

01 ABR. 2005

BOLETÍN
DE LA
Sociedad Española de Excursiones

COMISIÓN EJECUTIVA

PRESIDENTE:

Sr. Conde de Cedillo

SECRETARIO:

Sr. D. Elías Tormo

VOCAL:

Sr. D. José Ramón Mélida

DIRECTOR DE EXCURSIONES:

Sr. D. Joaquin de Ciria

DIRECTOR DEL BOLETIN:

Sr. Conde de Polentinos

BOLETIN

© DE LA ©

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES



Arte * Arqueología * Historia



TOMO XXXVI



1928



MADRID

30-Calle de la Ballesta-30



Gova p^o

Reb. 151
5



Boletín
de la
Sociedad Española
de Excursiones

En

Homenaje
a
D. Francisco Goya y Lucientes.

1746

1828

ARTE
ARQUEOLOGIA
HISTORIA

&



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

Juan de Goya

Autorretrato de Goya.

PROPIEDAD DEL CONDE DE VILLAGONZALO.

LOS GOYAS DEL MUSEO DE AGEN [GUIENA]

Para el viajero que corre museos de Europa, no es caso infrecuente el de tropezar con alguna o algunas obras de Goya, y aun con algún Esteve o algún Lucas bautizado como Goya, casi con tanta frecuencia. Para lo goyesco hay atención y entusiasmo mayor o menor en todas partes, por dos principales y desiguales razones: por lo muy típicamente español y por la genialidad suya tan moderna.

Los grandes Museos, los de recursos para completar adquisiciones aparte, destácase algún modesto museo provinciano por poder ofrecer inesperadamente un ramo fragante de pequeñas, pero muy varias obras de Goya, y este es el caso del Museo de Agen en el "Midi" francés.

Mi sorpresa—en uno de mis muchos viajes departamentales franceses, donde rebusco cosas de Arte español, con hasta el día más de noventa localidades de "la Francia" visitadas al caso—mi espontánea alegría fué singular hasta por varios detalles, uno de ellos la idea que tenía del escaso valor de las colecciones. Recuerdo que para forzar la visita, rapidísima, tuve que recurrir a mi risible elocuencia en lengua francesa, pues visitada la ciudad de madrugada, y restándome a cosa de las 9, breve tiempo para haber de proseguir mi viaje de Moissac a Montauban, quise y logré ver el Museo solamente por prestarse Madame y Mademoiselle, la mujer y la hija del conserje ausente, a turnarse breves minutos, pues habían de acudir muy luego a un funeral de familia y habían de vestirse; al fin pudo más el afán del acicalamiento fúnebre, me introdujeron en las salas y..... tardaron en vestirse y en tocarse, por fortuna mía, algo y algos más que lo prometido.

Así pude, incluso acabar mis papeletas goyescas, y aún dar rapidísimamente la vuelta a todas las salas, para deducir que en ellas es el ramito

fragante de los "Goyitas" que dije, en absoluto lo más interesante, con notable diferencia.

Por ello sentí una satisfacción vehemente, sólo comparable a la también inesperada que años antes, en otro viaje y en 1911 (el 18 de Julio, un verano; la visita a Agen fué el 8 de Septiembre de 1924), me produjo el Museo de Stuttgart, también con negocio goyesco.

En el Museo de Stuttgart vi dos salas y un Salón central dadas a la colocación en numerosísimos pupitres y bajos armarios, de las aguafuertes de Goya (de ejemplares modernos, teniendo creo que íntegramente expuestos los Caprichos, Tauromaquia, Desastres de la guerra, lo preparado para una 2.^a serie de Desastres.....); además las láminas de Acchiardi de los Dibujos del Museo del Prado. No estaban expuestas las láminas de reproducción, o sean las copias de Velázquez, sino la obra grabada original; tampoco se veían las litografías. En la puerta se leía un Catálogo especial, pero sus papeletas sueltas se aplicaban además a cada borde más ancho de las aguafuertes y la traducción en alemán de las palabras españolas. Además, reproducciones en color de la Familia de Carlos IV y algún otro cuadro. Eran (con ingreso especial) las salas centrales de la fachada al piso principal del palacio entre las dos alas del edificio de los cuadros antiguos y de los cuadros modernos.

No tiene el Museo de Stuttgart (la bella moderna ciudad regia en la vieja Suabia) obra ninguna de Goya entre sus pinturas, y sin embargo, cuando yo le visité existía una Sala, y no pequeña, y otras que eran Salas de Goya. Repletas de todos sus más conocidos grabados, colgados de ellos todos sus cuatro paramentos, veíase cómo se daba el artista aragonés fácilmente y por sola la virtualidad estética de sus aguafuertes al entusiasmo de generaciones de artistas y "auditorios" de finos amantes de la modernidad pictórica de la que es Goya el máximo, el archimáximo entre los maestros del mundo.

Lección por cierto (la de llevar expuestos los grabados todos de Goya) que llegamos al centenario de la muerte del más insigne de los aguafortistas (con Rembrandt, uno de los dos más insignes, al menos), sin que en Madrid ni en la España entera se haya querido imitar de Stuttgart, no ofreciendo ni la Biblioteca Nacional de Madrid, ni tampoco la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, un equivalente a las Salas Goya que yo vi y que gocé en 1911, en el Museo de la ciudad

capital del entonces reino de Württemberg, hoy del "Estado libre", en el Sudoeste germánico.

Los cuadros de Goya del Museo de Agen, parecen ser seis: seis, salvo el problema de autenticidad de alguno o algunos, y salvo la mera posibilidad de su séptimo, poco probable obra de las suyas primerizas.

Figuran agrupadas en una salita central y en el lugar de honor.

La salita es de estilo, diez y ochoña o del comienzo del siglo XIX, la creo recordar. El autorretrato de Goya estaba puesto al centro, frente a los seis cuadritos goyescos. *El paseo*, bajo, a la izquierda del espectador; encima el *Fernando VII*; a la derecha, bajo, *El Capricho*, encima *El ahorcado*; en el centro de ellos, bajo, *La misa de parida*, y no sé si encima de ella o encima del autorretrato, *La Torada*, apenas probable Goya.

Este no lo anotaba yo como Goya, pero fui diciendo en su respectiva papeleta, que como las siguientes voy a reducirme hoy a copiar, lo siguiente, habiéndolo bautizado sólo así "Español" al comenzarla: Español (1). *Torada*, apaisada (bastante grande) ante puente de carretera (?), en él sentados algunos, con damas; hay docenas de toros de lidia y varios picadores (a nuestra izquierda). Celaje blancuzco, algo rosáceo; grandes arboledas tras la carretera, verdosas claras; gentes de caballo, etc.; delante de la carretera del segundo término, pero a honesta distancia de los en el momento muy pacíficos toros. El cuadro, acaso eco de los de Velázquez, es bastante poca cosa, pero es bien posible que sea de Goya en la primera época, no sé si madrileña ya, pero es imposible definir tales cosas.

128.—Autorretrato de Goya.

Hasta la cintura, puesto de perfil a nuestra izquierda con el portacarboncillo y mano encimica (como...) del lienzo (que estará en caballete). Fondo gris bastante oscuro; viste de negro todo; corbata blanca; pelo oscuro algo rojizo. Soberbia cabeza de tono algo claro pero de sano

(1) Las notas que aquí se transcriben del cuadernillo de viaje tienen palabras ilegibles que dejamos en puntos suspensivos, para no incurrir en error al copiarlas, redactadas como se redactaron con una prisa extremada. Las adiciones han sido redactadas por el Sr. Lafuente y consultadas con el más docto especialista en Goyas, con el Sr. Allende-Salazar, que también ha visitado el Museo de Agen recientemente.

rosado varonil (labio rojo); cejas casi grises sin serlo; creará postizo el lienzo y mano por no haber pintado por ahí el autor. Tamaño, poco más de medio metro de ancho (?)

No incluido por Beruete. Para la opinión del Sr. Allende-Salazar véase el catálogo de la Exposición Goya que ahora se celebra en el Prado, núm. 54. No sé si estará citado por Loga en su catálogo por un propietario antiguo. ¿Será el 235 que él cataloga Goya "como torero", anteriormente, en la Colección Urzáiz en Sevilla? No será, pues, Mayer que da al de Agen el núm. 297 *a*, y no cita el número de Loga. Mayer añade "1800-1805. Busto, sin lentes ante el caballete". No da medidas.

(Reproducido en la revista *Museum*, 1913, pág. 157.)

La opinión del Sr. Allende-Salazar sobre su autenticidad y fecha es la que figura en el catálogo de la Exposición (núm. 54) ya citado.

140.—Goya: El agarrotado.

Fondo todo gris oscuro; cuelga al centro lámpara que refleja alto luz rojiza más que amarilla. Tablado de tono bastante claro pajizo; y las "huellas" de los escalones y lados (cinco se ven); sus zacalillos (?) más oscuros. En el último escalón de brillante azul con algún toque blanco un "cacharro" (?). Sobre el tablero esposas (derecha) y hierro (?) tripodillado (?) (izquierda). El tío todo de blanco restallante; la cara vale poco (y se pensaría en copia), pero la decisión y técnica colorista del resto salvan en absoluto la autenticidad. Con tanto oscuro no hay negros (de los de la última época). Tamaño poco menos que el 145 y poco mayor que el 144.

No lo cita Beruete. Loga cita dos ahorcados; uno, en Lille (núm. 351), que no cree Goya, y otro en Eibar (D. Flaviano Zuloaga). Mayer cita éste, "según Loga", en su núm. 547 (con asterisco), es decir, que sólo por referencias lo conoce.

El de Lille es, para el Sr. Allende-Salazar, una evidente falsificación. En un tablado, aparece el ajusticiado mismo del grabado famoso de Goya. Debajo del tablado en el primer término, cabezas de espectadores, y a la izquierda, una escalera. El de Agen es lo mismo, menos el primer término de cabezas; de técnica más abocetada, y, además, está sobre tabla (el de Lille sobre lienzo). Para el Sr. Allende-Salazar es mucho mejor el de Agen, sin que crea Goya ninguno de los dos.

141.—Capricho.—Auténtico y raro por 1793 (?).

En el aire andan más que vuelan, pero espatarran mucho un burro (izquierda) gris algo oscuro; un elefante detrás (izquierda) gris blancuzco; una vaca (centro) bastante puro el blanco; la monta un águila (ne-

gruzca); detrás vuela algo; y a mi derecha la siguen o persiguen hasta tres cánidos (lobo, zorra, gato?). Zona intermedia del celaje en general gris claro. Zona baja; peñón o loma, al que cayó otro cánido agitando brazos humanos gris oscuro, y delante también maravillados otros casi de negro, algunas cabezas de dos pinceladas. Uno lleva (?) a otro de cuerpo pajizo y pantalones rojos; se ve un cerquillo; de blanco cual sotana otro; otro al suelo de rojo y capa blanca. Tamaño, cosa de 30 (alto) por 40 centímetros.

Incluido por Beruete en su Catálogo II, núm. 167, sin indicación de medidas, ni paradero. Lo titula *Un capricho*. Un toro, un burro y un elefante atravesando un espacio lleno de globos.

No lo cree Goya el Sr. Allende-Salazar.

142.—Misa de parida.

A derecha altar de frontal blanco y amarillo (rondo al centro); cáliz y su caja amarilloso; una sacra de evangelio, no la del centro; sin cirios. Por retablo un crucifijo de tamaño natural, esbozado, policromo (severo, muerto) (sobre cruz casi escuadrada negra). Próximos mujeruca (blanco) y ayudante (fraile negro). El preste al acabar el introito, lejos, de casulla amarilla y fuertes rayas del blanco en alba; muy calvo. Detrás candelero de plata y cirio grande chisporroteante, a mi izquierda ya de negro la parida; algo blanco en el niño; y un chal a través de brazos y caído cruzado rojo. Detrás masa de mantillas blancas grana..... y toques de caras rojizas y de negros, ropas. A izquierda algo de la iglesia, confesionario, saliéndose el fraile a mirar si resta cola; y una mujer arrodillada (derecha) y espía. Encima. Ovalazo de luz cansadísima blancuzca. Tipo Lucas, es sin embargo un Goya, pues el entonado griseo general y sus efectos más claros a derecha e izquierda (con no ser a contraluz) acreditan al maestro. Tamaño, como medio metro (alto) por 70 centímetros.

Toda una serie de cuadros hay de este asunto y título. Dos hay en Madrid. Están pintados sobre hojalata y pertenecen uno a los herederos del Marqués de la Torre-cilla (ha estado indicado para venir a la Exposición) y otro a la Colección Esteban Collantes. Ambos son para Lafond (núms. 62 y 63 de su Catálogo) bocetos del que perteneció a D. Raimundo de Madrazo (núm. 61). Este de Madrazo debe de ser el de Agen porque el globo aerostático (núm. 168 de Beruete, Loga núm. 417, Mayer número 529), que procede de la misma colección, le hace hoy compañía en Agen. El señor Allende-Salazar posee una postal del mismo asunto que dice Museo

de Lyon. Hace el efecto de un Lucas y creo que, en efecto, así lo considera el mismo señor.

Las medidas del Torrecilla son $0,32 \times 0,42$. Las del Esteban Collantes 30×40 .

El Sr. Allende-Salazar no cree en la autenticidad del de Agen.

143. —El Grande, con gran marco. Elevación de mongolfiero.

Celaje de los más finos y bellos, azules y nubes blancas del período de la Alameda, y coge más de la mitad del cuadro, y da la nota; nota de color que manchan un "gibraltar" a la derecha y las series más bajas de cordillera a izquierda. En primer término, exceso de sierra próxima de grises algo canelosos oscuros o poco verdosos a trechos, y sin detalles. Pero a través del portichuelo de estas cadenas se acerca mucha gente (pinceladas oscuras y rojas) más hacia nosotros; y más allá, cabalgatas de caballeros en caballos negros y uno blanco, parados o andando y todos mirando el globo, arriba, grande, un poco a mi izquierda; de gris algo azuloso y el casquete de cuatro franjas azules y otras tantas grises a la vista, siendo azul el paracaídas, muy pegado a lo esférico, y la mitad baja con rayado algo rojizo. Finísimo y auténtico. Tamaño, cosa de cerca de un metro (alto), por cerca de 75 centímetros.

Número 168 de Beruete, II, núm. 586 de Loga (como habiendo pertenecido a Madrazo).

Es un Goya auténtico para el Sr. Allende-Salazar.

144. —Boceto (seguro auténtico) del Fernando VII de la Academia.

Celaje de neblina gris (oscura un poco) montañas azules, suelo de verdes; caballo castaño (?) oscuro, careto (cerca de la nariz) y manchado de brazo y pierna diestra. Pantalón de pajizo brillante; casaca parece verde; sombrero negro; pecho y en el sombrero blancos; la cara apenas esbozada. Tamaño, más pequeño que el siguiente.

No lo cita Beruete. Lo cita Loga como habiendo pertenecido a D. Raimundo de Madrazo (núm. 131 de su catálogo).

Para Mayer es de 1808 y le da el número 158 (con asterisco, es decir, que no lo ha visto).

Para el Sr. Allende-Salazar es auténtico; está hecho con otro modelo, figura alta que el mismo señor cree pueda ser Javier Goya.

145.—El paseo.

Casi repetición del de la Romana, de técnica acaso anterior; él viste pantalón blanco bastante amarilloso (y el chaleco igual). Casaca clara de apenas un rosado morado; sombrero negro; pelo "gris" oscuro. La Duquesa viste de maja de negro zapato blanco dorado (?); cinturón rojo de adorno dorado; mangas amarillas algo pajizas; guante blanco y asimismo el "país" del abanico. Suelo con verdes. Arboleda derecha verde más claro casi que el suelo; en primer término de éste y ramas verde oscuro; celaje azul todo neblinoso homogéneo casi; lejos casas relativamente blancas. Ninguna duda ser ella la de Alba. ¿Puede ser copia? Tamaño, cosa de 52 (alto), por 38 centímetros.

No citado por Beruete, Loga, ni Mayer.

Para el Sr. Allende-Salazar es una copia.

Los Goyas, al parecer todos, proceden del embajador Chandordy (en España, a las bodas de Alfonso XII con D.^a María de las Mercedes) y el Catálogo dice que los adquirió de Madrazo y Carderera, y que constituyen el "Salon carré de Agen". (V. la "Guide" del Museo).

ELÍAS TORMO



LA MAJA VESTIDA,
Goya.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

LA MAJA DESNUDA
Goya.

A PROPÓSITO DE LA MAJA DESNUDA

Recientemente ha visto la luz un libro del Sr. Ezquerro del Bayo, preciosamente editado y escrito con singular maestría, titulado *La Duquesa de Alba y Goya*, en que la erudición y la amenidad corren parejas por el suave declive de una exposición limpia y clara que es deleite y enseñanza.

Uno de los episodios, quizás el de más punzante interés, ha de servirme de tema, que en vano buscaba desde que el Sr. Director del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES tuvo la bondad de pedirme un artículo de colaboración en el número que esta Revista dedica al Centenario de Goya, y es aquel que se refiere a la Maja desnuda, asunto que parecía dormido con los caracteres de la cosa juzgada.

No es necesario hacer historia de lo que todo el mundo sabe. Se forjó una leyenda. ¿Quién fué la retratada?

Berúete en su famosa obra, que será siempre la fuente de información más completa para el estudio de Goya, su vida y su arte, negó rotundamente y con datos que parecían incontrovertibles.

Mucha fuerza tenía, en efecto, la declaración del nieto de Goya que ya antes los Madrazo acogieron y publicaron, pero surge Ezquerro del Bayo y en páginas rebosantes de interés, no ya insinúa, afirma su convicción sobre la personalidad de la enigmática figura que dirige su eterna mirada picaresca a la siempre encendida hoguera de la pasión carnal, y he aquí de nuevo en plena actualidad lo que estaba completamente olvidado.

En efecto, la Maja vestida tiene un enorme parecido con la Duquesa de Alba, la ilustre dama que fué el ideal femenino que vivió acariciado en la noble mente del maestro, y la Maja desnuda tiene la misma cara....., pero ¿es que nadie se ha fijado todavía en que esta cara es una trasposición, un verdadero calco de aquélla y que no corresponde al cuerpo sino que está *puesta sobre él* sin que tenga la menor relación, ni siquiera de tamaño, con la figura, ni lógica inserción con el cuello?

Repaso todo lo escrito sobre el tema y no encuentro la menor alusión a este hecho que es perfectamente visible y demostrable.

Digamos de paso la facilidad con que Goya aprovechaba sus trabajos anteriores incluso calcando materialmente, y ejemplo de esto lo tenemos, muy claro, en el retrato de Bayeu que existe en el Museo del Prado y que es una trasposición, en cuanto a la cabeza, del que se conserva en Valencia.

Un somero análisis deja fuera de duda que el dibujo no corresponde al que debió tener la primitiva cabeza del desnudo que comentamos, pero todavía es más demostrativo la falta de armonía en el color, a base de rojos en la cara, contrastando con el plata y azules dominantes en la grácil figura de delicadeza enfermiza que sirvió de modelo al cuerpo portentoso de la genial obra de arte. Claramente se ve el esfuerzo para convertir, al copiar, las tonalidades calientes de las mejillas de la Maja vestida en otros más grises en la desnuda, sin conseguir del todo entornarlos con el resto del cuerpo.

Pero estudiemos detenidamente ambas figuras; las mismas fotografías que acompañan este insignificante trabajo puedan ayudarnos.

Todo el que observa por primera vez la Maja desnuda recibe una impresión extraña de desarmonía en el conjunto; la cara tiene un aspecto de careta mal colocada, con todo el carácter de lo superpuesto, sin la idea de volumen y sin que corresponda su posición al escorzo del pecho. Es algo que se desliga y que en su factura contradice la propia manera de Goya que fundía siempre sus contornos y que en este caso limita con unas tenues líneas el que corresponde a la parte inferior de la cara.

¿Qué mayor demostración que comparar este cuadro con la figura, tan repetida en cartones y dibujos, en que ya directamente o valiéndose de la memoria nos da Goya la imagen de la Duquesa?

Frisaba la de Alba en los treinta y cinco años, aproximadamente, en esta época, y era de talle alto, larga de pierna y estatura regular, más bien alta.

