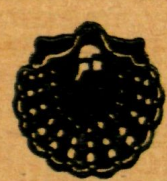


Art de España

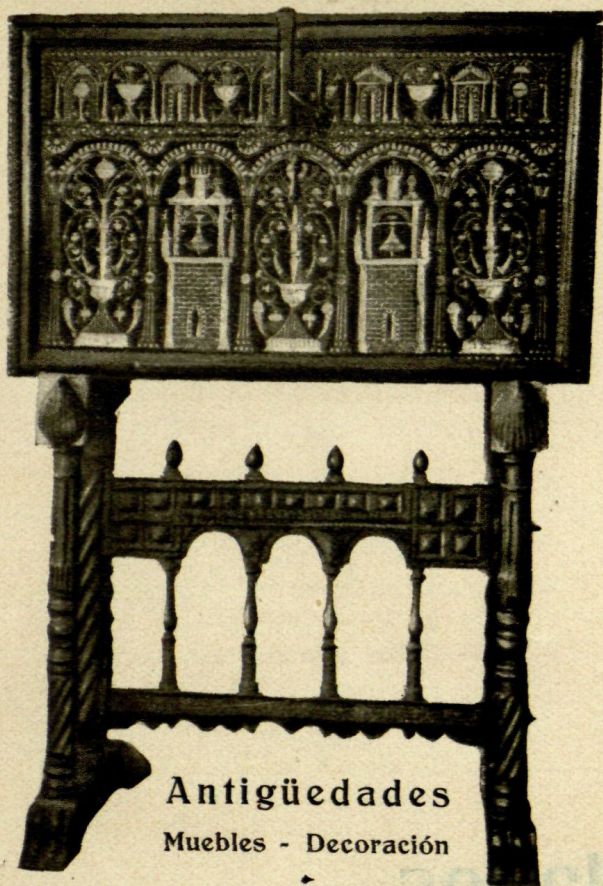
revista de
la sociedad
de amigos
del arte ■



año-1928
2º trimestre



**antigüedades
eugenio terol
valverde 1 triplicado
(gran vía) madrid**



Antigüedades
Muebles - Decoración

Prado, 15. - Teléfono 11330
MADRID



REPOSTEROS Y ALFOMBRAS

HERRAIZ

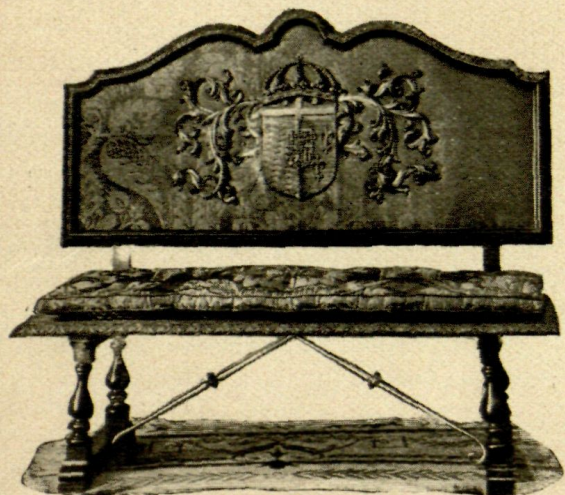
MUEBLES BRONCE VERJAS
DECORACION DE INTERIORES

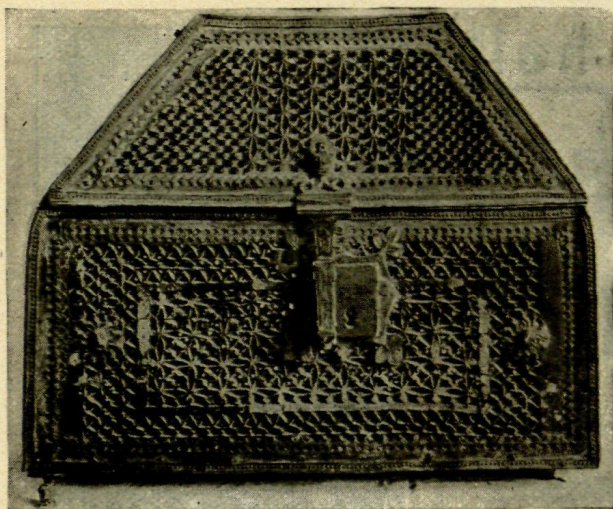
REPRODUCCION
DE SALONES ESPAÑOLES
Y

TELAS ANTIGVAS

FABRICA RIOS ROSAS 36.
MADRID

JVCVRSAL Pº DE GRACIA 39.
BARCELONA





OBJETOS DE COLECCIÓN

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 FRANÇAIS :: ENGLISH SPOKEN

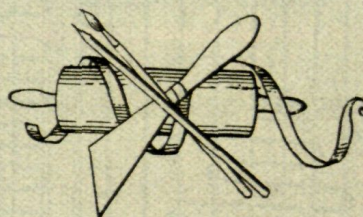
MAN SPRICHT DEUTSCH

ARTES

ESPECIALIDAD EN COLOR

FOTOGRAFADO

DESPACHO Y TALLERES



Velarde, 12

MADRID

Teléfono 11.564

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, etcétera, etc.

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

Deogracias Magdalena

Olmo, 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

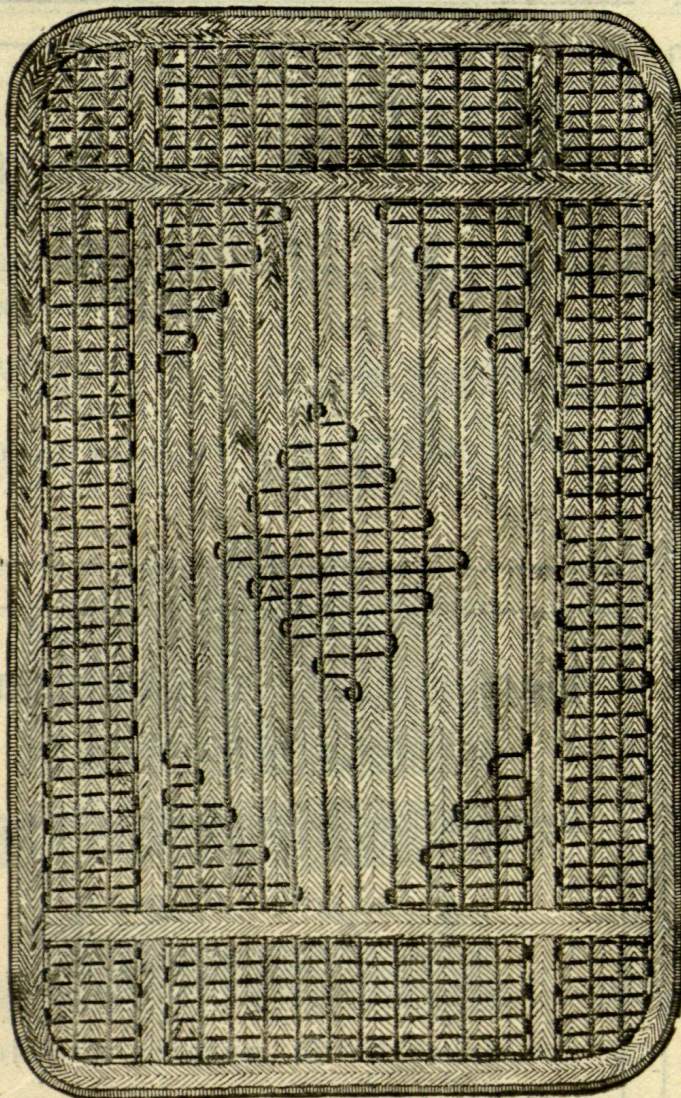
Objetos de arte español

RAIMUNDO RUIZ

Ronda de Atocha, 22. - MADRID

Muebles, Tejidos, Hierros de estilo,
Pinturas primitivas,
Piezas de construcción, 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 ES-
TERAS DE ESPARTO
CON DECORACION EN
ROJO, NEGRO O VERDE,
FORMANDO DIBUJOS
DE ESTILO

PROPIAS PARA CA-
SAS DE CAMPO,
VESTIBULOS Y HA-
BITACIONES DE
CARACTER
ESPAÑOL

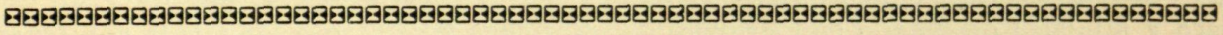
Estas esteras han figurado en Exposiciones de la Sociedad de Amigos del Arte, y la casa tiene de clientes a las señoras Marquesas de Ivanrey y Perinat, señores Marqueses de Urquijo, señora de Baüer, don José Moreno Carbonero, señor Duque del Infantado, señores Condes de Casal y de Vilana, don Luis Silveira, don V. Ruiz Senén, señor Romero de Torres, señor Marañón, señor Cavestany, etcétera, etc.

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
MADRID, SEGUNDO TRIMESTRE 1928. AÑO XVII. TOMO IX. NÚM. 2.
PASEO DE RECOLETOS, 20, BAJO IZQDA. (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)
DIRECTOR: D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

SUMARIO

	Págs.
A.—D. Luis Silvela.	346
(Con una reproducción.)	
MIGUEL VELASCO AGUIRRE.—Exposición de la Obra grabada de Goya .	348
(Con seis reproducciones.)	
JULIO CAVESTANY.—La Anunciación (cuadro inédito de Goya)	351
(Con una reproducción.)	
ANGEL SANCHEZ RIVERO.—El Goya de Juan de la Encina.	356
JUAN LAFORA.—Goya: Estudio biográfico crítico.	359
(Con 36 reproducciones.)	
E. T.—El Museo de Boston se enriquece con unos capiteles españoles. . . .	372
Bibliografía. Donativos.	347 y 355



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.

DON LUIS SILVELA



A Sociedad Española de Amigos del Arte, lamenta la pérdida de uno de sus más ilustres asociados, D. Luis Silvela Casado, Vicepresidente de su Junta Directiva.

Ese apellido Silvela, significa en España tanto como señalar a una persona inteligente, activa, poseedora de espíritu capaz de comprenderlo todo y de estimar lo que sea digno y apreciable, de admirar la belleza, dondequiera que se exteriorice, de luchar valerosamente y con perseverancia, por ideales levantados y sentidos... ¡Así era D. Luis Silvela, heredero de esas circunstancias, que concurrían en sus pasados, desde aquel su bisabuelo, D. Manuel Silvela y García-Aragón, retratado por Goya, que hizo perdurables los nobles rasgos del ilustre prócer, Alcalde de Madrid en los comienzos del siglo XIX, autor de obras tan celebradas por la agudeza de la crítica (que ha sido el distintivo de esta estirpe) como "La biblioteca selecta de Literatura española" y la "Vida de Moratín", entre otras.

Nieto de D. Francisco Agustín, notable jurisconsulto, magistrado del Tribunal Supremo de Justicia, que escribió sobre filosofía del Derecho, e hijo de D. Manuel Silvela y de la Vielleuze (hermano del que fué Presidente del Consejo, D. Francisco), gran defensor de todas las libertades en las famosas Cortes Constituyentes, Consejero y Ministro de Estado con Prim, Embajador en París, con Cánovas—cargo que dimitió para venir a España sin otro fin que el de atacar al Gobierno, movido por la consecuencia en sus ideales—y que bajo el anagrama de *Velisla* ha publicado obras modelo de interés, de amenidad y de estilo.

Digno descendiente de hombres tan claros y de llevar ese apellido ilustre, ha sido D. Luis Silvela, abogado de grandes vuelos, de palabra sobria y de lógica, clara y persuasiva expresión; político temible,

por la viveza y la intención en el ataque, dispuesto siempre a la batalla, alcanzando los cargos de Alcalde de Madrid, Subsecretario de Gracia y Justicia, Comisario de Abastecimientos, Ministro de Instrucción Pública, de Marina y de Gobernación, y Alto Comisario en Marruecos, dejando en todos esos cargos fama de gran rectitud y de justicia, bien señalados por el acierto, su extraña facilidad de entender los problemas y de resolverlos, y un rastro de cariño en sus subordinados, nacido de la llaneza y afabilidad de su carácter que fueron siempre sus compañeros inseparables.

No es éste lugar adecuado para hacer la biografía de D. Luis Silvela y reseñar las numerosas anécdotas que podrían dar fe de su excesiva modestia y de su valentía y sacrificios para defender los intereses de los necesitados, y sí sólo para dejar sentado en este brevísimo apunte que él, como lo fueron los Silvelas, esas luchas políticas y sociales de todos los momentos, no le privaban de dedicar algunos a las Bellas Artes prestándolas todo su apoyo cuantas veces fué menester. Díganlo su intervención como Vicepresidente de esta Sociedad, secundando sus propósitos y acuerdos tanto en la organización de sus anuales Exposiciones como en poner su actividad y su influencia a disposición de cuanto redundara en beneficio de la misma; que al fin y al cabo, todos los que integran esta Sociedad y por tanto los que la gobiernan, siempre con el mayor acierto, no aspiran a otros resultados que a conseguir la prosperidad del Arte en su más amplio sentido y a darle a conocer a los españoles, depurando sus gustos y creándoles tan nobles aficiones.

Al inteligente ex ministro D. Luis Silvela—cuyos deseos de servir a cuantos llegaron a él en demanda de su apoyo, no tenía más freno ni más traba que lo que daba de sí su extraordinaria actividad para sa-



Excmo. Sr. D. Luis Silvela Casado.

tisfacer esos deseos—le debe la Sociedad un gran servicio. Veía este Centro Cultural con tristeza cómo iba destrozándose el palacete de la Moncloa, por la desidia y el descuido de los que podían atenderle; y rogó a D. Luis Silvela que interviniese en ese asunto, para que tan preciada obra de arte no desapareciese. El Sr. Silvela se puso en el acto en acción, según era su costumbre. Y como se daba la circunstancia feliz de que fuera el Sr. Cambó el Ministro de Fomento (que a ese departamento ministerial pertenecía el palacete), aquellos dos hombres inteligentes y artistas, comprendieron la transcendencia de la solución que habían pensado, con rapidez desconocida, y por tanto desusada, arreglaron en tal forma las cosas, que en menos de cuarenta y ocho horas el Ministro de Fomento entregaba aquel maltrecho edificio a la Sociedad de Amigos del Arte, que con su buena voluntad y bajo una hábil dirección, que a su tiempo se conocerá, y la colaboración de otros, ha transformado en un plazo brevísimo aquel caserón abandonado en un museo que señala una época y un estilo, tan españoles como llenos de interés, y que será uno de los atractivos más delicados y que más

realce la espiritualidad de los habitantes de la Corte de España.

La vida de D. Luis Silvela, de una laboriosidad sin igual, se ha truncado cuando más podría hacer en todos los órdenes a que dedicaba sus actividades, fuera de la política, de la que se había separado totalmente; su muerte ha sido sentidísima y la manifestación de duelo un homenaje lleno de sinceridad, en que se veían unidos a los grandes señores y a los políticos de altura, que con unos y con otros convivió siempre—prestando a muchos favores inolvidables—con gentes modestas y aun pobres, que mostraban su desconsuelo porque les dejaba huérfanos de amparo, un protector que nunca les hubiera abandonado.

Descanse en paz el caballero e inteligente amigo, Vicepresidente ilustre y entusiasta de esta Sociedad de Amigos del Arte, que se une al duelo general por su muerte, que celebró una función religiosa en su honor; y que con estas líneas de respeto y de cariño a su memoria querida, envía el sentimiento de su más sincero pésame a su desconsolada hija, la marquesa de Zurgena.

A.

Madrid, mayo, 1928.

BIBLIOGRAFIA

La Publicidad Artística para Todos, por P. Antequera Azpiri. Hijos de S. Rodríguez, Editores. Burgos, 1928.

El ilustre dibujante Antequera Azpiri, escritor de pluma fácil y distinguido crítico de arte, ha dado a luz un interesante libro sobre la publicidad artística, de gran utilidad para el anuncio moderno, que trata de ennoblecer dándole carácter artístico. En el prólogo del libro, su autor dice, entre otras cosas, lo siguiente:

"Los propósitos que me han animado a emprender esta obra, han sido varios. De entre esos propósitos, probablemente el que más ha pesado en mi ánimo puede afirmarse que ha sido el deseo de influir, siquiera sea en una pequeña medida, la que permite mi capacidad, en la iniciación de aquellas personas que tienen nexos con la Publicidad, en las leyes de equilibrio estético, de armonía y composición que deben caracterizar al anuncio moderno; y no tan sólo al anuncio, pues no se escapan a las exigencias progresivas de la educación y el refinamiento actual, la presentación de los artículos y productos lanzados al mercado que, necesariamente, reclaman una cuidadosa labor de meticuloso estudio.

La preocupación por dotar a los artículos lanzados al mercado de los máximos elementos de atracción, data de pocos años. En muchos países, y entre estos el nuestro, hoy día no se ha desarrollado cumplidamente este movimiento estético-mercantil. Sin duda alguna influye el retraso educativo y cultural de la masa; pero, a pesar de esto que decimos, no cabe el desconocer que un efectivo progreso se ha manifestado en las costumbres comerciales en este sentido. Seguramente ha influido en principio una presión más de orden material que psicológico, no por eso menos efectiva. Me refiero a la competencia.

