los casos particulares de caricaturistas nacionales y extranjeros; entre los primeros, Claudio Vernet, Pigal, Charlet, Daumier, Monnier, Granville, Gavarni, Trimolet, Travies y Jacque; entre los segundos, Hogarth, Cruishank, Goya, Pinelli y Brueghel.

En España —comienza— un hombre singular ha abierto en lo cómico nuevos horizontes. Nada más cierto.

A propósito de Goya, cita el excelente artículo escrito por Teófilo Gautier y publicado en *Le cabinet de l'amateur*, y declara que su maestro está perfectamente dotado para comprender semejantes naturalezas. Indica luego los procedimientos empleados por Goya —aguatinta y aguafuerte mezcladas, con retoques de punta seca—, para entrar en materia; sólo quiere —dice— "añadir algunas palabras respecto del elemento muy raro que Goya ha introducido en lo cómico": lo fantástico.

Teófilo Gautier, más pintor, traduce con su pluma de literato las impresiones experimentadas ante determinados cuadros, dibujos y grabados de Goya. Bau-

delaire, aun sin salirse de *Los Caprichos*, se sirve de unos cuantos para definir la sensibilidad de su autor así: "Goya no es precisamente nada especial, particular, ni cómico absoluto, ni cómico puramente significativo, a la manera francesa. Un ejemplo de lo cómico absoluto es Teodoro Hoffmann (*De la esencia de la risa*, VI); "en Francia, país de pensamiento y de demostración claros, en que el arte apunta natural y directamente a la utilidad, lo cómico es generalmente significativo". (Idem íd.)

Una observación justa hace Baudelaire: la de que Goya se sumerge con frecuencia en lo cómico feroz y se eleva hasta lo cómico absoluto, si bien el aspecto general bajo el cual ve las cosas es, sobre todo, fantástico, o, mejor, por la mirada que echa a las cosas, es un traductor naturalmente fantástico.

Considerándole al través de *Los Caprichos*, "obra maravillosa por la originalidad de las concepciones y por la ejecución", imaginase Baudelaire ante aquéllos a un hombre, a un curioso, a un amateur desconocedor de los hechos históricos a que aluden varias de las láminas goyescas; un simple espíritu de artista que ignore quiénes fueron Godoy, Carlos IV o la reina, experimentará, no obstante, en el fondo de su cerebro, viva conmoción, a causa de la manera original, de la plenitud y de los medios del artista, y también de la atmósfera fantástica que baña todos sus asuntos. Separado lo accesorio y en cierto modo lo anecdótico, queda lo substancial, lo permanente, apreciado con sagacidad crítica por el poeta. "Por lo demás —agrega—, hay en las obras salidas de las profundas individualidades algo que se asemeja a esos ensueños periódicos o crónicos que asedian regularmente nuestro sueño."

He aquí lo que distingue al verdadero artista: durable y vivaz hasta en sus obras fugitivas. Encuentra lo que se llama *caricaturas* en la dependencia o sumisión a los acontecimientos, y halla la diferencia

entre los caricaturistas históricos y los artísticos en lo cómico, fugitivo en los unos, eterno en los otros.

La lógica de Baudelaire no admite réplica. Hechas las primeras concesiones, el rigor dialéctico nos obliga al asentimiento a cuanto afirma en su argumentación.

Goya, siempre gran artista, asusta con frecuencia. En el análisis de su temperamento registra Baudelaire la unión de la alegría y de la jovialidad, de la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes con un espíritu mucho más moderno o, al menos, que ha sido mucho más buscado en los tiempo modernos: el amor a lo inasequible, el sentimiento de los contrastes violentos, de los espantos de la naturaleza y de las fisionomías humanas, extrañamente animalizadas por las circunstancias. La actualidad constante de Goya radica en la solidez de estos hechos. Por vía de explicación histórica apunta Baudelaire que Goya viene después del vasto movimiento satírico y demoledor del siglo XVIII, acepto a Voltaire, sólo por lo que atañe a las caricaturas de frailes —frailes que bostezan, frailes que tragan, cabezas cuadradas de asesinos disponiéndose a ir a los maitines; cabezas astutas, hipócritas, finas y malas como perfiles de aves de rapiña—; cosa curiosa es que, odiador de frailes tal, haya soñado tantas hechiceras, "sábados", dia-bluras, niños en el asador, todas las hiperboles de la alucinación, y luego todas esas blancas y esbeltas españolas a las que viejas sempiternas lavan y preparan, ya para el "sábado", ya para la prostitución nocturna, "sábado de la civilización". La estrofa de *Los faros*, desarrollada en las líneas precedentes, nos lleva a pensar en unas estampas de *Los Caprichos*. Y para documentar la irreabilidad de algún asunto, evoca el contenido de dos planchas, "un paisaje fantástico, mezcla de nubes y de rocas". ¿Rincón de la sierra desconocida y nada frecuentada? ¿Modelo del caos? Confiamos a su pluma la descripción: "Allí, en el seno de un teatro abo-

minable, se libra encarnizada batalla entre dos hechiceras suspendidas en medio de los aires; la una cabalga sobre la otra; la zurra y la doma. Ambos monstruos ruedan al través del aire tenebroso; toda la repugnancia, todas las suciedades morales, cuantos vicios pueda concebir el espíritu humano están escritos en las dos caras que, con arreglo a una costumbre frecuente y a un procedimiento del artista, participan del hombre y de la bestia."

"La segunda plancha representa a un ser, un desgraciado, una mònada solitaria y desesperada que quiere a toda costa salir de su sepultura. Mirada de feos gnomos liliputienses cargan con el peso de sus esfuerzos reunidos sobre la losa de la tumba a medio abrir. Semejantes guardianes, vigilantes de la muerte, se han coligido contra el alma recalcitrante, que se consume en una lucha imposible. Esta pesadilla se agita en el horror de lo vago y de lo indefinido."

Gautier no habría desentrañado más ni mejor el carácter de los dos episodios. La parte de brujería en la una y lo macabro de la otra han cuajado en insuperables visiones poéticas, ricas de plasticidad. Baudelaire, maestro en sensaciones olfativas —no en balde escribía: *Mon ame voltige sur les parfums, comme l'ame des autres hommes voltige sur la musique*—, ha traducido las líneas y masas del dibujo goyesco en lenguaje de sensorial claroscuro.

La juventud, en la vejez de Goya, le sugiere comentarios muy atinados. Débiles los ojos del pintor, al final de su carrera, hasta el punto de que, dícese, había que afilarle los lápices, dibujó por entonces grandes litografías, entre otras las de las corridas de toros llenas de muchedumbre y de hormigueo —planchas admirables, vastos cuadros en miniatura—; nuevas pruebas en apoyo de cierta ley singular que preside al destino de los grandes artistas y exige que, gobernándose la vida a la inversa de la inteligencia, ganen de un lado lo que pierden del opuesto, y

que vayan así, siguiendo una juventud progresiva, reforzándose, regallardeándose y creciendo la audacia hasta el borde del sepulcro.

Tocando en lo escatológico, no traspasará Baudelaire los límites de la decencia, aunque el pasaje sea arriesgado. Por ejemplo, en el espectáculo de una corrida. "Un toro furioso, de los encarnizados que se ceban en los muertos, ha dejado al descubierto la parte posterior de uno de los lidiadores, el cual, herido, se arrastra pesadamente sobre las rodillas. La formidable bestia ha levantado con sus cuernos la camisa desgarrada y puesto al aire las nalgas del desgraciado, en tanto que la fiera baja de nuevo su morro amenazador; pero esta indecencia en la carnicería apenas commueve a la plaza."

Y como juicio de conjunto, en torno a lo fantástico, escribe: "El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armónicos. Nadie más osado que él en el sentido de lo absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas faces bestiales, esas muecas diabólicas están penetradas de *humanidad*. Aun desde el punto de vista particular de la historia natural, sería difícil condenarlas: tanta analogía y armonía hay en todas las partes de su ser; en una palabra, la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico es imposible de asir; es una frontera vaga que el analista más sutil no podría trazar; tanto el arte es a la vez transcendental y natural."

En efecto; tales creaciones goyescas son resultante de una observación directa de la realidad transportada por obra de la imaginación más fogosa. El factor intelectual, encarnado en lo plástico, se desborda y tira por el camino del símbolo. La sátira, además, así estimulada conduce a la quimera, a lo quimérico de un Bosco, a lo quimérico de un Quevedo.

Carlos Baudelaire cala muy hondo. Para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hom-

bre y una de las abundantes pepitas contenidas en la manzana simbólica, está el acuerdo unánime de los fisiólogos de la risa en la razón primera de tan monstruoso fenómeno. En lugar de decir ellos que la risa viene de la superioridad, sería menester decir que la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica, si la hubo jamás! ¡Orgullo y aberración!