Es la Maja desnuda reproducción de un cuerpo de mujer pequeña, en plena pubertad, con caracteres inconfundibles, larga de dorso y exageradamente corta de piernas, sin flacideces en su tersa piel ni síntoma alguno que denote haber llegado a la madurez.

¡Y era entonces cuando la Reina, llevada sin duda de no muy noble pasión, hacía frases sobre la belleza marchita de la Duquesa!

En resumen, una vez hechas las observaciones que anteceden no es posible volver a considerar la cabeza de esta figura como parte de un todo, lo que no ocurre con la Maja vestida que forma un maravilloso

conjunto armónico copiado evidentemente del modelo vivo y visto con la rapidez genial con que su garza de águila haría presa.

¿Será acaso la Duquesa? Es lo más probable. ¿Qué se opone a ello? Admitido el hecho de la sustitución es fácil restablecer la génesis de estas obras inmortales sin que padezca la memoria de la dama que fué la más interesante figura de la sociedad española de entonces.

Pero aun suponiendo que no le sirviera directamente de modelo debió encontrar, una vez terminado su trabajo, tal parecido con el ideal que guiaba su mano en todas las obras de aquella época, que quizá en un arrebató de pasión, quién sabe si empujado por el despecho, o por otros móviles difíciles de juzgar a esta distancia, no vacilaría en trasladar sus rasgos a un desnudo lleno de realidades y observado evidentemente ante un modelo cualquiera.

El desentrañar la razón que moviera a Goya para obrar en esta forma no me incumbe, aunque bien será anticiparse a negar un sentimiento de lascivia incapaz de albergarse en el alma genial del gran artista que trató el desnudo siempre, si de manera a veces insinuante, no traspasando los límites del honrado culto a la belleza corporal.

Puede objetarse, finalmente, que la posición de ambas figuras coinciden, pero esto no prueba más que el deliberado propósito de hacer la sustitución con fines que ignoramos, pero que sean cuales fueran no desvirtúa el hecho, que es tan cierto y claro que me parece estar descubriendo el Mediterráneo.

Lástima que pueda ello quitar razón de ser a aquellos párrafos deliciosos en que el Sr. Ezquerro nos pinta el ambiente y pormenores que rodearon las sesiones en que la Duquesa de Alba, por intermedio del milagroso pincel de Goya, legó a la posteridad el secreto de sus perfecciones.

Y esto es todo lo que tenía que decir, que es bien poco y de escaso interés, pero me ha parecido asunto propio de mi oficio y ello me ha evitado el intentar, irreverente, traducir la figura del genial sordo que hemos de procurar en estos días de su Centenario no llevarla demasiado por los campos de la fantasía ni tratar de explicar su arte que él desarrolló diáfano ante los atónitos ojos de su generación y de las siguientes: y terminemos invocando fervorosamente su nombre para que su espíritu venga a restablecer el perdido equilibrio en el arte.

LOS DIBUJOS DEL VIAJE A SANLÚCAR

Pocos pasajes de la vida de un artista han entretenido más ocios de escritores y curiosos que la relación de Goya con la Duquesa de Alba.

Una primorosa monografía del Sr. Ezquerro del Bayo puntualiza cuanto se ha podido escudriñar acerca del tema que, con justicia, no puede tildarse de indiscreto, pues su esclarecimiento iluminaría aspectos oscuros de la personalidad del gran pintor.

No intento ampliar ni menos corregir el libro tan bien trabajado como escrito del Sr. Ezquerro, al que sólo faltó mejor fortuna para encontrar pruebas que renovasen el pleito o lo dejarasen concluso para sentencia. Aspiro únicamente a precisar una minucia que toca de pasada. Me refiero a los dibujos que, según D. Valentín Carderera, formaron parte del *álbum del viaje a Sanlúcar*.

El Sr. Ezquerro (pág. 213) consigna al mentarlos "que la mayoría no fueron hechos tomando por modelo a la Duquesa de Alba"; publica dos de la Biblioteca Nacional y dos del Prado y habla del reverso de uno de los primeros.

Juzgo de interés estudiarlos y reproducirlos todos para contribuir a aclarar el apasionante problema.

Hay un grupo, mejor un tipo, de dibujos de Goya que son a sus grabados, lo que los "cartones" para tapices son a sus pinturas: obras sin honda intención, recuerdos de escenas vistas, más cercanos a la realidad que los mismos "cartones".

La palabra "escena" es impropia porque indica preparación y compostura desdeñadas en estos ligeras obritas; efemérides de unas vacaciones gratas, durante las que se observa y anota lo que en la vida ordinaria pasa sin dejar rastro.

De estos dibujos varios se grabaron, casi sin mudanza, en *Los Caprichos*; otros, suministraron elementos para ellos; pero, algunos quedaron de todo punto celados hasta el día.

Los que pasaron a *Los Caprichos* constituyen dentro de la serie una

verdadera sección, que tal vez sirvió de relleno o complemento. Son sus características, tener por protagonistas a personas principales o de vida aventurera, representadas en actos vulgares: hay casos en que ni los letreros son suficientes para hacer resaltar intención satírica o humorística, ausente al ejecutarlos.

Creo que pueden entrar en esta "sección" *Los Caprichos* siguientes: núm. 5, *Tal para cual*; núm. 7, *Ni así la distingue*; núm. 11, *Muchachos al avío*; núm. 17, *Bien tirada está*, y núm. 27, *Quien más rendido*. Y, aunque menos evidente, hay relación entre éstos y los números: 15, *Bellos consejos*; 16, *Dios la perdone y era su madre*; 25, *Se quebró el cántaro*, y 31, *Ruega por ella*.

Ni sueños, ni deformaciones caricaturescas, ni esoterismos se advierten en tales estampas: todas entran en la categoría de cosas vistas y anotadas del natural.

Este escrutinio hecho en *Los Caprichos* lo vemos confirmado en los dibujos. El examen rápido de la más importante colección de ellos—la del Museo del Prado—permite separar fácilmente siete hojas dibujadas por las dos caras, que se diferencian notablemente del resto, no sólo por los asuntos, sino también en la técnica y hasta en el tamaño del papel; aunque no son iguales: tres miden $0,17 \times 0,10$ y las otras cuatro $0,235 \times 0,145$ mms. Basta verlas para deducir que son hojas de dos cuadernos de apuntes; pues si bien nunca se suele hablar más que de un álbum, no cabe duda que ha habido dos.

Veamos qué antecedentes tiene el famoso de antiguo en la bibliografía goyesca:

Léese la primera referencia en el artículo de D. Valentín Carderera, que titulado *Goya II. Les dessins* se publicó en *La Gazette des Beaux Arts* (1860, VII, pág. 222 y siguientes); aunque es algo extensa se transcribe aquí por ser el testimonio más autorizado:

"Los primeros dibujos de la juventud de Goya fueron hechos sobre un *carnet* de bolsillo, en papel holandés azulado, encuadernado en el sentido de la altura. Los albums pequeños no eran conocidos entre nosotros..... Poseemos varias hojas del que fué comenzado en un viaje con la célebre Duquesa de Alba," que "fué para Goya como otra Beatriz"..... "Ya escribe en un coquetón abandono y los hombros velados por su larga y negra cabellera; ya está de pie envuelta en un chal y levanta los brazos para dar una orden. Más lejos, ricamente vestida, mira al cielo

con la desesperanza de una de las hijas de Niobe, mesándose los cabellos. Más lejos, la Duquesa desmayada está sostenida por un general; en otro, en fin, porque la enumeración de estas escenas se haría larga, se la ve sentada con una negrita....." "Las últimas hojas del mismo *carnet*, que están llenas de escenas diseñadas en Andalucía, son, a nuestro parecer, las que le hicieron a su regreso continuar este género de estudios. Hizo otra colección en Madrid, dibujando ora del natural, ora por recuerdos, que es lo que creemos más verosímil." Mas después advierte: "ignoramos si esta segunda serie se comenzó en Madrid".

Este texto dió origen a versiones diferentes.

Charles Iriarte en su *Goya* (1867), que es la biografía pintoresca del gran artista, escribe: que el pintor acompañó a la Duquesa en su viaje y que al llegar a Despeñaperros se rompió la silla de postas y Goya quiso forjar allí mismo la pieza rota encendiendo fuego, y que un enfriamiento subsiguiente le trajo la sordera. "La correspondencia de Goya —agrega— no hace mención de este viaje a Citerea, pero un precioso documento queda que refiere día por día y hora por hora los detalles de esta excursión, es el álbum de bolsillo del pintor del rey que pertenece a D. Valentín Carderera. Aquí la Duquesa se peina, allí.... duerme la siesta, escribe, lee, se pone una liga, da de comer a un negrito..... todo cogido instantáneamente. He aquí el coche, las mulas, la posada donde se para y he aquí la lista de gastos escrita por la misma mano".

D. Zeferino Araujo, paladín contra Iriarte y Matheron, de un Goya devoto y burgués, dice que: "Algunos de estos dibujos se hallan ahora en la Biblioteca Nacional y no sólo no representan a la Duquesa, sino que no son originales: son malas imitaciones que tienen por base *Los Caprichos*".

D. Cristóbal Ferriz, según el Sr. Ezquerro, pág. 213, había visto 15 en ocho hojas, siete llenas por ambos lados y la otra con un dibujo, y creía que sólo seis se referían a la Duquesa.

D. Angel Barcia en su estudio *Goya en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1900, Abril-Mayo)*, escribe: "Durante mucho tiempo me he inclinado a creer que eran (como dice Araujo) malas imitaciones, tan débiles son algunos de ellos. Pero el Sr. Ferriz..... se convenció y me hizo ver que eran originales, primeros apuntes para *Los Caprichos* y pertenecientes al famoso libro de dibujos del viaje a Sanlúcar que Carderera enseñó a Iriarte".

D. Félix Boix en su admirable conferencia *Los dibujos de Goya* (1922) menciona "el famoso cuaderno del viaje a Sanlúcar, que Carderera parece indicar conoció completo; pero que en realidad se han dispersado, si es que alguna vez estuvieron reunidos formando álbum". Por los datos que aduce, los fecha en 1797, y de pasada, es el único de los autores que relaciona clarivamente estos dibujos con las "graciosas escenas de interior [del Museo], igualmente dibujadas a punta de pincel con tinta china, seguramente de la misma época que las anteriores" y cita la que figura a un petimetre cantando acompañado en el clave por una linda señora.

D. Ramón Gómez de la Serna en su sugestivo artículo *El gran español Goya* (*Revista de Occidente*, Mayo, 1927) escribe: "Deshojado el álbum de bolsillo que fué sirviendo a Goya para hacer el historial del viaje a Sanlúcar, ya solo en la soledad y aislamiento de esos dibujos se puede encontrar esa Duquesa de Alba que duerme la siesta, que se peina, que lee, que se pone una liga. Haber roto el hilván de ese álbum es uno de los pecados de irreparabilidad más graves que se han cometido en el mundo."

Tales son los precedentes de este ensayo. Comencemos ahora por el análisis de los fragmentos que han llegado a nosotros de los cuadernos del viaje a Sanlúcar.

Del cuaderno pequeño se conservan cinco hojas: tres en el Museo del Prado y dos en la Biblioteca Nacional. Miden 0,17 de alto por 0,10 de ancho y carecen de numeración antigua. El papel es verjurado, sin filigrana visible. El procedimiento, la aguada ligera de tinta china, extendida con un pincel muy fino.

A mi juicio las cinco hojas podrían ordenarse así:

Dibujo I (Biblioteca Nacional). *La Duquesa de Alba*.—De pie, con el brazo izquierdo extendido, parte del pelo cae en tirabuzones deshechos sobre los hombros y parte se arremolina en moño informe. La actitud es de sorprendida. Me fundo para creer éste el primero del álbum en que es la hoja más larga (mide 0,19 en vez de 0,17), porque tiene añadida una tira de cartulina con los pies. Tal vez hizo el pintor la parte alta del dibujo, dejándolo incompleto y, por lo que fuera, determinó acabarlo y seguir una serie de estudios de figuras de mujer. Sólo así se explica la adición, pues en Goya no cabe suponer error al encajar la silueta. Publicaron este dibujo: Barcia (loc. cit.), Fzquerra (lám. XLII) y Gómez de la Serna (art. cit.).



I LA DUQUESA DE ALBA
Del cuaderno pequeño.

(BIBLIOTECA NACIONAL).



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

II. MUJER ENMASCARADA?
Del cuaderno pequeño.

(BIBLIOTECA NACIONAL).



III. LA DUQUESA DE ALBA DESESPERADA.

Del cuaderno pequeño.

(BIBLIOTECA NACIONAL).



Fototipla de Hauser y Menet - Madrid.

IV. SUSANA Y LOS VIEJOS (?)

Del cuaderno pequeño.

(BIBLIOTECA NACIONAL)



V. LA DUQUESA DE ALBA CON LA NEGRITA MARIA
DE LA LUZ EN BRAZOS.
Del cuaderno pequeño.

(MUSEO DEL PRADO)



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid.

VI. EL BAILE
Del cuaderno pequeño.

(MUSEO DEL PRADO)

Dibujo II (Biblioteca Nacional). Reverso del anterior. Por reproducirse es innecesaria la descripción. En absoluto, es el menos artístico y el peor ejecutado de la serie. Tampoco es preciso señalar que no representa la misma mujer del anverso: a la vista está, aunque hay quien supone que lleva careta. Fué publicado por Gómez de la Serna (loc. cit.).

La comparación de esta hoja con las siguientes asegura la idea de que es la primera que se dibujó. Pudiera decirse que es un verdadero tanteo y desacertado; por fortuna, las demás compensan con creces la escasa belleza de estos comienzos.

Dibujo III (Biblioteca Nacional). *La Duquesa de Alba, desesperada*.—Tal es la interpretación que dió Carderera (art. cit.) y expresa mejor la actitud que suponerla *despeinada* sencillamente — como indicó Barcia— o *peinándose* — como supone Ezquerro.—La cabellera — espléndida, recuérdese lo que cuenta Somoza y de la que escribe Gómez de la Serna: “notable cascada de su cabeza, tan ligera e ilusionada”— que en el dibujo I se ve mal contenida; en éste aparece suelta y libre. No resulta agraciada la figura, con ser casi igual a la del cuadrito *La Duquesa de Alba asustando a la beata*, fechado en 1795. Publicaron este dibujo Gómez de la Serna (loc. cit.) y Ezquerro (lám. XLIII).

Dibujo IV (Biblioteca Nacional). Reverso del anterior.—D. Angel Barcia escribe: “Hay una figura de mujer desnuda, que por estar al lado de un baño y verse en el fondo dos personajes mirándola se aventuraría uno a crearla Casta Susana”. De figurar el pasaje bíblico— que hubo de ser entre los pintores antiguos uno de los recursos para estudiar el desnudo sin suscitar protesta de timoratos— quizá no haya en todo el arte del siglo XVIII interpretación más gentil de tema tan propio de los gustos del tiempo, y quizás será la única que registre la pintura española. Mas, prescindiendo de exégesis, admiremos la belleza de composición y la seguridad de trazo y de mancha patentes en esta obrita magistral. Repárese en que es una joven de pelo escaso y corto quien sirvió de modelo para el dibujo.

Dibujo V (Museo del Prado). *La Duquesa de Alba con la negrita María de la Luz en los brazos*.—Como observa el Sr. Ezquerro, la niña representa más edad que en el cuadro fechado en 1795 (lám. XXXIV). Publicó este dibujo Acchiardi en *Les dessins de... Goya au Musée du Prado*, Roma; Anderson, 1908; reprodujéronlo Mayer (*Goya*, 1924 y Ezquerro, lám. XLV).

Dibujo VI (Museo del Prado). Al dorso del anterior. *El baile*.—Una joven baila acompañada por un guitarrista sentado al fondo; extraña en este dibujo el escorzo de los brazos de la joven. La muchacha que baila no aparece en otras obras de Goya. Publicado por Acchiardi.

Dibujo VII (Museo del Prado). *La Duquesa de Alba*.—La grácil silueta de la dama de la mantilla, que varias veces se encuentra en las obras de Goya, aparece en el álbum dibujada con seductora verdad. La acompañan dos damas, con mantilla también; al fondo gentes apenas visibles. Será la salida de misa o de paseo. Repárese en el efecto, repetido otras veces, de las facciones veladas por el tul de la mantilla. Dibujo desconocido e inédito hasta la publicación por el Museo del Prado en la lám. 4 de *Goya I, cien dibujos inéditos*, Madrid, 1928.

Dibujo VIII (Museo del Prado). *La siesta*.—Al dorso del anterior. La escena de implacable realismo está graciosamente diseñada, y como vista desde una ventana fronterá. El abandono de la mujer tendida en el lecho, mal cubierta por la falda que deja ver las rodillas, está interpretado magistralmente. Lástima que por extraño prurito de exactitud, o por puntillo de humorismo, haya añadido la figura de la camarista, tan graciosa como innecesaria. Publicado por Ezquerria.

Dibujo IX (Museo del Prado). *Los buenos días*.—Una joven detrás de un pretil, que dominará el campo o el mar, saluda alegremente a alguien que está distante: el artista la sorprendió a medio vestir y descalza; y supo con unas manchas expresar todo el júbilo del aquel saludo mañanero. Por la forma de los tobillos no parece la misma mujer del dibujo núm. X. Recuerda más bien la camarista que se ve en *La siesta*. Dibujo desconocido e inédito hasta su publicación por el Museo, obra citada, lám. 6.

Dibujo X (Museo). Al dorso del anterior. *La liga*. — La joven que vemos en *La siesta*, y tal vez la misma supuesta *Susana*, acaba de levantarse y se pone una liga; detrás se distingue la cama y a la derecha un lebrillo. Al pintor hubo de complacerle esta actitud y la reprodujo en el *Capricho* núm. 17, *Bien tirada está*, repitiéndola en el dibujo que después se verá, y de manera semejante, en el *Capricho* núm. 31, *Ruega por ella*. También se ve igual escena en uno de la Biblioteca Nacional. Carderera y Lafond publicaron otro dibujo sin declarar dónde se encuentra y que titulan: *Escena española: un majo contempla cómo una joven se pone la media y al lado sentada otra mujer*. La silueta, de la que



VII. LA DUQUESA DE ALBA.
Del cuaderno pequeño.

(MUSEO DEL PRADO)



Fototipia de Hauser y Menet -Madrid
VIII. LA SIESTA.
Del cuaderno pequeño.

(MUSEO DEL PRADO)



IX. LOS BUENOS DIAS.
Del cuaderno pequeño.

(MUSEO DEL PRADO)



Fototipia de Hauser y Menst.-Madrid

X. LA LIGA.
Del cuaderno pequeño.

(MUSEO DEL PRADO)



XI. LA MAJA Y EL MILITAR.
Del cuaderno grande.

(MUSEO DEL PRADO)



XII. LA MAJA DESMAYADA
Del cuaderno grande.

(MUSEO DEL PRADO)

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

muestra la pierna, es casi idéntica a la de este dibujo y a la del *Capricho*. La técnica, que la reproducción revela, se semeja a la de los dibujos del Prado, *La maja y el militar* y *La maja desmayada*, de que después se hablará. Dibujo inédito hasta la publicación del Museo, lám. 5.

Tenemos, pues, cinco hojas con diez dibujos. Si el dicho de Ferriz es exacto desconocemos un tercio del álbum, a no ser que también pertenezcan a él tres dibujos que sólo conozco por fotograbado y que se publican en la parte II de *La colección Lázaro* (Madrid, 1927, págs. 420-2, números 938, 939 y 940). El primero representa a una mujer escribiendo, que, por chocante inadvertencia, se titula *San Lucas*, cuando, sin dudas, se lee al pie: *Goya, San Lucar*; el segundo, *La bella y la Celestina*, y el tercero, *La Duquesa de Alba*. Proceden de la colección Carderera. Ignoro sus dimensiones, me extraña la firma del primero y las reproducciones no bastan para decidir si son o no hojas del cuaderno en estudio.

¿Y el álbum grande a que antes se aludió?