Sea como fuere, lo cierto es que, tanto la Industria como el Comercio, han llegado a un punto de transformación en todos sus métodos, y, por lo que afecta a la Publicidad, ésta sufre una evolución que no podemos prever hasta dónde llegará en la descripción de su trayectoria.

El buen gusto se impone; y una de dos, o lo siente el anunciante, sea productor o intermediario, o se lo hace sentir el público, que de día en día, hasta en los más humildes sectores sociales, va seleccionando sus gustos, por la misma influencia del ambiente en que vive."

El libro tiene numerosas reproducciones de anuncios y originales para proyectos de los mismos.

EXPOSICION DE LA OBRA GRABADA DE GOYA

POR MIGUEL VELASCO AGUIRRE



LA Sociedad Española de Amigos del Arte, deseando contribuir al homenaje nacional tributado a Goya, en el primer centenario de su muerte, organizó esta Exposición como complemento de las de cuadros y dibujos del propio artista que, en la misma fecha, hubieron de celebrarse en nuestro Museo del Prado y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Para presentar reunida la obra completa, grabada y litografiada por el eminente pintor, se exhibieron con sus estampas originales pertenecientes a colecciones públicas y privadas españolas, algunas contadas reproducciones de otras pruebas que no pudieron exponerse por tratarse de ejemplares únicos conservados, la mayor parte en el extranjero. En este caso se hallaban un aguafuerte inédito de *La Tauromaquia* existente en Viena y cinco litografías que se custodian en el Museo Británico y en los gabinetes de estampas de París y Berlín.

De análogo modo hubieron de suplirse las únicas pruebas conocidas de los *Cuatro animales* que forman parte de la Colección Lázar.

La exposición de estas aguafuertes y litografías, cronológicamente ordenadas, ocupaba cuatro salas, sobriamente decoradas por D. Julio Cavestany, de la Comisión organizadora, el cual logró con bellos muebles de época discretamente colocados, dar carácter y distinción al conjunto y a cada una de las piezas, sin perjudicar al realce y cómodo examen de las estampas presentadas.

En la primera sala se hallaban reunidas las aguafuertes primitivas y demás obras sueltas pertenecientes a distintas épocas, en número de cuarenta y nueve

ejemplares, procedentes la mayor parte de nuestra Biblioteca Nacional. Sobresaliendo por su belleza dos magníficas pruebas de *Los dos paisajes*, y una en excelente estado de conservación del *Coloso*, perteneciente al Duque de Villahermosa.

Llamaban la atención en este mismo grupo, por su rareza y curiosidad, las pruebas de estado de las *Copias de Velázquez*, especialmente las tres de *Las Meninas*, presentadas por la Biblioteca Nacional, por la Señora viuda de D. Mariano Carderera y por los herederos de la Marquesa de Salar. Estas dos últimas, por tratarse de dobles pruebas estampadas en la misma hoja, en rojo por un lado y en negro por el otro, figuraban colocadas sobre una mesa en soportes apropiados para su más fácil estudio.

La segunda sala se hallaba totalmente ocupada con las ochenta estampas de *Los Caprichos* pertenecientes a un ejemplar, en rama, de la primera edición de 1799, expuesto por su dueño D. José Sánchez Gerona.

Para solaz de algunos visitantes, y por iniciativa del Sr. Cavestany, se hallaban colocadas sobre cada uno de los cuadros de esta serie, pequeñas tarjetas con la explicación de la respectiva lámina, según un manuscrito atribuido a Goya, que hoy se conserva en nuestro Museo del Prado. Y para el mejor conocimiento de las primitivas ediciones de *Los Caprichos*, aparecían guardados en una vitrina diversos ejemplares de la propia colección, con sus cubiertas y encuadernaciones antiguas, pertenecientes a D. Pedro Vindel y a don José Sánchez Gerona.

Por último, se exhibían, en señalado lugar, cuatro raras y curiosas pruebas de estado, de Nuestra Biblioteca Nacional,



Exposición de la obra grabada de Goya: Sala 1.^a



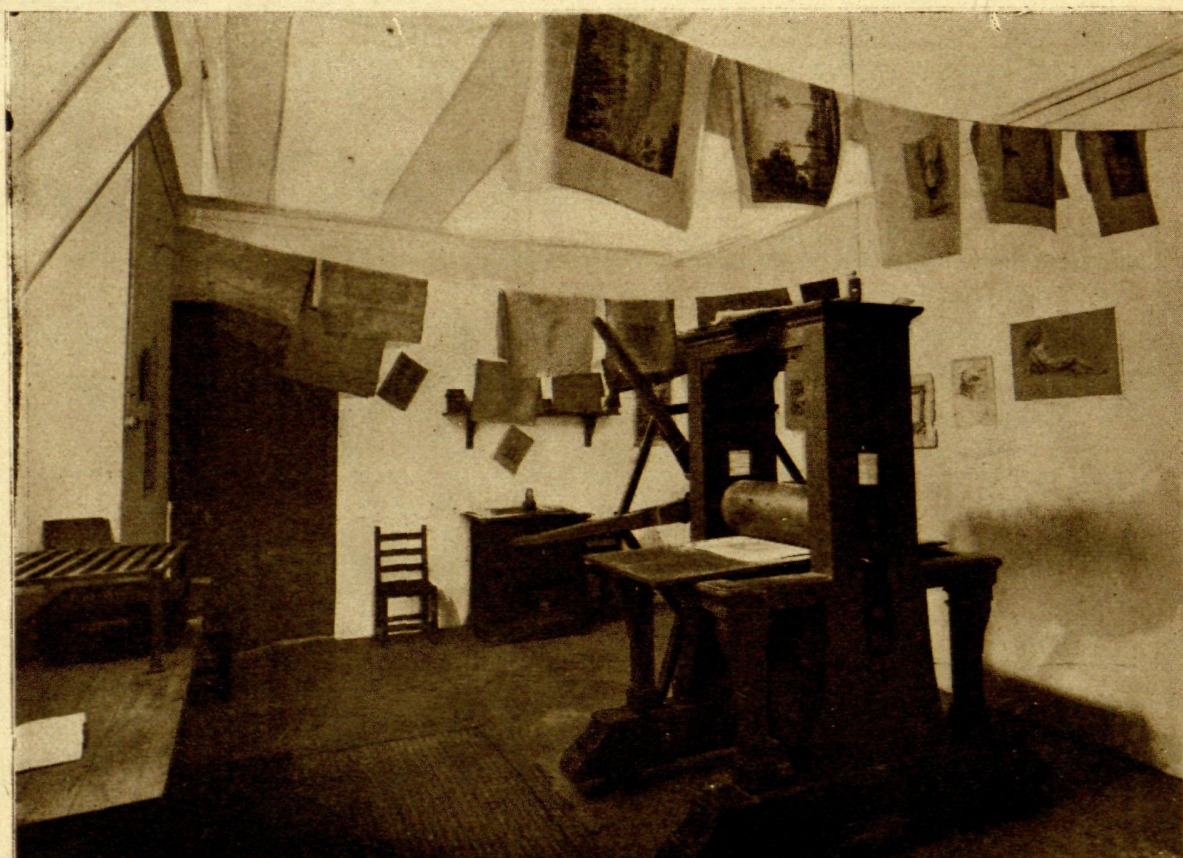
Exposición de la obra grabada de Goya: Sala 2.ª



Exposición de la obra grabada de Goya: Dos rincones de la Sala 3.^a



Detalle de la Sala 4.ª



Reproducción del taller de grabado y estampación, de fines del siglo XVIII.

correspondientes a las láminas 1, 25 y 66 de *Los Caprichos*.

La sala siguiente, situada a la derecha del vestíbulo, se hallaba dedicada a la exhibición de *Los Proverbios* y *Los Desastres de la Guerra*.

Las ochenta láminas de *Los Desastres* se extendían, sobre el zócalo, por tres muros de la misma sala; y encima de los marcos que encuadraban las respectivas estampas, se hallaban colocadas, para su mejor cotejo con las aguafuertes definitivas, las correspondientes pruebas de estado de las mismas láminas, presentadas, a instancias del Sr. Artiñano, por su actual propietario, el notable artista D. Pedro Gil Moreno de Mora, residente en París.

Este ejemplar único, de ochenta y dos pruebas sueltas tiradas antes de la letra y de las aguadas de resina, fué regalado por Goya a uno de los ascendientes del señor Moreno de Mora y aunque distinto, es tan notable e importante como el famoso de Ceán Bermúdez, perteneciente a doña María del Pilar Carderera, viuda de Carderera, que también figuraba expuesto en una vitrina.

Este último, llamado también de Carderera por haber pertenecido después al erudito coleccionista D. Valentín Carderera, se compone de ochenta y cinco estampas, con letra manuscrita de Goya, entre las que figuran las dos planchas inéditas de *Los Desastres*, tituladas *Fiero monstruo* y *Esto es lo verdadero*, y las tres pequeñas aguafuertes que representan a otros tantos presos en posiciones diversas, atados y aherrojados, en sendos calabozos.

Estas tres estampas, que no forman parte de la serie, aunque Goya trataba, al parecer, de relacionarlas con ella, se hallan colocadas al fin del ejemplar y son pruebas del primer estado de la plancha, con curiosas correcciones o retoques hechos con pincel por el propio Goya, el cual puso al pie de cada una los siguientes letreros: *Tan bárbara la seguridad como el delito.*—*La seguridad de un reo no exige tormento.*—*Si es delincuente que muera presto.*

Por lo demás, la portada manuscrita del mismo libro, dice así: *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas. Inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. En Madrid.*

A continuación escribió Carderera la siguiente nota: *Este ejemplar es el único que se encuadernó completo para que don Agustín Ceán Bermúdez corrigiese los epígrafes y esta portada. Así, debe tenerse en mucha estima. Los epígrafes son de mano de Goya.*

Junto a estos dos excepcionales ejemplares de *Los Desastres* destacaban también las catorce pruebas de ensayo, de la misma serie, casi todas del primer estado de la plancha, presentadas por la Biblioteca Nacional; siendo curiosa especialmente la de la lámina 69 (*Nada. Ello dirá*), no solamente por ofrecer notables variantes con la estampa definitiva, sino por aparecer marcada en ella la huella dactilográfica del pulgar de una mano, probablemente la de Goya, que, sin duda por hallarse el barniz en estado mordiente, queda allí impresa al sostener la plancha.

De *Los Proverbios* o *Disparates*, se exhibían las diez y ocho aguafuertes que constituyen la colección publicada por la Academia de San Fernando, en 1864, y las cuatro planchas inéditas tiradas por la revista *L'Art*, el año 1877, con los siguientes nombres: *Lluvia de toros*, *Otras leyes por el Pueblo*, *¡Qué guerrero!*, *Una reina del Circo*.

De esta serie y de la anterior aparecían, también en sus correspondientes vitrinas, ejemplares, en rústica y encuadernados, de las primeras ediciones, presentados por D. Pedro Vindel. Y en análoga forma podían examinarse algunos cobres de las mismas colecciones, expuestos por la Real Academia de San Fernando.

La Tauromaquia ocupaba casi toda la sala cuarta, habiéndose utilizado para su exhibición un magnífico ejemplar, en ho-

jas sueltas, de la primera tirada, perteneciente a D. Félix Boix y diversas pruebas de estado procedentes de nuestra Biblioteca Nacional, entre las que se contaban las siete publicadas por Loizelet en 1876. Descollando como únicos ejemplares conocidos dos pruebas de las láminas inéditas de la misma serie; una de ellas presentada por los Señores de Amunategui.

Otro ejemplar excepcional de *La Tauromaquia*, antes de los números, se hallaba colocado en su correspondiente vitrina, permitiendo leer al pie de su portada manuscrita la siguiente nota autógrafa de Carderera: *Este ejemplar es el que Goya entregó a D. Agn. Ceán Bermúdez para redactar el título y epígrafes. Así, es "único" por estar sin los números que en los ejemplares comunes hay grabados; aquí se han hecho postizos sobre pequeños papelitos y tienen diferente colocación las estampas. Es también antes de la letra, y la estampa pegada al reverso no entra en la colección; el epígrafe es de mano de Goya.*

Y en efecto, el ejemplar se halla encabezado con el aguafuerte conocida con los títulos de *El Ciego en los cuernos del toro* o *¡Dios se lo pague a V.!*, que aquí aparece con el siguiente epígrafe, trazado con lápiz por Goya: *¡Bárbara diversión!—Esta es la voz del Público racional, religioso e ilustrado de España.*

Finalizaba este valioso libro, perteneciente también a D.^a M.^a del Pilar Carderera, viuda de Carderera, con una prueba, antes del aguainta, de la lámina 13 de *Los Proverbios*, denominada *Modo de volar*.

Las litografías ocupaban un lienzo de pared de la misma sala, sobresaliendo entre ellas, por su extremada rareza, una prueba de ensayo, retocada por Goya con tinta grasa, del *Duelo a la antigua Española*, perteneciente a la Colección Boix; y otra rarísima prueba de la primera litografía de "Los toros de Burdeos", titulada *El famoso americano Mariano Ceballos*.

Esta última, presentada con sus tres compañeras de la misma serie por el Sr. Sánchez Gerona, ofrecía la particularidad de hallarse estampada antes de aparecer caída en la arena la pica de un varilarguero, dibujada en blanco en la prueba definitiva, con el auxilio del rascador.

Contiguo a esta última sala, y para vulgarizar su conocimiento y especialmente el del arte calcográfico, se hallaba un taller de grabado y estampación, instalado a usanza del siglo XVIII, conforme suele aparecer representado en algunas estampas de la época.

En dicho taller, que hubo de utilizarse para tirar, a la vista del público, algunas estampas de Goya, figuraba un viejo tórculo, con su característica aspa, procedente de la antigua y Real Calcografía. Y sobre la mesa de trabajo, colocada bajo una ventana cuya cruda luz tamizaba el indispensable transparente o bastidor forrado de tela blanca, se hallaban, con algunos cobres y demás útiles necesarios, un primitivo hornillo o brasero para calentar las láminas, la losa de mármol para colocar la tinta y la mazorca o muñeca, en forma de botella, para extenderla sobre la plancha.

Diversos frascos y vasijas se alineaban sobre rústico anaquel colocado sobre un muro de la misma sala; y colgadas de sus respectivas cuerdas pendían, como ropa puesta a secar, las bayetas y demás trapos propios del oficio y las húmedas pruebas recién estampadas. Completaban la decoración de este obrador algunos muebles y varios dibujos y estampas de la época, clavadas en las paredes.

Finalmente algunos cuadros conteniendo unas treinta copias de las pinturas de Goya, grabadas al aguafuerte, por su mejor intérprete, el artista madrileño don José María Galván y Candela, decoraban el vestíbulo de la interesante y recién clausurada exposición de la obra grabada de Goya.

LA ANUNCIACION (CUADRO INÉDITO DE GOYA)

POR JULIO CAVESTANY

PRESTA interés actual a este cuadro de Goya el hecho de darse a conocer en el centenario de su muerte. Se trata de un lienzo desconocido por los tratadistas del pintor español. Su autenticidad es indiscutible; la confirman de consuno la pintura misma y la documentación hallada. Unicamente el prestigioso crítico Augusto L. Mayer lo cita, aunque no lo conoce, como declara en su obra, ni da, por tanto, noticia alguna del mismo (1).

Omito, en gracia a quien lea estas líneas, las circunstancias en que conocí el cuadro (2). Sólo debo decir sobre este caso, que con motivo de la Exposición de Goya en el Museo del Prado, recientemente clausurada, el Sr. D. Juan Allendesalazar, de la Comisión organizadora, trataba de averiguar el paradero—con la duda de que existiese aún—de un cuadro de aquel pintor representando *La Anunciación*. Porque el Sr. Allendesalazar sabía por noticia comunicada por el Capellán Mayor de las Descalzas Reales, Sr. Armesto, que un diario de Madrid—sin consignar su título—hacía alusión a un cuadro de este asunto pintado por Goya para la capilla de San Antonio del Prado.

Esta referencia me hizo pensar en que el cuadro que se buscaba, era el que yo había conocido hacía algún tiempo, en rápida visión, pero que ya me permitió atribuirlo a Goya. Comprobada la coincidencia, traté de encontrar algunos datos sobre el mismo, y después de afortunada rebusca quedó satisfecha por completo mi aspiración.

Lástima ha sido que a pesar de la buena

voluntad de todos, las circunstancias no hayan permitido que el cuadro figure en la Exposición del Centenario. He de advertir que la lámina adjunta no da exacta idea de sus calidades.

El historial del cuadro queda así determinado. A fin del año 1785 precisamente, pintó Goya por encargo de los duques de Medinaceli un lienzo de grandes proporciones representando *La Anunciación*, destinado a la capilla de PP. Capuchinos, de San Antonio del Prado, anexa al palacio ducal. El cuadro completaba la ornamentación del nuevo retablo inaugurado en diciembre del preinserto año de gracia.