En otro pasaje afirma: la risa es satánica; es, pues, profundamente humana; por ser humana es esencialmente contradictoria, o sea que es a la par signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita; esta última con relación al ser absoluto cuya concepción posee; grandeza infinita con relación a los animales. Del choque perpetuo de los dos infinitos se desprende la risa.

Más adelante distingue: lo cómico es,

desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación; aquél, una imitación mezclada con cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza. El juego de conceptos con que opera Baudelaire denuncia una agilidad mental extraordinaria. Su posición estética, si obedece a un pie forzado, se salva por el espíritu poético que a cada paso brota del discurso.

Nadie, en fin, ha percibido como Carlos Baudelaire el lado "teratológico" de la humanidad imaginada por Goya, inventor, en el arte, de lo "monstruoso verosímil". Otras facetas de su genio multiforme quedan en segundo término. Pero de todas suertes, Baudelaire supo plantear un problema de alta crítica, que al cabo de los años constituye el mejor alegato en pro de Goya.

LOYS DELTEIL

En plena celebración del centenario de Goya nos llega una penosa noticia: ha muerto Loys Delteil, el gran experto y crítico de la estampa, cuyo catálogo de la obra grabada de Goya, hasta hoy el más completo repertorio en la materia, ha sido utilizado como base para las identificaciones del que sirve de guía a la Exposición organizada por la Sociedad este año.

Loys Delteil disfrutaba de autoridad reconocida por todos los inteligentes. Su actividad ininterrumpida como experto puede seguirse en los catálogos de ventas del Hotel Drouot, donde su juicio era garantía segura para coleccionistas y conocedores.

Con una experiencia profunda del grabado en todas las épocas, sus predilecciones personales iban sobre todo a la estampa moderna, desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días. En su colección particular conservaba más de cuatrocientos grabados y litografías modernos, ejemplos raros que su situación excepcional en el mundo de la estampa le había puesto al alcance. Desde 1906 emprendió la magna empresa de formar el *corpus* de la estampa moderna publicando *Le peintre-graveur illustré* (XIX^e et XX^e siècles), instrumento indispensable para el coleccionista y el estudioso de esta época, con reproducción fotografiada de todos los números y escueta diferenciación de estados, precedidas en cada artista por sustanciosas noticias biográficas. Esta publicación, acontecimiento capital en los estudios del grabado, debía comprender veintinueve

volumenes. Abre la serie el primero con Millet, Rousseau, Dupré y Jonckind; los diez últimos estaban destinados a recoger toda la obra litográfica de Daumier. De estos diez volúmenes sólo conocemos los cuatro primeros.

Para preparar los de Goya, 14 y 15 de la serie, Delteil vino a España en 1921. Bien encaminado por los generosos informes del señor Sánchez Gerona, amigo suyo de antiguo, completó en la Biblioteca Nacional y en las más importantes colecciones privadas los datos que en París había recogido. El catálogo se publicó en 1922. Obras de este género dejan siempre franca la puerta a la rectificación y al complemento. En el catálogo de Delteil ha podido deslizarse, por deferencia del autor a informes de personas que le merecían confianza, alguna que otra pieza, cuya atribución a Goya es discutible. Pero en él se reúne toda la obra conocida del maestro con una precisión en el deslinde de estados que compendia y amplía los estudios hechos en estos espinosos problemas, para orientarse en los cuales poseía Delteil incomparable seguridad de gusto y experiencia.

Los ingentes materiales recogidos en *Le peintre-graveur illustré* recibieron forma sistemática en su excelente *Manuel de l'amateur d'estampes du XIX^e et XX^e siècles*, continuación de su admirable obra de juventud, el *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIII^e siècle*.

PROYECTO DE COMPRA DE LA QUINTA DE GOYA EN EL AÑO 1854

POR JOAQUIN EZQUERRA DEL BAYO

Es de tal interés cuanto se relaciona más o menos directamente con la personalidad de Goya en los momentos actuales, que no vacilo en aportar un menudo grano de arena, venido a mis manos, en relación con la historia de su casa de campo, situada, como todos saben, pasado ya el Puente de Segovia y cercana al camino que conduce a la ermita de San Isidro.

Sobre si esa finca fué creada por el artista o adquirida completamente terminada, salvo las modificaciones que para amoldarla a las necesidades de su vida introduce todo nuevo propietario, es punto no dilucidado todavía. Tampoco lo está la fecha en que dicha propiedad pasó a su poder, pues aunque ha de suponerse por cierto párrafo de una carta a su amigo Zapater, relativa a un birlocho de dos ruedas con un *caballo gitano*, del que se cayó y lastimó una pierna, siendo sustituido en 1787 por un cochecillo de cuatro ruedas, que ya entonces era suya la quinta, y para trasladarse a ella necesitaba un vehículo, hasta entrado el siglo XIX no se tiene noticia precisa de que habitara allí con motivo de la invasión francesa de 1808.

Verdaderamente, en ningún otro sitio podía encontrar un rincón más tranquilo dentro de la Corte en aquellos sangrientos y revueltos años de usurpación y de encendidas pasiones en defensa de la Patria. En sus paredes pintó al óleo esas extrañas figuras, conservadas en el Museo del Prado, que aun hoy, después de pasado una centuria, por su valentía y calidad técnica pueden considerarse a modo de meta de escuelas conceptuadas actualmente como avanzadas.

Esa quinta, a la muerte de Goya, pasó a poder de su hijo Javier, que la poseyó sin variación en su decorado, salvo la colocación en la mesilla de descanso de la escalera de un pedestal de pasta piedra, imitando al mármol de Granada, "que sustentaba el busto del fundador de la posesión", el mismo que, fundido en bronce, obra del artista napolitano N. Marchi, fué adquirido por la Real Academia de San Fernando a su nieto el año 1857. Este nieto, por cuyo porvenir aun velaba el maestro en sus últimos años de Burdeos, sin duda andaba atropellado de intereses cuando a los nueve meses de faltar su padre Javier trató de vender al banquero D. Narciso Bruguera la quinta vulgarmente denominada entonces *del Sordo*.

El granito de arena de que hablaba al principio es el certificado expedido en 14 de diciembre de 1854 por D. Miguel García, "Arquitecto de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, Director de Caminos vecinales y Maestro agrimensor", de haber reconocido, medido y tasado "una posesión conocida con el nombre de Huerta de Goya, extramuros de esta Corte, a la derecha del camino que, desde la glorieta del Puente de Segovia, va a parar a la ermita de San Isidro".

Veamos las noticias que puede suministrarnos ese documento, encontrado entre legajos de papeles al empezarse la restauración de la curiosa casa de campo adquirida en 1844 por el mismo D. Narciso Bruguera en la esquina de la calle de Goya y el paseo de la Castellana, efectuada por su actual propietaria doña María, nieta de D. Narciso y esposa de nues-

tro buen amigo y culto coleccionista don Pedro del Castillo Olivares.

No he de detallar las diferentes partes o manzanas en que estaba subdividida la finca de Goya, la cual, según proyecto aprobado por el Ayuntamiento, constituiría parte del nuevo barrio de Colmenares, pero sí expresar que la huerta de regadío medía 145.502 pies cuadrados y la de secano 126.997, estando construida en su recinto la casa principal, a cuya derecha existían un pabellón para el capataz o encargado de la posesión y árboles de sombra de diferentes clases.

La casa principal constaba de dos cuerpos o alturas, formados por cinco crujías paralelas unas a otras, siendo las dos más esenciales las que miraban a Oriente, y estaban subdivididas en diferentes departamentos, comunicados entre sí por medio del vestíbulo y de la escalera. Esta era de madera descubierta, labrada de fino, con un tiro al frente y dos ramales laterales que conducían al piso superior.

La escalinata de descenso a la antesala baja, los tres primeros peldaños de la escalera, el pavimento del vestíbulo, sus pilastres y pedestales eran de la misma pasta piedra imitación de mármol granadino del pedestal que dijimos soportaba el busto de Goya en el descansillo de la escalera.