La semejanza de asuntos y la igualdad de técnica convencen que proceden de un cuaderno contemporáneo del anteriormente estudiado, dos hojas dibujadas por las dos caras que guarda la Biblioteca Nacional, y cuatro que se conservan en el Museo del Prado; las seis fueron de Carderera. Miden 0,235 milímetros por 0,145, y están numeradas todas, menos una, con el mismo pincel y la misma aguada de tinta china con que se ejecutaron. El número más alto es el 32, que demuestra no conocemos ni la tercera parte del álbum.

Dibujo XI. *La maja y el militar* (Museo del Prado). Página número 7 del cuaderno grande. Sorprendió el artista un alto en el paseo: el galán, fingiendo enojo, da la espalda a la maja, pensativa. Publicado por Ezquerria como *Goya y la Duquesa de Alba*: es muy vaga la semejanza.

Dibujo XII. *La maja desmayada* (Museo del Prado). Al dorso del anterior. Página núm. 8 del cuaderno grande. Por el asunto se relaciona con *La calda* (cuadro pintado para la Alameda de Osuna en 1787, hoy propiedad de los Duques de Montellano), pero la fecha del dibujo ha de ser muy posterior. Lo publicó Mayer. Adviértase que no debe de ser este dibujo el citado por Carderera, porque ni pertenece al cuaderno de bolsillo "ni la duquesa desvanecida está sostenida por un general" como él escribe.

Dibujo XIII (Biblioteca Nacional). Sin numerar. *Dios la perdone y era*

su madre.—Dibujo, con variantes, para el *Capricho* número 16. Inédito hasta hoy.

Dibujo XIV (Biblioteca Nacional). Al dorso del anterior. Sin número. *Una mujer pavoneándose*.—Barcia señaló que parece estudio para la figura principal del *Capricho* núm. 27, *Quién más rendido*.

Dibujo XV (Museo del Prado). Página núm. 19. *Ni así la distingue*. Muy bello estudio para el *Capricho* núm. 7.—La transcendencia que el letrero pone al *Capricho*, y que al grabarse hubo de hacerse más concreta, parece añadida repensándola; el dibujo nada de humorismo amargo deja traslucir. Graciosamente el galán examina con la lente el lunar que la coqueta le señala.

Dibujo XVI (Museo del Prado). Reverso del anterior. Página 20.—De este dibujo salieron elementos para dos *Caprichos*: el petimetre tiene en su diestra la lupa como en el núm. 7, *Ni así la distingue*, pero el grupo femenino es el mismo que figura en el núm. 27, *Quién más rendido*, para el cual hay otro dibujo, a la pluma de tinta sepia en el Museo, que tiene la particularidad de situar la escena, según el rótulo primitivo, en la plaza de San Antonio de Cádiz: nota que tiene interés para lo que ha de decirse.

Dibujo XVII (Biblioteca Nacional). Página núm. 25. *Ruega por ella*. Casi sin variantes se reprodujo en el *Capricho* núm. 31.

Dibujo inédito hasta hoy.

Dibujo XVIII (Biblioteca Nacional). Al dorso del anterior. Página número 26.—Una mujer que parece la misma del dibujo IV del cuaderno chico se representa desnuda, de espaldas, mirándose en un espejo de mano; al fondo se divisa una tienda de campaña o, mejor, el encortinado cuarto de baño donde penetró indiscretamente la mirada del artista.

Dibujo inédito hasta hoy.

Dibujo XIX (Museo del Prado). Página núm. 27. *El concierto*.—Canta el petimetre acompañado al piano por una dama. El grupo—tan siglo XVIII—es un encanto de verdad y de gracia. Publicado por Acchiardi.

Dibujo XX (Museo del Prado). Al dorso del anterior. Página número 28. *La visita*.—Al fondo, señoras sentadas; en primer término, cinco damas en grupo conversando. La de espaldas parece la Duquesa. Este dibujo, sin intención alguna, es un trozo de realidad evocadora. Inédito hasta su publicación por el Museo del Prado, ob. cit., lám. 7.

Dibujo XXI (Museo del Prado). Página núm. 31. *Un rincón de una*



XIII. DIOS LA PERDONE'... Y ERA SU MADRE.
Del cuaderno grande.

(BIBLIOTECA NACIONAL.)



Fototipla de Hauser y Menet - Madrid.

XIV. MAJA PAVONEANDOSE.
Del cuaderno grande.

(BIBLIOTECA NACIONAL.)



XV. NI ASI LA DISTINGUE.

Del cuaderno grande.

(MUSEO DEL PRADO)



Fototipia de Hauser y Wener.-Madrid

XVI. EL SALUDO DESDEÑOSO.

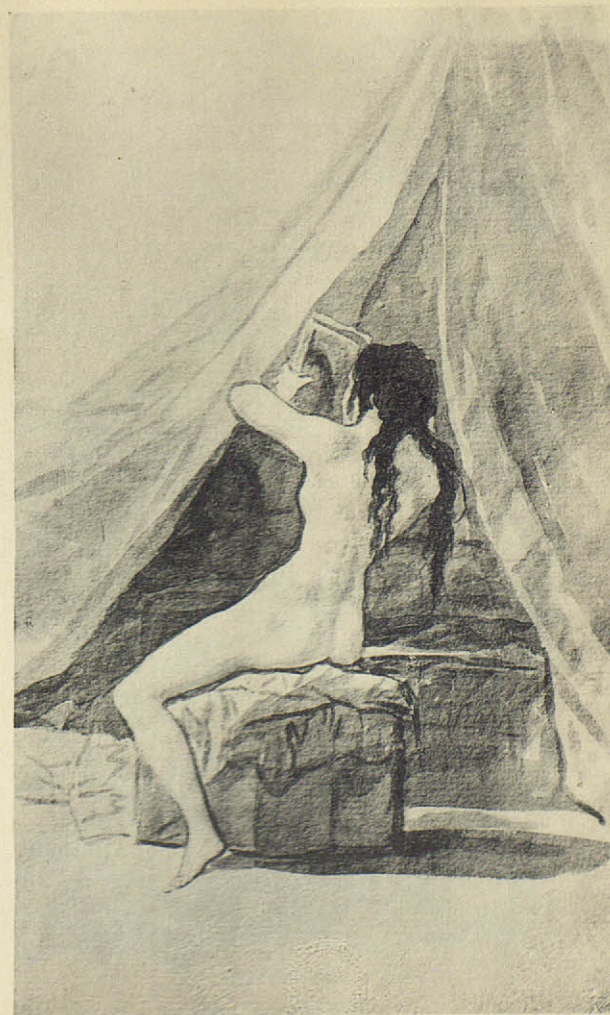
Del cuaderno grande.

(MUSEO DEL PRADO)



XVII. RUEGA POR ELLA.
Del cuaderno grande.

(BIBLIOTECA NACIONAL)



Fototipla de Hauser y Menet - Madrid.

XVIII. DESPUES DEL BAÑO.
Del cuaderno grande.

(BIBLIOTECA NACIONAL)



XIX. EL CONCIERTO.
Del cuaderno grande.

(MUSEO DEL PRADO)



Fototipia de Hauser y Menet'-Madrid.

XX. LA VISITA.
Del cuaderno grande.

(MUSEO DEL PRADO)



XXI, UN RICON DE UNA TERTULIA.
Del cuaderno grande.

(MUSEO DEL PRADO)



XXII. EL ENCUENTRO EN EL PASEO
Del cuaderno grande.

(MUSEO DEL PRADO)

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

tertulia.—La escena ocurre en una sala de reunión; al fondo, dos embozados. El grupo principal lleno de vida. Tres mujeres y un hombre, sentados; él habla y ellas le escuchan con gran atención. La figura de blanco de la izquierda quizá sea la Duquesa. Es uno de los más bellos de la serie.

Dibujo XXII (Museo del Prado). Al dorso del anterior. Página núm. 32. *El encuentro en el paseo*.—La dama es, al parecer, la Duquesa, de espaldas, arrebozada en un manto claro; la falda de volantes encuentra al mismo petimetre que no es Goya, aparece en otros dibujos; detrás de ella el perrito conocido, ladrando; fondo de campo con árboles.

Dibujo inédito hasta la publicación citada del Museo, lám. 9.

Tales son las hojas conservadas de los dos cuadernos. Quizá del grande falte la mayor parte, porque de igual tamaño, y también dibujada por las dos caras, hay una hoja en el Museo con los números 63 y 64; pero ya no la creo de la misma época, y aunque el procedimiento es la aguada de tinta china, la inspiración es muy distinta y la ejecución menos delicada—el dibujo 63 es preparatorio del *Capricho* núm. 13, *Están calientes*, para el que hay otros dos estudios, y el 64 se dibujó quizá para un *Capricho* que no hubo de grabarse—una mujer con antifaz reclinada en un diván y el letrero *Aguarda que venga*, publicado por el Museo, lám. 24.

Descritos ordenadamente los restos de los cuadernos de dibujos íntimos de Goya y recopilados sus antecedentes, queda terminada la parte firme de estas páginas; empieza ahora la insegura de las hipótesis.

Una cuestión previa sale al paso:

¿En qué fecha comenzó Goya a dibujar la gentil figura de la Duquesa de Alba? El Sr. Ezquerro la encuentra en el cartón de *La vendimia*, pintado en el verano de 1786, y en Piedrahita según sagaz observación del mismo escritor. De muy poco después—ya que el recibo data de Mayo del año siguiente—serán los cuadros de la Alameda de Osuna en uno de los cuales: *El columpio*, identifica el Sr. Ezquerro del Bayo certeramente a la Duquesa, y añade: “dibujos de ella en tal época no recuerdo ninguno, y eso que es muy difícil precisarles fecha..., tal ocurre en el que aparece sentada en el suelo, y a su espalda un militar”. Creo que este dibujo será de años posteriores, porque está en unas hojas del cuaderno grande que aquí se estudia, a pesar de que al dorso esté el que representa una mujer desmayada, atendida por un hombre y dos majas, que parece debiera de relacionarse con el cuadro de *La caída*.

Para mí, en *La vendimia* está la primera interpretación de la Duquesa por Goya, pues confieso que no acabo de reconocer sus rasgos ni las líneas de su figura en la maja del *Paseo en Andalucía*, cartón entregado en la fábrica de tapices antes del 3 de Marzo de 1777; fecha en que la Duquesa no tenía más que catorce años. Nada hay en el cartón de peculiar que requiera haberse pintado, ni inspirado directamente siquiera en Andalucía.

Agrupada la serie y hecho su análisis, fuera ocasión de fijar su fecha y las circunstancias en que se dibujó.

Bases firmes para lo primero no hay otras que su anterioridad a 1797—en que se publicaron los primeros ejemplares de *Los Caprichos*—y su posterioridad a 1795 deducida del crecimiento que se observa en la negrita del dibujo III, comparándola con el cuadro de los Berganzas, fechado en 1795.

Las circunstancias de la región en que se ejecutaran, deducidas de trajes, baile, paisaje y hasta temperatura ambiente, parecen dar la seguridad de que se trata de Andalucía. Mutuamente se refuerzan estas deducciones y las fundamentadas del Sr. Ezquerro, que demuestra que el viaje de Goya a Sanlúcar con la Duquesa no fué en 1793—aunque entonces estuvo también en Andalucía, pues el Rey le concedió licencia, y de entonces datarán los cuadros de Cádiz. El Sr. Ezquerro sostiene que la fecha del viaje es la de 1797; el argumento fuerte es el retrato fechado de la Hispanic Society; pero, hace vacilar el reparo de que en Enero del mismo año se anuncian *Los Caprichos*; a menos que los dibujos de los cuadernos de Sanlúcar se añadieran después cuando a las 72 láminas primitivas se aumentaron ocho al publicarse en 1799.

En las Actas de las Juntas ordinarias de la Academia de San Fernando consta que Goya estaba ausente en 2 de Octubre de 1796, y en 30 de Abril “hace dimisión de su empleo de Director de la Pintura a causa de sus continuados achaques, y especialmente de la profunda sordera que de resultas le ha quedado”.

Si la Duquesa se retiró a Sanlúcar recién viuda (10 Junio 1796) tal vez Goya hubo de acompañarla ya en aquel año, sirviéndole el clima suave de la desembocadura del Guadalquivir de sedante a sus nervios tensos por la enfermedad y por las luchas.

Los días de paz y holganza en Andalucía lleváronle a distraer sus ocios en dibujar cuanto ante sus ojos ocurría, y como todo era plácido y

corriente, produjo esa serie de dibujos sin acentos amargos ni imaginaciones demoníacas: Su pincel se entretuvo en fijar los detalles de la tertulia de la Duquesa, (1) el paseo en la alameda, la salida de la iglesia, el baile, el concierto galante, y la vida íntima de cierta joven hasta hoy desconocida.

Porque, como se habrá reparado, Goya al dibujar el álbum tenía por modelo a una muchacha que en nada se parecía a la Duquesa, y a la que retrataba con toda libertad, sin que por ello olvidase a la gran dama que le había robado el seso.

Y no sólo al pintor; cuando se leen las frases de Somoza y los versos de los comedidos Meléndez Valdés y Arjona, se percibe la seducción que aquella mujer singular ejercía; cómo encadenaba voluntades. No en balde el tierno Batilo hubo de desearle:

“Todos te busquen y sirvan:
Los hombres cual su señora,
Las mujeres por amiga.
Y encantados dulcemente
De las gracias con que brillas,
De tu lengua están colgados,
Que miel y ámbar destila.”

Y cuando la muerte cortó su vida — 23 de Julio de 1802 — el ampuloso D. Francisco Sánchez Barbero en una elegía por la que pasan ya vientos prerománticos, escribía:

“La duquesa murió. La luz brillante
Del astro de Alba, entre ofuscadas nieblas,
Se esconde.....
.....
El llanto en abundancia
Corre sobre el cadáver, que rodean.
Se bajan, lo descubren,
Y al ver el rostro que encantó algún día
Por su vivacidad y su atractivo,
Ora horroroso, y que al mirarlo aterra
Gimiendo, el suyo con las manos cubren.”

(1) Como mi deseo es suministrar elementos de juicio sin pretender probar ninguna tesis, aduciré un interesante recuerdo del Sr. Marqués viudo de Camarasa, mi ilustre amigo, que de niño oyó referir a su padre era Goya asiduo contertulio de su abuelo el Marqués de Villadarias, concurriendo por las noches a su palacio de la calle de Jacometrezo, ocupándose en dibujar mientras duraba la aristocrática reunión. Tan curiosa noticia, que creo inédita, podría relacionarse con lo dicho por Carderera acerca del álbum dibujado en Madrid. Juzgo, sin embargo, que las hojas conservadas fueron todas ejecutadas en Andalucía.

Todo lo demás que atañe a la conducta, sólo puede interesar a los buscadores de pecados ajenos, incapaces de comprender un gran amor sin materializarlo. Queda como indicio de explicación para pasto de imaginativos, aquel terrible *Capricho* titulado *Tántalo*, y el retrato pintado en 1797.

Al retratarla de mantilla en el lienzo que es hoy de la Hispanic Society, con la silueta que vemos dibujada varias veces en estos cuadernos, y señalando la firma a los pies — como años antes en el retrato del Palacio de Liria —, pero añadiendo ahora las dos sortijas, en una de las cuales se lee *Alba* y en la otra *Goya*, cabe evocar un verso antiguo del que esta pintura parece eco: aquel suspiro del *divino* Herrera loco de amor por la condesa de Gelves:

“Ya pasó mi dolor, ya sé qué es vida.”

Dicho lo que precede no se ha de callar una atenuación que puede ser camino de verdad. Es notorio pecado de exclusivismo y ceguera ver en todas partes a la Duquesa. Que fué objeto de ilusión para Goya no ha de negarse; pero, hay que convenir que no fué la única mujer que le inspiró. No se precisan argumentos, basta una ojeada a los dibujos que acompañan a estas páginas. ¿Cómo identificar la dama de la mantilla (núm. VII), o la que tiene la negrita en brazos (núm. V), con la representada en los números IV, IX y XVIII? El rápido examen de las ilustraciones revela que al tiempo de dibujarse estos cuadernos sirvió de modelo al pintor, además de la Duquesa, otra mujer más joven que aquella viuda de treinta y tres años pasados; la cabellera de la muchacha era rala y corta, tan diferente de la ducal.

En las hojas conservadas de los cuadernos creo se reconoce sin duda alguna a la Duquesa en los números I, III, V, VII, XV y XXII; pudiera también ser la que aparece en los números XII, XVI y XXI, y, desde luego, juzgo imposible su identificación con las damas que figuran en los demás dibujos. Lo mismo pienso de *La Maja desnuda*, mujer joven de poca estatura y piernas cortas, cuando la de Alba era esbelta y de largas piernas.

Suele prescindirse de una observación que a diario confirman cuantos se ocupan en estudios iconográficos. Y es ésta: cada época forma su tipo de juvenil elegancia. El dechado, al repetirse, abre simas con parecidos engañosos, en que caen los más avisados investigadores. No se re-

duce al traje y al tocado y al afeitado el imperio de la moda; se extiende también al desnudo. El desnudo será inmutable para el anatómico; para el artista cambia en cada medio día de una civilización. Tanto como por el indumento podremos por el desnudo distinguir a una cretense de una italiana del siglo xv, o a una *coré* de Atenas, de una veneciana del siglo xvi, o a la flamenca contemporánea de van Eyck, de la parisina que pintó Manet.

El tipo femenino madrileño de tiempos de Goya encarnó en la Duquesa; pero, también tomó cuerpo en el de otras damas, damiselas, cómicas y daifas que Goya adoró a lo largo de su pródiga vida. De ahí la repetición de la grácil figurilla de talle de avispa; que tampoco se encuentra en obras goyescas de años distantes, como sin parar mientes en precisar se suele afirmar.

Satíricos y moralistas dan a veces siluetas de su época que aclaran las que pintores y escultores ejecutan menos conscientemente. Así hay un soneto de un escritor coetáneo de Goya, el agrio D. Juan Pablo Forner, que nos suministra la *definición de una niña a la moda*:

Yo soy de poca edad, rica y bonita;
 Tengo lo que llamar suelen *salero*
 Y toco y canto, y bailo hasta el bolero,
 Y ando que vuelo con la ropa altita.
 Si entro en ella revuelvo una visita,
 Y más si hay militar o hay extranjero;
 Voy a tertulia, y hallo peladero;
 A paseo, y me llevo la palmita.
 Soy marcial, hablo y trato con despejo;
 A los lindos los traigo en ejercicio
 Y dejo y tomo a mi placer cortejo.
 Visto y peino con gracia y artificio,
 Pues ¡qué me falta!.... Oyóla un tío viejo
 Y le dijo gruñendo: *loca, el juicio* (1).

Al lado de este soneto podrían ponerse varios dibujos y algunos cuadros de Goya. ¿Por qué, pues, empeñarse en ver al gran pintor ciego años y años tras un amor imposible? ¿Por qué no explicarlos razonablemente por su afición a la silueta femenil, de moda entonces? Sospecho que el romanticismo y sus posos ayudaron a formar esta leyenda de la pasión

(1) Juan Pablo Forner: *Poetas*. Rivadeneyra, tomo 63, pág. 319.

de Goya avasalladora y única. Temo que la buena crítica reduzca todo con el tiempo a un amor, compartido con otros menos hondos, que duró cuatro o cinco años y que tuvo su momento culminante en 1797. Ello no es poco, pero dista leguas de aquella absorbente y terrible fuerza por la que quiere explicarse la mayor y mejor parte de la larguísima vida de Goya.

Sea de ello lo que fuere, el valor de estos dibujos del gran artista no es sólo biográfico; mayor y muy subido es su mérito intrínseco. Son algo aparte, no ya en la producción goyesca, en la que nada hay más dulce y entrañable, sino en la historia de nuestra pintura.

El arte español siempre tachado, y no sin razón, de austero en demasía por la carencia de desnudos e intimidades femeninas — sin olvidar las dos insignes excepciones: *La Venus del espejo* y *La Maja desnuda* —, adquiere con estos dibujos, y con algún otro del mismo Goya, una dimensión insospechada.

No valen menos estas ligeras manchas a la aguada que los primorosos dibujos galantes de Francia: iguálanles en gracia, superándoles en vigor.