Era la mañana del 8 de diciembre de dicho 1785 cuando con mucha pompa se descubrió el retablo nuevo y sobre él apareció al público el cuadro de Goya. El acto, como digo, se celebró con grande aparato a expensas de la Casa de Medinaceli.

La "Capilla de las Señoras Descalzas Reales" cantó un solemne *Te Deum*, colocándose por primera vez en la iglesia el Santísimo Sacramento. Celebró la Misa el R. P. Fray Felipe de Vellisca, Guardián a la sazón del convento, y dijo la oración panegírica el Definidor Fray Francisco de Villalpando. Caso singular, por cierto; hubo de ser el Definidor de la Orden el único comentarista que ha tenido esta obra de Goya; barruntaba acaso el buen capuchino, cuando en su discurso "ponderó la gloria superior del altar nuevamente erigido" que el tal cuadro del retablo había de pasar olvidado por mucho tiempo, adelantándose a certificar en justicia sus méritos.

Fray Francisco aprovechó en verdad el momento, para fustigar al tradicional barroquismo madrileño en favor de la reac-

(1) Augusto L. Mayer: *Francisco de Goya*. Traducción de M. Sánchez Sarto. 1925.

(2) Carta al Sr. Alvarez Sotomayor, Director del Museo del Prado. *La Época*, 16 marzo 1928.

ción neoclásica, ocasión que no desperdiciaban los escritores de sus días. Y así censuró "el pesante adorno" que hasta aquel año ostentaba el templo, con todos los vicios, decía, "de una arquitectura desarreglada y caprichosa"; en cambio, contribuía a juicio del orador "el primor y delicadeza del nuevo altar al restablecimiento de las ciencias y artes"; añadió el panegirista cálido elogio, que las circunstancias imponían, al Católico Monarca Carlos III, como protector de las Artes, y a la munificencia piadosa de los duques de Medinaceli, por devoción a su Orden (1).

Integra esta relación la noticia de sumo interés que dice: "y finalmente en la vuelta de la bóveda hay pintado un *quadro* de la Encarnación del Hijo de Dios por Don Francisco Goya, Académico de las tres nobles Artes", cuyo asunto se le encargó por ser esta advocación, titular de la provincia de Capuchinos. Acompañaban al cuadro en los lunetos, los escudos en relieve de San Francisco, a la derecha, y de Medinaceli, a la izquierda. Ello indica a cuánta altura se colocó el cuadro, lo que también acusa su misma perspectiva, y así se explica en parte el hecho de que pasara inadvertida la obra, que no pudo ser fácil de estudiar en estas condiciones.

Sin embargo, ni la altura ni el humo del incienso impidieron en aquella ocasión, a los piadosos madrileños, advertidos por Fray Francisco, la contemplación del cuadro, y en él pudieron admirar a la Virgen arrodillada en un escabel de dos tramos, apoyadas suavemente sus manos juntas sobre el pergamino medio desenrollado en el atril o bufetillo colocado delante; junto a éste la simbólica azucena y un canastillo de labor.

Bellísimo y seductor es el rostro de la Virgen morena que ostenta su peinado descubierto; sobre los hombros el plegado pendil, de tonalidad grisácea. La figura del arcángel San Gabriel, a la derecha, con las alas extendidas y levantado el brazo izquierdo, viste larga túnica blanca y estola

amarilla con grandes borlones, que rodea a su cintura. El símbolo del Espíritu Santo aparece envuelto en la luz cenital que cae sobre las figuras. Mide el lienzo dos metros ochenta y siete de alto, por uno setenta y siete de ancho.

Un centenar de años próximamente se adornó con el cuadro esta capilla de San Antonio del Prado, sita en la llamada después plazuela de las Cortes, cuyo convento hacía esquina a la Calle de San Agustín.

Sobre el primitivo templo, fundación del duque de Lerma, levantado en 1609, se construyó en 1716 la capilla, Patronato de la casa de Medinaceli, unida a su palacio. Muchos madrileños recordarán su pequeña escalinata y la imagen del Santo titular en la fachada. Veneraron nuestros padres en el templo el cuerpo del cuarto Duque de Gandía, Marqués de Lombay, San Francisco de Borja, depositado allí desde 1836 a 1890.

Decoraban asimismo el templo, algunos lienzos importantes y en primer término el de *San Antonio con el Niño*, de mano de Antonio Pereda, cuadro que al descolgarse fué sustituido por el de Goya, que ocupó sitio análogo en el retablo; los cuadros laterales eran del pintor y escritor Antonio Palomino y Velasco. Lucas Jordán firmó *La Magdalena* y *Jesús entre los Doctores*; Castrejón, *La Sagrada Familia*, y Francisco Solís, otros lienzos en la sacristía.

Estimo interesante añadir aquí, y sirva de descargo a esta prolija información, el no haber sido publicados hasta ahora los nombres de aquellos artistas y artífices que contribuyeron al aliño del retablo de San Antonio, colaborando con Goya, cuyo lienzo presidía el conjunto.

Trazó el proyecto total de este retablo el Arquitecto Mayor de Palacio, D. Francisco Sabatini, disponiendo que los adornos del presbiterio fueran imitados en mármol, y tuvieron interpretación acertada por los hermanos Domingo y José

(1) *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*. Febrero de 1786, n.º XXVI.



LA ANUNCIACION

Lienzo de Goya, pintado en 1785 para la iglesia de San Antonio del Prado (Madrid).
(Mide 2,87 alto \times 1,77 ancho).

Bril, florentinos, y *únicos en su clase*, según anota la curiosa publicación arriba citada.

El tabernáculo, cuya media naranja estaba sostenida por ocho columnas de orden compuesto, y la mesa de altar formada por dos ménsulas del mejor gusto, fueron obra del ensamblador Dionisio Aguilar, con oficio de Furriera. Remataba aquel tabernáculo una figura representando la Resurrección, debida al escultor Vicente Rudez, protegido de los Duques, quien hizo también otras estatuas para el palacio de éstos. Las esculturas del altar mayor, a ambos lados de la de San Antonio, representando a los Beatos Lorenzo de Brindis, al del evangelio, y Fidel de Sigmaringa, al de la epístola, eran, respectivamente, de Pascual de Mena, su última producción, y del citado Rudez.

Y, finalmente, como accesorio, pero no falto de interés, porque así conocemos nombres de artífices casi ignorados en la historia de las artes industriales en relación a Madrid, he de decir que los bronces que decoraban el altar los hizo Piar-doni; el dorado y pintura del mismo fué obra de Antonio del Peral; las tallas, de Jorge Balce, al servicio de S. M., y dirigido el conjunto de la obra por el Aparejador, también de Palacio, José de la Vallina.

En la declaración de Ventura Rodríguez sobre que amenazaba ruina el anterior retablo, influyó el continuo sobresalto que a los religiosos producía "el pesante adorno por su mole y gravedad", y a buen seguro que con la enemiga declarada al estilo por sus detractores, no se pensó ni intentó de momento consolidar la obra, sino que con la declaración del arquitecto *se apeó inmediatamente*.

Así, pues, se renueva el templo al gusto imperante en 1785, con el concurso del más avanzado de los artistas de una época, secundado por los escultores, bronceistas, tallistas, doradores... cuya labor queda consignada.

Y tiempo es ya de hablar del cuadro mismo.

Goya posee en esta obra una técnica ligera y firme, al mismo tiempo, más revelada en la figura del ángel. El lienzo descubre ya, sobre el recuerdo de Tiépolo, con las enérgicas brochadas en la túnica y borlones del ropaje del ángel, un valor colorista de azules grisáceos, hacia los grises plateados, de muy peculiar calidad. Es más: la luz cenital que alumbra el cuadro, arranca a figuras y cosas brillo de plata.

Largo es el camino ganado por el pintor desde las primeras pinturas del Pilar y las de "Aula Dei", cuando pinta *La Anunciación*, y corto, muy corto, menos de lo que marcan las fechas, el que le falta para llegar a San Antonio de la Florida.

La realización pictórica de San Gabriel, revela que el maestro se adelanta en calidades definitivas de su arte, más cerca por su procedimiento de aquellos templos de la Florida, que de los lienzos pintados antes para Valladolid.

Más que influencias determinadas, advierte este cuadro que Goya conserva aún la visión de la pintura italiana, después del viaje a Roma. Porque no sería oportuna aquí la cita de la obra apresurada y en conjunto mediocre de Lucas Jordán, para cotejar con ella la del genial pintor. Y de igual manera, tampoco me parece ocasión de recordar otros nombres tan traídos a cuenta, desde el Correggio a Mengs. Únicamente muestra Goya en este cuadro, sus preferencias por Juan Bautista Tiépolo.

En cuanto a la interpretación del misterio, aun se ajustó Goya a los consejos de Pacheco en figuras y ropajes, sin que llegase de fijo a consultar los rígidos preceptos que Interian de Ayala formula en su obra.

Halló Goya en este cuadro la solución pictórica del asunto religioso, en una tendencia decorativa, no exenta de cierto misticismo en la figura de la Virgen, que aparece tan sublimada por el pintor, al envolverla en suaves transparencias azuladas que se diría velada por el humo del incienso.

Reconoce Araújo Sánchez el encanto de estos cuadros religiosos, tan censurados en general por los tratadistas de Goya; de conocer éste, lo hubiera calificado como dechado de gracia; que si este cuadro puede adolecer de algún convencionalismo como el que señala Beruete al hablar de otros cuadros religiosos, no cae en la monotonía que el ilustre crítico advierte en los del mismo orden. Creo sin duda que perjudican a Goya, para juzgar algunas de sus interesantes obras, inspiradas en tales temas, decoraciones murales o lienzos, otras de sus pinturas sagradas, como las del convento de Santa Ana, en Valladolid, no excluyendo de la lista *La Sagrada Familia*, del Museo del Prado, que tan señaladas acusa postrimerías barrocas.

Buscando la situación cronológica que corresponde a este lienzo de Goya, en la catalogación de sus obras, veremos que sigue en un año a la pintura de San Bernardino de Siena, de la iglesia de San Francisco el Grande, terminada en 1784, que es la fecha de los cuatro cuadros desaparecidos de la Universidad de Salamanca; y así la evolución del estilo de Goya, con la espontaneidad iniciada en el ponderado San Bernardino, alcanza de pleno a *La Anunciación*, destacada en el lienzo la vestidura de aquella *mujer-ángel*, por su avanzada ejecución, en relación con la manera del pintor en este período de su vida. Faltan dos años, por otra parte, para que pinte los de Valladolid, en 1787, de cuyo cotejo con el nuestro se deduce que las fechas respectivas, están en razón inversa de calidades. Y han de pasar tres años para que se pinten los de la catedral de Valencia, en 1788, que por la disparidad de asunto y composición, no interesa ahora especialmente relacionarlos.

En cuanto al *Prendimiento* de la Catedral de Toledo, advierto la diferencia de diez años sobre la época en que lo suponían pintado algunos críticos (1789), y la anotada por Sánchez Cantón en 1799, según acta de la Junta celebrada en la Academia de San Fernando en 6 de Ene-

ro; comparado este lienzo con *La Anunciación* se observa una paridad en el valor luminoso de las blancas túnicas, de Cristo en uno, y del arcángel en el otro, disímiles las obras por lo demás, con demérito en mi opinión, el de Toledo.

Propuesto hacia 1790 el cuadro de *La Asunción*, de análogas proporciones, existente en la iglesia de Chinchón, sólo he de anotar su inferioridad, a mi juicio, con el que se comenta ahora.

Con relación a los cartones de tapiz pintados por Goya para la Fábrica de Santa Bárbara, queda situado este lienzo entre la primera y la segunda serie, siendo coetáneo de los primeros de la segunda, o sea de *Las Floreras*, *La Era* y *La Vendimia*; con este último sobre todo, tiene conexiones muy marcadas por el modelo de la Virgen, aunque no acusa el lienzo religioso la preocupación del pintor, como cuando realiza aquellas obras destinadas a tejerse.

Sólo es anterior en dos años *La Anunciación* a los atractivos cartones pintados para la Alameda de Osuna, en 1787, ejecutado aquél lienzo cuando ya el artista perseguía y lograba altos valores decorativos.

Juzgando el cuadro de modo subjetivo con respecto a Goya, puede decirse que la misma idiosincrasia del pintor en aquel período de su vida, revela características de la obra, realizada cuando era nombrado Teniente Director de la Academia de San Fernando, y a poco Pintor del Rey, y cuando los sueldos que alcanza, aparte del favor ya logrado del público, le hacen confesar en carta a su amigo, "que es feliz como el que más". Su misma ingenuidad casi infantil, a veces, le hace envanecerse comunicando a aquél las adquisiciones que realiza para su recreo y comodidad. No ha conocido aún los desastres de la guerra, ni ha perdido el sentido del oído, ni el pesimismo entró en su ánimo, amargado luego por el ambiente político y social de su tiempo.

Así, pues, no se busque en los lienzos de aquellos días ni actitudes trágicas, ni

EL GOYA DE JUAN DE LA ENCINA

POR ANGEL SANCHEZ RIVERO



GOYA en zig-zag" (1) o Juan de la Encina en zig-zag: tanto monta. El temperamento del artista ha encontrado perfecta consonancia en el temple del crítico. Parodiando las palabras que con segura arrogancia coronan y cierran la sinfonía qui-jotesca, Juan de la Encina hubiere podido encabezar su libro en estos términos: *Para mí sólo nació Goya y yo para él; él supo pintar y yo escribir; sólo los dos somos para en uno.* La crítica de Juan de la Encina—inquietud, vivacidad, explosión espontánea—es la más apta para seguir a Goya en la movilidad de su esfuerzo creativo. Las cuadrículas de esquematismo demasiado abstracto resultan artificiosas para una personalidad tan incoercible a todos los esquemas. Goya fué una inverosímil aventura, una irrupción zigzagueante en terrenos inexplorados de la expresión artística. Y en zigzag hay que seguirle, sin empeñarse en simplificar demasiado su trayectoria.

Desde las primeras líneas el autor nos pone en el temple que va a dominar a lo largo de las doscientas páginas que forman el volumen. *La quinta rueda*, epígrafe perifrástico del prólogo, inicia brillantemente el zigzag con que el capricho del autor se dispone a perseguir los caprichos del artista: *y en algunos casos—los únicos plausibles a mi juicio—, tomarse el pelo a sí mismo, al lector o a sus colegas.* El contexto del período no presenta la frase como propósito expreso. Pero el espíritu de *La quinta rueda* y de los capítulos subsiguientes permite suponer algo de eso en el ánimo del autor. Verdad que éste se apresura a desmentirnos las sospechas.

En punto a esa gentil gimnasia del espíritu sano, que llaman tomar el pelo—única razón justificante a mis ojos de los prólogos—, declararé paladinamente que no la quiero ejercitar, por varias razones, además de mi torpeza en tal arte, porque tomármelo a mí mismo me parece, sea dicho sin escándalo, acción insufriblemente respetuosa; porque tomárselo al lector, que suele ser de poco aguante, aunque no lo parezca, podría resultarme impertinencia demasiado cara; y porque, finalmente, siendo yo hombre educado en los sanos principios de la moral corporativa, no voy a salirme ahora por peteneras y tomar a chunga el ejercicio de la crítica de arte y a sus levitas mis compañeros. Pero el mentís confirma aún más nuestras sospechas.

Goya en zig-zag lleva como subtítulo: *Ensayo de interpretación biográfica.* Pero *La quinta rueda* nos explica que no se trata de una verdadera biografía, aunque a ratos lo parezca. Tampoco debe tomársele como una exposición de ideas y doctrinas, como crítica y valoración de la obra goyesca, si bien algo de eso salte aquí y allí en sus páginas. He aquí el propósito declarado del libro: *Quizá la intención menos vaga del autor de Goya en zig-zag, con no estar tampoco muy clara, haya sido la de intentar conseguir algún vislumbre del espíritu goyesco... en un cierto enfoque, algo arbitrario si se quiere, de la obra de Goya y de los datos, más o menos ciertos... que se conocen de su vida.* Se advierte que todas las precauciones le parecen pocas al autor para no dejarse apresar en una fórmula y reservarse el derecho al zigzag ilimitado. Ni la más ágil anguila podría rivalizar con él en este juego de burlar todas las expectativas.

Goya en zig-zag se abre con la fecha de nacimiento de Goya, y su última página,

(1) *Goya en zig-zag.* Bosquejo de interpretación biográfica. Espasa-Calpe. Madrid.

casi su última línea, está consagrada al acontecimiento de su muerte, este año secular. La sucesión biográfica le presta continuidad iterativa, a lo largo de la cual van surgiendo las posadas de contemplación puramente estética. Algunas veces el camino asciende un altozano y el autor se entretiene en contemplar un lejano paisaje que aun no coincide con la situación itineraria. Así, por ejemplo, cuando se extiende sobre Goya paisajista en las primeras páginas del libro. Hacia 1791 la carrera de Goya como pintor alcanza las alturas del triunfo reconocido: Encina aprovecha la ocasión para mostrarnos en su totalidad el panorama de la personalidad goyesca, y abre el capítulo titulado *Los mil senderos: En el arte goyesco se cruzan—si no los mil senderos bajo la planta del pie, de que hablan los Upanishas—múltiples corrientes*. Y a continuación, un admirable análisis de todas las sugerencias que actuaron sobre la personalidad de Goya, desde el neoclasicismo hasta el Greco, pasando por Velázquez. Ya en anteriores capítulos había estudiado bien las dos influencias más inmediatas: Mengs y Tiepólo.