Las paredes del comedor del piso bajo y las del gabinete del piso principal estaban adornadas por el maestro con obras de su profesión de singular mérito, no habiéndolas justipreciado D. Miguel García, según expresa el documento, "por respeto a su memoria y al gran mérito artístico de los asuntos y de la ejecución". Las demás piezas estaban vestidas con

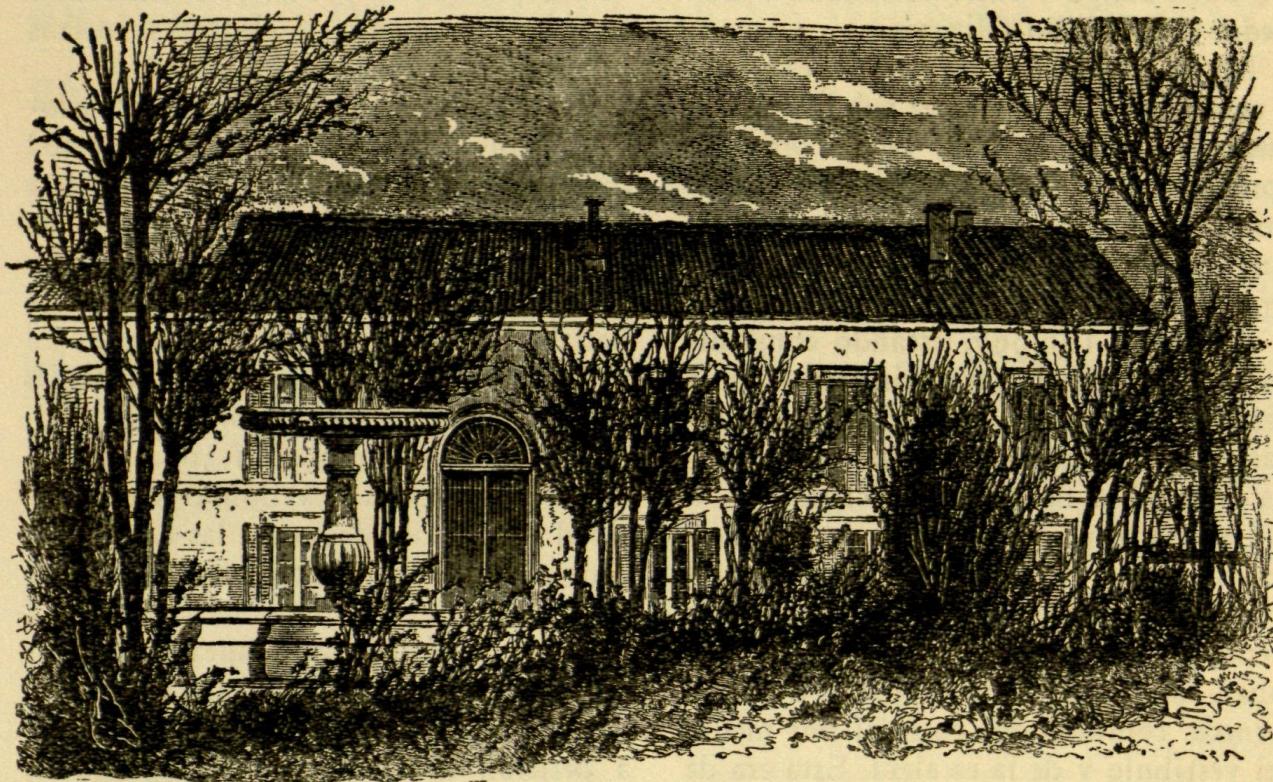
"buenos papeles, y cuatro chimeneas francesas de estuco y elegantes formas existían incrustadas en las paredes".

En el espacio comprendido entre la prolongación de la primera crujía y la pared divisoria o medianera que separaba este edificio de una fábrica de fundición de metales, allí instalada, había un pequeño jardín con diversas plantas, en donde se hallaba el pozo de aguas inmundas.

Reunidos los valores de las distintas partes que constituían el todo de esta finca, resultaba un total de 1.309.179 reales 26 maravedises de vellón, de cuya cantidad habrían de deducirse las cargas que contra sí tuviera, tanto perpetuas como redimibles.

Hasta aquí los datos nuevos proporcionados por la valoración del arquitecto Sr. García, llevada a término, sin duda, a petición del banquero Sr. Bruguera, puesto que entre sus papeles se ha encontrado. Pero el hecho de no comprar la finca nos indica que su perspicaz talento financiero no le juzgó un negocio ventajoso, en lo que se equivocó completamente, por no apreciar el valor artístico de las catorce pinturas de las paredes, a pesar de la advertencia del tasador. ¡Qué no valdría esa casa hoy día, conservada con el fervoroso cariño que los descendientes de Bruguera han puesto en la que poseen en la calle de Goya!

Algo después, hacia 1860, era ya propiedad de Mr. Rodolphe Coumont, aunque, según el escritor francés Charles Iriarte, todavía conservaba en la puerta de hierro de la entrada las iniciales M. E. bajo una corona de marqués, correspondientes al título de Marqués del Espinar, usado por Mariano Goya.



ANTE LAS PINTURAS DE LA QUINTA DEL SORDO

POR LUIS G. DE VALDEAVELLANO

El sueño de la razón
produce monstruos.

GOYA.

PODEROSO VISIONARIO.

Si hay algo en la obra de Goya que, abandonando el campo de la expresión plástica, eleve sus alas gigantescas hasta cumbres de sorprendente humanidad, se halla, sin duda, a mi juicio, no ya sólo en los *Caprichos* y en los *Disparates*, sino en lo que constituye su réplica en color: las pinturas murales de la Quinta del Sordo. A lo largo de la obra grabada de Goya late en todo momento una inquietud angustiosa, una ferocidad sarcástica, un dramático gesto de asco y de desdén, que encuentra su máxima expresión en las decoraciones con que el artista —en años turbulentos— quiso rodearse en su casa de las riberas del Man-

zanares. Goya es allí, más que el pintor, el hombre. Y el hombre “de carne y hueso” como lo quiere D. Miguel de Unamuno; esto es: el que sueña, vive, arde en perpetuo fuego de inquietud y de pasión; sufre y gesticula, rabia y se debate en la preocupación atormentada del vivir; anhela y gime, se eleva a nobles ideales y se arrastra preso de sus limitaciones, y muere, en fin, en la lucha de existir y se quema las fauces de sed ardiente de una verdad superior. Porque, en definitiva, todo el enigma pavoroso que acusa la obra de Goya no es sino eso: la fiebre de los dos o tres problemas que consumen la razón del hombre en preocupaciones milenarias. Todos sus aguafuertes,

misteriosos como interrogaciones a poderes ocultos, nos dan la misma consecuencia de una inquietud filosófica que justifica por completo el dictado de filósofo dado a Goya por D. Bartolomé José Gallardo. El motivo supremo de la genialidad de Goya rebasa en todo momento los estrictos límites de la creación plástica. Hay un instante en su obra —minuto solemne— en el que el espíritu del artista salta por encima de toda consideración puramente estética para entrar de lleno en los pliegues recónditos de lo que hay de más hondo y extraño en el fondo de la esencia humana. Goya ha llegado ya entonces en su medio expresivo —la pintura, el grabado mismo— a límites culminantes que no le es posible atravesar con los factores de que dispone. De ahora en adelante su potencia humana necesita un lenguaje más fuerte, intenso y elocuente. En esa situación hay que romper con muchas cosas, entre ellas con la realidad. Y Goya rompe con bravura impresionante. De ese choque saltan como pedazos violentamente arrojados al espacio unos caprichos, unos disparates, unas visiones de pesadilla que se agazapan en las paredes de su casa.

Goya ve dentro de sí mismo agitarse el oleaje de inquietudes y de pasiones, que no son al cabo sino el flujo y reflujo de su siglo. Sujeto aún a la tradición de su casta y de su pueblo, ya en el XIX, siente su espíritu batido por vientos de Enciclopedia. Goya va perdiendo la serenidad de los grises plateados de sus retratos. Ve desastres y escenas de horror. Pronto verá visiones. Un hombre dormido —esto es, sin conciencia de sí mismo— se siente rodeado de monstruosos hijos de tinieblas. Visiones y monstruos pueblan la imaginación del artista, que produce obras extrañas y fantasmagóricas, raros símbolos y sátiras de amarga punzada: mundo múltiple y demoníaco, en el que lo feo triunfa con desolador escepticismo. Proyección de su mismo estado de espíritu, necesita ver creaciones

de pesadilla hasta en los muros de su Quinta. Su mundo interior debe consumirse en aquellos días entre agitadas llamas de inquietud. Sabemos de sus resplandores por unas pinturas alucinantes.

Para comprender el espíritu de las creaciones tenebrosas de la Casa del Sordo hay que tener en cuenta que fueron como espejos en los que Goya reflejó las sacudidas de su pecho atormentado. Un espejo es sin duda algo misterioso que aparece como una ventana abierta hacia lo desconocido. Tiene mucho de huída, de escape hacia regiones enigmáticas. Pues bien; Goya utiliza su potencia plástica sin límites como espejo de aquello que, cual un mar embravecido, se debate en lo más hondo de su ser. El espejo aparece en la obra goyesca con sorprendente intuición creadora, que me interesa subrayar. Pero el espejo —gran burlador de realidades— es también un magnífico deformador, un estupendo caricaturista, un juez severo e implacable. Y toda la obra de Goya es un espejo del mundo y de sí mismo.