Una diferencia entre muchas los separa, motivada por la distinta temperatura moral de las dos naciones en aquel tiempo. En Goya no tenía cabida la malicia decadente y enfermiza de un Fragonard; su amor al desnudo es sano y está limpio de complicaciones. Sólo en un dibujo, si se quiere en dos—núms. II y VIII—ramalazos de mal gusto ponen notas chillonas en estos restos de los cuadernos íntimos que guardan las memorias amables de aquellas vacaciones deliciosas al lado de la seductora gracia femenina que se le había metido en los aposentos de su fantasía.

F. J. SANCHEZ CANTON

EL ARTE DE GOYA VISTO POR TEOFILO GAUTIER

A pesar de lo mucho que se ha escrito, ¿conocemos a Goya en todos sus aspectos? Si se repasa la bibliografía sobre el arte de Goya, se verá, por ejemplo, que hay pocos trabajos respecto del dibujante. Siendo una colección espléndida la de los dibujos suyos que guarda el Museo del Prado, no existe todavía un estudio circunstanciado en español. Ciertamente esto es cosa que entraña dificultades, por el cúmulo de alusiones, hoy ininteligibles en su mayoría, a sujetos y a sucesos comentados por el artista. La monografía que D. Félix Boix consagró a los dibujos de Goya, es, hasta el día, el mejor análisis técnico de los mismos.

Entre las figuras capitales de nuestro arte, la de Goya es la que más puntos de vista ofrece y aquella en que se resumen las notas más salientes del espíritu nacional como expresiones pictóricas. En Goya se integran el pintor, el dibujante y el grabador. Son tres modalidades que en bastantes casos no pueden considerarse aisladas, antes bien, una de ellas suele servirnos para explicarnos las dos restantes, y para comprender mejor el portentoso genio imaginativo que había en nuestro autor. Hállanse en su arte resonancias de manifestaciones antiguas (Greco, Velázquez, Rembrandt, etc.), y toman en él origen otras de que el mundo moderno se ha nutrido, descubriendo, de tiempo en tiempo, perspectivas cada vez más amplias.

Arte de una potente individualidad, acusa con vital plenitud las reacciones de un temperamento, a la par recio y exquisito, ante la transformación de la sociedad española a fines del siglo XVIII y al principio del XIX. Goya sintió España a su manera en multitud de aspectos, desde el aristocrático más refinado al canallesco de la plebe, con singularidad tal que pronto comenzó a interesar en el extranjero. Dueño de abundantes recursos expresivos, jamás el obstáculo le estorbó el paso: si la técnica no llega a ratos a la perfección, la intención no logra ser superada. Recuerdos, impresiones, notación rápida, pero segura, de lo observado, retentiva y carácter, eso, y no una corrección académica, nos lo dirá Goya

en las rayas y tintas de sus planchas. Un concepto dinámico de la vida, tumultuoso en su complicación; un sucederse de escenas inconexas; el trazo agudo "clava" el momento, no cualquier momento secundario, sino el preciso y culminante; su gigantesco mundo de ficciones resistese a ser encerrado dentro del marco habitual.

Poseemos una parte íntima del pensamiento de Goya; no así de Velázquez, ni de Murillo, ni de Ribera, ni de Zurbarán, como tampoco del Greco. Sus dibujos, expuestos en el Museo del Prado, corresponden a los cuatro ciclos principales de la obra grabada por el maestro aragonés, siendo, de ordinario, apuntes y esbozos hechos muchas veces sin el propósito de reproducción. Los *caprichos*, los *desastres de la guerra*, la *tauromaquia* y los *disparates*, más conocidos con el título de *proverbios*, son, con una sección de *varios*, el vasto repertorio por donde advertimos la sensibilidad de su intérprete y la visión de una dilatada época.

Goya, artista de excepción, sin dejar de ser español es universal. Nada de lo humano le era indiferente. Intelectual a su modo, con el lápiz o con el pincel, comentaba cuanto caía al alcance de su enorme curiosidad. Más que por el oficio, al que dotó de nuevas prácticas, hay que medirle por la potencialidad de su inventiva, y por el relieve plástico de sus conceptos. Teófilo Gautier nos ha dejado las primeras, entre las mejores páginas escritas acerca de Goya. Están en su viaje por España — *Voyage en Espagne* — libro que data de 1843.

Según Spoelberg de Lovenjoul, en su *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* (París, 1887), las impresiones que el viajero experimentaba en nuestro país, las iba enviando al suyo, empezando a publicarlas *La Presse*, de París, en 27 de Mayo de 1840. La excursión de Gautier en compañía de Eugenio Piot — a quien había de dedicar el libro — empezó en Abril de aquel año. El primitivo título genérico sonaba a lenguaje de Víctor Hugo: "Tra los montes". En la reimpresión de 1845 quedó en subtítulo, y la obra desde entonces se llama *Voyage en Espagne*. En cuanto a las poesías que debían formar un "recueil d'Espagne" diólas en *La Presse* y en el *Moniteur Universel*, a partir de 1840. En 1842 insertó su estudio relativo a Goya en *Le cabinet de l'amateur*.

Nueve páginas, corridas, completan el capítulo VIII del *Voyage*. Gautier menciona entre algunos cuadros de la Real Academia de San Fernando el de "una encantadora mujer en traje español, echada en un diván, del buen viejo Goya, el pintor nacional por excelencia, que pa-

rece haber venido al mundo expresamente para recoger los últimos vestigios de las antiguas costumbres que iban borrándose.

“Francisco Goya y Lucientes — agrega — es el nieto, aún reconocible, de Velázquez, después de él vienen los Aparicio y los López; la decadencia es completa; el ciclo del arte está cerrado. ¿Quién volverá a abrirlo?

Es un extraño pintor, un genio singular Goya.

— Jamás originalidad alguna fué más tajante; jamás artista español fué más local—. Un croquis de Goya, cuatro golpes de punta en una nube de aguainta dicen más sobre las costumbres del país que las más largas descripciones. Por su existencia aventurada, por su arrebató, por su talento múltiple, Goya parece pertenecer a las buenas épocas del arte y, no obstante, es de algún modo un contemporáneo; muere en Burdeos en 1828.

Tras una breve noticia biográfica, el crítico francés examina la índole de su arte. “Goya — continúa — ha producido mucho; ha ejecutado asuntos de santidad, frescos, retratos, escenas de costumbres, aguafuertes, aguaintas, litografías, y, por doquier, hasta en los más vagos esbozos, ha dejado la huella de un talento vigoroso; la garra del león araña siempre sus dibujos más descuidados. Su talento, aunque perfectamente original, es una mezcla singular de Velázquez, de Rembrandt y de Reynolds; recuerda a su vez o al mismo tiempo a estos tres maestros, pero como el hijo recuerda a sus abuelos, sin imitación, servil o más bien por una disposición congénita que por una voluntad formal.”

En efecto, nada más cierto. He aquí juicios que podrían ser suscritos ahora, de igual manera que otros en el orden de los que siguen: “La individualidad de este artista es tan fuerte y tan cortante que nos es difícil dar de ella una idea aun aproximada. No es un caricaturista como Hogarth, Bamburry o Cruishanck; Hogarth, serio, flemático, exacto y minucioso como una novela de Richardson, dejando ver siempre la intención moral; Bamburry y Cruishanck, tan notables por su locuacidad maligna, su exageración bufonesca, no tienen nada de común con el autor de los *Caprichos*. Callot se le acercaría más; Callot, mitad español, mitad bohemio; pero Callot es neto, claro, fino, preciso, fiel a lo verdadero, a pesar de la manera de sus giros y la extravagancia fanfarrona de sus atavíos; sus diablerías más singulares son rigurosamente posibles; es pleno día en sus aguafuertes, en que la rebusca de los detalles impide el efec-

to y el claroscuro, que no se obtienen más que por sacrificios. Las composiciones de Goya son noches profundas en que algún brusco rayo de luz bosqueja pálidas siluetas y extraños fantasmas.

“Es un compuesto de Rembrandt, de Watteau y de los sueños burlescos de Rabelais; ¡mezcla singular! Añadid a esto un subido sabor español, una fuerte dosis del ingenio picaresco de Cervantes, cuando hace el retrato de la Escalante y de la Gananciosa en *Rinconete y Cortadillo* y no tendréis todavía sino una idea muy imperfecta del talento de Goya.”

Se me dispensará lo largo de la cita, en razón de la materia que revelan los párrafos por mí traducidos.

Gautier aspira a que se comprenda el genio de Goya, y lo intenta, en lo posible, con palabras. Con palabras seguras y henchidas de expresión pictórica. En pocas ocasiones se ha pintado mejor por medio de la pluma. La del literato francés encuentra el matiz en el color y el toque firme de pincel.

Señala el crítico los procedimientos usados por Goya: dibujos al aguainta, “repicados” y avivados por el aguafuerte; nada más franco, más libre y más fácil; con un trazo se indica toda una fisonomía; un reguero de sombra ocupa el lugar del fondo, o deja adivinar sombríos paisajes a medias esbozados; gargantas de sierra, teatros preparados para un crimen, para un “sábado” o para una *tertulia* de bohemios; mas esto es raro, porque el *fondo* no existe en Goya. “Como Miguel Angel, desdén por completo la naturaleza exterior y sólo toma lo necesario para plantar figuras y hasta pone muchas en las nubes.”

Goya es caricaturista; entiéndase el calificativo a falta de otro más adecuado. Su caricatura entra en el género de Hoffmann, en el cual la fantasía se mezcla con la crítica, llegando con frecuencia a lo lúgubre y a lo terrible; diríase que esas cabezas gesticulantes han sido dibujadas por la zarpa de Smarra, en la pared de una alcoba sospechosa, a los resplandores intermitentes de una lamparilla en la agonía. Siéntese uno transportado a un mundo inaudito, imposible y, sin embargo, real.

La agudeza de tales observaciones se patentiza con varios rasgos simples.

No se encarezcan tampoco las descripciones y los comentarios que los *caprichos*, la *tauromaquia* y los *desastres* inspiraron a Gautier. El poeta surge a cada paso con su visión exaltada de romántico; la interpretación del motivo goyesco, le fuerza a la creación artística valiéndose

de vocablos. Su mirada penetra con sagacidad en la esencia de las representaciones; con un adjetivo, define, sugiere y evoca. Maestría de oficio, en verdad; también, y mejor, sensibilidad muy cultivada, con que la percepción se ayuda. El ondulante y contradictorio pensamiento de Goya, halla eco en el idioma; el tratamiento estilístico consigue para la prosa la máxima plasticidad.

Los nacionales que por pereza se eximen de discurrir, amparándose en el lugar común de la *españolada*, y adjudican la invención de ella a los escritores extranjeros, debieran pararse a contrastar las opiniones de Gautier acerca de Goya, en presencia de los originales gráficos del maestro aragonés. Contémplese la página objeto del texto y se apreciará que Teófilo Gautier se asimiló el sentido cabal de la obra, que a su potencia admirativa, y a su capacidad de comprensión se imponía.

Antes de internarse por los *Caprichos*, se hace cargo del rumor, extendido ya, que descubre en pequeña cantidad, alusiones políticas a Godoy, a la vieja duquesa de Benavente, a los favoritos de la reina, y a algunos señores de la corte cuya ignorancia y cuyos vicios se estigmatizan en las caricaturas. Pero — advierte — precisa buscar las alusiones al través del espeso velo que las ensombrece. Los dibujos de Goya para su amiga la duquesa de Alba no han sido publicados, sin duda a causa de la facilidad de la aplicación. Otros tocan en el fanatismo, en la glotonería y en la estupidez de los frailes; los hay que representan asuntos de costumbres o de hechicería.

El matrimonio por dinero, que aparece en la primera lámina de los *Caprichos*, es para Gautier magnífico pretexto. Ve a los padres de la novia "horrorosos de rapacidad y de miseria envidiosa" con aires de tiburón y de cocodrilo inimaginable; la niña sonríe entre lágrimas como una lluvia del mes de Abril; no hay más que ojos, garras y dientes; la embriaguez del adorno impide a la joven sentir aún toda la extensión de su desgracia. El tema vuelve con frecuencia a la punta del lápiz y Goya sabe sacar de él picantes efectos.

Más allá es *el coco* "que viene a asustar a los chicos, y que asustaría a los mayores ya que, después de la sombra de Samuel en el cuadro de la Pitonisa de Endor, por Salvator Rosa, no conocemos nada más terrible que semejante espantajo." Y son los majos, que cortejan en el Prado a vivarachas. El tipo de maja formulado por Goya, lo incorpora Gautier a la literatura y es un acierto. "Muchachas con media de seda bien estira-

da; con breves chinelas de tacón puntiagudo, sujetas al pie no más que por la uña del dedo grueso; con peinetas de concha "en galería" caladas y más altas que la corona mural de Cibeles; con mantillas de encaje negro dispuestas en capuchón que arrojan su aterciopelada sombra sobre los más hermosos ojos del mundo; con basquiñas aplomadas para que resalte mejor la opulencia de las caderas; con lunares matadores en el pliegue de la boca y cerca de la sien; con "cuelga-corazones", para suspender los amores de todas las Españas, y anchos abanicos abiertos como cola de pavo real". Por pareja les da los hidalgos con escarpines, frac "prodigioso", el sombrero de media luna bajo el brazo y racimos de chucherías sobre el vientre, haciendo reverencias en tres tiempos, inclinándose sobre el respaldo de las sillas para soplar, como humo de cigarro, alguna loca bocanada de madrigales en una hermosa mata de cabellos negros. Las *mères utiles* o *tías fingidas*, son en concepto de Gautier otro tipo, de los logrados por Goya, maravillosamente. Al igual que los demás pintores españoles, tuvo Goya un "vivo y profundo sentimiento de lo ignoble" difícil sería imaginarse nada más "grotescamente horrible o viciosamente deforme"; cada una de esas meigas reúne en sí la fealdad de los siete pecados capitales, y, a su lado, el diablo es hermoso.

Luego de complacerse en una pintura cruel, en que no se perdona tacha, y enumerativa de cuanto en lo físico hay de desagradable o de repulsivo, cesa de considerar el lado real, y sorprende lo admirable que es Goya abandonándose a su "facundia demonográfica; nadie mejor que él sabe hacer rodar en la cálida atmósfera de una noche de tempestad, gruesas nubes negras cargadas de vampiros, de estriges, de demonios, y recortar una cabalgata de hechiceras sobre una banda de horizontes siniestros".

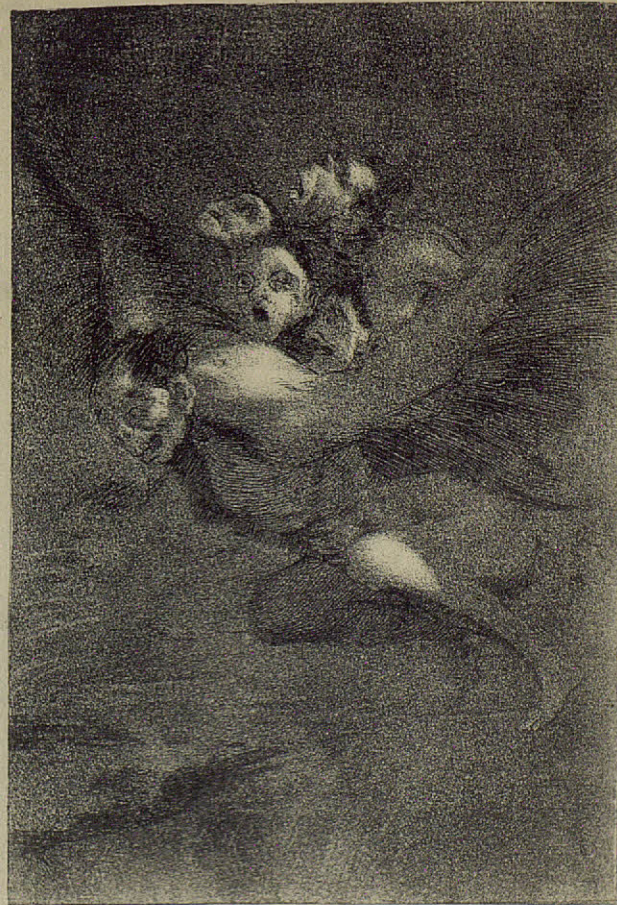
Plancha fantástica, la más espantosa pesadilla que se haya soñado, es la intitulada: *Y aún no se van*. Gautier se acuerda de Dante, "que no llegaría a un efecto de terror sofocante" y desentraña lo que encierra de simbólico: "la impotencia laboriosa, la más sombría poesía y la más amarga irrisión que jamás se ha hecho a propósito de muertos." Otra, *Buen viaje*, proyecta un vuelo de demonios, de discípulos del Seminario de Barahona, vivaz y enérgica por el movimiento. Creyérase — comenta nuestro poeta — que se oye palpar en el aire espeso de la noche todas esas membranas velludas y unguladas, como las alas de los murciélagos. El final de la serie se condensa en las palabras *Y es hora*. Es la

P. 2.



*Pl si pronuncian y la mano alargan
Al primero que llega.*

64.



Buen Viage.

43.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

hora; el gallo canta; los fantasmas se eclipsan, porque la luz se muestra.

¿Cuál es, pregúntase Gautier, el alcance estético y moral de esta obra? Lo ignoramos. Goya parece haber dado su opinión más atrás, en uno de sus dibujos en donde está representado un hombre, con la cabeza apoyada en los brazos y alrededor del cual revolotean buhos, mochuelos, coquecigrayas. La leyenda de la imagen reza: *El sueño de la razón produce monstruos*. Verdad, sí, pero muy severa.

Teófilo Gautier sin duda ninguna utilizó el ejemplar que de los *Caprichos* poseía la Biblioteca Real de París, lo único de Goya existente allí. Las 33 planchas de la *tauromaquia*, las 20 de los *desastres*, que debían ser más de 40; las *aguafuertes* interpretando a Velázquez, etcétera, etc., le brindan elementos gráficos para escribir deliciosas páginas. Goya, verdadero aficionado, ha tratado a fondo la materia. Descontada la exactitud irreprochable de los lances y suertes de la lidia, extiende sobre esas escenas sus sombras misteriosas y sus colores fantásticos. "Un trazo rascado, una mancha negra, una raya blanca, he aquí un personaje que vive, que se mueve y cuya fisonomía se graba para siempre en la memoria." Nada más, nada menos, en síntesis tan feliz. Los toros y los caballos, a veces de forma fabulosa, tienen una vida y un ímpetu de que carecen con frecuencia las bestias de los animalistas de profesión.

Las *escenas de invasión* o los *desastres de la guerra*, fuerzan a una comparación con los *Malheurs de la guerre*, de Callot. Gautier registra en Goya aquella finura, aquella ciencia profunda de la anatomía en grupos que dijéranse nacidos del azar y del capricho del buril, y exclama: Decidme si la Niobe antigua sobrepuja en desolación y en nobleza a esta madre arrodillada en medio de su familia, ante las bayonetas francesas.

Entre los dibujos, se fija en uno de un muerto, y en la palabra *Nada*, que le sirve de pie y que vale por las más negras de Dante.

La serie de litografías *los toros de Burdeos*, o *diversión de España*, últimas creaciones del viejo Goya, lejos de su patria, denuncian a Gautier la mano del anciano sordo y casi ciego, que conserva el vigor y el movimiento de los *Caprichos* y de la *tauromaquia*. Cosa curiosa; el aspecto de las pruebas litográficas, le recuerda la manera de Eugenio Delacroix en las ilustraciones del *Fausto*.