Pero a través de tan amplias perspectivas, la ruta seguida por Goya se nos muestra a trechos áspera y cenagosa, *Carrera cortesana y peleas*. Juan de la Encina deja a un lado su magnífico catalejo que distingue y precisa los más complicados influjos, y empuña un instrumento que tampoco le es extraño y que también sabe utilizar con maestría consumada: el látigo mordaz, que restalla en chasquido epigramático o levanta roncha en los lomos del animalucho maléfico. *Afectábale mucho a Goya, como hemos visto, aquellas zancadillas entre bastidores. Los malos pintores españoles han sido siempre maestros en tal arte, tan ajeno al suyo* (perdone, querido Encina: no les es ajeno. Las malas artes y los malos artes viene a ser lo mismo en la mayoría de los casos. Falta de conocimiento casi siempre), *en que pretenden brillar sin tener talento, y se salen harto frecuentemente con la suya*. Aquí el zigzag pone a Encina en el te-

rreno de su actuación cotidiana. Bayeu y Maella eran los X y Z del siglo XVIII. Tan definitivamente mezquinos de forma y de alma como X y Z, y tan intrigantue-los. Acabados muñidores de primeras medallas, de medallas de honor, si en su tiempo hubieran existido. Hacían lo que podían, es decir, todo lo malo que podían, en el arte y en la conducta. *El San Bernardino de Siena* apabulló sus groseras trampas. El maravilloso autorretrato que figura en este lienzo nos presenta a Goya en todo el irresistible empuje de sus treinta y nueve años, todavía no amargado por la catástrofe de la sordera, pintor de meriendas, de bailes y de juegos, y con cuerda para vivir espléndidamente otro tanto y más, siempre alerta para dar el grito de la actualidad artística. Es el más bello autorretrato de Goya. Lástima que las condiciones materiales de su colocación hagan difícil reproducirlo en gran tamaño.

Hablé antes de las posadas donde Encina recreaba su contemplación a lo largo del camino goyesco. Acaso podríamos llamarlas, con reminiscencia teresiana, las moradas, las moradas de Goya. Porque hay en la vida y en la obra del pintor aragonés un recogimiento íntimo creciente, en que su alma, complacida al principio en los encantos del mundo interno, va paulatinamente retirándose al interior de sí misma, solitaria en medio de las visiones que ascendían a turbarla desde profundidades abismáticas. En el libro de Juan de la Encina, estas moradas del espíritu goyesco aparecen entre los epígrafes *La Duquesa de Alba, La Florida, Los retratos, Los grados, Los Caprichos, Satanismo, La guerra, Toros, Del Capricho al disparate*, para acabar con el capítulo biográfico titulado *Horas bordelesas*. En todos hay observaciones justísimas, pensamientos profundos y frases áureas. Sólo me parece insuficiente la valoración que hace de los frescos de San Antonio de la Florida, cuya visibilidad por efecto de las disposiciones del centenario, resulta actualmente tan cómoda y perfecta. Acaso en estos frescos pudiera encontrarse el

nexo entre esos dos biseles de la personalidad goyesca, cuyo contraste ha sido evidentemente exagerado por algunos: el Goya del siglo XVIII, gustoso de fiestas, regocijos y alegres parajes, y el Goya del siglo XIX, sombrío explorador de mundos infernales y de hoscas deformaciones humanas. Entre los cartones y los cuadros del Dos de Mayo, los frescos de San Antonio representan el equilibrio entre la originalidad eruptiva y las influencias del medio. En tal sentido creo que Encina no concede en su libro a los frescos aludidos toda la importancia que tienen. Pero aun aquí la sensibilidad fina del autor corrige lo que su juicio en otros momentos pudiera tener de injusto: *La ejecución, suelta, arrebatada y precisa, es sencillamente un portento de habilidad. Sigue la maña al pensamiento como en un raptó de inspiración.* Y más adelante describe en términos del más exaltado arrobó las maravillosas calidades que juegan en las sinfonías sutiles de los ángeles. Todo esto me parece muy bien. En cambio, no hallo certero lo que dice sobre la composición de las figuras en la media naranja. Pienso que Goya ha resuelto con gran maestría el problema de colocar a lo largo de la baranda los grupos, a través de los cuales se trasmite como vibración eléctrica la maravilla del milagro. La demostración requeriría un espacio que no parece justo conceder a esta nota bibliográfica, convertida en largo artículo al correr de la estilográfica.

Aunque el autor se complace en prodigar las aposturas despreocupadas, se equivocaría quien considerase *Goya en zig-zag* como obra improvisada al capricho de un pintoresco desparpajo. Durante varios meses han venido apareciendo en *La Voz*

artículos suyos sobre diferentes aspectos de la personalidad goyesca. Y desde mucho antes iba el autor acumulando lecturas y meditaciones. En realidad, es el trabajo de toda su vida. Como crítico de arte moderno, Goya significa para él la clave de la tradición pictórica europea: último de los clásicos, primero de los modernos, suma y compendio de un pasado esplendoroso, pero caduco, y promesa de renovación actualista. La meditación sobre Goya es obligada para todo el que no considere la pintura como arqueología o destreza manual. Ya en obra primeriza, *Los maestros del Arte moderno*, aparecen continuamente referencias a Goya. El anhelo de ascender a las fuentes le había sugerido el propósito de consagrar un largo estudio al pintor de Fuendetodos. La proximidad del centenario le sorprendió en condiciones que más bien aconsejaban la pausa. Sobreponiéndose a ellas, Juan de la Encina no sólo ha realizado su brillante campaña periodística de *La Voz*, sino que lanza ahora estas doscientas páginas en cuarto. Y además ha tenido el heroísmo de no salir del paso coleccionando los artículos. *Goya en zig-zag* brota impetuoso y casi instantáneo en esta conciencia profundamente removida por la meditación y el ejercicio literario. De ahí su frescura de improvisación y al mismo tiempo la raíz profunda que sostiene su aparente ligereza. Es el mejor método: une las garantías de la preparación y la espontaneidad hija del ímpetu momentáneo. El mismo método que Goya empleaba pintando y que es la razón íntima de su originalidad. La concepción fulgurante alimentada por un tesoro ilimitado de observaciones intensas.

GOYA: ESTUDIO BIOGRÁFICO CRÍTICO (1)

POR JUAN LAFORA GARCIA

LA aparición de Goya en el mundo del arte lleva en sí cierta semejanza con la de El Greco en España. Ambos llegan a la vida artística en instantes poco propicios al entusiasmo. De los intensos resplandores extinguidos con la muerte de Juan de Juanes y de Morales, el Divino, y que, después, finalizan con el siglo XVII, no quedan sino los últimos destellos: insuficiente luz para animar a las nuevas generaciones artísticas. Pero si el pintor griego en su alma traía el bagaje ideológico que tan esplendorosa carta de naturaleza iba a adquirir en España, el aragonés tenía que crearlo todo: alma, ideal y patria. Por eso su vida es un caso de excepción en la pintura española.

El 30 de marzo de 1746, en un rincón de Aragón, Fuendetodos, nace Francisco Goya y Lucientes; el español que con su arte debía dar a su patria insospechados días de gloria. Cuando, a los ochenta y dos años y días, la tierra lo reclama nuevamente a su seno, es Burdeos quien recoge su cuerpo muerto el 16 de abril de 1828.

* * *

Venturosa la vida española durante el reinado de Carlos III, languidece a poco, cuando a su muerte pasa el poder a manos débiles y torpes y los negocios públicos se ventilan y deciden en las camarillas de una corte más ridícula que galante.

La indecisión política del nuevo rey Carlos IV deja abiertas las puertas del país a las ambiciones del coloso Bonaparte; y cuando, en contacto con él, gloriosamente, es cierto, España pierde en Trafalgar más que en la Invencible, el país, defendido

palmo a palmo durante siglos, y ensanchado hasta lo increíble en épocas pretéritas, se ve invadido repentinamente, hollados los hogares y profanadas las iglesias. Mientras el pueblo se pregunta el porqué de lo que sucede, el atropello, la violación y el crimen, le responden. Ese mismo pueblo, que días antes se entregaba fácil a la diversión para olvidar el hambre, se siente repentinamente heroico; Zaragoza y Girona se hacen inmortales, y el invasor, ante el estupor de Europa, es arrojado de España. Cuando la calma serena los espíritus, los españoles ansían nuevamente la arribada de una época feliz, encarnada en su príncipe favorito Fernando VII.

Durante el curso de este período de la vida nacional, las artes se nutren de la savia exótica que los Borbones trajeron de Francia, primero, y de Italia, después. La creación de las Academias de la Lengua, la Historia y San Fernando, encauzan y precisan la cultura nacional durante el siglo XVIII; pero la pintura, menos que ninguna otra arte, puede vivir de preceptos y reglas; no pocas veces su vida está en infringirlas.

Los pintores franceses de corte son sustituidos por italianos; algunos, como Amiconi, Corrado, Lucas Giordano y, sobre todo, el sorprendente Tiépolo, forman una verdadera pléyade de artistas de la fantasía.

Carlos III, hombre de refinado espíritu, pretende modificar, tanto en la ciencia como en el arte, la estructura de la organización española, y hace todo lo que era posible realizar en su época, incluso trayendo a su corte al pintor bohemio Antonio Rafael Mengs, retratista espléndido, pero de un arte en extremo intelectual.

Estos pintores acaban por formar una escuela nacional de la que surgen artistas

(1) Este trabajo ha obtenido el primer premio en el concurso de conferencias-tipo abierto por la Junta Nacional del Centenario de Goya.

de singular mérito, pero faltos del calor de la iniciativa y de una enseñanza más libre. Contemporáneos de Esteve y Paret los hermanos Bayeu, González Velázquez y Maella, entre otros, constituyen la representación más gloriosa de la escuela italianizada en el postrer tercio del siglo XVIII.

Goya, vive al margen de esa corriente: si algo le debe es la deuda sencilla que el discípulo contrae con el maestro que le ha enseñado las primeras palabras de su idioma: la indispensable obligación para el que nace en ese ambiente y tiene que iniciarse en él.

Transcurridos los primeros contactos, el pintor aragonés surgirá de su propia independencia y, como río ibérico, la corriente de su nuevo arte, desde el remanso en que se inicia, marchará hasta su fin con caudal impetuoso, vehemente y revolucionario.

* * *

Los primeros años de la vida de Goya transcurren en su pueblo natal, sin otras enseñanzas que su observación inquieta; ella es su único maestro. Más tarde, casi al declinar su vida, con la sinceridad que le caracterizaba, declarará que sus maestros fueron: la Naturaleza, Velázquez y Rembrandt. El primero de ellos no le abandonó jamás; le acompañó siempre, incluso en esas horas de la infancia, libres y alegres, para hacerle dibujar sobre las paredes encaladas, las figuras de los animales que en todo momento veía por el campo.

Antes de trasladarse a Zaragoza con sus padres, las huellas infantiles de sus pinceles habrán quedado marcadas en los cortinajes de la iglesia rural y en un lienzo en el que, como buen aragonés, ha representado la imagen de la Virgen del Pilar.

En Zaragoza ingresa en el taller de Luzán, pintor que ha estado en Italia y que no es una excepción de sus compañeros en cuanto a ideología. De él recibe las primeras enseñanzas pictóricas, únicas que podía ofrecerle y que el artista recoge sin entusiasmo.

Llegado después a Madrid y al lado de Francisco Bayeu, amplía sus conocimientos. Reside en la corte poco más de cinco años, los suficientes para independizarse. Su vida en este período es agitada y turbulenta; se adapta con facilidad al ambiente ligero y risueño de Madrid, encontrando en el pueblo el caudal de su inspiración.

Acaso a consecuencia de algún lance amoroso que le obliga a huir, o porque su afán artístico le impulsa a buscar otros conocimientos, aparece en Roma, hacia 1770. Cualquiera que sea el motivo que allí le lleva es ya prueba de buen gusto, buscar en la ciudad eterna el refugio que se necesita. La leyenda, como a los seres escogidos, le envuelve en su fuego divino y hace de él el héroe de una serie de sucesos imprecisos y fantásticos. Los primeros contactos con el espíritu francés los recibe allí al relacionarse y entablar amistad con el pintor David. El público romano acepta de buen grado los cuadritos de asuntos populares que hace Goya. Los pintores y la crítica, en cambio, los censuran con crudeza. Entre los espíritus abiertos que pronto comprenden la trascendencia de su naciente arte, figura el embajador de Catalina de Rusia, que pretende, sin lograrlo, llevarle a la Corte Imperial.

Un afán de notoriedad o de victoria, o tal vez de necesidad, le impulsa a tomar parte en un concurso organizado por la Academia de Parma, y bajo la presión del pomposo lema del certamen: *Aníbal, victorioso, dirige sus primeras miradas sobre las campiñas de Italia*, concurre a él y logra el segundo premio. La noticia de este triunfo la recibe en Zaragoza, en donde reside de nuevo, en 1772, momento que la Junta de Obras de El Pilar aprovecha para encargarle los frescos de la bóveda del coreto. El boceto presentado con el asunto de *La Gloria* es tan del agrado de la citada Junta, que prescinde del trámite oficial de pedir informe a la Academia de San Fernando y le abona por la obra realizada 15.000 reales.

Su fama de pintor religioso, que en épo-



5



I



4



7



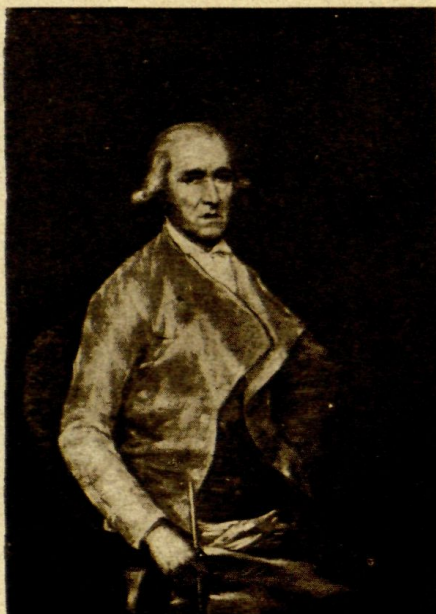
3



2



6



12



11



9



8



10



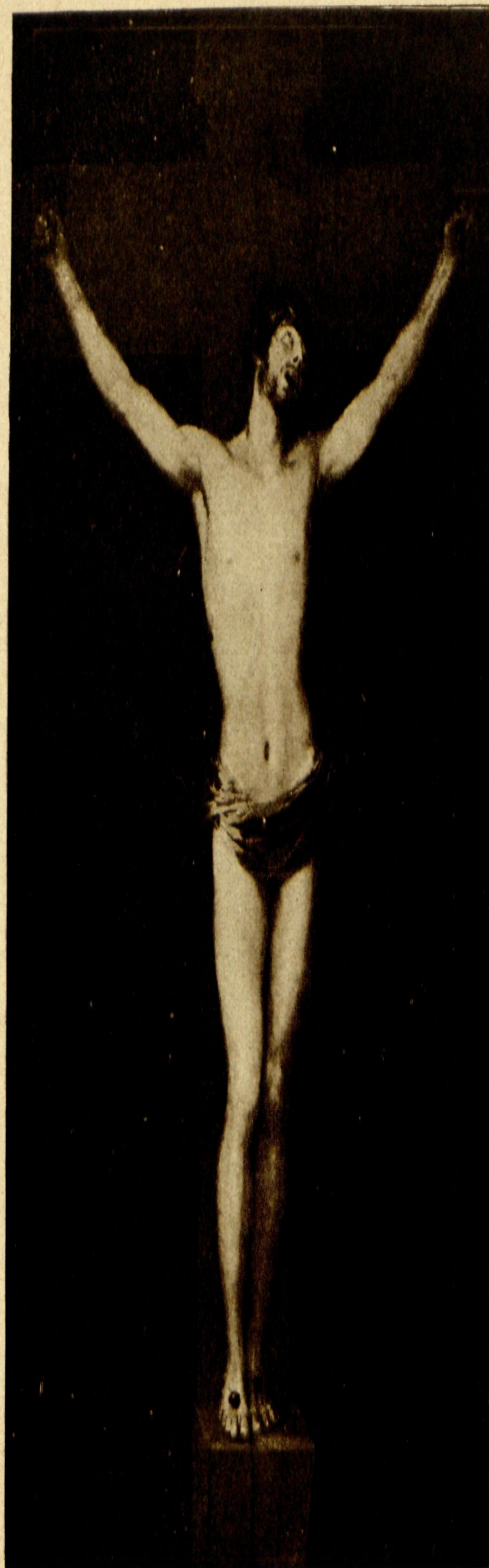
13



14



19



15



16



17

cas futuras iba a ser tan discutida, adquiere en esos momentos gran preponderancia, y es solicitado para realizar diversas obras de ese género en diferentes oratorios e iglesias.