Entre lo más representativo de Goya figura precisamente la serie de dibujos que puede llamarse de los espejos. Alienata allí toda una posición ante la vida. Posición escéptica y desengañada, mano dura que esgrime sarcástica el látigo feraz. En uno de ellos una damisela acude ante el espejo para ver reflejados sus encantos; con brutal respuesta, aquél le devuelve en su fondo una guadaña donde se enrosca una serpiente. En otro, un alguacil se ve despojado de todas sus vestiduras con el aspecto de un tigre en dos patas. Espejos temibles estos de Goya, a la verdad, pero certeros. Al reflejar la figura del artista ellos nos dicen mejor que nadie de su genio y de las tormentas que sacudían su frente preocupada. Las pinturas de la Quinta del Sordo son en este sentido un espejo también del alma del artista en unos años borrascosos. Tratemos de interrogarles sobre sus secretos.

LA QUINTA DEL SORDO.

Los años de la invasión francesa señalan en la vida de Goya un cambio profundo. Fueron aquellos días decisivos en la producción del artista. Siempre, es cierto, vióse en Goya la tendencia en su obra, de una parte, a los pinchazos de la sátira, de otra, a las inquietudes y a la pasión nerviosa y trágica. Pero en los años de la guerra la visión dramática se acentúa y cobra valores inmensos con brava personalidad. No hay que olvidar que Goya era temperamento por esencia popular, y que el dolor y la sangre del pueblo tenía necesariamente que dar a su paleta sordas coloraciones, contrastes violentos, brochazos como explosiones de un lamento unánime. El antes que ninguno pintó el factor masa, la multitud de faz innumerable. El pueblo español, desangrándose por cien heridas, tuvo en Goya su máximo cantor, y en los "Desastres de la Guerra" y en los cuadros del Dos y Tres de Mayo su mejor poema trágico.

En los años de la invasión, Goya se fué a vivir a una quinta que poseía cerca del Puente de Segovia, al otro lado del Manzanares. Poco se sabe de esta finca y del tiempo que el pintor pasó en ella. El Sr. Ezquerra del Bayo cree que debió de adquirirla hacia el año 1787, "al mismo tiempo que un cochecillo de cuatro ruedas, en sustitución del birlocho de dos con un caballo gitano, que antes tuvo" (1). De todos modos, lo que parece seguro es que Goya se trasladó a dicha quinta en los primeros años del siglo XIX. Los que siguieron al de 1808 —ya Goya no era pintor de cámara y su situación económica aparecía como poco halagüeña— vivió retirado en esa propiedad de las orillas del Manzanares, que la gente conocía con el nombre de la "Quinta del Sordo". Según Cruzada Vi-

llaamil, Goya se hizo construir esta casa. "Nuestro artista —dice— mandó hacer una casita pequeña, compuesta de planta baja y principal, pobemente fabricada y de muy poca superficie" (1).

No se sabe cuántos años vivió Goya en la quinta, aunque no resulta inverosímil suponer que permaneciera allí hasta su marcha a Burdeos. Beruete cree esto probable, y encuentra razonado pensar el que, al menos en los primeros años, viviera allí Josefa Bayeu.

La casa de campo de Goya estaba en un altozano a la izquierda del Puente de Segovia, según se sale de Madrid. El lugar es verdaderamente hermoso y propicio a un retiro fecundo. Desde la quinta podría verse un fino panorama madrileño con un fondo azulado de sierra. Mas la serenidad del sitio debió contrastar rudamente con el estado de ánimo del pintor en aquellos tiempos.

La "Quinta del Sordo" perteneció durante algunos años después de la muerte de Goya a su hijo Francisco Javier. Si damos crédito a Cruzada Villaamil, "a esta modesta mansión añadieron los descendientes de Goya más habitaciones con algún lujo construidas, y transformaron la primitiva y pobre casa del artista en un palacio de modesto aspecto". "Testigos presenciales —escribe Cruzada el año 1868— nos han asegurado que de tal manera respetaron los descendientes de Goya las dos habitaciones que él ocupara, que hasta hace una docena de años, fecha en la cual vendieron éstos aquella propiedad, aun se conservaban, tal y como los había dejado Goya, las brochas, pinceles, colores, cazuelas y cuantos utensilios usó para pintar al fresco y al temple."

Charles Iriarte nos dice que la quinta perteneció hacia 1860 a M. Rodolphe Coumont. Cruzada Villaamil habla de que por entonces se intentó lo que más

(1) Ezquerra del Bayo: *La Duquesa de Alba y Goya*; página 291.

(1) E. Cruzada Villaamil: "La Casa del Sordo", en *El Arte en España*. Madrid, 1868.



Goya.—Visión de la Romería de S. Isidro.



Goya.—Aquelarre de Brujas.



Goya.— Manola.



Goya.— Visión fantástica.

tarde se llevó a cabo: trasladar las pinturas murales al lienzo. "Pero son tantos —dice— los gastos que exige esa operación y tan malo el resultado obtenido en una prueba verificada a costa de un aficionado a pinturas, que se abandonó la idea." Cruzada encargó entonces al aguafortista D. Eduardo Gimeno unas reproducciones, de las que, por haber muerto, no dejó hechas más que tres, que se publicaron en *El Arte en España*.

El barón Emilio d'Erlanger adquirió la Quinta del Sordo en 1873, y decidido a salvar las pinturas, consiguió que se trasladasen al lienzo, operación que realizó Salvador Martínez Cubells, y en la que sufrieron bastante, a pesar de la habilidad y pericia con que se llevó a efecto. Por vergonzosa desidia, si las pinturas se salvaron, no así la quinta, que desapareció no hace muchos años.

LAS PINTURAS.

En los años terribles de la invasión Goya se encierra en la Casa del Sordo. Y allí pinta en los muros las creaciones más alucinantes y tenebrosas que nacieron al impulso de su genio. España entera ardía entonces como una gran hoguera. El momento histórico que aquellos días acusan es solemne. En aquella agitación sangrienta había algo más que una lucha entre pueblos. Tratábase de los estertores de una época que se liquidaba en torrentes de sangre. No hacía mucho los hombres que invadían España habían visto caer coronas y privilegios bajo el resplandor fatídico de un cadalso insaciable. Un viento nuevo sacudía el polvo de los siglos y llegaba hasta España conducido inconscientemente por los soldados de un emperador advenedizo. Los españoles sacrificaban estérilmente sus vidas por un rey de catadura moral despreciable. Una Corte y una sociedad envilecida pasaba de fiestas y saraos a luchas y escenas de horror. Goya entonces, pintor de finuras y delicadezas,

deja libre al gran león que llevaba dentro. Pueblo hasta la medula por esencia y por raza, Goya es en lo sucesivo el pintor de los horrores y de las tinieblas. Aquel delicioso cuadro de *La pradera de San Isidro*, de finísima y plateada luz madrileña, que, procedente de la casa de Osuna, se conserva en el Museo del Prado, tiene su réplica dramática en la *Visión de la romería de San Isidro*, brutal y dolorosa, de los muros de la Casa del Sordo. Goya siente en su pecho la misión de intérprete que incumbe a su genio plástico. Y la cumple dando suelta a su imaginación y a sus preocupaciones desbocadas. La guerra, con su cortejo de muertes y catástrofes, cambia la inspiración de sus obras y las tonalidades de su paleta. Acaso también el dolor apasionado por una mujer.

Las pinturas que Goya dejó como zarzuelas en las paredes de la Quinta del Sordo son catorce, y estaban distribuidas en dos habitaciones, que debían ser bastante grandes, una en la planta baja y otra en el piso principal. La sala del piso bajo era el comedor de la casa, y en ella pintó seis de esas extrañas composiciones. Según parece, la forma de estas dos habitaciones era rectangular, y la distribución de las pinturas en el comedor la siguiente: dos en lo alto, a cada uno de los lados de la puerta, a la izquierda *La Manola* —utilizando los títulos con que figuran en el Museo del Prado—, y a la derecha la titulada *Dos frailes viejos*; dos grandes, apaisadas, en los muros más largos —las llamadas *Visión de la romería de San Isidro* y *Aquelarre de brujas*; y, por último, dos pequeñas en la pared que daba frente a la puerta, y que eran: *Saturno devorando a sus hijos* y *Judith y Holofernes*.