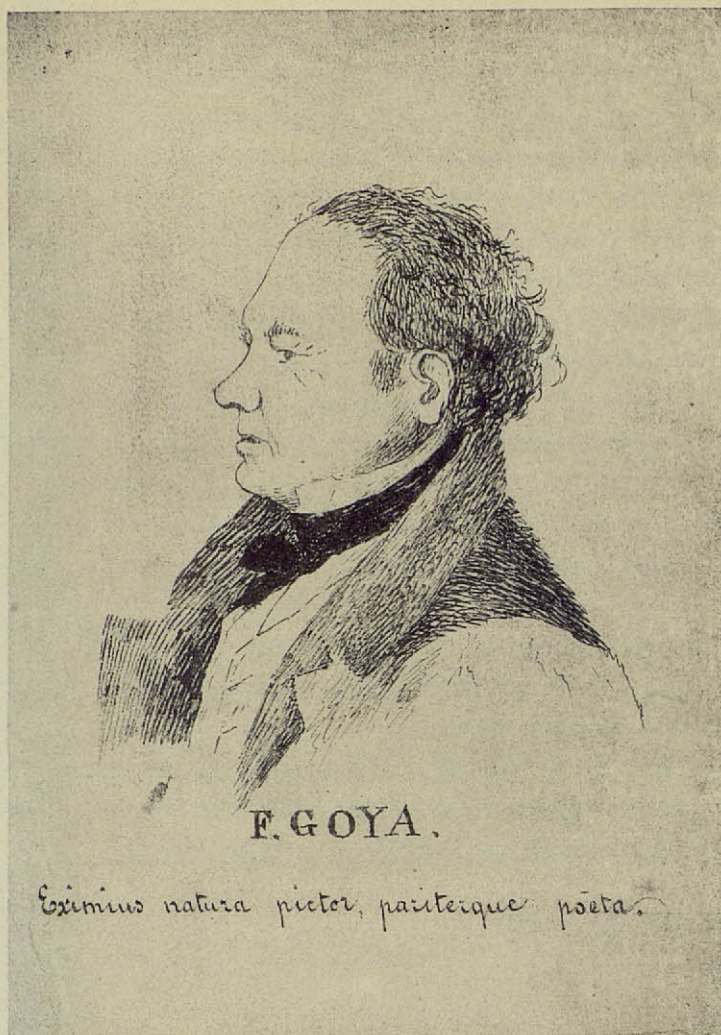
Nueve líneas le son suficientes para resumir su pensamiento, a la conclusión del capítulo: "En la tumba de Goya está enterrado el antiguo arte español, el mundo para siempre desaparecido de los toreros, de

los majos, de las manolas, de los frailes, de los contrabandistas, de los ladrones, de los alguaciles y de las hechiceras; todo el color local de la Península. Vino justamente a tiempo para recoger y fijar todo esto. Creyó no hacer sino caprichos, y ha hecho el retrato de la historia de la vieja España, creyendo servir las ideas y las creencias nuevas. Sus caricaturas serán muy pronto monumentos históricos."

Carlos Baudelaire en su ensayo "Quelques caricaturistes étrangers", acude al artículo que Gautier dedicó a Goya en *Le cabinet de l'amateur*, y confiesa que en España un hombre singular ha abierto a lo cómico nuevos horizontes: Goya. Baudelaire plantea el problema en un terreno distinto. En lo monstruoso verosímil consiste el gran mérito de Goya. Sus monstruos nacieron viables, armónicos; imposible de marcar es la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico; frontera vaga que el analista más sutil no podría trazar, tanto el arte es a la vez transcendente y natural.

Baudelaire, en pos de su maestro Gautier, se honra y le honra. Ambos estimularon en las letras francesas el culto a Goya. Teófilo Gautier fué de los primeros, si no el primero. La crítica contemporánea inscribe el nombre de Gautier a la cabeza de los que en un principio comprendieron la magnitud y calidad del arte engendrado por Goya. Pregónarlo, en lengua castellana, es pagar una deuda de gratitud.

ANGEL VEGUE Y GOLDONI



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

GOYA.

DIBUJADO POR PASCUAL ASENSIO

Goya, dibujado por Pascual Asensio

Es un pedazo de papel, de tamaño muy pequeño ya que sólo mide 141 milímetros por 102. La marca o filigrana que acaso estaría en la hoja entera no se encuentra en la parte que se utilizó, con lo cual resulta bastante difícil fijar una época de fabricación. Parece pertenecer a fines del siglo XVIII, pero se debe confesar que sería arriesgado afirmarlo. Bien es verdad que, aun si supiésemos con alguna precisión cuándo se hizo el papel, siempre quedaría la posibilidad de haber sido utilizado bastantes años después, de modo que no se adelantaría gran cosa.

Este dibujo, hace ya más de veinte años que ha ingresado en mi más que modesta colección de retratos españoles. Lo compré en un almacén de grabados y estampas desaparecido hace mucho tiempo y recuerdo que no supieron decirme de dónde venía.

Al dorso se lee esta inscripción al lápiz: "D. Pascual Asensio hizo este retrato a su amigo Goya." Lo primero que se nos ocurre es preguntarnos si es exacto el hecho anunciado; lo segundo es indagar quién sería don Pascual Asensio. Lejos de las fuentes de información a las cuales hubiéramos acudido, no nos ha sido posible identificar el personaje. ¿Trataría-se de D. Pascual Asensio, botánico y agrónomo, que nació en Valencia en 1797 y murió en Madrid en 1874? Aunque de dichas fechas no resulta imposibilidad absoluta, la diferencia de las edades — cincuenta y un años — haría sumamente improbable la mencionada amistad. Otros, más afortunados y en mejor situación para tales investigaciones, resolverán sin dificultad este pequeño problema.

R. FOULCHÉ-DELBOSC

GOYA EN ARAGON

Las primeras obras aragonesas de Goya han sido dedicadas a la vida de la Virgen y pintadas en 1776 en la Cartuja de Aula-Dei, bajo la inspiración de Tiépolo. La pintura del coreto de la Basilica de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza, frente a la Santa Capilla, data de la misma época. En esta alegoría de la Divinidad o de la Gloria se adivina al hombre que permanecerá libre en la traducción de las creencias religiosas, y también algo de la espontaneidad que se abrirá magnífica en los cartones de tapicería.

Paralelamente, Goya pintaba obritas significativas, descubiertas recientemente. Son la decoración del oratorio del Palacio de los Condes de Sobradiel (atribución hecha por mí en este BOLETÍN y confirmada por Beruete), en Zaragoza, pinturas al óleo sobre preparación al óleo también, y las que pertenecen a D. Javier García Julián.

De los mismos años hay que citar las cuatro pinturas sobre tela en el crucero de la iglesia parroquial de Remolinos. Desde Octubre de 1780 a Junio de 1781, Goya pintaba en el templo del Pilar la bóveda frontera a la capilla de San Joaquín y sus cuatro pechinas. En la media naranja, la Virgen *Regina Martyrum*, y en las pechinas, las efigies de la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Paciencia.

El Museo del Pilar conserva un boceto de escenas de *Regina Martyrum*, en dos partes. Beruete las tiene por dos maravillas de la Pintura. En esta obra, Goya muestra un progreso enorme en el colorido. Hay más naturalidad, la cual anuncia al Goya de comienzos del siglo siguiente, pero también le procura graves enojos. El director de estos trabajos era Francisco Bayeu, cuñado de Goya. Juzgó inadmisibles los proyectos de éste y el Cabildo rehusó los bocetos de las pechinas, alegando que eran poco cristianos y que los fieles, al verlos, se alejarían escandalizados del templo. Ofendido en su honor de artista, Goya renunció a continuar los trabajos; pero entonces intervino el Padre Salcedo, gran amigo del pintor. Pretendía éste dar cuenta de las diferencias a la Academia de

Bellas Artes, de la que era miembro. Oponíase a que Bayeu diese el visto bueno a los bocetos, alegando, no sin razón, la parcialidad de su cuñado. Esta intervención de un fraile, igualmente dotado de sentimientos afectivos y artísticos, ha logrado para la posteridad obras inmortales. Goya terminó su obra, no sin haber trazado nuevos bocetos, de acuerdo con Bayeu. Continuando la prevención del Cabildo, Goya rompió con él. A consecuencia, éste dispuso que Goya no trabajase más en el templo, pero que se regalase una medalla a su esposa, no por ser esposa de Goya, sino por ser hermana de Bayeu. En nuestros días, diríamos que ello fué un triunfo del caciquismo del mediocre Bayeu. Goya no olvidó jamás este picante episodio, y puede afirmarse que en sus dibujos se acordó más de una vez de los canónigos del Pilar.

Por eso Goya no abandonó su arte del fresco. Le faltaba aún llegar a la perfección. ¿Quién no conoce las pinturas de San Antonio de la Florida? En esta iglesuela pintó en 1798 más de cien figuras de tamaño mayor que el natural. Beruete asegura que estos frescos no tienen precedente en España y que la influencia de Tiépolo en ellos no es del todo visible.

Si se puede estudiar en Zaragoza a Goya como fresquista, asimismo se le puede juzgar como retratista. Aquel Museo posee, en efecto, el retrato del Duque de San Carlos, confiado en depósito a esta colección pública por la Administración del Canal Imperial de Aragón. El prócer parece que avanza: así está de admirablemente escogida la actitud de marcha. Ello nos lleva a hablar un poco de los retratos que Goya hizo a sus amigos aragoneses.

Antaño, con la interpretación amanerada del arte de la Pintura, en la que el dibujo atildado era el canon, los retratos de Goya eran poco apreciados. Pero convirtiéndose la crítica a considerar el natural—que es decir al buen gusto—y el papel Goya subió de prisa. Y observóse que Velázquez y el Greco abonaron el terreno en que había de florecer Goya, y que esta insigne trinidad pictórica la constituían en ciertas obras capitales tres personas distintas, mas un solo acierto. Pero en los retratos no se ha llegado nunca en pintura más allá de donde llegó Goya, en la absoluta resurrección del modelo.

Afirma un crítico francés que los retratos goyescos tienen no sólo un valor psicológico, sino biográfico. Desde el punto de vista de la contribución a la historia de una sociedad, ningún artista ha logrado una apor-

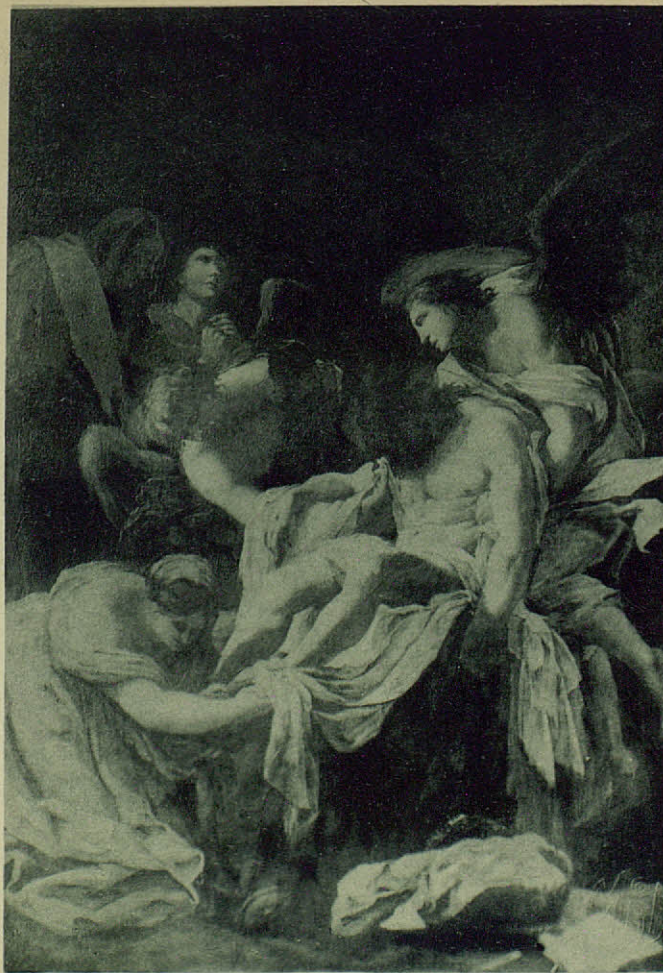
tación tan diversa e importante. Goya, en efecto, interpretó la fisonomía de sus modelos como interpretaba una escena de actualidad. Este artista, hombre de acción, no concibió sino un retrato "en acción", física y mental, y, por lo común, las dos combinadas. Para la evocación intensa de la vida del modelo, todos los medios le son lícitos, hasta la incorrección muchas veces; pero la vida se escapa de los personajes retratados—reyes, magnates, cortesanas, actrices, escritores, toreros—. Tarea la más difícil para el pintor, que ha de replegarse constantemente sobre sí mismo en aras de la exactitud. Toda la gama de la paleta goyesca ayuda a prestar vida al modelo; y es tal la intensidad del movimiento de la efigie al espectador, que reconoceríamos sin vacilar al original entre la muchedumbre. Velázquez hizo retratos técnicamente mejores, más acabados que los de Goya; pero en éste no dudamos del parecido integral, porque el artista nos dió las máximas garantías, y en el primero, aquellos rostros apagados, dudosos, suscitan graves recelos de incorrespondencia.

La lámpara de la vida rutila en las frentes y en los ojos que Goya llevó al lienzo.

Y he hecho una observación. Goya no se distinguió—ya es sabido—en la pintura de asuntos religiosos, ni concibió el misticismo o la unción. Era muy cruda la época para ello. Sin embargo, una vez se acercó a estas cumbres, cuando el asunto le recordó a su patria, Aragón, en la *Comunión de San José de Calasanz*. Este santo fué aragonés, y Goya, sin duda, quiso ensalzar a su glorioso compatriota en su mejor lienzo de tema religioso, bañando el apacible semblante del venerable fundador de la Escuela Pía de una luz sobrenatural, de esa misma luz que arrebató y desconcierta en las obras célebres del maestro.

Pues lo propio acontece con los retratos. Para mí, los mejores son aquellos que representan a sus amigos aragoneses. Para el caso, más amigo que pariente fué Francisco Bayeu, cuyo retrato en el Museo del Prado ha sido calificado de "melodía pictórica". Esta obra es una curiosa excepción. Goya, que veía las formas a través de los valores y nunca como mero dibujante, acentuó en el retrato de su cuñado (que tantos disgustos le había acarreado, como hemos visto) el dibujo, como si pretendiese trasladar a la efigie hasta la manera propia del Bayeu pintor, claro está que mejorada en tercio y quinto. No cabe mayor adecuación.

El más estupendo retrato es el citado del Duque de San Carlos. Creo que este prócer no fué aragonés. No importa; para el caso, como si



EL DESCENDIMIENTO.

Goya.



Fototípla de Hauser y Menet.-Madrid.

VISITA DE LA VIRGEN A SANTA ISABEL.

Goya.

lo fuese. Su memoria va ligada a la más aragonesa obra de irrigación, que definió la política hidráulica del Partido aragonés del Conde de Aranda. Todos los años, el pintor Rosales iba a Zaragoza; cogíase del brazo de Marcelino de Unceta e iba *a visitar* al Duque de San Carlos en su casa del Canal, junto a la iglesia de Santa Cruz; y afirma el Conde de la Viñaza que la última vez que Rosales admiró el lienzo más de cerca, aupado por su amigo, exclamó: "Así no se volverá a saber pintar nunca". Y tenía razón. Retratos como éste, seguramente pintado en Aragón, ni se han repetido ni se repetirán. Velázquez pintó "el aire" en sus *Hilanderas*; Goya, en el retrato del Duque de San Carlos.

Con todo, no es de poca entidad el del General Ricardos, el héroe de la campaña del Rosellón, apacible y luminoso (se conocen dos retratos: uno en el Museo del Prado y otro en la colección Navas, de Madrid), ni el del naturalista Azara, hermano del célebre diplomático.

Particularmente interesante es el del canónigo Pignatelli. El terreno en que descansa la figura del batallador prebendado zaragozano es árido, hosco. Es la estepa aragonesa. Detrás, una campiña feraz y cuatro aragoneses precedidos de otro a caballo. A lo lejos, caserío y montañas. El Canal Imperial cruza el lienzo. El contraste que Goya pretendió, y logró, patente está; es el himno del aragonés ausente a la política práctica y sabia de su amigo Pignatelli, la única capaz de redimir de la esterilidad el suelo de la patria.

Dos retratos se conocen del defensor de Zaragoza en los memorables Sitios: el ecuestre en el Museo del Prado y otro—que me place más—en la colección Zuloaga, en Zumaya. A la heroína Condesa de Bureta la revivió por siempre en el lienzo: matrona espada en mano, pronta a reanudar la defensa de la ciudad; ojos escrutadores, sonrisa de coraje y amargura. Es un gran retrato.

La Condesa viuda de Gabarda conserva en Zaragoza el retrato de don Juan Martín de Goycochea, el fundador de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, pintado en 1789. En la sala de juntas de aquella Corporación hay una copia. Luego, en 1810, hizole Goya otro maravilloso, hoy en la colección Casa-Torres, de Madrid. ¡Qué certera decisión escapa de aquel rostro! No olvidemos que Goya fué enterrado en el cementerio de la Gran Cartuja, de Burdeos, en el panteón de la familia Goycochea, que siempre veneró al maestro.

Finalmente, fueron retratados por Goya, la Marquesa de Lazán, el

Barón de Eroles y el gran amigo D. Martín Zapater (éste dos veces, en 1790 y en 1797, las dos con expresiva dedicatoria). Examine el curioso estos retratos de aragoneses y convendrá conmigo en que son una porción selecta y deliberadamente feliz de la obra goyesca.

En el Museo de Zaragoza, el retrato de Fernando VII, al lado del del Duque de San Carlos, refleja un cruel estado de alma; pero desde el punto de vista técnico no tiene la misma importancia (1).

Más curioso en su colocación, el autorretrato de Goya (la cabeza bajo un gran chapero) permite asegurar que antes de ser pintor, fué un "escultor del color", fiel en esto a su tierra y a lo que le inspiró siempre: la riqueza de matices en el juego de la materia y la fortaleza en el trabajo. Como piadoso testimonio, el Museo conserva una carta de Goya a su mejor amigo Zapater. Si Goya residió poco tiempo en Aragón, sus cartas, menos, sin embargo, que sus lienzos, atestiguan que si sus contemporáneos le tomaron por un orgulloso, él tuvo siempre como lema la rectitud, la probidad y la sinceridad. Esta es la estirpe aragonesa reflejada, aun sin querer, en su producción copiosa.

RICARDO DEL ARCO

(1) En el Museo Arqueológico de Huesca se conserva una colección de lienzos pintados por Fray Manuel Bayeu, cuñado de Goya, para la Cartuja de las Fuentes (Huesca), en donde estuvo de religioso. Son pasajes de la vida de San Bruno, muy sueltos y espontáneos, de colorido melancólico y atrevido, cuya manera motivó una correspondencia de Bayeu con Jovellanos, a la sazón en el Castillo de Bellver. Revelan estos interesantes lienzos, a vueltas de sus incorrecciones, la influencia de Goya, sus consejos y sus máximas. Uno de ellos es de concepción de Goya y con evidencia puso en él la mano el maestro.

GOYA EN VALENCIA

Goya impone el reinado del naturalismo sobre la ecléctica influencia de Rafael Mengs, venciendo en toda la línea con su exclusivo personal empeño.

Pintor de cámara y contertulio predilecto en todos los suntuosos palacios madrileños, va influenciando en la nobleza su revolucionario arte, compendio de naturalismo, energía y espontaneidad, y revestido de una delicadeza exquisita. Su personalidad artística entra demoledora en todas partes ya en forma de retratos, cuadros de historia, religiosos o costumbres, tapices, dibujos o aguafuertes.

La linajuda casa de Osuna, para la que Goya había realizado escogidos trabajos, ejercía el patronato de la Capilla de San Francisco de Borja de la Catedral de Valencia, pues en esta familia recayeron los títulos y estados de los Borjas. Deseando la Duquesa de Benavente decorarla de un modo suntuoso, acudió a los dos artistas de más fama de la época, si bien los más opuestos en tendencias: D. Mariano Salvador Maella y D. Francisco de Goya, encargando al primero el cuadro titular, y que representa el acto de la conversión de San Francisco de Borja, cuando contempla el cadáver de la Emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, y al segundo los de las paredes laterales.

Dos grandes lienzos pintó Goya con este objeto: *El Marqués de Lombay despidiéndose de su familia para entrar en la Compañía de Jesús y San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente*; obras diametralmente opuestas en la interpretación del asunto y, sin embargo, constitutivas de dos afirmaciones rotundas del sentimiento realista y del genio soñador de Goya.