En la cartuja de Aula Dei, durante 1772 a 1774, decora el claustro con once composiciones de la vida de la Virgen María, alguna de las cuales presenta la soltura y atrevimientos de la pintura de Tiépolo.

Salvo la influencia de este artista, el resto del arte italiano no determina en Goya ninguna modalidad especial. En momentos en que aún estaba reciente su viaje a Italia, se traslada a Madrid nuevamente y vive, como es natural, de su pintura. Ninguno de sus cuadros recuerdan nada de su visita a Roma; su temperamento independiente ha logrado librarse de la esclavitud artística que sufrieron los demás pintores españoles.

Cuando, en 1775, recibe el primer encargo de los *cartones* que la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara iba a tejer, los temas que elige para esos cuadros son asuntos populares, descriptivos y anecdóticos. Sus figuras no están unidas a la mitología; dan la sensación de una realidad tan exacta como la que los pintores del 1400 imprimían en sus retablos. Nada menos que 45 cartones iba a pintar en el curso de diez y seis años, y ni uno solo de ellos pierde un ápice en naturalidad y sencillez. Junto al *Albañil herido* y *La nevada*, expresiones de dolor, están *Los muchachos trepando a un árbol*, *El quitasol* (Lám. I, núm. 1), *El cacharrero*, *La gallina ciega* y *El Otoño*, ideas amables, llenas de vida.

Esos tapices se destinaban a las habitaciones de los infantes en los Palacios de El Pardo y El Escorial, y debían llevar a las Reales personas la alegría que se precisa en la intimidad del hogar. Perfectamente logrado el propósito, al incluir entre los temas las desdichas y sufrimientos de los humildes vasallos, parece que una advertencia acompaña a esas escenas y que tienen otro fin que el capricho de estar colgados en los muros reales.

Estos trabajos, y en general toda la obra

de Goya, iba precedida de unos bocetos o *borrones*, como él los llamaba. ¡Qué admirable impresión la de ese primer momento! El boceto de *El pelele* (Lám. I, núm. 2) es un ejemplo vivo de su gran fuerza impresionista. Si el traslado de estos bocetos al cuadro, en algunas ocasiones sufre en viveza y gracia, no es suya la culpa: dibujantes y tejedores, por razones de técnica, obstaculizan su labor, hasta que un día abandona definitivamente este trabajo, para que otros pintores más dóciles a la receta sigan las normas tradicionales de la fábrica.

* * *

Cuando su vida de continuos trabajos le ofrece los primeros frutos, él, a su vez, los brinda y consagra a Josefa Bayeu, con quien contrae matrimonio en el año 1776. El porvenir matrimonial le reservaba la sorpresa de 20 hijos; pero, aciago y cruel, el destino le iba a privar de todos, respetándole uno sólo, Francisco Javier. De su arte, en relación con la familia, quedan pocos cuadros conocidos; los más son del hijo. De la mujer existe sólo uno pintado en época posterior, en el que nos muestra a Josefa Bayeu (Lám. I, núm. 3), mujer sencilla y modesta, sin gran belleza, pero de aspecto simpático. De los momentos al parecer inmediatos a su boda, se conoce uno de Ramón Bayeu, hermano de Josefa, y otro de la madre de ambos, en edad relativamente joven (Lám. I, núms. 4 y 5). Sin duda los azares del tiempo han destruido otros varios retratos familiares que hoy nos cautivarían por la espontaneidad y cariño con que estarían realizados. Nos imaginamos al padre haciendo retratos rápidos, esquemáticos, de cada uno de sus hijitos cuando, en la intimidad del hogar, se sintiera subyugado por sus encantos o impresionado por sus desgracias.

No era su temperamento capaz de *callar* ante la expresión, el dinamismo que le rodeara en la intimidad, porque, Goya, como la vida, no descansa ni un solo instante. Su gran afán es pintar, pintar siem-

pre, y con simultaneidad a los cartones hace innumerables obras de costumbres populares y de ambiente madrileño.

El pintor que ha nacido en Aragón y que ha recibido una educación pictórica italianizante, queda convertido en pintor madrileño, adaptado a la gracia y simpatía de la villa y corte. A medida que el tiempo avanza, será un pintor nacional, y, cuando la guerra de la Independencia concluya, su preponderante influencia romperá las barreras de las fronteras y su arte tendrá la pujanza y el valor de las ideas universales.

Su fama, que ya ha logrado transcender a elevadas clases sociales, abarca todos los aspectos; es, a la vez, el pintor del pueblo y de la aristocracia; todos se lo disputan, a todos pertenece y con todos convive. Es nombrado académico de San Fernando en 1780. La capital de España le brinda la vida fácil; todas las puertas se abren a su paso, incluso las de Palacio; ha logrado ser recibido por Carlos III, y antes ha experimentado la dicha inmensa, la mayor que podía tener un pintor en tiempos pretéritos: conocer los tesoros artísticos de los Alcázares Reales.

Una ligera nube iba a ensombrecer por unos instantes la risueña realidad de su vida.

En 1781 es requerido de nuevo en Zaragoza para realizar otras pinturas al fresco en la Basílica del Pilar, pero esta vez la suerte no le acompaña. La Junta de Obras le rechaza unos proyectos; él estima una ofensa que en su patria chica se le discuta y provoca un conflicto. Un fraile ya anciano, Fray Félix Salcedo, que, según la tradición, descubrió en Fuendetodos las condiciones pictóricas de Goya cuando éste, niño aún, y haciendo el oficio de porquero, dibujaba un cerdo sobre una pared encalada, interviene en el asunto y tal es su fuerza moral sobre el artista que cede y ejecuta su obra en la bóveda que hay enfrente de la capilla de San Joaquín, más las cuatro pechinas, y regresa a Madrid.

* * *

En el arte del retrato, manifestación esencial y esplendorosa en su pintura, adquiere Goya, hacia 1783, una personalidad definida y concreta. La burguesía y la aristocracia de su época empiezan a sentir el *prurito* de immortalizar sus rostros y figuras; es de buen tono ser retratado por Goya. Desde este instante, las efigies de los cortesanos, damas, intelectuales y los que ejercen las profesiones liberales, pasan a la historia, para que ésta, con análisis científico y frío, juzgue y determine uno de los momentos de la vida patria.

Este legado de Goya llega a nosotros acompañado de un profundo estudio psicológico, logrado con una espontaneidad y viveza que asombran.

En los retratos de Goya encontramos la mejor documentación de su vida; ellos nos dirán cuáles son los momentos de su desagrado y poca simpatía ante el modelo, y los instantes de alegría y apasionado entusiasmo. El tiempo, más adelante, nos indicará los agudos momentos de su crisis, cuando la aristocracia y burguesía le abandonan, y sólo se aproximan a él los íntimos amigos, los selectos amigos de Goya en sus últimos años, inteligentes y cultos.

El tropel de ese entusiasmo se inicia con la visita que hace al Palacio del infante Don Luis, en Arenas de San Pedro, en donde realiza un cuadro de familia y varios retratos individuales; el conde de Floridablanca es igualmente retratado en actitud de aparatosa protección al artista.

Ejemplo de los más antiguos retratos de Goya es el del médico de Chinchón, sobrio, preciso, de entonación cálida y enorme expresión individual.

* * *

La gran época en que los poderes públicos prestaban su apoyo incondicional a las empresas artísticas no había desaparecido aún. La Casa real y el Gobierno ponían empeño decidido en la reconstrucción de la iglesia madrileña conocida por San Francisco el Grande, y próximo el momento de concluirse su fábrica se prestó a su

decoración la atención debida, organizando un concurso entre los principales pintores para decorar una de las capillas, con un lema obligado: *San Bernardino de Sena predicando al rey Don Alfonso de Aragón*.

Con motivo de este certamen, Goya obtiene un éxito resonante sobre los pintores contemporáneos, logrado en áspera lucha, donde sus pinceles, más que con otros pinceles, eran combatidos con la intriga y la recomendación. Desde 1781, fecha de la iniciación del certamen, Goya vive preocupado y atento al fallo que se ha de dictar. Al fin, en 1785, la Corte, con todo boato, en la misma iglesia, confirma el dictamen del Jurado que por unanimidad ha otorgado el premio al artista.

La inmediata recompensa al éxito oficial que acaba de obtener, es ser nombrado pintor del rey con 15.000 reales de sueldo.

Su espíritu sencillo e independiente, no se aviene desde este instante a conservar su birlocho y caballo *gitano*, y, poniéndose a tono de su nuevo rango social, adquiere un coche de cuatro ruedas y encarga a su amigo Zapater, que reside en Zaragoza, le compre dos mulas (por suponer que allí estarían más baratas que en Madrid). Al encargo va unida una advertencia: que guarde reserva. Sin duda confía impresionar en un momento dado a sus paisanos, a esos paisanos que en un momento fueron incrédulos para con su arte y que en el conflicto de El Pilar se pusieron de parte de la Junta de Obras y del canónigo Allué. Las mulas llegaron, y si hacían bien su servicio, como es natural, nada podían, en cambio, decir al pintor de lo que en Zaragoza se *runruneaba*. Para saberlo, escribe nuevamente a su amigo y le pide noticias de lo que allí se dice sobre la adquisición de las dos bestias. Pero en estas fechas, 1787, la vida debía estar difícil, porque en otra carta se expresa así: *en mal año me he puesto, que según dice, la cebada a de ir lo menos a 40 reales la fanega...* Si el artista, en la intimidad, se expresaba con esta sencillez, en su arte experimentaba grandiosa transformación, luchando

con orgullo por adquirir y asimilar los matices que, sospechados en su intuición, no le ofrecían los artistas contemporáneos ni los que antecederon a su generación. Evolución diaria era la suya; él solo aprendía y él solo se enseñaba. La obra de Velázquez no pudo serle indiferente.

Algunos años antes, con motivo de su visita a Palacio, hizo algunos grabados de diferentes cuadros de Velázquez, y aun cuando éstos fueran hechos con carácter docente, tal vez por iniciativa de Carlos III, lo cierto es que la serenidad y concordancia del pintor sevillano le impresiona vivamente, y, evocando la época de Felipe IV, hace a la futura reina María Luisa (Lám. II, núm. 6) un retrato con guardainfante, rindiendo así un tributo a la memoria de Velázquez, tan injustamente olvidado por el público y los artistas del siglo XVIII.

* * *

Si las apariencias coinciden todas en mostrar a Goya triunfador e incluso también ahora parecen zanjadas las desavenencias familiares con su cuñado Bayeu, y selladas con el efectivo retrato que le hizo en 1786, el ánimo del pintor se sentía aislado en medio de una sociedad pueril. Si los encargos aumentaban incesantemente (y conocemos los precios que por algunos retratos le abonaban, 4.500 reales por el realizado al conde de Cabarrús, en 1788), el trabajo, en la mayoría de los casos, no debía serle grato. A muchos de sus retratos y cuadros de género los denomina *carantoñas de munición*, es decir, compromisos para salir del paso. En cambio, su amor se reconcentra cuando ante sí tiene un modelo sugestivo, complacencia que extiende a los cuadros que llama de gabinete si los temas no eran exigidos y brotaban de su observación lozana y certera, hallada en el sencillo discurrir de la vida o en su recuerdo.

En medio de ese batallar desagradable y diario con el cliente, su trato y amistad con las casas de los futuros duques de Osuna y de Alba, eran oasis felices en su vida

y de los cuales nos han quedado tantas pruebas bellísimas de su arte.

Ambas casas tratan con afecto e intimidad al pintor. Los duques de Alba le invitan a pasar el verano y el otoño de 1786 en su palacio de Piedrahita, en momentos que, abrumado de trabajo, recibe encargo de pintar nuevos *cartones*. Los conocidos por *El verano* y *El otoño* son realizados allí, y en este último (Lám. I, núm. 7), en franca familiaridad los tipos populares que han de servirle de modelo, los busca en los mismos duques y en su mujer. Al año siguiente es huésped de los condes-duques de Benavente, en la Alameda, y los temas que idea para decorar el palacio son, muchos de ellos, escenas e incidentes ocurridos durante su estancia en la finca. *La caída* y *El columpio* (Lám. II, núm. 8) son ideas felices, amables y graciosas, tan jovialmente realizadas como bien comprendidas por las aristocráticas personas a quienes se destinaban. En estos dos cuadros, también la figura central del asunto es la duquesa de Alba, su buena amiga y protectora.

* * *

El constante contacto con los Reyes y su corte no modifica en nada su temperamento; al contrario, le afirma. En medio del mimo y del halago de todos su imaginación no descansa y penetra hasta la médula de la entraña social, y cuando otro temperamento se doblaría al ambiente, él concibe y lleva a la práctica su más importante obra de grabado: *Los caprichos*. Si hoy mismo, en medio de la libertad de pensamiento que reina en el mundo y con unos medios de publicidad y difusión inconcebibles, se publicara una obra equivalente, el mundo entero se asombraría. *Los caprichos* son, en el orden político en España, el equivalente de la revolución francesa; si en sí éstos no eran guillotinas y si las cabezas de los exaltados no prorrumpían en gritos de angustia, *Los caprichos* llevaban en su seno algo más fundamental y perenne: el arte al servicio de la idea.

Toda una amalgama de ideas, punzantes unas, irónicas otras, paladines de las víctimas de un orden social caduco, se producen y suceden desde 1793 a 1796. En estos años, Goya, con el buril, piensa, habla, dibuja y escribe; sus grabados son la expresión gráfica de sus pensamientos, la tormenta que descarga cuando todo el mundo se siente feliz bajo un cielo azul (Lám. II, núms. 9 y 10).

Muchas de estas láminas están trazadas a modo de autocaricaturas, indicando su estado de ánimo y la de alguna otra persona que vivamente le preocupaba. Otras parecen aludir a los poderes públicos y a sus pedantes consejeros, representados en escenas y asambleas de pollinos. Unos seres esqueléticos hacen esfuerzos sobrehumanos para que no caiga sobre ellos una inmensa losa, el tremendo peso de la injusticia que va a aplastar el pueblo. Cuando se dice a los niños "¡Que viene el coco!", se alude, sin duda, a las ideas libres y tumultuosas que corrían fuera de España. Las hijas casquivanas desconocen a sus madres pobres. Unos disciplinados cortesanos jóvenes sostienen un espejo que devuelve a la luz la imagen repugnante de la dama que se contempla en él. El egoísmo cierra con candado la inteligencia y el corazón de los poderosos, que no tienen otro fin que el yantar diario.

No hay un solo grabado sin sentido humano o político y que no esté expresado con libertad amplísima.

Las 80 láminas de *Los caprichos* son el índice de todo el ambiente social de la época; su crítica resulta tan certera que nadie se atreve a darse por ofendido, aunque en el fondo todos lo están.

* * *

Parecía que el alma de Goya necesitaba abrir esa válvula para vivir y desprenderse de una carga que le pesaba para seguir la marcha que emprende con el optimismo de quien tiene veinte años.

El trato y amistad que con María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba,

iniciara años antes, adquiere en esta época una marcada acentuación, que ha de perdurar en los escasos años que a la duquesa le resten de vida. Aun después de su muerte, en Goya no se borra esa impresión, y el recuerdo de esta interesante figura se mantiene fijo en ciertas obras sueltas, de inspiración, que realiza al final de su vida. Era la duquesa mujer graciosa e inteligente, amable y decidida; una figura representativa de su época. Ambos aman el pueblo y la vida sencilla; se compenetran tanto en su modo de pensar, que no pueden prescindir uno de otro.

Como es natural, la duquesa se hace retratar por Goya en muchas ocasiones, más, seguramente, que retratos conocemos.

La duquesa es, sobre todas las mujeres, la que inspira y da tono al tipo de maja; su cuerpo perfecto y su gracia vaporosa determinan esta espléndida creación de Goya, que ha quedado en el arte con la fijeza de los grandes aciertos. En su orden, y salvando el respeto debido a la figura que lo determina, puede equipararse la creación de su arquetipo al del que de la Purísima Concepción hizo Murillo en sus lienzos inmortales (Lám. II, núm. 11).

Si alguien tiene personalidad en los momentos que España va a desmoronarse es la duquesa María del Pilar, y si alguien ha creado una predisposición en el pintor para su obra sorprendente en la ermita de San Antonio de la Florida, no es otra que ella. Hasta la catástrofe nacional parece que espera la muerte de tan sugestiva mujer, acaecida misteriosamente en 1802, y la guarda luto, para producirse vertiginosamente en el año ocho.

La nota saliente, en cuanto a la técnica del pintor en estos años, es el acorde de sus notas grises, tan felizmente iniciada en tiempo atrás y que ahora adquiere la madurez y encanto que representan los retratos de la marquesa de la Solana y el segundo de los que ha hecho a Bayeu, conservado en el Museo del Prado (Lám. II, núm. 12).

* * *

Si en el orden político los sucesos se empobrecían cada día más y más hasta llevarnos a la catástrofe de Trafalgar y a la epopeya de la invasión, en el artístico, próximo a expirar el siglo XVIII, en 1797, Goya iba a producir la nota más vibrante que conoce la pintura universal.