La sala del piso principal tenía la misma distribución. A la izquierda de la puerta se veía, sin embargo, un lugar vacío. Según dice Beruete, era el que ocupaba una composición que fué vendida a D. José Salamanca, quien la llevó a su

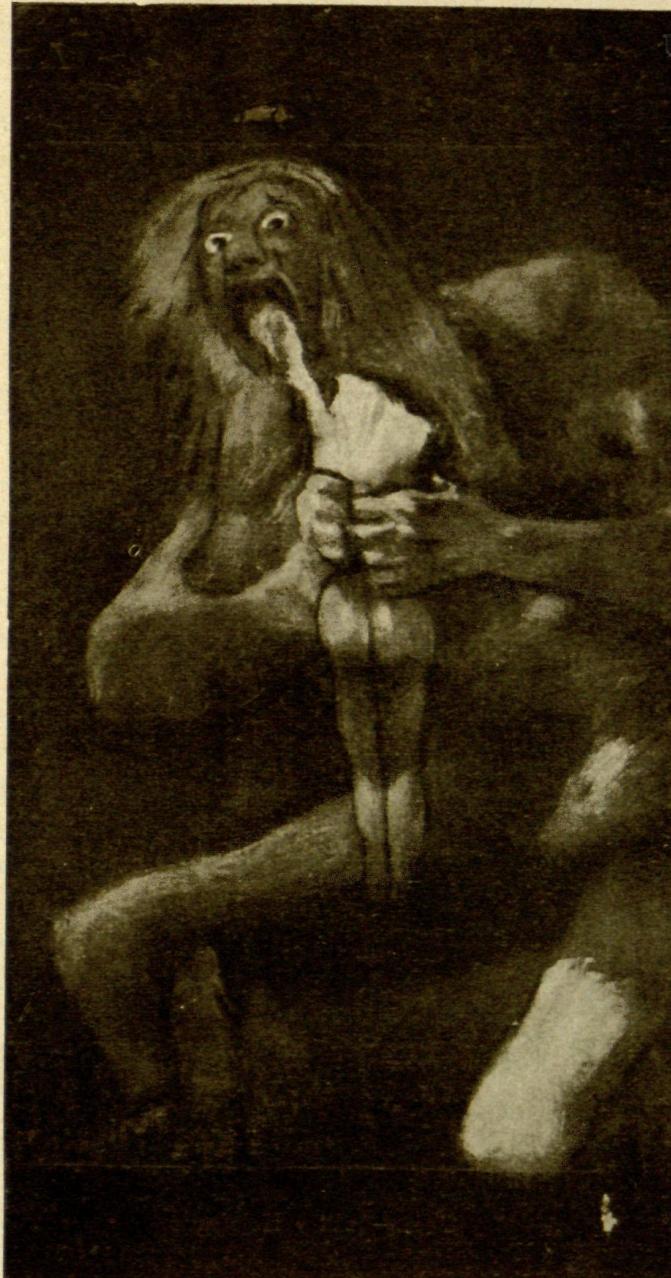
finca de Vista Alegre. Ahora bien: ¿cuál es el paradero de esta pintura? ¿Qué representaba? He aquí cuestiones que no es posible contestar con los escasos datos que tenemos. Muy bien pudiera ser que esta composición fuese la que figura en el Prado con el título de *Dos viejas comiendo sopas*, como perteneciente a esta serie, y que no se sabe en qué lugar de la casa estuvo colocada, pero sí consta que desde luego en ninguna de las dos habitaciones mencionadas, como no fuese en el lugar vacío de referencia.

A la derecha de la puerta de la sala del principal estaba la composición titulada *Cabeza de perro*. Los dos muros largos se diferenciaban de los de la planta baja en que había en ellos dos composiciones en cada una, y en medio de ellas una ventana. En el muro de la izquierda se encontraban *Las Parcas* y *Dos hombres riñendo a garrotazos*. En otro muro largo estaban *La peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidro* y *Visión fantástica*. El muro corto frente a la puerta lo cubrían *Varios hombres agrupados oyendo a uno que lee un papel* y *Dos mujeres riendo*.

¿Qué pensar ante estas extrañas creaciones de una imaginación de pesadilla? Sin duda que en el fondo de ellas late un terrible secreto de dolor y pesimismo. No se concibe que nadie se rodee de estas visiones sin un hondo motivo de hastío y desengaño universal, que se exprese de un modo tan violento y alucinante como el que estas composiciones acusan. En la casa, en el hogar es donde continuamente nos retratamos a nosotros mismos, según mil detalles que a cada momento denuncian nuestra idiosincrasia particularísima. Proyección de nosotros es cuanto nos rodea en los instantes más íntimos. Todos gustamos de un rincón a que acogernos en los momentos profundos. Y hay algo en ese rincón de nuestra propia entraña. Pues bien; Goya deja en su refugio, al salir de él después de unos años en que se ve rodeado de resplandores de incen-

do, estas pinturas ardientes también como llamas de su fuego interior. Yo no puedo detenerme ante ellas sin un estremecimiento de emoción, sin un respeto casi religioso. Siento muy vivo el culto por lo sagrado del arcano que es la conciencia del hombre. Y una conciencia agitada por eternas preocupaciones de noble estirpe humana me están revelando las pinturas de la Quinta del Sordo. ¿Explicación a cada una de ellas? ¿Para qué realmente? Todas son en conjunto demasiado amargamente claras. Dicen sufrimiento moral exacerbado. Goya sufrió, a mi modo de ver, cuando tuvo que desahogarse en estas pinturas. Cada uno gime con el lenguaje grato a su corazón. Y Goya nos dejó en estas visiones tenebrosas sus gemidos. En realidad, el conjunto de todas las grandes creaciones de valor auténticamente humano no es más que eso: un estertor inmenso e inacabable. Goya mismo da en un aguafuerte la respuesta a este dolor unánime: *Para eso habéis nacido*.

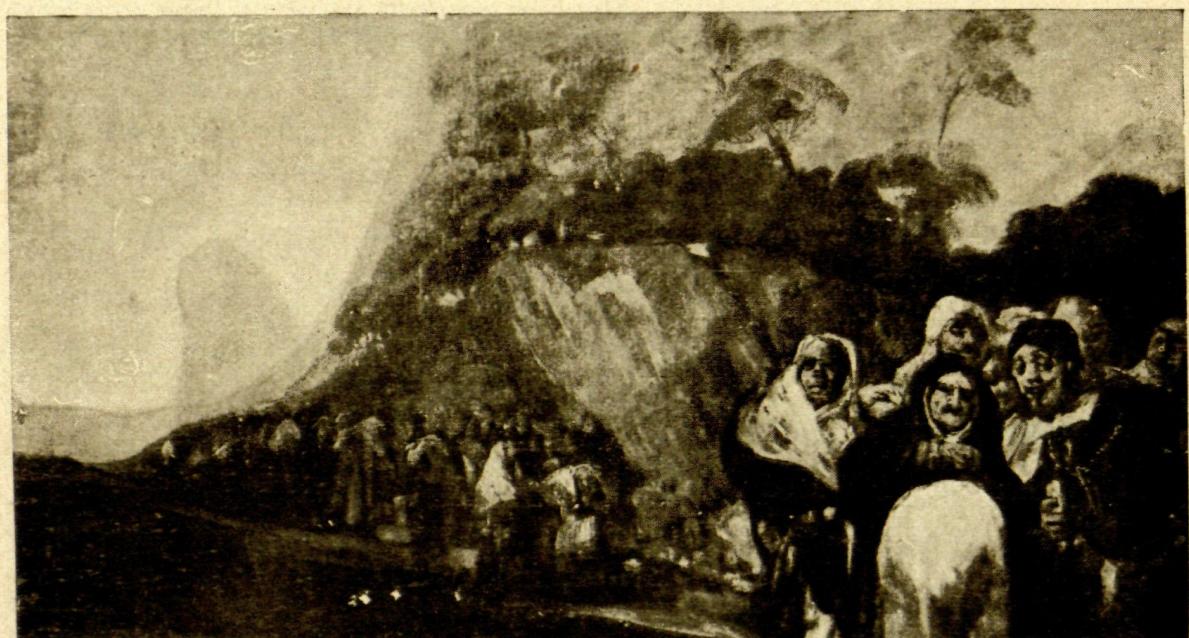
Mas he aquí una posible explicación creadora, de inspiración, para las pinturas de la Quinta del Sordo. Sin embargo, precisa dar también una explicación estrictamente estética. ¿Cómo Goya, al verter su alma atormentada por estas composiciones en días de aislamiento sintió la brava hermosura de estos asuntos de traza horrenda? Porque aquí entramos de lleno en una cuestión de singular interés y que a primera vista parece paradójica: la de la belleza de lo feo, de lo deformé, de lo satánico, de lo oscuro y tenebroso. Es indudable que hay varias formas de belleza, y una de ellas se funde con lo horrible. La estética es en gran parte dignidad. Un asunto feo tratado dignamente, es decir, estéticamente ya, presta hermosa grandeza a lo más horripilante. Tradición españolísima por cierto, en la que Goya —español por los cuatro costados— se inspira a borbotones. El folklore castizo está poblado de brujas, de negras historias, de extrañas deformida-



Goya.—Saturno devorando a sus hijos.
Dos hombres riñendo a garrotazos.