La primera es la obra de la fría y profunda observación del natural. No aparece en ella el apoteósico conjunto que pudo inspirar el famoso pasaje de la vida de San Francisco de Borja en el momento de bajar la escalera señorial para trocar la fastuosa vida de la corte por la humilde

de los claustros. Goya no sabe pintar lo que no ha visto ni soñado, y sólo copia lo que la Naturaleza ofrece a su escudriñadora pupila, o las visiones que su imaginación fantástica le inspira, como obedeciendo a ideas que grabara en su infancia las consejas de la abuela. Así su cuadro es un trozo sentido y admirable de la vida real, de la vida que él vivió, tan fielmente interpretada, que los personajes que copia no son hidalgos y caballeros del siglo XVI, sino vulgares modelos contemporáneos suyos, que lejos de vestir los trajes que "llevan" están disfrazados a la "antigua española".

La otra, la muerte del impenitente, es la colosal obra de su genio en un acceso de sombrío lirismo dantesco.

El cuerpo expirante del condenado, a quien materialmente le salta el pecho, anhelando la vida que se le escapa de sus impotentes pulmones, vida que ansía recobrar por sus desmesurados ojos y boca para poder repeler los vestiglos que le asedian y desgarran las ropas del lecho, así como la austera figura del santo mostrando un Crucifijo, son alardes sublimes de la poderosa fuerza creadora del ingenio de Goya.

Obtenido en 17 de Julio de 1790 permiso real, que había solicitado para marchar a Valencia, fundado en la necesidad que sentía su mujer, Josefa Bayeu, de tomar baños de mar, a la ciudad levantina se dirigió en Agosto del mismo año, aprovechando el viaje para colocar sus cuadros en la Catedral. "Allí — escribe el Conde de la Viñaza —, en la ciudad de la luz y de las flores, permaneció dos meses, en los que satisfizo en la Albufera su pasión por la caza."

Su carácter popular y franco, su fácil disposición a producir arte, y las asechanzas pedigüeñas, que no le faltarían, ya de sus amigos artistas o de sus admiradores adinerados, fueron circunstancias que se congregaron para que su paso por Valencia quedase indeleble en retratos asombrosos, religiosamente conservados casi todos en el Museo, la iglesia o la casa particular.

Y es que sus retratos, todos notables, son admirados siempre por la fuerza del carácter y de la expresión, y por la solidez y firmeza del color, resultantes del golpe de vista infalible, de la poderosa penetración con que estudiaba el modelo.

Y si por rara excepción, al resolver técnicamente aquellas dificultades que el natural presenta para su reproducción, advirtiéramos en al-

guna de sus obras remota semejanza o recuerdo con los procedimientos seguidos por aquellos grandes maestros que le precedieron, sólo debemos estimarlo como una réplica de los innumerables recursos que el Genio vierte en aquellas imaginaciones, a las que graciosamente concede todo su ardoroso poder, pues es más difícil retener en la memoria todos los recursos artísticos de que se han servido otros en sus creaciones, para irlos aplicando en momentos determinados, y esto suponiendo que se conozcan y se hayan estudiado minuciosamente, que producir arte, desasiéndose de preocupaciones, luchando abierta y noblemente con el natural, y empleando tan sólo las propias facultades, como seguramente hizo siempre D. Francisco de Goya.

En nuestros días, los procedimientos mecánicos para reproducir obras de arte son tan perfectos, y su divulgación, en forma tan asequible, que se consigue sin grandes desembolsos esparcir sobre la mesa de estudio toda la obra producida por un artista y aun todas las de los más grandes artistas para, a fuerza de comparaciones y minuciosas disecciones, ir pacientemente buscando aquellos caracteres o circunstancias que puedan asemejar los cuadros de un autor a los de otros—cosa posible de hallar en los de épocas coetáneas por ser difícil a todo hombre sustraerse de las circunstancias de lugar y tiempo en que se desenvuelve su ingenio—, y entonces se establecen las filiaciones y correlativo lugar que deben ocupar tales y cuales obras en esta metódica clasificación, ajustándose para ello unas veces al color, otras a la “posse” de los modelos, ya a la forma de agrupar en las composiciones o a la manera de “hacer”, etc.

El talento de Goya es de los que más escapan a esta investigación analítica; como todos los genios, ni tiene maestros a los que imitar, ni deja escuela; cuanto más se busque su lugar en el progresivo desenvolvimiento del arte pictórico, más patente se verá su original personalidad, su retentiva para conservar en todo su realismo y movimiento la escena que ha vivido, sólo comprendida en toda su magnitud cuando después de medio siglo de su muerte se inventa la fotografía instantánea.

La personalidad artística de Goya es de las más abstrusas que se conocen y, por lo tanto, de las más difíciles de definir; pintor nacido y no formado en los talleres o en las aulas de una Academia, en modo alguno sujetó su ingenio a reglas o normas prefijadas en los cánones artísticos y los colores son tan sólo los medios necesarios de que se

sirve para fijar definitivamente en un lienzo, en una tabla o en un muro lo que sus ojos ven o su imaginación crea.

Su arte es inconfundible si conocemos a fondo este su personal modo de concebir y realizar; este *chic* especial de la pintura goyesca que se descubre en cualquiera de sus obras, circunstancia a la que nos hemos de atener para atribuirle un cuadro inestudiado, pues por el examen de la técnica es imposible, ya que ésta es tan variada, que bien podemos afirmar que es distinta en cada una de sus creaciones.

Y llega en su alarde personal a conseguir de modo tan fácil y rápido la copia del modelo, que como dice Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles*, "logró Goya tal crédito entre los más elevados personajes que todos se disputaban el tener retratos hechos por él, siendo notable la circunstancia de que en gran parte de los que hizo sólo invirtió una sesión nada larga y fueron los más elogiados".

Cualidades son éstas que se observan en el retrato de su cuñado Bayeu, donado a la Academia de Bellas Artes de Valencia por D. Benito Monfort en 1851, y en el del grabador valenciano Esteve, legado igualmente a dicha Academia por D. Antonio Esteve, sobrino del retratado y profesor y académico de la misma.

Son de color tan brillante y de tal expresión estos retratos, que existe entre los pintores valencianos la división en dos bandos sobre la prioridad de méritos entre ellos.

No menos interesante es el retrato de D. Mariano Ferrer, secretario de la mencionada Academia a últimos del siglo XVIII.

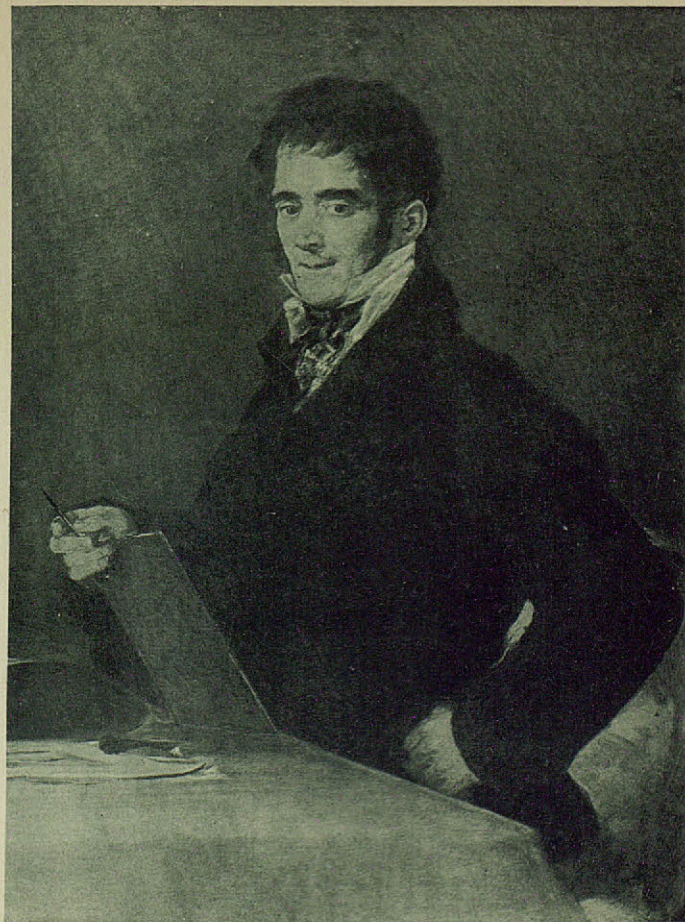
Obra de sobrio colorido es el retrato del arzobispo D. Joaquín Company, existente en la parroquial iglesia de San Martín. Legado por el arzobispo a su limosnero, éste lo legó a su muerte a la referida parroquia.

Es tradición que el retrato de D.^a Joaquina Candado, su ama de llaves, como honestamente le llaman en Valencia, lo comenzó Goya al aire libre, en la dehesa llamada del Patriarca, situada en el vecino pueblo de Burjasot, adonde le llevaron sus compañeros de Arte y admiradores valencianos para saborear la clásica "paella", y fué terminado en su casa al día siguiente. Este retrato quedó en poder de la retratada, y a su muerte, por expresa voluntad de la testadora, pasó a ser propiedad de la repetida Academia de San Carlos.

Tan notable era en aquella época esta institución y tal su renombre



FRANCISCO BAYEU.
Goya.



Fototipía de Hauser y Menet -Madrid.

EL GRABADOR ESTEVE.
Goya.



JUEGOS INFANTILES.
Goya.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

JUEGOS INFANTILES.
Goya.

(MUSEO DE VALENCIA)

de cuna de famosos artistas en pintura y grabado, que Goya no quiso dejar de visitar sus clases. Así lo hizo, y es recuerdo que se conserva de generación en generación, que al entrar en la clase de dibujo del natural que dirigía D. José Vergara, todos los alumnos, abandonando su trabajo, se pusieron en pie y saludaron respetuosamente al maestro con el asombro que produce la presencia del hombre genial. Goya, con su inmensa perspicacia, posesionóse momentáneamente de su situación, y dando una prueba de confraternidad y cariño a los alumnos, sentóse en el primer cajón que halló libre y dibujó sobre un papel, con pasmosa facilidad, el modelo colocado para estudio.

Una salva de aplausos y vítores de todos los concurrentes hizo terminar animadamente aquella visita, que había comenzado con la corteidad y ceremonia del acto oficial.

Seguramente pintó Goya durante su estancia en Valencia muchos cuadros aquí no reseñados por ignorar cuáles fueron, pues acontece de continuo que las obras de arte pasan mil vicisitudes, haciendo muy difícil o casi imposible poderlas estudiar en el lugar donde se hicieron o para el que se destinaron.

Goya debió estudiar con fijeza el tipo del labriego valenciano, y su escrutador ingenio grabaría en su retina los pintorescos "zaragüelles" y demás indumentaria, tan característica en los campesinos de la región levantina, en tanto que en su memoria guardaría el recuerdo de sus condiciones morales, tales como su laboriosidad para el trabajo, su firmeza en el amor patrio y su valor en la pendencia.

Así lo representa en el tapiz de *El Cacharrero*, tranquilo y paciente, dedicado a la venta de la loza que hizo famosa aquella fábrica de Alcora, fundada por el Conde de Aranda.

En el tapiz de *La riña en la Venta Nueva* se le ve luchando valientemente con trajineros y arrieros, "sujetando" a dos contrincantes por el cuello y por la oreja, habiéndolos derribado al suelo, a pesar de algunos que quieren contenerle.

Por último, en el lienzo de la lucha del pueblo de Madrid con los mamelucos de Napoleón no falta la figura del valenciano junto a otros héroes populares lanzándose bravamente contra uno de aquéllos y peleando con gran coraje.

El fecundísimo temperamento del gran maestro, del cual son testimonio fehaciente los centenares de lienzos que de él se conocen y los

innumerables dibujos y grabados, no podría reposar ni aun en las horas de las cortas veladas estivales, y si durante el día pintaba lienzos famosos llenos de luz y poesía, aquellas horas en que la falta de la luz natural le obligaría a dejar pinceles y paleta, dedicarías a repentizar dibujos y aguafuertes.

Al llegar a este punto se nos ocurre conjeturar: ¿Grabaría en Valencia alguna de las planchas de su famosa *Tauromaquia*?

Obedece esta pregunta a la circunstancia de existir una serie de estas láminas "pruebas de estado" sin numerar y faltando a algunas de ellas el acuatista y son procedentes de la colección de estampas que poseía un académico de la de San Carlos, de Valencia, contemporáneo de Goya, muy aficionado a las artes gráficas que cultivó, aunque sin alcanzar renombre en ellas.

Si Goya no las grabó en Valencia, ¿por qué remitir a otro artista amigo pruebas sin terminar y con la numeración hecha a lápiz de su propia mano, junto con otras pruebas perfectas?

Cabe más la suposición de que tiradas por el maestro para estudiar el estado de las planchas, fuesen recogidas y guardadas cuidadosamente por quien era conocedor de su mérito.

Sólo a título de curiosa suposición exponemos esta idea.

Por último, Goya dejó imperecedero recuerdo en Valencia. Su persona fué popularizada en figurillas de barro cocido, sus cartones copiados en azulejos y sus frases ingeniosas y anécdotas comentadas y celebradas hasta nuestros días.

MANUEL GONZALEZ MARTÍ

Delegado regio de Bellas Artes en Valencia

LOS TAPICES DE GOYA EN LA EXPOSICIÓN DEL CENTENARIO

La Exposición de pinturas de Goya que en conmemoración del centenario celebra el Museo del Prado, dará indudablemente lugar a una abundante literatura de artículos de revista y obligará a los críticos que se han ocupado del artista a hacer un sitio en sus catálogos para algunas obras desconocidas del pintor que en ella han salido, por primera vez, a la luz de la contemplación y del estudio. Aparte lo desconocido, lo conocido mismo y pocas veces visto podrá ser de nuevo gozado, no sin un dejo de inquietud sobre el destino futuro de estas obras maestras al recordar tantas otras que aun hace poco se vieron en España y que emigraron a países que tienen el privilegio del dinero, nunca más odioso que en esa ostentación adquisitiva de estéril, que compra lo que no puede crear. Muchas de las que vemos, aun hoy en manos próceres, no corrompidas por lo que pudiéramos llamar la bastardía de la propiedad artística, son como una garantía presente de seguridad. Presente nada más. Las obras de arte, en una digna inmortalidad que tiene sus grandezas y sus miserias, sobreviven a sus poseedores y de ellas, como de los hijos, no se puede saber el destino que les aguarda cuando huérfanos.

Nada de esto estorba para nuestro tema. Se trata de subrayar un aspecto de la Exposición que tiene un interés y una novedad que es preciso recoger. En el pasillo de acceso a la Exposición se exhiben siete tapices de los tejidos sobre los cartones de Goya, cuya agrupación en el Museo tiene más importancia de la que pudiera derivarse del valor intrínseco de los tapices como tales, que no es ciertamente extraordinario.

La historia de los tapices de Goya ha sido objeto de un excelente estudio de D. Gregorio Cruzada Villaamil, benemérito investigador del arte español. Su libro sobre tal tema (1) lleva además de una sencilla exposición de su asunto, un catálogo de los cartones y una importante documentación sacada de los Archivos de Palacio y de la misma Fábrica

(1) *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870. Biblioteca de El Arte en España.

de Santa Bárbara. Todos los que han tratado este aspecto de la producción del pintor, no han hecho sino remitirse a aquel trabajo, ciertamente merecedor de una reedición que, acompañada de fotografías, sería un útil y excelente libro.

Cruzada Villaamil se propuso documentar la actividad del pintor en su relación con la Real Fábrica de Tapices. Para ella pintó Goya en quince años de su vida hasta 45 cartones y de todos ellos quedó cumplida noticia en el estudio citado. No se sospecha en él un problema cuyo planteamiento va afirmándose hoy con caracteres de alguna precisión. El de si Goya, aparte los 45 cartones que se tejieron, pintó algunos más que no se entregaron a la fábrica por quedar en proyecto o desecharse por el mismo pintor. La existencia de algunas obras recientemente conocidas, que presentan notables semejanzas de concepción y ejecución con los cartones para tapices, justifican la existencia de la incógnita. Una de ellas fué en tal sentido señalada por el Sr. Sánchez Cantón en el Museo Valencia de Don Juan (1); otra la catalogó Mayer en su libro sobre Goya con el número 631 (2); otra ha sido descrita recientemente por el mismo crítico alemán como reciente adquisición de una colección privada en Roma (3). A las tres citadas podría añadirse una que figura en la Exposición actual, desconocida hasta ahora por los críticos (4). Tendríamos, pues, algunos cartones fuera de serie, no entregados

(1) Representa unos jóvenes bailando. Véase Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan, páginas 203 y siguientes.

(2) Se trataría de una sobrepuerta (dimensiones $0,69 \times 1,55$). La reproduce el mismo Mayer, figura 22.

(3) Véase el núm. 1 de la revista *Pantheon* (comenzada a publicar por la casa Bruckmann, de Munich, en el presente año), pág. 10, y la reproducción en la pág. 11. Representa una maja en conversación con dos majos; lleva el uno montera y el otro gran sombrero redondo. Al fondo, arboleda. Mide $1,84 \times 1,01$ (dimensiones poco hermanables con los tipos de cartones pintados para la fábrica). Para Mayer está relacionada por su técnica con los cartones que pinta Goya por 1779-80, y, principalmente, con *El columpio*, *Las lavanderas* y *El resguardo de tabacos*. Mayer expone en la nota reseñada su creencia de que Goya proyectaba una serie de cartones que no llegó a entregar, y se basa para ello en los bocetos *El baile* y *La merienda*, que pertenecieron al Marqués de la Torrecilla. Sin embargo, estos cuadritos no probarían mucho, ya que Goya hizo con frecuencia reducciones en pequeño tamaño de los asuntos de sus cartones grandes.

(4) Número 60 del Catálogo: *Una maja y una vieja*, propiedad de D. Luis Mac-Crohon.

a la Fábrica de tapices ni tejidos por ella, aparte de los 45 que lo fueron.

Estos son, por el momento, los que nos interesan. Es sabido que de este número de 45 no pasaron al Museo titulado Nacional, después de la Revolución, sino 37. Uno de los que no vinieron, el último precisamente de los pintados por Goya, estaba en posesión de la familia Stuyck, que había sucedido en la dirección de la fábrica de tapices a la otra estirpe de los van der Goten, regidora de ella desde que Felipe V hizo venir en 1720 al flamenco Jacobo, el viejo, jefe de esta dinastía de tapiceros. Los otros siete cartones habían desaparecido de Palacio, robados, y se creían extraviados.

Que no lo estaban lo demuestra el hecho de que desde entonces acá hayan ido apareciendo algunos. Pero aun no siendo así, y lamentando siempre la pérdida de los cartones originales, se tenían los tapices por ellos tejidos, para dar idea de su valor e importancia. Con dos excepciones que señalaba Cruzada Villaamil y que se aceptaban como buenas: faltaban según él, tapices de los números XXII y XXIII de su catálogo; los titulados, según lo que las descripciones daban a conocer, *El perro* y *La fuente*.

No era exacta la excepción. La infatigable observación del Sr. Tormo los había advertido precisamente en El Escorial, sitio real que no debía haber tenido secretos para Cruzada ya que intervino en la organización de un Museo de Tapices que allí había de crearse según iniciativa del Gobierno posterior a la Revolución. Pero la disculpa era admisible: los dos tapices estaban, y debían de estar en tiempos de Cruzada, uno de ellos en sitio absolutamente desprovisto de luz y el otro, en lugar con luz tan escasa que había que considerarlos, por invisibles, prácticamente inexistentes. En una antigua guía habían sido citados, pero sin indicación del lugar donde se encontrasen, lo que hace suponer que se los citaba de memoria, por algún testimonio escrito y no por haberlos visto (1). Se aludió implícitamente a la existencia de uno de ellos —*La fuente*— en el libro de los Sres. Tormo y Sánchez Cantón al no citarlo con los dos de los que se afirmaba no había tapiz (2). Y, ahora, al des-

(1) En efecto, se citan de manera tan poco eficaz en la *Gula histórica y descriptiva del Monasterio de San Lorenzo del Escorial* de D. Andrés Marín Pérez y D. Ildefonso Fernández Sánchez. Véanse págs. 124 y 126.