Los dos cuadros conocidos por *La maja vestida* y *La maja desnuda* (Lám. III, números 13 y 14) produjeron en su tiempo, y producirán siempre, tan marcada impresión, que, si no natural, al menos es lógico que en torno de ellos se formase un poema. Corresponden a estos momentos de gracia delicada con que la duquesa perfumó su vida.

Para encontrar en el arte parecida impresión hay que remontarse a Grecia, a la Grecia anterior a Jesucristo, y detenerse ante la *Venus de Milo*. Esta, es cierto, es una diosa en su interpretación clásica, y nuestras *majas* no tienen otra representación que el feliz desenfado del momento, de una madrileña que se siente abrasada por el sol de un día de primavera. Pero en ambas creaciones existe el acierto del equilibrio por encima de todo, la ponderación de la vida, lograda por una fuerza creadora tan potente como la naturaleza misma.

En el año 1803 estos cuadros aparecen en poder de Godoy y, juntamente con sus bienes, le fueron secuestrados en 1808. Recientes investigaciones históricas han llevado a la conclusión de saber que las dos *majas* pasaron a poder del príncipe de la Paz en virtud de una orden de Carlos IV, decretada y cumplida cuando el cadáver de la duquesa no había sido aún enterrado.

* * *

Si Goya ha sido o no pintor religioso, su obra está a la vista. En el año 1785, según dicen, pinta su discutido *Cristo crucificado*, sublime creación llena de nobleza, de sufrimiento y de realidad. Es tan delicada esa pintura y la faz del Redentor tiene una expresión tal de dolor, que supera a la comprensión que las gentes de la

época pudieran sentir. Es el Dios hombre, el salvador de la humanidad, de correctas y serenas líneas, que pide misericordia y perdón a los humanos. Los contemporáneos del artista iniciaron la fábula de que Goya no era pintor religioso. El, ciertamente, no podía hacer brotar lágrimas a gentes que no lloraban por ningún ideal perdido; pero la suposición estaba lanzada y sirvió de pretexto para más tarde decir que no era creyente. El que no cree no puede pintar ese dolor noble, sublime, sin teatralidad, que está patente y vive eterno en la cabeza de su citado Cristo (Lám. IV, número 15).

Lo que sucede es que sus modelos religiosos son seres reales, que viven y pululan por las calles y necesitaba, con la plasticidad verídica de su retina, convencer a sus contemporáneos que los suyos, el pueblo, no está ni ha estado nunca ausente de los sucesos religiosos.

En el año 1797 hace Goya un viaje a Andalucía coincidiendo con el que la duquesa de Alba realiza en igual fecha y es su huésped en el Coto de Doñana. La actividad de su trabajo se extendió a algunas decoraciones religiosas en capillas e iglesias. El más singular de todos es el que realiza en la ermita de la Santa Cueva, en Cádiz. Uno de los bocetos de esos cuadros en forma de medios puntos representa *La Cena*, y otro el milagro de *Los panes y los peces*. La concepción de estas pinturas es originalísima. Jesús, mientras se realiza el milagro famoso, departe con los convidados poseído de una asombrosa naturalidad, con la túnica terciada y con idéntica despreocupación que pudiera hacerlo un majo de Maravillas en un suceso análogo. *La Sagrada Cena* (Lám. IV, núm. 16) en la que se establece el Sacramento de la Eucaristía, es modesta, como cena de humildes. Los Apóstoles aparecen sentados en el suelo, adoptando cada cual la postura más cómoda; postura de tradición oriental; la mesa es, al parecer, un promontorio del terreno, y el vino que ha de quedar convertido en sangre divina está guardado en tinajas de cobre colocadas a los pies de los discípulos. Ja-

más expresión tan realista se ha creado en el arte; su fuerza supera a la intensamente descriptiva de las pinturas del 1300 y del 1400. La novedad de estos bocetos alcanza a descubrir el sencillez y natural desarrollo de la vida de nuestra religión, exponiéndola tal como fué, sin la afectada expresión con que ha sido narrada por el arte en todos los momentos y en todos los pueblos.

Idéntico ambiente de verdad se advierte en los milagros de San Antonio, en la castiza ermita madrileña (Lám. IV, núm. 17). El Santo, para resucitar al muerto, no recurre a actitudes sublimes ni sobrenaturales; al contrario, emplea una persuasión humana y real. El pueblo que contempla la escena no está agrupado ni prevenido para el suceso; lo observa agrupado en unos términos, separado en otros, con los rostros expectantes los que sienten más fe; alegres y ajenos al suceso, los que no la sienten. Los mismos chiquillos que, en primer término, saltan por la barandilla, son los rapaces de todas las épocas y de todos los pueblos, ajenos a los sucesos, que no les interesan, y fijos únicamente en el goce de su libertad. Es la justa actitud que debieron tener los muchachos que acompañaron a las madres que presenciaron el referido milagro. En esta obra, realizada en 1798, empleó Goya cuatro meses y medio, tiempo estrictamente indispensable para realizar el trabajo material: prueba más que evidente de la seguridad y rapidez de su concepción.

* * *

Esta fecha es punto culminante en la obra de Goya. Acaba de terminar *Los caprichos*; es el momento álgido de sus narraciones populares, cuando no hay torero, cómico, ciego, hampón o impedido, duquesa ni rey a quien no retrate (Lám. V, núm. 18). Las creaciones de sus majas han quedado perpetuadas para siempre: es el instante de sus cuadritos de gabinete, alguno de ellos tan atrayente como el de *La vista de la Pradera de San Isidro* (Lám. III,

núm. 19), visión toda luz, movimiento y alegría, y obra de ejecución tan delicada de tonos como puedan serlo las más famosas de Wateau o de Fragonard, y en la cual, el pueblo allí representado es otro en su sentir y expresión al que aparece en los famosos frescos de San Antonio de la Florida. A la vez, y por contraposición, es el momento de su mayor libertad de expresión, que desborda en cuadritos como *La casa de locos* (Lám. VII, núms. 20, 21, y Lám. V, núm. 22), *Los disciplinantes*, *El entierro de la sardina*, *Interior de una prisión*, *Una corrida de toros*, *El Tribunal de la Inquisición*, *Carnavalesca* y otros que señalan también las costumbres y tradiciones de España, llenos de los tristes reflejos de la realidad, de miserias y vanidades humanas, recogidas con el amor y ternura de quien las siente y comprende.

Durante su viaje a Andalucía ha podido tal vez estudiar más a fondo los grabados ingleses y algún que otro cuadro de aquella escuela, y su espíritu, abierto a todo aire de renovación, recoge los matices de suprema distinción característicos de la pintura inglesa. El retrato de su hijo Francisco Javier, el del poeta Moratín y el de la marquesa de las Mercedes son obras de esos momentos de armonía exquisita: algo así como el adiós último del galante siglo XVIII.

El artista, que al amor del pueblo corresponde reflejando en el arte su vida, alegrías y privaciones, conviviendo con él y mitigando no pocas veces con su peculio las necesidades privadas de los humildes, correspondía también con atenciones a las que de otras clases sociales recibía. En Navidad repartía obsequios alusivos a las comidas especiales de esas fiestas. *Los pavos* (Lám. V, núm. 23) y naturalezas muertas regaladas en esas ocasiones, tienen, como toda su obra, una delicadeza y espontaneidad maravillosas.

* * *

Los sucesos políticos desarrollados fuera de España no impresionan a nadie;

parece que nuestra patria es una excepción en el mundo y que la política de camarilla va a ser eterna, e ilimitados, también, los días de ventura de María Luisa y de Godoy. Con ellos coincide en 1799 el nombramiento de Goya como pintor de Cámara, con el sueldo de 50.000 reales y 500 ducados para coche. Alcanza su plenitud artística en estos momentos de aparente brillantez de su época, y la reina, muy interesada, comunica a su predilecto ministro Manuel Godoy que se ha hecho retratar montada a horcajadas sobre el caballo *Marcial* (Lám. V, núm. 24), regalo del Príncipe de la Paz. Cuando acaba este retrato y el de la condesa de Chinchón, parienta de los reyes y esposa de Godoy, Carlos IV determina que Goya vaya al Real Sitio para hacer el retrato de *todos juntos*.

Cuando este gran cuadro de la familia real (Lám. V, núm. 25) se realiza, alborea el siglo XIX, siglo de transformaciones rápidas en todos los órdenes sociales y que en el artista, especialmente, habían de determinarse con gran precisión. El cuadro de la familia real es de suma importancia en el arte de Goya; es un atrevimiento de color, nuevo en la pintura española. Su tonalidad llega al límite máximo, sin tocar en lo chillón; es el grado preciso que necesita la vista del observador para quedar plenamente sorprendido. Este cuadro no puede estar realizado de otro modo. Tiene que dar la sensación de unidad y majestad a toda la familia, de forma que los personajes de ella, algunos tan discutidos y empobrecidos por el juicio del pueblo, no pierdan su prestigio.

Aunque el destino de este cuadro era el propio palacio, el artista no puede prescindir del juicio creado en torno a la Corte y salva la dificultad, dando a la posteridad la sensación de prosopopeya que necesita buscando en el color el celaje que separa a los seres escogidos de los demás mortales. Y como Goya no podía hacer un cuadro falso a estilo de Van Loo, impregna su obra de un humanismo extraordinario, logrando que el espectador contemple con respeto a los personajes sin que dejen de

ser reales y humanos. Este milagro lo logra el pintor estableciendo en la colocación de las figuras un orden que, aunque sujeto en cierto modo a la etiqueta palatina, da la sensación de una buena familia, satisfecha y feliz. La infanta María Luisa, con su hijo de pecho en brazos, es la nota más emotiva del cuadro, la realidad misma marcada en esa madre que, ante un acontecimiento, disputa a los brazos asalariados el orgullo de mostrar al espectador el fruto de sus entrañas.

La pintura, vibrante de color, de este gran cuadro, aunque se repite en retratos de generales y cortesanos vistiendo uniformes, desaparece en cambio en los civiles, a los que en compensación dota de la refinada elegancia que presentan los retratos del conde de Fernán Núñez, el marqués de San Adrián, el de doña Antonia de Zárate y el del nieto del pintor, Mariano (Lám. VI, núms. 26, 27 y 28).

* * *

El motín de Aranjuez es el punto inicial de la catástrofe nacional; el Dos de Mayo no es más que la circunstancia casual que rompe la contenida paciencia del pueblo y le hace surgir como actor. Su sincera franqueza es castigada brutalmente y allí donde una voz se levanta en son de protesta, aparece la humillación, el castigo y el escarnio, realizado por el ejército invasor.

Presente en Madrid Goya durante estos sucesos, pudo, desde su domicilio de la Puerta del Sol, contemplar las escenas del 2 de mayo y las represiones del día siguiente.

El cuadro de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, parece que indica el precio del trono que más tarde iba a recuperarse (Lámina VII, núm. 29). Su asunto da la sensación de estar vivido; parece que el patriota que en mangas de camisa espera la descarga, es un amigo, un conocido de antiguo, tal vez del día anterior. Acaso Goya presencié cómo la patrulla realizaba la detención de ese muchacho, e impresionado vivamente, le sigue en unión de otros curiosos con muda amargura y ve cómo le encie-

rran en un cuartel. Mientras en el interior del recinto un consejo simula una sumaria gastando inútilmente papeles que nadie jamás ha de revisar, fuera, al amparo de una tibia noche de mayo, esperan intriguados los curiosos, y antes que el gallo cante ven que el detenido, rodeado de soldados, aparece en la calle y es conducido a las afueras de la ciudad. Su viveza y exaltación es tan grande que no le permite ni un minuto de calma para pensar en los suyos ni en la novia, tal vez muerta o atropellada por los soldados invasores. Cuando la voz de un sargento, con acento extraño, pronuncia su nombre, él, se hinca de rodillas y sin escuchar las palabras del fraile que le recomienda resignación y fe, ni los acentos lastimeros de sus compañeros de martirio, levanta en alto sus brazos y con las manos crispadas, antes que el plomo de los fusiles atraviesen su pecho, reúne sus fuerzas para gritar ¡Muera el invasor!...

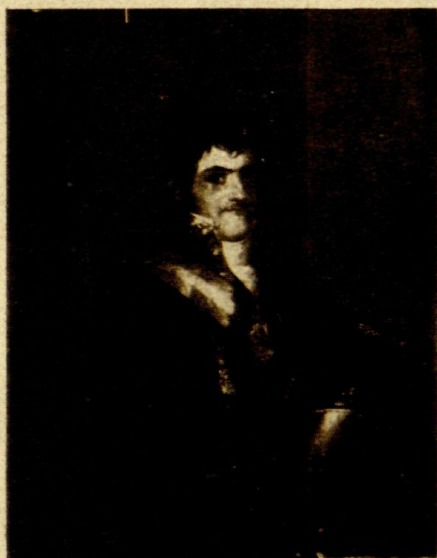
Entre el primero y segundo sitio de Zaragoza, Goya va a la inmortal ciudad, y, tal vez allí mismo, concibe la serie de cuadros conocidos por *Los desastres de la guerra*. La impresión que estas pinturas produjeran en el público le animan a hacer la serie de grabados de igual asunto y nombre.

Las tragedias cotidianas de la guerra del hambre y del bandolerismo pasan al lienzo y al cobre en forma desordenada, turbulenta, pero con una expresión tan aguda de verdad, que los que han vivido esas escenas parece que están nuevamente en la lid, y los que las contemplan por primera vez sienten en su cuerpo el sudor frío del espanto (Lám. VI, núm. 30 y 31).

El alma, como ave herida, quiere elevarse de tanta miseria, concentrarse en sí y soñar. Es el proceso natural del artista que ha vivido los amargos días de un mundo que se transforma y rehace; es la expresión de un temperamento que vierte el caudal emotivo de que es fuente inagotable su vida, y el sufrimiento y la ilusión de Goya determinan y crean, a partir de 1808, la obra del grabado conocida por



25



18



24



23



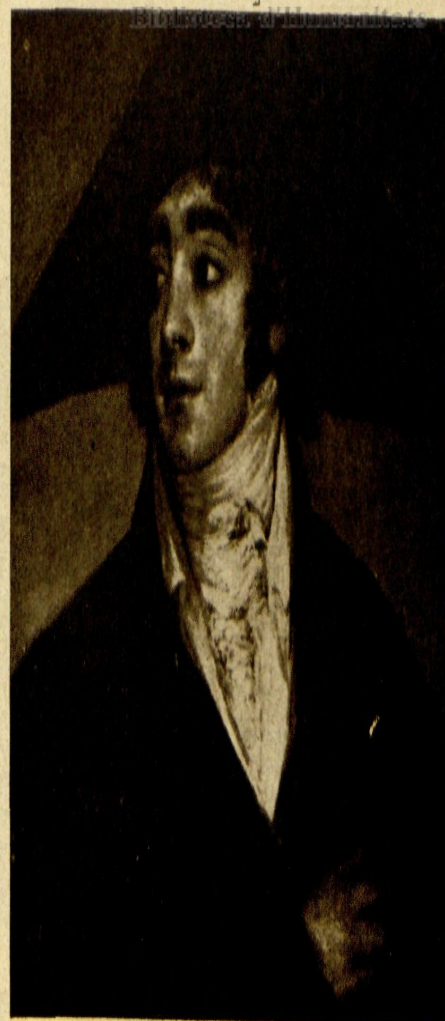
22



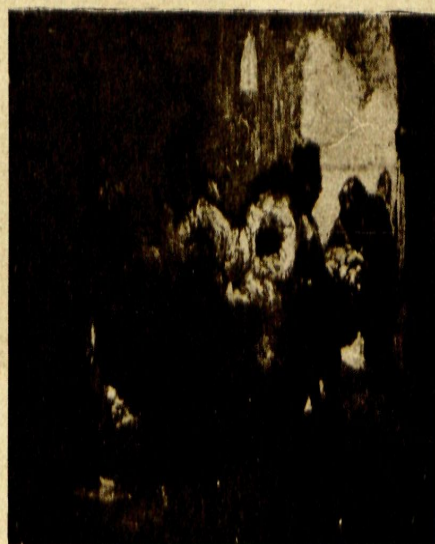
27



28



29



30



31



20



21



29



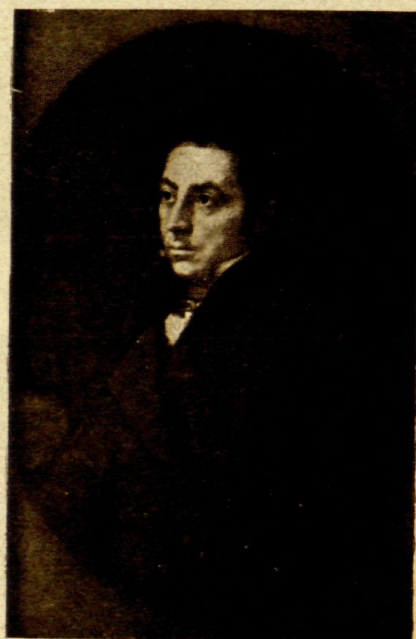
33



36



34



32



35

Los disparates o proverbios. Los temas de estos grabados son de asuntos imaginativos, quiméricos y de ensueño. Puntos de esperanza e ilusión del mañana despiertan en el espectador estos cobres. Diríase que son el primer rayo de sol que surge en el horizonte después de una tempestad cruda y prolongada.