Goya.—Judit y Holofernes.



Goya.—Romería de San Isidro.

des. La doctrina estética de Goya, pues, en la Quinta del Sordo está fundamentada y tiene inequívoca raigambre nacional.

Pero hay algo además en estas pinturas de valor incalculable: la técnica. Pintor de muchas técnicas fué Goya, y seguramente que pocos procedimientos de pintar serán más curiosos que el empleado en la Casa del Sordo. Estas obras fueron pintadas al óleo sobre el muro, que probablemente estaría preparado antes con aceite, y debieron ser de tono muy mate. Pintura aposada y de calidad la suya. Paleta sobria, en la que entra tierra de Sevilla, negro marfil, negro hueso y siena tostada. A veces un bermellón y azul terroso, mucho blanco y negro, y una sola vez carmín. Sorprende la maestría de esta técnica formidable, que está dando una lección eterna a los pintores de todos los tiempos. Su trascendencia en la manera de pintar es a todas luces enorme. Al pasar al lienzo, aunque sufrieron bastante, se conserva, sin embargo, todo su gran valor de ejecución.

De todas estas pinturas hay una en que quiero detenerme: la llamada *La Manola*, que fué de las que más sufrieron, por cierto, en el traslado al lienzo. ¿Quién es la figura de esta mujer triste, oscura y pensativa, que apoyada en unas rocas parece como si esperase algo? Su rostro es feo, o mejor aún, borroso, velado además por negra mantilla. La tradición supone que se trata de doña Leocadia, compañera de Goya en los últimos años y madre de Rosarito Weiss; pero no parece probable. Ezquerra se inclina a creer que es la forma última de expre-

sar la figura de la Duquesa de Alba, que le obsesionaba, y que aquí —muerta ya la Duquesa en 1802— se presenta bajo el aspecto de algo venido del más allá, de un fantasma impresionante. Si no el fantasma de la duquesa, sí una mujer llena de misterio es esta "Manola" enigmática. ¿Qué queda ya en ella de aquellas majas alegres y luminosas de otro tiempo? Por ellas ha pasado también la misma tormenta que por el corazón de Goya.

Visión fantástica. He aquí acaso la mejor de las pinturas de la Quinta del Sordo. Con ella quiero terminar este largo artículo. En el fondo, pintado de mano maestra, con calidades de esmalte, un extraño peñón contra el que disparan unos soldados, que en la parte baja se destacan, finamente ejecutados, en pequeño grupo lleno de soltura y movimiento. Dos extrañas figuras, en primer término, avanzan volando. Magnífico trozo de pintura, a la verdad. ¿Qué quiso Goya decir con él? He aquí algo que probablemente se presentará siempre como inexplicable. Ya he dicho que no hay explicación aislada para cada una de estas extrañas pinturas, sino respecto a su conjunto, por lo que valen como retratos del estado de ánimo de su poderoso creador. Desde luego, creer, como Beruete, que Goya hizo estas pinturas llevado de su humor, para asustar a los visitantes, me parece opinión respabilísima, pero poco fundada. El gran pintor calaba sin duda más hondo que todo eso. Sus pinturas de la Quinta del Sordo son un grito de su espíritu. Hablan eternamente de inquietud y de independencia.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

S. M. EL REY, PRESIDENTE DE HONOR.—S. A. R. LA INFANTA DOÑA ISABEL, PRESIDENTA DE LA JUNTA DE PATRONATO.—SOCIO HONORARIO, EXCMO. SR. D. SANTIAGO ALBA BONIFAZ

SOCIOS PROTECTORES

SEÑORES:

Alba, Duque de.
 Alba, Duquesa de.
 Aliaga, Duque de.
 Almenas, Conde de las.
 Amboage, Marqués de.
 Arcos, Duque de.
 Ayuntamiento de Madrid.
 Baüer Landaüer, D. Ignacio.
 Beistegui, D. Carlos de.
 Bertemati, Marqués de.
 Castillo Olivares, D. Pedro del.
 Cebrián, D. Juan C.
 Comillas, Marquesa de.
 Eza, Vizconde de.
 Finat, Conde de.
 Genal, Marqués del.
 Harris, D. Lionel.
 Hohenlohe Langenburg (Max Egon),
 Princesa de.
 Ivanrey, Marqués de.
 Lerma, Duquesa de.
 Mandas, Duque de.
 Mortera, Conde de la.
 Medinaceli, Duque de.
 Parcent, Duquesa de.
 Plandiura, D. Luis.
 Pons, Marqués de.
 Rodríguez, D. Ramón.
 Romanones, Conde de.
 Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

SEÑORES:

Abarzuza, D. Felipe.
 Acevedo, doña Adelia A. de.
 Aguiar, Conde de.
 Aguilar, D. Florestán.
 Alacuas, Barón de.
 Albiz, Conde viudo de.
 Albuquerque, D. Alfredo de.
 Alcántara Montalvo, D. Fernando.
 Aledo, Marqués de.
 Alesón, D. Santiago N.
 Alella, Marqués de.
 Alhucemas, Marqués de.
 Almunia, Marqués de la.
 Alonso Martínez, Marqués de.
 Alos, Nicolás de.
 Alvarez Net, D. Salvador.
 Alvarez de Sotomayor, D. Fernando.
 Allende, D. Tomás de.
 Amezua, D. Agustín G. de.
 Amigos del Arte, de Buenos Aires,
 Sociedad de.
 Amurrio, Marquesa de.
 Amposta, Marqués de.

Arana, doña Emilia de.
 Araujo-Costa, D. Luis.
 Arco, Duque del.
 Ardanaz, D. Luis de.
 Argüelles, Srta. Isabel.
 Argüeso, Marquesa de.
 Artaza, Conde de.
 Artiñano, D. Pedro M. de.
 Artiñano, D. Gervasio de.
 Arriluce de Ibarra, Marqués de.
 Arpe y Retamino, D. Manuel.
 Asúa, D. Miguel de.
 Ateneo de Cádiz.
 Ateneo de Soria.
 Aycinena, Marqués de.
 Azara, D. José María de.
 Bandelac de Pariente, D. Alberto.
 Bárcenas, Conde de las.
 Barnés, D. Francisco.
 Bascaran, D. Fernando.
 Bastos de Bastos, doña María Consolación.
 Bastos Ansart, D. Francisco.
 Bastos Ansart, D. Manuel.
 Baüer, doña Olga Gunzburg de.
 Baüer, doña Rosa, Landauer, viuda de.
 Beltrán y de Torres, D. Francisco.
 Benedito, D. Manuel.
 Benjumea, D. Diego.
 Bernabeu de Yeste, D. Marcelo.
 Belda, D. Francisco.
 Bellamar, Marqués de.
 Bellido, D. Luis.
 Benlliure, D. Mariano.
 Benloch, D. Matías Manuel.
 Bellver, Vizconde de.
 Bermúdez de Castro Feijóo, señorita Pilar.
 Bernar y de las Casas, D. Emilio.
 Bertrán y Musitu, D. José.
 Berriz, Sr. Marqués de.
 Biblioteca del Museo de Arte Moderno.
 Biblioteca del Real Palacio.
 Biblioteca del Nuevo Club.
 Biblioteca del Senado.
 Bilbao, D. Gonzalo.
 Biñasco, Conde de.
 Birón, Marqués de.
 Bivona, Duquesa de.
 Bóveda de Limia, Marqués de.
 Blanco Soler, D. Luis.
 Blay, D. Miguel.
 Bofill Laurati, D. Manuel. Barcelona.
 Boix y Merino, D. Félix.
 Bolín, D. Manuel.
 Bosch, Doña Dolores T., viuda de.
 Boveda de Limia, Marqués de.
 Bruguera y Bruguera, D. Juan.
 Cabarrús, Conde de.