(2) *Los tapices de la Casa del Rey N. S.*, pág. 159. Eran *El perro* y *El quitasol* los que se citaban. De este último, como se sabe, existe el cartón en el Prado.

cubrirse el otro pensó el propio Sr. Tormo, que ha presidido la Comisión organizadora de la Exposición Goya, en el interés que tendría exponer ejemplares de todos aquellos tapices que no tenían cartón en el Prado, es decir, reconstruir por vez primera en nuestro Museo el repertorio completo, el "Corpus" de los tapices del sordo genial.

Esta es la importancia que tiene ese grupo de siete tapices que se exponen ahora. Tiene además la de comprobar definitivamente—comprobación nada difícil pero que no se había hecho de modo categórico por los autores que se habían ocupado de los tapices de Goya—(1) que el cuadro que hoy figura en el Museo con el número 743, catalogado como *Un majo tocando la guitarra*, es sencillamente el cartón para tapiz (número XXVIII de Cruzada) conocido con el nombre de *El cantador*.

Podemos, por tanto, resumir diciendo que de los ocho cartones que no entraron en el Museo, uno, *El niño del carnero*—no del cordero como se solía catalogar desde Cruzada—no ha estado perdido nunca; otros dos figuran hoy en el Prado—*El cantador* y *Las gigantillas*—por donación y depósito respectivamente, y otro—*El médico*—ha aparecido no hace mucho en el mercado artístico, yendo, desgraciadamente, a parar a un museo extranjero. El número de los perdidos se ha reducido, pues, a cuatro y de todos cuatro existen tapices a pesar de que se dijo que faltaban de dos de ellos (2). La noticia, descripción, y sobre todo las fotografías que de ellos se dan, pueden ser útiles para completar el catálogo de los tapices de Goya y para posible identificación de los aun no aparecidos. Se incluyen, pues, de manera concisa y abreviada, las papeletas de filiación de los siete tapices expuestos, como medio el más breve de resumir lo que sobre ellos se sabe.

Los niños del carretón. Número XVII (3).

Es de los pintados para el dormitorio de los Príncipes de Asturias (Carlos y María Luisa, reyes después) en el Palacio del Pardo. Entregado

(1) El mismo Beruete no la hizo, limitándose a indicar la sospecha de la identidad. Véase *Composiciones y figuras*, núm. 81 del Catálogo.

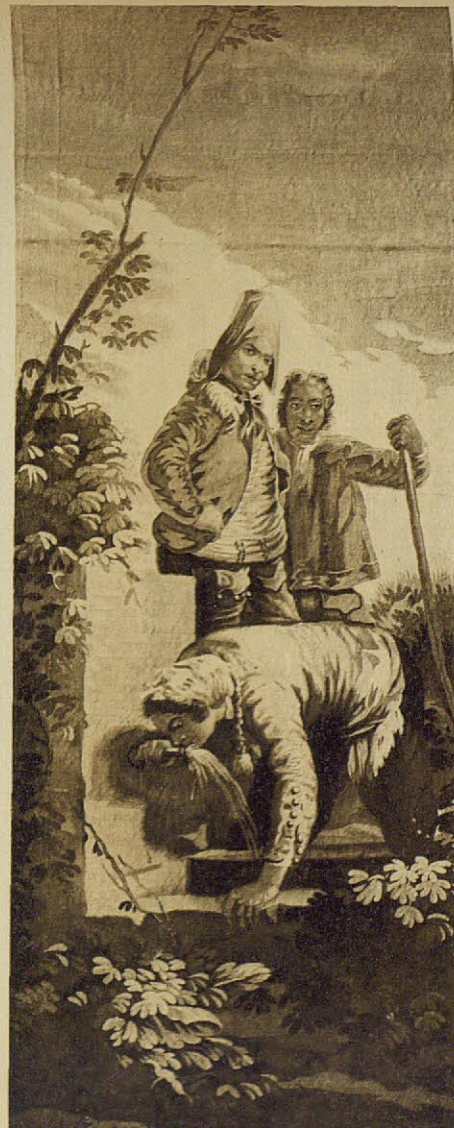
(2) Cruzada, páginas 131 y 132.

(3) Véase Cruzada, pág. 127. En la papeleta que Cruzada hace a cada tapiz puede verse lo referente a detalles sobre la fabricación. Sólo se indica aquí, cuando se sabe, si se tejió en alto o bajo lizo porque tiene importancia para relacionarlo con el cartón, cuya composición si es tejida en telar bajo aparece invertida, como es sabido. Los números en cifras romanas son los de Cruzada que cita también el catálogo del Prado.



Fotos Moreno.

Núm. XVII. LOS NIÑOS DEL CARRETÓN.
(De un cartón perdido.)



Fototipia de Hauser y Menet -Madrid.

Núm. XXIII. LA FUENTE.
(De un cartón perdido.)

con otros cinco (núms. XII al XVI) en 5 de Enero de 1779 a la Fábrica de tapices. Los cinco fueron tasados en 20.000 reales de vellón por Bayeu y Maella. Es descrito así: "..... representa cuatro niños; dos, en un carro; otro, vestido a la holandesa, tocando el tambor, y el cuarto, con una trompeta" (1). Se trata de un entrepaño, compañero del de los Niños jugando a la soldadesca. Un niño, vestido de rojo, aparece sentado en un carrito; otro, hay a su lado. Otro niño sopla detrás en su trompeta, y el del tambor, casi vuelto de espaldas, viste un traje amarillo limón con rayas azules. Según Cruzada se tejieron de él dos tapices; uno, en 1786, y otro, en 1795. Cruzada cita uno en El Pardo (2); con este de El Escorial serían, pues, los dos tejidos, pero recientemente ha sido descubierto otro en la Catedral de Santiago (3).

Figura en los catálogos de Loga (núm. 592), de Beruete (*Composiciones y figuras*, núm. 70) y de Mayer (núm. 716). Éste último dice, incomprendiblemente: "antes en Madrid, Museo del Prado".

Cruzada cita como medidas del cartón 1,45 de alto por 0,90. El tapiz, medido sin cenefas, da 1,80 por 0,90.

El perro. Número XXII (4).

De la serie de once cartones entregados a la Fábrica el 24 de Enero de 1780 con destino a los tapices para la pieza de Cámara de los Príncipes ya citados, en el Palacio del Pardo. Pagado, con ellos, en 22.000 reales. Representa (5): "en primer término, dos jóvenes sentados, el uno de ellos sacando una pelota de la boca a un perro que tiene en los brazos; detrás de éstos, dos, de pie, en conversación, y a más distancia se descubre una porción de arboleda con parte de horizonte". Es uno de los

(1) Descripción del documento del Archivo de Palacio insertado por Cruzada en su apéndice, páginas VI al XI. La descripción ha sido mal copiada en el Inventario..... que inserta Cruzada en las páginas XI al XIV del mismo apéndice.

(2) Allí existe en la sala núm. 50. Véase *El Pardo: Cartillas excursionistas* Tormo, pág. 21.

(3) Véase artículo de D. Salustiano Portela en los *Archivos del Seminario de Estudios Gallegos*, 1927, citado más adelante, donde se da reproducción fotográfica del tapiz.

(4) Véase Cruzada, pág. 131.

(5) Véase Cruzada: Apéndice: Notas del Archivo de Santa Bárbara; Nota C, página LXVII.

que se creía no había tapiz. Más que paño es un largo entrepaño; casi toda su altura la ocupa un gran árbol. El majo que juega con el perrillo blanco que sujeta entre sus piernas lleva chaqueta amarilla, capa violada, pantalón rojo y medias blancas. A su lado, otro majo con capa azul, y detrás, los otros dos más lejos. Se tejieron por él dos tapices: uno, en 1789, y otro, en 1795, sin indicación de telar.

Se cita en los catálogos de Loga (604), Beruete (*Composiciones y figuras*, 75) y Mayer (728).

Cruzada apunta las medidas 2,49 de alto por 0,80 de ancho. El tapiz da 2,67 por 0,75.

La fuente. Número XXIII (1).

De la misma serie, entrega y destino que el anterior. Es una tira o entrepaño menos alto que el del perro, aunque el tapiz parece estar cortado. Se describe así en el inventario citado (2): "Representa tres hombres; uno de ellos bebiendo al caño de una fuente; detrás de él, dos, de pie, conversando; a más distancia se descubre una corta porción de árboles." El majo que bebe lleva chaqueta amarilla, pantalón rojo y traje azul; los de detrás, el uno lleva montera a la cabeza, chaqueta rosa y pantalón azul, y el otro, destocado, se apoya en un palo. Al fondo, nubes blancas en el cielo azul.

Según Cruzada no se tejió sino una vez, en 1789, pero es afirmación que hay que rectificar. En la Catedral de Santiago de Compostela, poseedora de una rica colección de tapices, entre los que figuran doce de Goya, ha sido descubierto otro ejemplar, aunque tejido con aquellas infidelidades que la fábrica se permitía y que tanto hicieron padecer a los pintores que para ella trabajaron. En el ejemplar de Santiago se han suprimido las dos figuras de detrás y sólo queda el majo que bebe al caño de la fuente (3).

(1) Véase Cruzada, pág. 132.

(2) Véase Cruzada: Apéndice, pág. LXVII.

(3) El descubrimiento y su noticia se deben al canónigo compostelano D. Salustiano Portela, que la publicó con otros datos sobre los tapices de la Catedral en los *Archivos del Seminario de Estudios Gallegos*, 1927. Se da también allí una fotografía del tapiz, por la que podemos indicar las variantes. El Sr. Sánchez Cantón, que nos ha proporcionado amablemente el artículo del Sr. Portela, indicó la aparición del tapiz en nota a la reciente edición del Beruete de Goya. Véase la pág. 116.

Citado por Loga (556), por Beruete (*Composiciones y figuras*, 76) y Mayer (674).

Medidas, según Cruzada, 2,49 por 0,89. El tapiz que se expone da 2,00 por 0,75. El de Santiago, 2,40 por 0,73.

El médico, número XXX (1).

De la misma serie, entrega y destino que los dos anteriores. Es una sobrepuerta y se describe como "un médico sentado calentándose a un brasero, con un capote de grana puesto; en el suelo, varios libros, y a más distancia, sus discípulos, que están estudiando". La escena descrita es bastante curiosa. Tiene lugar al aire libre, en un jardín donde las figuras aparecen resaltando sobre el cielo azul, muy de Goya. El médico así descrito prefiere estar al aire libre y calentarse al mismo tiempo acercando las manos al brasero de cobre que está en el suelo. Lleva roja capa, bastón, sombrero y medias azules. Es el bastón con la serpiente enroscada—poco clara en el tapiz—el que identifica la profesión del friolero personaje. A la izquierda, librotes, dos cerrados y dos abiertos, sobre el suelo todos. A la derecha, la badila. Los que se describen como discípulos están detrás; uno, de frente, vestido de gris oscuro, y otro, de espaldas. Si realmente están estudiando, como quiere la descripción, no sabemos en qué se puede notar. Se tejieron dos tapices; uno, en 1788, y otro, en 1801. No se indica el telar, pero el que se expone está en tejido en bajo lizo, pues la composición aparece invertida respecto del original. Es éste uno de los tapices cuyo cartón, robado, apareció en el mercado de Londres (Durlacher hermanos). Lo adquirió en 1923 la National Gallery of Scotland, de Edimburgo, en cuyo catálogo de 1924 aparece con el núm. 1.628 (pág. 70) con su propio título en español. España perdió entonces una ocasión de reintegrarlo a la colección goyesca de los cartones. Fué reproducido, según Mayer, en la *Gaceta de Munich*, de 19, I de 1924.

Sus medidas, 0,96 por 1,20. El tapiz da 1,37 por 1,38; pero está añadido en su parte superior. En el cielo y las nubes, además, se simplificó el cartón al tejerlo.

Lo incluyen en sus catálogos Loga (48), Beruete (*Composiciones y figuras*, 83) y Mayer (596).

(1) Véase Cruzada, pág. 136.

El cantador. Número XXVIII (1).

De la misma serie, entrega y destino que el anterior. Sobrepuerta. "Representa un hombre sentado, tocando la guitarra, cantando al son de ella; detrás de él, dos, conversando, y otro, escuchando; a una distancia, una arboleda que puebla el celaje del cuadro." El cuadro está hoy en el Museo por donativo de D. Raimundo de Madrazo en 1895 (núm. 743). Beruete sospechó ya su identidad con el desaparecido cartón; ahora se comprueba plenamente, y la fácil comparación con el tapiz hace patente la nota general de obscurecimiento de los cartones que señaló Beruete indicando sus causas (2). Fué tejido en 1788.

Citado por Loga (507), Beruete (*Composiciones y figuras*, 81) y Mayer (622).

Las medidas del cartón son 1,35 por 1,10. Las del tapiz, 1,42 por 1,15.

El balancín. Número XL (3).

Sobrebalcón pintado en 1788. No se sabe el destino del cartón. Se describe por Cruzada: "Dos niños jugando al balancín, montado cada uno en el extremo de un madero colocado por su mitad sobre un tronco de árbol; junto a ellos dos niños llorando, y más lejos otros dos de conversación". Sencillo y sin gran importancia es, sin embargo, una de estas escenas de niños que Goya supo hacer con tanto amor. Los dos chicos han improvisado el balancín con un madero; llevan, uno chaqueta roja y amarilla el otro. Envidioso de su juego, llora el otro pequeño; los otros dos, bastante detrás. El paisaje es pelado y no boscoso, como suele ser en casi todos los cartones. Fué tejido en bajo lizo en 1793 y en alto en 1800. Lo citan Loga (597), Beruete (*Composiciones y figuras*, 93) y Mayer (72).

Cruzada da las medidas 0,80 por 1,67. El tapiz tiene 0,84 por 1,54.

(1) Véase Cruzada, pág. 135.

(2) Beruete: *Goya. Composiciones y figuras*, páginas 53 y siguientes.

(3) Véase Cruzada, pág. 144. El número anterior, *Las gigantillas*, otro de los desaparecidos, está hoy en el Museo, cuyo catálogo relata su adquisición. Salido a la venta en 1913 con la colección Marzell Nemes de Budapest, lo adquirió el Barón Herzog, quien, merced a las gestiones del Sr. Lázaro y del Marqués de Villa-Urrutia, lo regaló al Rey de España, de quien lo tiene en depósito el Museo del Prado.



Fotos. Moreno.

Núm. XXVIII. EL CANTADOR.
(El cartón en el Museo del Prado, núm. 743.)



Fototipia de Hauser y Menet -Madrid.

Núm. XLV. EL NIÑO DEL CARNERO.
(El cartón hoy en Chicago)

El niño del carnero. Número XLV (1).

Pintado en 1791, no se sabe con qué destino. Este cartón, con el que Goya se despedía de su producción para la fábrica, ha figurado en poder de la familia Stuyck (que lo expuso en 1900), hasta hace poco tiempo en que salió—uno más—de España. Mayer registra su paso por Londres (Knoedler and C.^o), de donde fué a parar a la colección Deering en Chicago (2). El tapiz, y aun más, el cartón, es de gran delicadeza de color. El niño, vestido de un traje carminoso con cuello de encaje, destaca sobre el cielo, montado en el carnero de color oscuro. Cruzada dijo cordero, y así repitieron todos, hasta Mayer, a pesar de que el animal es bien claramente carnero. Fué tejido en alto lizo en 1802.

Catalogado por Loga (598), Beruete (*Composiciones y figuras*, 98) y Mayer (722).

Medidas, 1,27 por 1,12. El cartón, 1,48 por 1,07.

He aquí, pues, descritos los tapices que pueden verse en la Exposición actual, ya que sus cartones es tan difícil que vengan al Prado a unirse a sus compañeros, tan bellamente instalados hoy. La colección del Museo no carece, lo comprobamos ahora, de ninguno de suma importancia. La hubiera tenido, sin embargo, el lograr la colección de toda la obra del pintor en este aspecto, ideal al que se impone renunciar, más aun que por los no conocidos, por aquellos otros cuyo destino los ha llevado lejos de España y fijado a colecciones públicas, que tendrán a orgullo poseer cartones del pintor aragonés. No cabe sino lamentarse de que alguno de ello haya salido de Madrid mismo, en esta emigración lastimosa, en esa fatal busca de oro, que es la ley de vida de la obra artística aislada, perdida en las torpes manos de la codicia individual.

ENRIQUE LAFUENTE

(1) Véase Cruzada, páginas 146 y 147.

(2) Se habla de él y se reproduce en la portada del número de Noviembre de 1923 del *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, donde se citan y estudian hasta ocho obras de Goya en aquella ciudad americana (La alegoría de la Música y la de la Historia, que se expusieron en 1913, una réplica del retrato de la Duquesa de Alba, otra del Duque, el ministro Romero, Isidro González y otro retrato femenino). Véase también el *Burlington Magazine*, Diciembre de 1927, pág. 303.

APUNTES PARA LA BIOGRAFÍA GOYESCA

Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos

Raras veces el genio ve premiada su inmensa aportación a la cultura humana con el bienestar económico. La pobreza suele ser, en efecto, triste y frecuente compañera del talento. Y no pocas veces, a la verdad, es además por duro designio la amarga fuente que fecunda el esfuerzo creador del hombre. En la enconada batalla con la adversidad se forjaron por regla general las grandes cumbres del espíritu humano. Los genios no son, en definitiva, sino poderosos atormentados, que sienten más agudamente que los demás hombres la herida penetrante de nobles inquietudes del pensamiento. La voz luminosa del poeta se concibe mejor salida de un pecho consumido en fuego interior y en lucha con las dificultades materiales, que no de la tranquila meditación de un burgués sentado en su butaca. En este sentido cabe hacer el elogio de la pobreza, madre, por ejemplo, de "Don Quijote". Pero esto que puede decirse de los poetas no es ya tan aplicable a los artistas. Por lo general éstos logran en vida un bienestar que les proporciona la índole más material y concreta de su lenguaje creador. Un cuadro o una escultura tienen un carácter más mercantil que la obra literaria. Pudiera decirse que por su índole tangible están más en el comercio de los hombres.

De aquí que el pintor, si logra fama, consiga con cierta facilidad la tranquilidad económica. Esto pudiera decirse, por ejemplo, de Goya. Aunque el gran creador de *La comunión de San José de Calasanz* tuvo que luchar en sus primeros años con la escasez de recursos, fué logrando poco a poco tener bastantes encargos que le permitieron vivir si no con esplendidez, al menos con desahogo. Desde luego la situación económica de sus padres era más bien modesta. Hijo de una familia de labradores relativamente acomodada aunque hidalga por parte de su madre D.^a Gracia Lucientes, Goya no debió conocer en los años de su niñez, que pasó en su lugar natal, una gran abundancia, sino más bien lo con-

trario. La casa en que nació en Fuendetodos es un caserón de pueblo de aspecto humilde, que nos dice con muda elocuencia la posición de los padres del pintor. Pero hay algo que habla mejor que nada de la modestia en que debió vivir la familia de Goya: la partida de defunción de su padre. Termina ésta con unas sencillas y patéticas palabras: No testó porque no tenía de qué.

Cuando Goya pasó a Zaragoza y allí fué discípulo de D. José Luzán no parece que su situación debió ser sino la corriente en todo muchacho que empieza. La vida no se le presentaba fácil al gran artista. Muy joven estuvo en Madrid en busca de horizontes más amplios para el desarrollo de su arte y de protecciones en que apoyar sus primeros pasos vacilantes. Goya fracasó entonces al tomar parte en 1766 en las "pruebas de repente" de la Academia de San Fernando en que hubo de dar vida a un tema histórico poco propicio para sus condiciones. Al marchar a Italia poco tiempo después la escasez de recursos se agudizó notablemente y se sabe que para hacer un viaje a Roma tuvo que luchar con grandes dificultades económicas. Poco después el pintor se va abriendo su camino con segura regularidad; como la estrella de Goethe: sin prisa, pero sin descanso. Más bien lentamente desde luego, pero justo es reconocer que la falta de éxito absoluto y rápido de Goya, que necesariamente había de influir en su independencia económica, se fundaba en que fué artista que no tuvo nada de precoz, sino todo lo contrario y en que las primeras obras que de él se conocen distan mucho de ser excepcionales. Regresado de Italia sabemos por las cartas de Goya a Zapater que tenía encargos de cierta importancia en Zaragoza y algunos —no debían de ser muchos— en Madrid. En 1777 la situación de Goya —ya casado con Josefa Bayeu y padre de "un guapo muchacho"— debía ser bastante mejor. El mismo dice en carta a Zapater que "pintaba con más aceptación". Su situación económica, modesta pero decorosa, debió mejorar por entonces. Hasta 1783, sin embargo, no comienza Goya su fase de retratista que, como es natural, debió ser la que más influyera en el crecimiento de su caudal por el aumento del número de encargos. Iba entonces a cumplir Goya treinta y siete años.