El tiempo no ha restado valor a la oportunidad que en su época tuvieron esos asuntos; hoy mismo, su interpretación no es precisa; sugiere tantas como espíritus selectos contemplan los grabados, y es que éstos, enlazados a la vida y al corazón, tienen siempre la actualidad de las grandes ideas.

* * *

Algo transcendental debió ocurrir en la vida de Goya en estos momentos, en los cuales decide el traslado de su domicilio de la ciudad al campo, en fecha posterior a 1811, cuando adquiere, en las márgenes del Manzanares, la quinta que después se llamó de "El sordo".

Se siente uno conmovido ante el estado psicológico del pintor, que, con sus pinceles, dejó huellas de sugestión y ensueño en las paredes de las casas que otros iban a habitar, y en la suya fija sólo visiones lúgubres y sobrenaturales.

Allí están otra vez *La Maja* y los *Romeos de San Isidro*; pero torturados, consumidos por el tiempo y los desengaños. *Saturno devorando a sus hijos*, está en el mismo comedor, para indicar ¿el qué?: la soledad, nada más que la soledad. Su hijo Francisco Javier está ya casado, y seguramente no vive con su padre, y *la Pepa*, como el pintor llamaba a su mujer, ya no debe existir en estos momentos.

De su pasado de lucha y azar, de sus triunfos sociales y de su familia, no queda más que él y su arte, cada vez más esplendoroso.

De deducción en deducción se ha llegado a asegurar que Goya fué afrancesado. Si por este concepto, que hoy mismo resulta equívoco, se entendía entonces ser amante de ideas renovadoras, seguranmen-

te lo era; todas las inteligencias distinguidas de la época lo fueron. Pero de eso a ser instrumento del rey intruso y del ejército invasor hay un abismo. Si de esos momentos ha quedado una protesta viril, es, precisamente, la obra de Goya, página vibrante, única, en la historia de los pueblos que han sufrido. El admirable retrato del ministro de José I, D. José Manuel Romero, es, juntamente como obra sorprendente de pintura, la más amarga caricatura que se puede hacer de un español que claudica ante el señuelo del poder. La casaca con que se viste es ancha, muy ancha, y cae sobre un cuerpo insuficiente y con rostro mezquino. Y junto a este retrato de estrechez espiritual están los otros, pleróticos de distinción y simpatía, de Pepito Cortés, el del compositor Quijano (Lámina VIII, núm. 32) y el del inteligente canónigo Llorente.

Si el partido nacional pudo creer que Goya era afrancesado, el rey José y su corte sospecharon que no les era adicto; el cargo de pintor de Cámara le fué encomendado a Maella. Del rey intruso sólo hizo Goya un retrato, el que figuró en el medallón de *La alegoría de Madrid*, destinado al Ayuntamiento. La efigie del rey, como la palabra Constitución con que posteriormente fué sustituida, sufrieron las vicisitudes de la agitada política del siglo XIX, hasta que se tomó el acuerdo de pintar la frase, con la que el sentimiento de todos los españoles estuviera conforme: Dos de Mayo.

* * *

La época de la prosperidad económica de Goya había cesado. La publicación de *Los caprichos* debió resentir la amistad con muchos de sus clientes; la situación creada después por la guerra, y, sobre todo, la opinión que la nueva burguesía tuviera de él, determinaron que no fuera ya pintor de moda. Los retratos que en su obra predominan en estos momentos son los de intelectuales, artistas y músicos, gentes toda comprensiva y admiradora de su arte. Prototipo de esta clase de re-

tratos, singular, además, por su técnica, es el de D. José Munárriz. La aristocracia de su época, inmortalizada gracias a su pincel, le deja de lado. Para solventar la fatigosa necesidad del día reproduce y amplía los temas de cuadros de género; la moneda así obtenida, y que tan bien conocen los artistas de todas las épocas, le ayuda a vivir, a completar su sueldo de pintor de Cámara, cargo que le ratifica el rey Fernando, aunque es de suponer que no lo hiciera con agrado.

Cuando cumple sesenta y nueve años se hace el autorretrato que se conserva en la Academia de San Fernando, y a no ser por lo indubitable de su firma y fecha (1815), creeríamos que es el Goya de hace cuatro lustros (Lám. VIII, núm. 33). Su naturaleza privilegiada resistía las acometidas del tiempo y las amarguras de la vida con la misma resistencia física que las arenas de la playa detienen el ímpetu del mar embravecido. Gracias al vigor de esa naturaleza, su alma inquieta, vigía de la vida, no descansaba; y donde había un reflejo de verdad, allí estaba él, impaciente, recogiendo la impresión. *Los forjadores* es un cuadro que jamás artista alguno a esa edad, pudo pintar. Quien está a punto de entrar en el septuagésimo año de su vida tiene una ideología más tranquila, casi mística; la actividad de la juventud es, o un recuerdo que entristece, o una ofensa que irrita. Para él no; es la misma juventud, el mismo árbol que todos los años vuelve a dar su fruto.

Cuando el Cabildo de la Catedral de Sevilla quiere rendir homenaje a sus mártires, encomienda a Goya el cuadro de *Santas Justa y Rufina*. Y nuevamente el artista coge los pinceles para hacer un cuadro religioso. Su idea sobre la pintura religiosa no ha variado, ni se modifica cuando años más tarde, en 1820, las Escuelas Pías de San Antón le encargan el cuadro titulado *La Comunión de San José de Calasanz*. La escasa y selecta crítica artística en 1817 acoge el cuadro de *Santas Justa y Rufina* con el mayor encomio. El pintor, para realizar su obra, no apeló a concep-

tos enfáticos de la divinidad; las Santas, son como fueron: sencillas muchachas saturadas de amor divino. El santo pedagogo San José de Calasanz es también un ser humano que ansía desprenderse de lo que tiene de arcilla para fundirse con Dios en la sagrada Eucaristía.

El éxito de estos cuadros no determina ninguna ventaja positiva en la vida de Goya; el núcleo de sus amistades parece reducirse cada vez más, aunque su actividad no cesa de manifestarse. Desde 1815 hace grabados de toros, que ha reunido en una colección titulada *La tauromaquia*. Las corridas de toros impresionaron siempre a Goya; en todos los momentos de su vida hace cuadros de este ambiente, y dicese que en más de una ocasión actuó de torero. Verdaderamente, nada hay tan impresionante como uno de esos grabados o cuadros en que un ser humano está atravesado en los cuernos de un novillo.

La tauromaquia, y, en general, toda la obra grabada de Goya, produjo gran impresión en España y, sobre todo, en Francia. Se comprende que así fuera. Goya era el narrador de su época; veía los sucesos no sólo en la parte plástica, sino en la espiritual, y abarcando dos épocas tan distintas en ideas, como el final y principio de los dos siglos que conoció, produjo en sus contemporáneos y en las generaciones sucesivas el espíritu de rebeldía que necesitó el arte en el siglo XIX.

El manifiesto entusiasmo que por su arte sentían en Francia debió de influir en su ánimo para abandonar Madrid.

A poco de haberse inventado la litografía, él firma su primera en 1819, y la facilidad de reproducción de ese novísimo procedimiento debió contribuir más a aumentar su popularidad en el extranjero.

Con los dibujos, grabados y litografías, las ideas dejan de ser fijas, se mueven. Al realizarlos Goya parece que corta en seco las hondas raíces que las sujetaban a la tierra y vuelan hasta posarse en los corazones que las esperaban. Ya no son sólo los ojos de los testigos los que se conmueven ante un ahorcado; el grabado o li-

tografía del suceso llevan esa u otra emoción (Lám. VIII, núms. 34 y 35), con la rapidez del viento, a otros pueblos lejanos y hace que los hombres se compadezcan y se amen.

Por la razón expuesta o por temor a ser perseguido por los reaccionarios, Goya decide abandonar la corte y solicita permiso para ausentarse de ella fundado en motivos de salud. El rey Fernando, que cuando se reintegró al trono le dijo que debería hacerle ahorcar, pero que le perdonaba para que siguiera pintando como hasta entonces, no pone ahora obstáculos a su deseo y le concede el permiso. En junio de 1824 nuestro viejo y glorioso pintor emprende el viaje. ¿Cómo?

Con la soledad que supone a los setenta y ocho partir de su patria en donde quedan su hijo y nieto y los recuerdos más afectivos de su vida.

Moratin, que reside en Burdeos, de cuando en cuando nos habla del pintor; sus noticias, tan concisas como escasas, son una guía, un diario del que se han extraviado muchas hojas, pero no las más estimadas, porque las que perduran hablan de Goya como si él mismo las hubiera escrito. Su vida en la intimidad se mantiene sencilla, cada vez más, llegando a los límites en que la sobriedad cede paso al ascetismo.

Ahora Goya no tiene coche, ni malo ni bueno; viaja sobre una mula zaina, apoyado en estribos de nogal, con capote y montera y con una bota de vino, para vencer al frío de las madrugadas. Las viejas posadas le han visto pasar y le han detenido unas horas ofreciéndole por lecho, el suelo, y por alivio, el silencio. Así ha llegado a Burdeos y a París después.

Cuando ha retornado a Burdeos, su equipaje ha aumentado con los dibujos y notas que de cuanto ha visto en París ha hecho, y tarda en pintar de nuevo lo que tarda en instalarse.

El corazón que ha amado siempre no descansa en ningún momento, y es ahora a una niña, Rosario Weis, con quien vive en unión de su madre, la que recoge este

afecto suave y esplendoroso como un crepúsculo. Esta niña también dibuja y si al maestro le falta ánimo para enseñarla, le sobra para entusiasmarse con sus adelantos.

Dice Moratin que Goya *pinta que se las pela sin querer corregir jamás nada de lo que pinta*; en cambio, cuando visita la academia donde se instruye Rosario, al ver los dibujos de los alumnos exclama: "¡No es eso! ¡No es eso!..."

Esta invitación a modificarse es una lección, la que entonces da con los retratos que pinta de Moratin y de M. Galos, lección que, en breve tiempo, iba a ser recogida por el arte francés.

Agotado el permiso y la ampliación que se le concedió, vuelve a Madrid. ¿Para qué? Sus amigos consideran el viaje como una chifladura; ¡"cosas de viejo!", debieron decir; pero este anciano no podía estar quieto y antes de morir quería ver de nuevo su obra: los frescos de San Antonio de la Florida... y las extrañas pinturas de su quinta. Conocemos la figura simpática del viejo y glorioso Goya en este momento gracias al retrato singular que le hizo Vicente López.

Con su nieto Mariano se reintegra a Burdeos; con él ha ido el recuerdo de España, persistente y fijo, deseoso de una vida perdurable, lograda cuando en una imprevista mañana conoce a la rapaza que le lleva la leche, y vehemente, como en su juventud, la hace el retrato (Lám. VIII, núm. 36).

Nadie nos refiere si al acabarlo asomaron a sus ojos unas lágrimas. ¿Por qué no si la carita de esa lechera, es el recuerdo de una de las figuras del *cartón* de *El Otoño* y de sus dos *Majas*?

Después...

La vida misma es ingrata, quiere irse, y con ella arrastra los últimos consuelos, la tranquilidad y la esperanza, dejando por sustitutos la privación y la soledad.

Para morir ya no falta más que el capricho del destino señale su plazo inexorable y conceda la última gracia, el postrero alivio que jamás se niega. Quien ha con-

movido al mundo con sus pinturas, necesita aún pintar; quien ha sufrido el abrumador dolor de perder tantos hijos, quiere ver por última vez al que la vida le ha conservado, y junto a él, recién llegado de España, mientras pinta el retrato de su amigo José Pío de Molina, la muerte, avara, siega fría e indiferente la vida de Goya el 16 de abril de 1828.

* * *

Las inquietudes y preocupaciones de la pintura moderna en Europa, en punto a ideología y técnica, cuando parecían más logradas, retornan al lugar de partida donde se iniciaron: Goya. Los cuadros y retratos de este artista, siempre modernos, se habían anticipado al ansia de renovación actual en más de un siglo.

Las generaciones que iniciaron al romanticismo en Europa, buscaron, como las de hoy, en Goya, el punto de partida de su protesta convirtiendo su obra en bandera gloriosa que les señalaba el camino del triunfo.

Cuando los futuros artistas sientan de nuevo el deseo de hallar una estética adaptada a la época en que se inicie, acudirán

también a Goya y lo estudiarán con el alma, más que con los sentidos; porque las enseñanzas que al saber universal legó el gran artista son tantas y tales que se escapan de los límites de los preceptos, como el agua de entre las manos que intentan aprisionarla.

Su técnica, varia y oportunista, no puede precisarse como una fórmula algebraica. Hay momentos que Goya pinta con mucho color; otros, con mucho aceite y poca tierra; en ocasiones, los efectos de luz y color están logrados por relación con la misma exactitud o más que si una masa de pintura los precisara. Las sombras se logran por matices de leves o gruesas pinceladas y, cuando es oportuno, con la misma espátula y hasta con el dedo. Pinta sobre lienzo, madera o latón; superficie, pincel y color, no importan nada: lo que hace vibrar el corazón del espectador es la idea, que cautiva, entristece o subleva.

Ante la comprensión y amor con que el mundo ha recogido para sí la gloria de tan excelso pintor, los suyos, los compatriotas de todas las épocas, sentimos con pasión y vehemencia el orgullo, nunca tan justificado, de ser españoles.

XX

EL MUSEO DE BOSTON SE ENRIQUECE CON UNOS CAPITULES ESPAÑOLES

ESCULTURAS ROMÁNICAS, FECHADAS EN 1185, PROCEDENTES DE LA ABADÍA DE ALABANZA, REGALADAS POR AMIGOS DEL MUSEO

A. Kingley Porter, el ilustre especialista sobre arte románico español, dice lo siguiente en el último número de *Fogg Museum Notes*:

El Museo Fogg ha adquirido recientemente, por donación de amigos del Museo, dos capiteles de singular interés para la historia de la escultura románica en España. Proceden de la Abadía de Santa María de Alabanza, cerca del pueblo de Labranza de Pisuerga, en el partido de Cervera, provincia de Palencia. Hasta ahora no he logrado obtener datos históricos sobre esta iglesia, al parecer desconocida para los autores de *España Sagrada* y otros que han escrito acerca de la historia eclesiástica de la región; sin embargo, existían antiguos documentos que conocía el autor de una inscripción del siglo XVIII en la iglesia moderna.

Lo que da singular interés a estos capiteles es la inscripción tallada en extraños caracteres góticos en los ábacos. Su interpretación no siempre es fácil, y el significado de algunas letras, y aun palabras, es cuando menos dudoso. En el primero leo:

PETRUS CARO PRIOR (F)ECIT ISTA
ECLESIA E DOMUS ET CLAUSTRA
ET OMA QUE AB E FUDAT ERA
MCCXXIII,

y en el segundo:

ISTO ARCO FECI RODRICUS
GUSTIUT VIR BALDE BONU(S)
(M)ILITE ORATE PRO ILO.

Cualquiera que sea el significado de la curiosa frase OMA QUE AB E FUDAT *omnia* (*cuae videte ab eorum fundamentis? omnia quae ab eo fundata?*) no cabe la menor duda acerca del significado general, y, lo que es más importante, de la fecha. El buen prior Pedro hizo la iglesia, el monasterio y los claustros, en el año 1185, y el arco que es de presumir descansaba sobre el segundo capitel fué donado por el hombre bonísimo Rodrigo Gustio, sin duda vástago de la celebrada familia castellana. En otras palabras, tenemos en estos capiteles monumentos fechados seguramente del año 1185.

Como tales, han de ser de interés vital para los estudiantes de escultura románica española. La cronología de la segunda mitad del siglo XII no ha sido aún estudiada lo concienzudamente que se merece. El prejuicio contra el arte español ha hecho que, incluso estudiantes serios, lo considerasen "retardatario", de modo que atribuyesen a sus más conspicuos monumentos una fecha tardía, sin pararse demasiado a estudiar la evidencia. Obras como el Pórtico de la Gloria, en Santiago, o el de Santo Domingo de la Calzada están claramente fechados y demuestran un grado de desarrollo que no sólo no estaba atrasado para la época, sino que estaba mucho más adelantado que lo que se hacía al mismo tiempo al Norte de los Pirineos. Pero los arqueólogos en general preferían cerrar los ojos ante hechos tan desconcertantes y continuar tranquilamente en su criterio de que todos los monumentos del románico español maduro (incluso el primitivo) eran ecos tardíos y miserables de modelos nortehios.

Los capiteles de Alabanza nos dan un punto de apoyo sólido para la cronología de la escultura en España en la segunda mitad del siglo XII. Nos demuestran exactamente cómo era el arte de la escultura en el año 1185. Nos sirven de punto de comparación para fijar la fecha de monumentos más importantes con mayor exactitud de la que era posible hasta ahora.