Cabello y Lapiedra, D. Luis María.
 Cobrejo, Sres. de.
 Cáceres de la Torre, D. Toribio.
 Calleja, D. Saturnino.
 Campomanes, doña Dolores P.
 Cánovas del Castillo, D. Antonio.
 Canthal, señora viuda de.
 Canthal, D. Fernando.
 Cardenal de Iracheta, D. Manuel.
 Cardona, Srta. María.
 Carles, D. D. Barcelona.
 Carro García, D. Jesús.
 Casa Jara, Marqués de.
 Casa Puente, Condesa viuda de.
 Casa Torres, Marqués de.
 Casal, Conde de.
 Casal, Condesa de.
 Casares Mosquera, D. José.
 Castañeda y Alcover, D. Vicente.
 Castell Bravo, Marqués de.
 Castillo, D. Antonio del.
 Castilleja de Guzmán, Condesa viuda de.
 Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro.
 Cavestany y de Anduaga, D. José.
 Cavestany y de Anduaga, D. Julio.
 Caviedes, Marqués de.
 Cayo del Rey, Marqués de.
 Cebrián, D. Luis.
 Cedillo, Conde de.
 Cenia, Marqués de.
 Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier.
 Cerragería, Conde de.
 Cerragería, Condesa de.
 Céspedes, D. Valentín de.
 Cierva y Peñafiel, D. Juan de la.
 Círculo de Bellas Artes.
 Cimera, Conde de la.
 Cincúnegui y Chacón, D. Manuel de.
 Clot, D. Alberto.
 Coll Portabella, D. Ignacio.
 Coll, D. Juan.
 Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla.
 Corbí y Orellana, D. Carlos.
 Cortejarena, D. José María de.
 Cos, D. Felipe de.
 Cortés, doña Asunción.
 Conradi, D. Miguel Angel.
 Conte Lacave, D. Augusto José.
 Coronas y Conde, D. Jesús.
 Cortezo y Collantes, D. Gabriel.
 Correa y Alonso, D. Eduardo.
 Coullaut Valera, D. Lorenzo.
 Cuartero, D. Baltasar.
 Cuba, Vizconde de.
 Cuesta Martínez, D. José.
 Cuevas de Vera, Conde de.
 Chacón y Calvo, D. José María.

- Champourcín, Barón de.
 Chicharro, D. Eduardo.
 Churruga, D. Ricardo.
 Dangers, D. Leonardo.
 Dato, Duquesa de.
 Decref, Doctor.
 Des Allimes, D. Enrique.
 Díaz Agero, D. Prudencio.
 Díaz de Mendoza, D. Fernando.
 Díez de Rivera, D. José.
 Díez de Rivera, D. Ramón.
 Díez Rodríguez, D. Hipólito.
 Díez, D. Salvador.
 Domenech, D. Rafael.
 Domínguez Carrascal, D. José.
 Durán Salgado y Lóriga, D. Miguel.
 Echeandía y Gal, D. Salvador.
 Echevarría, D. Juan de.
 Echevarría, D. Federico de.
 Echevarría, D. Venancio. Bilbao.
 Escoriaza, D. José María de.
 Escoriaza, D. Manuel.
 Escoriaza, Vizconde de.
 Escuela de Artes y Oficios de Logroño.
 Escuela de Bellas Artes, de Olot.
 Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Madrid.
 Escuela Superior del Magisterio.
 Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada.
 Erices, Conde de.
 Esteban Collantes, Conde de.
 Ezpeleta, D. Luis de.
 Ezquerro del Bayo, D. Joaquín.
 Falcó y Alvarez de Toledo, señora Livia.
 Fernández Núñez, Duquesa de.
 Fernández Acevedo, D. Modesto.
 Fernández Alvarado, D. José.
 Fernández de Castro, D. Antonio.
 Fernández Clérigo, D. José María.
 Fernández de Navarrete, doña Carmen.
 Fernández Novoa, D. Jaime.
 Fernández Sampelayo, D. Dionisio.
 Fernández Villaverde, D. Ramundo.
 Fernández Tejerina, D. Mariano.
 Ferrández y Torres, D. José.
 Ferrer y Cagigas, D. Antonio A.
 Ferrer Güell, D. Juan.
 Figueroa, Marqués de.
 Flores Dávila, Marqués de.
 Flores Urdapilleta, D. Antonio.
 Flórez, D. Ramón.
 Foronda, Marqués de.
 Fuertes, señorita Rosario.
 Gálvez Ginachero, D. José.
 García Condoy, D. Julio.
 García Guereta, D. Ricardo.
 García Guijarro, D. Luis.
 García de Leániz, D. Javier.
 García Moreno, D. Melchor.
 García Palencia, Sra. viuda de.
 García de los Ríos, D. José María.
 García Rico y Compañía.
 García Tapia, D. Eduardo.
 Garnelo y Alda, D. José.
 Gayangos, Viuda de Serrano, Doña María de.
- Gil e Iturriaga, D. Nicolás María.
 Gil Moreno de Mora, D. José Pedro.
 Gimeno, Conde de.
 Giner Pantoja, D. José.
 Gómez Acebo, D. Miguel.
 Gomis, D. José Antonio.
 González y Alvarez-Osorio, D. Aníbal.
 González y García, D. Generoso.
 González, D. Mariano Miguel.
 González de la Peña, D. José.
 González Simancas, D. Manuel.
 Gordón, D. Rogelio.
 Granda Buylla, D. Félix.
 Gran Peña.
 Granja, Conde de la.
 Groizard Coronado, D. Carlos.
 Guardia, Marqués de la.
 Guijo, Srita. Enriqueta.
 Guisasola y Vigil, D. Guillermo.
 Güell, Barón de.
 Güell, Vizconde de.
 Guerrero Strachan, D. Fernando.
 Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.
 Habana, Marqués de la. Sevilla.
 Heras, D. Carlos de las.
 Heredia Spínola, Conde de.
 Herráiz y Compañía.
 Herrero, D. José J.
 Hermoso, D. Eugenio.
 Hidalgo, D. José.
 Hoyos, Marqués de.
 Huerta, D. Carlos de la.
 Hueso Rollán, D. Francisco D.
 Hueter de Santillán, Marqués de.
 Huguet, doña Josefa.
 Hurtado de Amézaga, D. Luis.
 Hyde, Mr. James H.
 Ibarra y Osborne, D. Eduardo de. Sevilla.
 Infantas, Conde de las.
 Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tübingen.
 Iturbe, viuda de Béistegui, doña Dolores de.
 Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.
 Jiménez de Aguilar, D. Juan.
 Jiménez García de Luna, D. Eliseo.
 Jura Real, Marqués de.
 Kocherthaler, D. Kuno.
 Laan, D. Jacobo.
 Laforda y Calatayud, D. Juan.
 Laiglesia, D. Eduardo de.
 Lamadrid, Marqués de.
 Lambertze Gerbeviller, Marqués de.
 Lanuza, D. Adriano M.
 Laporta Boronat, D. Antonio.
 Laredo Ledesma, D. Luis E.
 Lauffer, D. Carlos.
 Leguina, D. Francisco de.
 Leis, Marqués de.
 Leland Hunter, M. George.
 Lezcano, D. Carlos.
 Lédoix, Mr. Frédéric.
 Linage, D. Rafael.
 Linde, Baronesa de la.
 Londaiz, D. José Luis.
 López Alfaro, D. Pedro.
 López-Fontana Arrazola, D. Marianao.
- López Enríquez, D. Manuel.
 López Roberts, D. Antonio.
 López, D. Fernando.
 López Soler, D. Juan.
 López Suárez, D. Juan.
 López Tudela, D. Eugenio.
 Loring, D. Fernando.
 Luque, D. Carmen, viuda de Gobart.
 Luxán y Zabay, D. Pascual.
 Lladó, D. Luis.
 Llanos y Torriglia, D. Félix de.
 Llorens, D. Francisco.
 Macaya, D. Alfonso.
 Macaya, D. Román.
 Macea, Conde de.
 Magdalena, D. Deogracias.
 Maldonado de O'Mulryan, doña Josefina.
 Manso de Zúñiga, doña Amalia.
 Marañón, D. Gregorio.
 Marañón Posadillo, D. José María.
 Marco Urrutia, D. Santiago.
 Marfá, D. Juan Antonio. Barcelona.
 Marichalar, D. Antonio.
 Marinas, D. Aniceto.
 Marín Magallón, D. Manuel.
 Mariño, D. Antonio.
 Martí, D. Ildefonso.
 Martí Gispert, D. Pablo.
 Martín Mayobre, D. Ricardo.
 Marqués de Villafuerte.
 Martínez Garcimartín, D. Pedro.
 Martínez y Martínez, D. Francisco.
 Martínez y Martínez, D. José.
 Martínez de Pinillos, D. Miguel.
 Martínez de Hoz, doña Julia Lena A.
 Martínez y Vargas Machuca, D. Luis.
 Martínez de la Vega y Zegrí, D. Juan.
 Martínez Roca, D. José.
 Mascarell, Marqués de.
 Massenet, D. Alfredo.
 Mayo de Amezua, doña Luisa.
 Maza, señora Condesa de la.
 Medinaceli, Duquesa de.
 Mejías, D. Jerónimo.
 Meléndez, D. Julio B.
 Meléndez, D. Ricardo.
 Méndez Casal, D. Antonio.
 Mendizábal, D. Domingo.
 Messinger, D. Otto E.
 Mérida y Díaz, D. Miguel de.
 Michaud, D. Guillermo.
 Miquel y Rodríguez de la Encina, D. Luis.
 Miralles de Imperial, D. Clemente.
 Miranda, Duque de.
 Molina, D. Gabriel.
 Moltó Abad, D. Ricardo.
 Monteflrido, Marqués de.
 Montellano, Duque de.
 Montenegro, D. José M.
 Montortal, Marqués de.
 Montserrat, D. José María.
 Montesa, Marqués de.
 Montilla y Escudero, D. Carlos.
 Mooser de Pedraza, doña Dorotea.
 Mora y Abarca, D. César de la.
 Moral, Marqués del.
 Morales Acevedo, D. Francisco.

Morales, D. Gustavo.
 Moreno Carbonero, D. José.
 Morenés y Arteaga, Sra. Belén.
 Museo del Greco.
 Museo Municipal de San Sebastián.
 Museo Nacional de Artes Industriales.
 Museo del Prado.
 Murga, D. Alvaro de.
 Muguiro, Conde de.
 Muntadas y Rovira, D. Vicente.
 Muñiz, Marqués de.
 Nárdiz, D. Enrique de.
 Navas, D. José María.
 Navarro y Morenés, D. Carlos.
 Niño, D. Ricardo.
 Obispo de Madrid-Alcalá.
 Ojesta, D. Carlos de.
 Olanda, D. Luis.
 Olaso, Marqués de.
 Oliver Aznar, D. Mariano.
 Olivares, Marqués de.
 Ors, D. Eugenio d'.
 Ortiz y Cabana, D. Salvador.
 Ortiz Cañavate, D. Miguel.
 Ortiz Echagüe, D. Antonio.
 Ortiz de la Torre, D. Alfonso.
 Ortiz de la Torre, D. Eduardo.
 Palencia, D. Gabriel.
 Palmer, Sra. Margaret.
 Páramo y Barranco, D. Anastasio.
 Páramo, D. Platón.
 Peláez, D. Agustín.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Peñuelas, D. José.
 Perera y Prats, D. Arturo.
 Penard, D. Ricardo.
 Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez Gómez, D. Eloy.
 Pérez Maffei, D. Julio.
 Peromoro, Conde de.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Picardo y Blázquez, D. Luis.
 Pinohermoso, señor Duque de.
 Piñar y Pickman, D. Carlos, Sevilla.
 Pío Príncipe.
 Pla, D. Cecilio.
 Polentinos, Conde de.
 Prast, D. Carlos.
 Prast, D. Manuel.
 Prieto Villabril, D. Julio.
 Pries, Conde de.
 Prieto, D. Gregorio.
 Pulido Martín, D. Angel.
 Proctor, D. Lewis J.
 Proctor, señora de.
 Quintero, D. Pelayo. Cádiz.
 Rafal, Marquesa del.
 Rambla, Marquesa viuda de la.
 Ramos, D. Pablo Rafael.
 Ramos, D. Francisco.
 Real Arecio, Conde del.
 Real Círculo Artístico de Barcelona.
 Regueira, D. José.
 Retana y Gamboa, D. Andrés de.
 Retortillo, Marqués de.
 Revilla, Conde de.
 Revilla de la Cañada, Marqués de.
 Riera y Soler, D. Luis. Barcelona.
 Rincón, Condesa del.
 Ríos Alonso, D. Francisco del.
 Riscal, Marqués del.

Roda, D. José de.
 Rodríguez, Marqués de la.
 Rodríguez, D. Antonio Gabriel.
 Rodríguez, D. Bernardo.
 Rodríguez Delgado, D. Joaquín.
 Rodríguez, Hermanos R.
 Rodríguez López, D. José.
 Rodríguez Marín, D. Francisco.
 Rodríguez Rojas, D. Félix.
 Roldán Guerrero, D. Rafael.
 Romana, Marqués de la.
 Rosales, D. José.
 Ruano, D. Francisco.
 Ruano, D. Pedro Alejandro.
 Ruiz y Ruiz, D. Raimundo.
 Ruiz Senén, D. Valentín.
 Sáenz de Santa María de los Ríos, D. Luis.
 Sáinz Hernando, D. José.
 Sáinz de los Terreros, D. Luis.
 Salas, Carlos de.
 Salamanca, Marquesa de.
 Saltillo, Marqués del.
 Sanahuja, D. Euvaldo.
 San Alberto, Vizconde de.
 San Clemente, Conde de.
 San Esteban de Cañongo, Conde de.
 San Juan de Piedras Albas, Marqués de.
 San Luis, Condesa de.
 San Pedro de Galatino, Duquesa de.
 Sanginés, D. Pedro.
 Sanginés, D. José.
 Sánchez Cantón, D. Francisco J.
 Sánchez Guerra Martínez, D. José.
 Sánchez de Rivera, D. Daniel.
 Sánchez de Toledo, D. Valentín.
 Sánchez de León, D. Juan. Valencia.
 Santa Cruz, Sra. Milagros.
 Santa Elena, Duquesa de.
 Santa Lucía, Duque de.
 Santo Mauro, Duquesa de.
 Saracho, D. Emilio.
 Sardá, D. Benito.
 Sastre Canet, D. Onofre.
 Sanz, D. Luis Felipe.
 Segur, Barón de.
 Sentmenat, Marqués de.
 Sert, D. Domingo.
 Serrán y Ruiz de la Puente, don José.
 Scherer, D. Hugo.
 Schlayer, D. Félix.
 Schumacher, D. Adolfo.
 Sicardo Jiménez, D. José.
 Silvela, D. Jorge.
 Silvela, D. Mateo.
 Sizzo-Noris, Conde de.
 Soler y Damians, D. Ignacio.
 Solaz, D. Emilio.
 Sota Aburto, D. Ramón de la.
 Sotomayor, Duque de.
 Suárez Güanes, D. Ricardo.
 Suárez de Ortiz, doña Carmen.
 Suárez Pazos, D. Ramón.
 Sueca, Duquesa de.
 Tablantes, Marqués de.
 Taboada Zúñiga, D. Fernando.
 Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la.
 Terol, D. Eugenio.
 The Art Institut of Chicago.
 Toca, Marqués de.
 Thomas, Mr. H. G.
 Tormo, D. Elias.

Toro Buiza, D. Luis. Sevilla.
 Torralba, Marqués de.
 Torroba, D. Juan Manuel.
 Torre Arias, Condesa de.
 Torrecilla y Sáenz de Santa María, D. Antonio.
 Torre y Berástegui, D. Quintín de.
 Torres y Angoloti, D. José María de.
 Torrehermosa, Marqués de la.
 Torrejón, Condesa de.
 Torres de Mendoza, Marqués de.
 Torres de Sánchez Dalp, Conde de las.
 Torres Reina, D. Ricardo.
 Travesedo y Fernández Casariego, D. Francisco.
 Trenor Palavicino, D. Fernando.
 Ullmann, D. Guillermo.
 Universidad Popular Segoviana.
 Urcola, doña Eulalia de.
 Urquijo, Conde de.
 Urquijo, Marquesa de.
 Urquijo, Marqués de.
 Urquijo, D. Tomás de.
 Urzáiz y Salazar, D. Isidoro de.
 Valdeiglesias, Marqués de.
 Vado, Conde del.
 Valle y Díaz-Uranga, D. Antonio del.
 Valle de Pendueles, Conde del.
 Vallellano, Conde de.
 Vallespinosa, D. Adolfo.
 Vallín, D. Carlos, Barcelona.
 Van Dulken, D. G.
 Van Eeghem, D. Cornelio.
 Varela, D. Julio.
 Vega de Anzó, Marqués de la.
 Vegue y Goldoni, D. Angel.
 Velada, Marqués de.
 Velarde Gómez, D. Alfredo F.
 Valderrey, Marqués de.
 Velasco y Aguirre, D. Miguel.
 Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de.
 Veragua, Duque de.
 Verástegui, D. Jaime.
 Vía Manuel, Condesa de.
 Viana, Marquesa de.
 Victoria de las Tunas, Marqués de.
 Villa Antonia, Marqués de la.
 Villafuerte, Marqués de.
 Villagonzalo, Conde de.
 Villahermosa, Duque de.
 Villamantilla de Perales, Marqués de.
 Villanueva de las Achas, Condesa de.
 Villa-Urrutia, Marqués de.
 Villar Granel, D. Domingo.
 Villares, Conde de los.
 Villarrubia de Langre, Marqués de.
 Vinel Angulo, D. Pedro.
 Viguri, D. Luis R. de.
 Viudas Muñoz, D. Antonio.
 Weibel de Manoel, D. Eduardo.
 Weissberger, D. Heriberto.
 Weissberger, D. José.
 Yárnoz Larrosa, D. José.
 Yecla, Barón de.
 Zárate, D. Enrique. Bilbao.
 Zavala, D. Alfredo de.
 Zubiría, Conde de.
 Zomeño Cobo, D. José.
 Zomeño Cobo, D. Mariano.
 Zuloaga, D. Juan.
 Zumel, D. Vicente.