Si, por ejemplo, comparamos los capiteles de Fogg con las famosas esculturas de la iglesia de San Miguel de Estella, al momento veremos que estas últimas tienen una factura distintamente más primitiva. Los paños de los capiteles de Fogg son góticos, mientras que los de Estella aún presentan los múltiples pliegues de mediados del siglo XII, como el trabajo posterior de Santo Domingo de Silos y Carrión. Por lo tanto se pudiera muy bien suponer que las esculturas de Estella, lejos de ser del siglo XIII, y aun de finales de ese siglo, como se ha supuesto alguna vez, hubiesen sido ejecutadas algunos años antes de 1185.

El maestro de San Miguel de Estella fué uno de los más prolíficos artistas románicos conocidos. Obras que parecen debidas a su cincel

existen en Tudela y en el claustro de Salamanca). Puesto que estos últimos están fechados (1178. su actividad en el último cuarto del siglo XII está confirmada una vez más. A la lista de sus obras habría que añadir los capiteles de Eguiarte, muy parecidos a los de Estella, y el portal Sur de Santiago, en Puente la Reina. Todos estos monumentos pertenecen por tanto a la segunda mitad del siglo XII y no al XIII.

El portal de la ex catedral de Roda, en Aragón, no deja de estar relacionado con este grupo de monumentos. La nueva portada fué añadida a esta iglesia del siglo XIII en el siglo XII; está inspirada en la tumba de San Ramón, erigida supongo que después de la reforma del capítulo en 1152, pero antes del traslado de las reliquias en 1170.

De este modo numerosas indicaciones confirman la cronología indicada por los capiteles de Alabanza. No es mucho vaticinar que serán la piedra angular del estudio de un capítulo interesantísimo en la historia del arte.

Mirados por sí mismos, estos capiteles no son menos interesantes. Una mal concebida limpieza de la superficie ha quitado pintura de época posterior, que sin duda desfiguraría, pero que ha dejado la piedra demasiado blanca y con aspecto de nueva. Aparte de eso, su estado me parece perfecto, y no encuentro señales de restauración alguna. El dibujo es fresco y vigoroso; la ejecución enérgica y segura. Aun cuando el silencio de documentos nos haga inferir que la iglesia era de poca categoría, no es menos cierto que estos capiteles fueron tallados por artistas competentes, superiores, a mi entender, al que trabajó en el conocido portal de San Miguel de Estella y las demás iglesias que se acaban de mencionar.

La iconografía no ofrece dificultades, pero es un ejemplo admirable del trabajo de la época.

Desde otro punto de vista, los capiteles de Alabanza son importantes. Estando fechados nos enseñan no sólo la escultura, pero también la epigrafía del año 1185. La historia de este arte ha estado muy abandonada, pero ahora parece que vuelve a tomar importancia. Las inscripciones de los capiteles no sólo contienen unas cuantas contracciones y peculiaridades gramaticales curiosas y significativas, que merecen detenido estudio, pero también la forma de las letras es característica. Ciertamente, si no fuese por la fecha hubiésemos vacilado en colocarlos en una época tan remota como la novena década del siglo XII. Cuando se trate la epigrafía de la segunda mitad del siglo XII en España, la evidencia de los capiteles de Alabanza será probablemente tan importante desde este punto de vista como desde el de la escultura.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

S. M. EL REY, PRESIDENTE DE HONOR.—S. A. R. LA INFANTA DOÑA ISABEL, PRESIDENTE DE LA JUNTA DE PATRONATO.—SOCIO HONORARIO, EXCMO. SEÑOR 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.
Berternati, 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.
Ivanrey, Marqués de.
Lerma, Duquesa de.
Mandas, Duque de.
Max Hohenlohe Langenburg, Princesa.
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.
Alacuás, 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.
Almenara Alta, Duque 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, Marqués de.
Argüeso, Marquesa de.
Aristizabal, D. José Manuel de.
Arpe y Retamino, Manuel de.
Artaza, Conde de.
Artiñano, D. Pedro M. de.
Artiñano, D. Gervasio de.
Arriluce de Ibarra, Marqués de.
Asúa, D. Miguel de.
Ateneo de Cádiz.
Ateneo de Soria.
Aycinena, Marqués de.
Azara, D. José María de.
Bandelac de Pariente, Don Alberto.
Bárcenas, Conde de las.
Barnés, D. Francisco.
Barrio de Silvela, D.ª María.
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, viuda de Landaüer.
Beltrán y de Torres, Don Francisco.
Benedito, D. Manuel.
Benjumea, D. Diego.
Bernabeu de Yeste, D. Marcelo.
Bernar y de las Casas, Don Emilio.
Belda, D. Francisco.
Bellamar, Marqués de.
Bellido, D. Luis.
Benlliure, D. Mariano.
Benlloch, D. Matías M.
Bellver, Vizconde de.
Bermúdez de Castro Feijóo, señorita Pilar.
Bertrán y Musitu, D. José.
Bérriz, Marqués de.
Biblioteca del Museo de Arte Moderno.
Biblioteca del Nuevo Club.
Biblioteca del Real Palacio.
Biblioteca del Senado.
Bilbao, D. Gonzalo.
Biñasco, Conde de.
Birón, Marqués de.
Bivona, Duquesa de.
Blanco Soler, D. Luis.
Blay, D. Miguel.
Bofill Laurati, D. Manuel. (Barcelona.)
Boix y Merino, D. Félix.
Bolí, D. Manuel.
Bosch, doña Dolores T., viuda de.
Bóveda de Limia, Marqués de.
Bruguera y Bruguera, Don Juan.
Cabarrús, Conde de.
Cabello y Lapiedra, D. Luis María.
Cabrejo, Sres. de.
Cáceres de la Torre, D. Toribio.
Calleja, D. Saturnino.
Campomanes, doña Dolores P.

Canthal, D. Fernando.
Canthal, Viuda de.
Cardenal de Iracheta, Don Manuel.
Cardona, Srta. María.
Carles, D. D. Barcelona.
Carro García, D. Jesús.
Casajara, Marqués de.
Casa Puente, Condesa viuda de.
Casa Torres, Marqués de.
Casal, Conde de.
Casal, Condesa de.
Castañeda y Alcover, Don Vicente.
Castell Bravo, Marqués de.
Castillo, D. Antonio del.
Castilleja de Guzmán, Condesa viuda de.
Cavestany y de Anduaga, don Alvaro.
Cavestany y de Anduaga, don José.
Cavestany y de Anduaga, don Julio.
Caviedes, Marqués de.
Cayo del Rey, Marqués de.
Cebrián, D. Luis.
Cedillo, Conde de.
Cenia, Marqués de.
Cervantes y Sanz de Andino, don Javier.
Cerragería, Conde de.
Cerragería, Condesa de.
Céspedes, D. Valentín de.
Cierva y Peñafiel, D. Juan de la.
Cimera, Conde de la.
Cincunegui y Chacón, D. Manuel.
Círculo de Bellas Artes.
Clot, D. Alberto.
Coll Porlabella, D. Ignacio.
Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla.
Corbí y Orellana, D. Carlos.
Cortejarena, D. José María de.
Correa y Alonso, D. Eduardo.
Cos, D. Felipe de.
Cortés, doña Asunción.
Conradi, D. Miguel Angel.
Conte Lacave, D. Augusto José.
Coronas y Conde, D. Jesús.
Cortezo y Collantes, Don Gabriel.
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.
Champourcin, Barón de.
Chicharro, D. Eduardo.
Churruca, 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, don José.
Durán Salgado y Lóriga, D. Miguel.
Echeandía y Gal, D. Salvador.
Echevarría, D. Juan de.
Echevarría, D. Federico.
Echevarría, D. Venancio Bilbao.
Eggeling Von, D.^a Ana-María.
Escoriaza, D. José María de.
Escoriaza, D. Manuel.
Escoriaza, Vizconde de.
Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Granada.
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.
Erices, Conde de.
Esteban Collantes, Conde de.
Eza, Vizconde de.
Ezpeleta, D. Luis de.
Ezquerro del Bayo, D. Joaquín.
Falcó y Alvarez de Toledo, Señorita Livia.
Fernán Núñez, Duque 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 Tejerina, D. Mariano.
Fernández Villaverde, D. Raimundo.
Ferrándiz y Torres, D. José.
Ferrer y Cagiga, D. Angel.
Ferrer Güell, D. Juan.
Figuerola, Marqués de.
Flores Dávila, Marqués de.
Flores Urdapilleta, D. Antonio.
Flores, D. Ramón.
Foronda, Marqués de.
Fuertes, Srta. 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 P.
Gimeno, Conde de.
Giner Pantoja, D. José.
Gómez Acebo, D. Miguel.
Gomis, D. José Antonio.
González y Alvarez Osorio, don Aníbal.
González Castejon, Marqués de.
González Castejon, Marquesa de.
González y García, D. Generoso.
González, D. Mariano Miguel.
González de la Peña, D. José.
González Simancas, D. Manuel.
Gordón, D. Rogelio.
Gramajo, doña María Adela A. de.
Granda, Buylia, D. Félix.
Gran Peña.
Granja, Conde de la.
Groizard Coronado, D. Carlos.
Guardia, Marqués de la.
Güell, Barón de.
Güell, Vizconde de.
Guerrero Strachan, D. Fernando.
Guijo, Srta. Enriqueta.
Guisasola, D. Guillermo.
Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.
Habana, Marqués de la. (Sevilla).
Heras, D. Carlos de las.
Hermoso, D. Eugenio.
Heredia Spínola, Conde de.
Herráiz y Compañía.
Herrero, D. José J.
Hidalgo, D. José.
Hoyos, Marqués de.
Hueter de Santillán, Marqués de.
Huerta, D. Carlos de la.
Hueso Rollan, D. Francisco.
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 Tubingen.
Institut of, The Art.
Iturbe, viuda de Béistegui, doña Dolores de.
Izquierdo y de Hernández, don Manuel.
Jiménez de Aguilar, D. Juan.
Jiménez García de Luna, don Eliseo.
Jura Real, Marqués de.
Kocherthaler, D. Kuno.
Laan, D. Jacobo.
La Armería, Vizconde de.
Lafora 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.
Lédoux, Mr. Frédéric.
Linaje, D. Rafael.
Linde, Baronesa de la.
Londaiz, D. José Luis.
López, D. Fernando.
López Alfaro, D. Pedro.
López Enríquez, D. Manuel.
López-Fontana Arrazola, D. Mariano.
López Robert, D. Antonio.
López Soler, D. Juan.
López Suárez, D. Juan.
López Tudela, D. Eugenio.
Lonring, D. Fernando.
Luque, doña 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.
Maceda, Conde de.
Magdalena, D. Deogracias.
Maldonado, doña Josefa.
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.
Maraño González, D. Antonio.
Martí, D. Ildefonso.
Martí Gispert, D. Pablo.
Martí Mayobre, D. Ricardo.
Martínez Garcimartín, D. Pedro.
Martínez y Martínez, D. Francisco.
Martínez y Martínez, D. José.
Martínez de Pinillos, D. Miguel.
Martínez de Hoz, doña Julia Helena 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, Condesa de la.
Medinaceli, Duquesa de.
Megías, D. Jerónimo.
Meléndez, D. Julio B.
Meléndez, D. Ricardo.
Melo, D. Prudencio.
Méndez Casal, D. Antonio.
Mendizábal, D. Domingo.
Messinger, D. Otto E.
Mérida y Díaz, D. Miguel de.
Michaud, D. Guillermo.
Miguel González, D. Mariano.
Miguel Rodríguez de la Encina, D. Luis.
Miralles de Imperial, Don Clemente.
Miranda, Duque de.
Molina, D. Gabriel.
Moltó Abad, D. Ricardo.
Monteflorido, Marqués de.
Montellano, Duque de.
Montortal, Marqués de.
Montenegro, D. José María.
Monserat, D. José María.
Montesa, Marqués de.
Montilla y Escudero, D. Carlos.
Mooser de Pedraza, doña Dorothea.
Mora y Abarca, César de la.
Morales Acevedo, D. Francisco.
Moral, Marqués del.
Morales, D. Gustavo.
Moreno Carbonero, D. José.
Morenés y Arteaga, señorita Belén.
Muguiro, Conde de.
Muguiro y Gallo, D. Rafael de.
Muntadas y Rovira, D. Vicente.
Muñiz, Marqués de.
Museo del Greco.
Museo Municipal de San Sebastián.

Museo Nacional de Artes Industriales.
 Museo del Prado.
 Murga, D. Alvaro de.
 Navarro y Morenés, D. Carlos.
 Navas, D. José María.
 Nardiz, D. Enrique de.
 Niño, D. Ricardo.
 Obispo de Madrid-Alcalá.
 Ojesto, D. Carlos de.
 Olanda, D. Luis.
 Olaso, Marqués de.
 Olivares, Marqués de.
 Ors, D. Eugenio de.
 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, Srta. Margaret.
 Páramo, D. Platón.
 Páramo y Barranco, D. Anas-tasio.
 Peláez, D. Agustín.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Penard, D. Ricardo.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Peñuelas, D. José.
 Perera y Prats, D. Arturo.
 Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez Gómez, D. Eloy.
 Pérez Linares, Francisco.
 Pérez Maffei, D. Julio.
 Peromoro, Conde de.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Picardo y Blázquez, D. Luis.
 Piedras Albas, Marqués de.
 Pinohermoso, Duque de.
 Piñar y Pickman, D. Carlos. (Sevilla).
 Pío de Saboya, Príncipe.
 Plá, D. Cecilio.
 Polentinos, Conde de.
 Prast, D. Carlos.
 Prast, D. Manuel.
 Prieto Villabrille, D. Julio.
 Pries, Conde de.
 Prieto, D. Gregorio.
 Proctor, D. Loewis J.
 Proctor, señora de.
 Pulido Martín, D. Angel.
 Quintero, D. Pelayo. (Cádiz).
 Rafal, Marquesa del.
 Rambla, Marquesa viuda de la.
 Ramos, D. Pablo Rafael.
 Ramos, D. Francisco.
 Real Aprecio, 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.
 Río Alonso, D. Francisco del.
 Riscal, Marqués del.
 Roca de Togores, doña Encarnación.
 Roda, D. José de.
 Rodriga, 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.
 Salamanca, Marquesa de.
 Salas, D. Carlos de.
 Saltillo, Marqués del.
 Sáinz de los Terreros, D. Luis.
 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.
 Sangro y Ros de Olano, Pedro.
 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, Srta. 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 y Casado, D. Mateo.
 Silvela Corral, Agustín.
 Sirabegne, Luis.
 Sizzo-Noris, Conde de.
 Soler y Damians, D. Ignacio.
 Solaz, D. Emilio.
 Sota Aburto, D. Ramón de la.
 Sotomayor, Duque de.
 Suárez-Guanes, D. Ricardo.
 Suárez de Ortiz, doña Carmen.
 Suárez Pazos, D. Ramón.
 Sueca, Duquesa de.
 Tablantes, Marqués de. (Sevilla).
 Taboada Zúñiga, D. Fernando.
 Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la.
 Terol, D. Eugenio.
 The Art Institut of Chicago.
 Thomas, Mr. H. G. Cambridge.
 Toca, Marqués de.
 Tormo, D. Elías.
 Torralba, Marqués de.

Torres y Angolotti, D. José María de.
 Torroba, D. Juan Manuel.
 Torre Arias, Condesa de.
 Torre, D. Quintín de.
 Torrecilla y Sáenz de Santa María, D. Antonio de.
 Torrehermosa, Marqués de la.
 Torrejón, Condesa de.
 Torres de Mendoza, Marqués de.
 Torres Reina, D. Ricardo.
 Torres de Sánchez Dalp, Conde de las.
 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.
 Valverde de la Sierra, Marqués de.
 Valle y Díaz-Uranga, D. Antonio del.
 Valle de Pendueles, Conde de.
 Vallín, D. Carlos.
 Vallengano, Conde de.
 Vallespinosa, D. Adolfo.
 Van Dulken, D. G.
 Van Eeghem, D. Cornelio.
 Varela, D. Julio.
 Vega de Anzó, Marqués de la.
 Vega Inclán, Marqués de la.
 Velada, Marqués de.
 Velarde Gómez, D. Alfredo.
 Velasco y Aguirre, D. Miguel.
 Valderrey, Marqués de.
 Vegue y Goldoni, D. Angel.
 Velasco y Sánchez Arjona, don 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 Grangel, D. Domingo.
 Villares, Conde de los.
 Villarrubia de Langre, Marqués de.
 Vindel Angulo, D. Pedro.
 Viguri, D. Luis R. de.
 Viudas Muñoz, D. Antonio.
 Weibel de Manoel, D. Eduardo.
 Weissberger, D. Herberto.
 Weissberger, D. José.
 Yáñez Larrosa, D. José.
 Yecla, Barón de.
 Zárate, D. Enrique. (Bilbao).
 Zavala, D. Alfredo de.
 Zubiría, Conde de.
 Zomeño Cobo, D. Mariano.
 Zomeño Cobo, D. José.
 Zuloaga, D. Juan.
 Zumel, D. Vicente.