Poco después de esta fecha —tan solo dos años más tarde— surge en la vida de Goya un momento interesante y poco conocido, que determina una etapa de la situación económica del pintor: sus relaciones con el Banco Nacional de San Carlos. He aquí un extremo interesantí-

simo que hubiera permanecido ignorado si hace años no lo hubiera descubierto con eficaz labor de investigación una de las personas más competentes sobre materias artísticas que existen en nuestra patria: el ilustre subgobernador primero del Banco de España, D. Francisco Belda. Gracias a él, no solamente se descubrieron e identificaron como auténticos Goyas seis retratos debidos al pincel del gran artista, sino que se puso de manifiesto algo totalmente desconocido y de notorio interés para la biografía de Goya: que éste fué accionista del Banco de San Carlos. A sus conocimientos y amabilidad debo los datos que voy a desarrollar, apenas conocidos, y que desde luego, por primera vez, van a hacerse públicos con extensión. El Sr. Belda descubrió las acciones suscritas por Goya entre los documentos que se conservan del Banco de San Carlos, y hoy se guardan en el palacio de la calle de Alcalá. Asimismo encontró otros documentos importantes con los que formó un curiosísimo expediente. El fotograbado de una de las acciones de Goya y de los endosos fué publicado en 1914 en un número extraordinario de la revista *Vida Económica* (1). Aparte de esto (2) nadie ha hecho públicos hasta ahora estos datos de notorio interés ni reproducido documentos. En la hora en que se conmemora el centenario de la muerte de Goya conviene detallar este aspecto tan importante para conocer la situación económica del pintor en un momento de su vida, y que hace de los seis retratos de Goya que guarda el Banco de España unos de los de autenticidad más documentada.

Cuando Goya pintó el primer retrato de los que se conservan en el Banco de España no hacía mucho que el de San Carlos había sido fundado. Nació éste de la R. C. de 2 de Junio de 1782 (3), con un capital de 300 reales de vellón en acciones de 2.000 reales, y fué su primer director D. Francisco Cabarrús, más tarde conde de dicho nombre, personaje francés de nacimiento, naturalizado español, hacendista célebre y discutido, padre de aquella famosa Teresa Cabarrús, que fué esposa del convencional francés Tallen y que mereció por su intervención en mo-

(1) *Vida Económica*. Número extraordinario dedicado al Banco de España. Marzo, 1914.

(2) Si se exceptúa Beruete que publica algunos datos que le facilitó el Sr. Belda en su obra *Goya, pintor de retratos*, págs. 19 y ss.

(3) El Banco Nacional de San Carlos acabó su vida en 1829. Por R. C. de 2 de Julio del mismo año le sucedió el Banco Español de San Fernando.

mento culminante de la revolución francesa el nombre de "Nuestra Señora de Thermidor". Goya retrató a Cabarrús por encargo del Banco y es ésta la mejor obra de la serie. No fué, sin embargo, el de Cabarrús el primero de los pintados, sino el último. El primeramente realizado es el de D. José de Toro y Zambrano que Goya hizo en 1785, tres años después de la fundación del Banco. Como se ve, pues, por la fecha en que Goya pintó este retrato y por la de 1788 en que ejecutó el de Cabarrús, los Goyas del Banco de España pertenecen al grupo de los retratos primeros del artista. Momento interesantísimo de transición en el que Goya comienza a afirmar con acusado relieve su personalidad como retratista y a librarse del influjo de Mengs, que nunca fué, sin embargo, muy fuerte en él, y que claramente se advierte en un retrato poco anterior a los del Banco: el del conde de Floridablanca, obra de 1783.

La historia del descubrimiento de los seis retratos de Goya a que vengo aludiendo y que más adelante detallaré, merece ser narrada con detenimiento para enaltecimiento del Sr. Belda, que con tanto entusiasmo y paciencia como conocimientos supo hallarlos y proporcionarles segura base documental, que venía además a poner en claro un aspecto desconocido de la vida de Goya hacia los cuarenta años, es decir, cuando el artista—tan poco precoz como se sabe—entraba en la madurez espléndida en que había de forjar los más firmes pedestales de su gloria.

Hace ya bastantes años, cuando el Banco de España estaba todavía en lo que hoy es Dirección general de la Deuda y aún no se había terminado el magnífico edificio que ahora ocupa en la calle de Alcalá, descubrió el Sr. Belda los retratos de que vengo hablando. Estaban éstos en una habitación poco frecuentada, y sin que nadie hubiese advertido su mérito. El Sr. Belda fué quien, al contemplarlos un día casualmente, pudo apreciar su valor y sus características y notar con fina perspicacia la huella poderosa del genio goyesco en las obras que tenía ante su vista. Consultó entonces con personas autorizadas, quienes estimaron algunos como de Goya, otros como dudosos y uno como no salido de su pincel. El Sr. Belda—con mayor acierto—discrepó de esa opinión y estimó los seis retratos como obra de Goya y, precisamente, al que se negaba que lo fuera como uno de los más característicos. Poco después las investigaciones realizadas por el propio Sr. Belda daban sólido fundamento a su creencia. Los seis retratos hallados eran Goyas; existía sobre ellos una documentación completísima y podía determinarse de un modo

indiscutible su autenticidad, la fecha en que fueron pintados, los personajes retratados y hasta lo que percibió el artista por cada uno de ellos.

El Sr. Belda estudió entonces los documentos que se conservan del Banco Nacional de San Carlos, de los cuales, por cierto, se perdieron muchos en la guerra de la Independencia. Repasando cuidadosamente los libros de actas y de contabilidad de aquel Banco, halló en los primeros las actas de las sesiones en que se tomó el acuerdo de encargar a Goya los retratos a que me estoy refiriendo, y en los segundos, la suma pagada al pintor por cada uno.

He aquí lo que consta en dichos libros de contabilidad, reproducido a continuación:

En el tomo 24=1784 y 1785.—Banco de San Carlos.—Dirección de Giro diario. 13 de abril de 1787. Al folio 208 y bajo el epígrafe de Gastos generales, hay un asiento que copiado textualmente dice así: "Pagado a Dⁿ Juan Agustín de Ceán Bermúdez p^r el Coste y gastos del Retrato de Dⁿ Josef del Toro que mandó hacer de orden de la Junta de Dirección según quènta que presentó. R^{vn} 2.328".

En el tomo 26—1787—, al folio 65 y bajo el epígrafe también de Gastos generales, hay un asiento que dice: "29 enero 1787. Al pintor Goya p^r los retratos del Rey, del conde de Altamira y del marqués de Tolosa. R^{vn} 10.000".

En el mismo tomo 26, al folio 463, día 15 de octubre de 1787, hay otro asiento que dice textualmente: "R^{vn} 2.200 pagados al pintor Fran^{co} Goya como sigue: R^{vn} 2.000 por el retrato que ha sacado de Dⁿ Fran^{co} Xabier de Larumbe, Director honorario que fué de la Dirección de Giro del Banco Nacional.—200 que ha pagado por el dorado del Marco p^a el mismo retrato según recibo de este día R^{vn} 2.200".

En el tomo 7=1.788.—Banco de San Carlos.—Borrador del Diario.—Del 1.º de enero al 31 de diciembre.—21 de abril de 1788. En el folio 172 y bajo el citado epígrafe de Gastos Generales, hay un asiento cuya copia textual es como sigue: "R. 4.500 id. (pagados) a Fran^{co} Goya p^r la pintura y dorado del marco del retrato de cuerpo entero del S^{or} Dⁿ Fran^{co} Cabarrús, según nota, 4.500".

Es decir, que como se ve por lo que antecede, se conoce con toda seguridad la fecha de los cuadros y lo que con ellos ganó el pintor, que en total hace una suma de 19.028 reales. Comprendiase, como consta en

los asientos, el marco y su dorado. Los marcos, pues, que hoy encuadran estos retratos son los mismos que Goya les puso.

Pero lo más interesante de los documentos que se conservan en el Banco de España y que atestiguan las relaciones de Goya con el de San Carlos, son las quince acciones suscritas por el pintor y que tienen los números 88.145 a 88.159, cuyos originales se guardan y que he tenido ocasión de tener en mis manos. Del Banco Nacional de San Carlos se conservan bastantes documentos, pero no todos, y por fortuna las acciones de Goya no se han perdido como otras.

Lo que motivó el descubrimiento de estas acciones e hizo pensar al Sr. Belda en la posibilidad de que Goya las hubiese suscrito, fué una carta dirigida a su gran amigo D. Martín Zapater (1) en la que le dice por entonces que con lo que pintaba y "lo del Banco" iba viviendo en Madrid. Además, en otra carta a Zapater, fechada el 11 de Marzo de 1786, decía Goya refiriéndose a su situación económica por aquellos días: "No tengo lo que tú, pues en todos mis trabajos no tengo más, con *acciones del Banco* y Academia, que doce o trece mil reales anuales, y con todo esto estoy tan contento como el más feliz" (2). Que Goya tuvo dinero en el Banco y que tenía a éste en cuenta para la colocación de sus ahorros nos lo dice también otra carta a Zapater en la que le pide consejo: "Dime tu q^o tienes talento y tanto tino en las cosas, en donde estarán mejor cien mil reales, *en el Banco* o en bales reales o en los gremios o que me traiga mas utilidad" (3).

A continuación copio el texto de una de las acciones de Goya por considerarlo de interés. La acción, ya taladrada, lleva una orla bastante artística que ostenta en su parte superior una figura de matrona coronada y con un cetro en la mano que, sin duda, representa a España, con un escudo con la efigie de Carlos III y dos manos estrechándose, símbolo de la confianza que es fundamento de todo establecimiento de crédito. La rodean un león, una corona real y varios atributos. En la parte inferior se ve al Dios Mercurio (4).

(1) A D. Martín Zapater unió con Goya una amistad estrecha toda la vida. Zapater fué discípulo de Goya en la Escuela Pía de Zaragoza.

(2) *Goya. Noticias biográficas*, por D. Francisco Zapater y Gómez. Zaragoza, 1868. D. Francisco Zapater era sobrino de D. Martín.

(3) Carta de 23 de Mayo de 1788.

(4) Debajo de la orla dice: "C. Acuña la inventó y dibujó. I. I. Fábregat la grabó".

He aquí el texto de la acción: "Banco Nacional de San Carlos.—Número 88146—Acción de dos mil Reales de vellon con que se interesa en la formación y productos del Banco Nacional (aquí manuscrito) *el S^{or} Dⁿ Francisco Goya, Vecino de esta Corte.....* con facultad de cederla y negociarla libremente y demás prevenido en la R^l Cédula de creación de 2 de junio de 1872. Como comisionados nombrados por S. M. (firmado) *El conde de Sarzeda. Fran^{co} Cabarrús. El marq^s de las Hormazas. Juan Davot. Benito Briz, escrib. de S. M.*—Recibo del tesorero (Rubricado).—Visto de los Directores. (Rubricado). Hay un sello que dice: "Cancelada".

Como se ve, estas acciones eran endosables, y, en efecto, Goya las endosó: dos, a D.^a María Olarte; seis, a D. José de Onís, y siete, a don Fermín de Almarza. Los endosos son de 20 de Noviembre y 22 de Diciembre de 1788.

He aquí el texto de uno de los endosos con los posteriores que hicieron los poseedores de la acción que fué de Goya: "Paguese a la orn. del señor D.ⁿ Fermin de Almarza, Presa.^o por valor recibido de dho. s.^{or} Madrid 13 de Dv.^{re} del 788. (firmado) Fran.^{co} de Goya. Paguese a d.ⁿ Julián Saenz de la Oya. Mad.^d y junio 30 del 796. (firmado) D.ⁿ Fermin Almarza. Paguese a D.ⁿ Fermin Almarza. Madrid y Febrero 15 de 1803. (firmado) D.ⁿ Julián Saenz del Oya. Paguese a D.ⁿ Anselmo Perez Calahorra. Madrid y Nob.^e 3 de 1803. Paguese a orn. del Sr. D. Fran.^{co} Javier de Santa Cruz valor recibido. Logroño Dic.^e 20 de 1829. (firmado) P. P. A. S. C. Juan Antonio Perez Calahorra. Paguese a la ordn. del S.^{or} D.ⁿ Marco Ruiz. Logroño y D.^{bre} 11 de 1830. (firmado) Fr.^{co} Javier Santa Cruz".

En el Banco de España se conservan también los libramientos de dividendos a Goya, con las palabras de puño y letra del pintor: "Recivi. F.^{co} de Goya."

Ahora bien, ¿cómo se puso Goya en relación con el Banco Nacional de San Carlos? Goya debió el pintar esta serie de retratos y posiblemente también el colocar allí sus ahorros, a un personaje muy importante para la historia del arte español: D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. En efecto, los encargos que el Banco hizo a Goya fueron, según parece, por indicación del célebre autor del *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Era Ceán Bermúdez persona de gran competencia en materias económicas y fué primer oficial de la secretaría del Banco de San Carlos. Como la amistad que le unía con

Goya era íntima, es sumamente probable, conocidas todas estas circunstancias, que él interviniera en poner en relación al pintor con el Banco. Pero, además, en el asiento en que consta lo que se pagó por el retrato de D. José de Toro y Zambrano no se dice, como se ha visto más arriba, "pagado a D. Francisco Goya", sino "Pagado a D. Juan Agustín de Ceán Bermúdez", lo que prueba su intervención en el asunto.

Por los años en que pintó Goya los retratos del Banco de San Carlos y en que colocó allí sus ahorros, es cuando su situación económica se va haciendo más firme y desahogada. Los encargos aumentaban y el pintor se abría su camino, hasta el punto de que "ya se hacía desear", según él mismo dice. Por entonces sustituyó el birlocho de dos ruedas y caballo gitano que tenía por un cochecito de cuatro (1) Su posición era holgada, como afirma su carta a Zapater de Abril de 1787. "En cuanto a la chacota q.^e gastas de q.^e tengo los doblonazos florecidos, todos los q.^e tengo están a tu disposición, y cuanto tengo, pero no ago mas con los q.^e tengo q.^e pasarlo anchamente sobrándome cuasi siempre cien o doscientos, sin trescientos o cuatrocientos que me deben".

Los cuadros de Goya que guarda el Banco son del más alto interés para determinar un momento de importancia en la labor pictórica del artista. En este aspecto, y aparte de su calidad pictórica considerable en algunos aunque menos fuerte en otros, se presentan como de tipo muy representativo. Hasta el año 1783 no pinta Goya retratos de categoría, y a ese año pertenecen los del conde de Floridablanca y el grupo de familia del Infante D. Luis. El más antiguo de los del Banco es sólo posterior a aquéllos en dos años: obra de 1785. Se trata del retrato de don José de Toro y Zambrano, diputado de la Nobleza del Reino de Chile. De dos años después—1787—son los de Carlos III, marqués de Tolosa, marqués de Astorga, que también tenía el título de conde de Altamira, y don Francisco Javier Larrumbe, comisario de guerra De 1788 es el mejor de la serie, el de D. Francisco Cabarrús. Si se exceptúa el retrato del Rey, todos los demás fueron directores del Banco de San Carlos. Estos seis retratos se expusieron por primera vez en la exposición de Goya que hace años se celebró en el palacio de Fomento.

(1) "Ya no quiero birlocho de dos ruedas, el otro día bolqué y cuasi maté a un hombre que andaba por la calle, y yo no me hice mucho provecho, me sangré, etc., por lo que le escribo a mi H.^o Thomas q.^e me compre un par de mulas".

El retrato de D. José de Toro y Zambrano es una obra goyesca de empuje en la que se advierte un enorme adelanto sobre las producciones inmediatamente anteriores. Está representado de medio cuerpo con casaca carminosa. La mano derecha descansa en el chaleco y la izquierda se apoya levemente en un estrado. Trozo de primer orden es la cabeza en la que Goya ha dejado su huella inconfundible con la fina coloración de las medias tintas y las sombras. Los blancos del corbatín de encaje y de los puños son excelentes trozos de pintura goyesca y modelo de técnica. Por cierto que este retrato, cuando lo encontró el Sr. Belda, tenía prendida en el pecho una cruz de Carlos III, pésimamente pintada, que desentonaba de un modo terrible. No fué, naturalmente, dicha cruz obra de Goya. Cuando éste retrató a D. José de Toro no estaba condecorado y después, al serlo, manos inhábiles añadieron la cruz al retrato. El Sr. Belda encargó al restaurador del Museo del Prado, D. Federico Amutio, que la hiciese desaparecer.

Entre todos los retratos de esta serie yo prefiero el de Cabarrús, aunque realmente el de Toro y Zambrano puede ponerse al mismo nivel o quizás por encima. Se halla el discutido personaje, a quien de modo tan duro atacó Mirabeu, de pie, retratado de cuerpo entero y con apostura erguida. Oculta la mano izquierda en la casaca lo que Goya solía hacer con frecuencia con alguna mano, sin duda, para evitarse el pintarla, y sostiene el sombrero entre el brazo y el cuerpo. El brazo derecho lo tiene extendido y ligeramente levantado, con ademán de serena oratoria. ¡De qué modo tan claro se advierte ya en este retrato afirmarse el Goya espléndido que había de llegar a la cumbre como pintor! El retrato a lo Mengs de Floridablanca queda ya lejos. En el de Cabarrús una sola personalidad se advierte dominante, aislada y poderosa: la de Goya. Con gran parte de sus virtudes y de sus defectos. El Goya colorista vibra aquí en la casaca y pantalón de color verde claro que viste Cabarrús. La técnica es ya inconfundible. Sólo Goya conocía el secreto.

Sigue en mérito a los dos anteriores el retrato de Carlos III. Varios retratos pintó Goya de este Monarca, y como cree acertadamente Beruete ninguno del natural. Así, desde luego, sucede con este del Banco ejecutado el mismo año de la muerte de aquel Rey. Está Carlos III representado con traje de Corte y con un cetro en la mano derecha. Es un retrato fuerte y muy característico, pero que no gusta en una primera impresión. La cabeza es muy dura y no armoniza con el cuerpo.



EL MARQUES DE TOLOSA.

Goya.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

EL CONDE DE CABARRUS.

Goya.

El del marqués de Tolosa es del mismo tipo que el de D. José de Toro, aunque a mi juicio, inferior. La cabeza es un buen trozo de Goya, con características muy suyas. El de D. Francisco Javier Larrumbe es también parecido en cuanto a actitud y colocación. De cuerpo casi entero, la cabeza está pintada con gran acierto. El del conde de Altamira es de cuerpo entero y el personaje aparece sentado junto a una mesa cubierta con amplio tapete—trozo, por cierto, de buena calidad de pintura—y con la mano izquierda extendida sobre ella y la derecha oculta en la casaca. Es peor en algunos trozos—por ejemplo, las piernas—a los de Larrumbe y Tolosa. En general, es el menos importante de la serie.

Se trata, como se ve, de seis retratos de Goya de cuando éste empezaba su gloriosa carrera de retratista, que constituyen documento importantísimo para advertir el tránsito de su técnica y la afirmación de su magnífica personalidad. No han sido expuestos en la exposición del centenario y es lástima porque completarían, como obras excelentes de un momento interesante en el arte y en la vida del pintor, la hermosa colección reunida. Pero, por fortuna, el Banco de España se muestra generoso en los permisos para contemplarlos, y el ver estos Goyas es fácil. El Banco, orgulloso de ellos y de haber tenido un accionista como Goya en uno de los establecimientos de crédito que le precedieron, es su guardián y en lo que puede, su estusiasta divulgador. A esta divulgación quisiera yo haber modestamente contribuido a la hora en que el genio de Goya se yergue, ingente y dominador, sobre los homenajes de su centenario.

LUIS G. DE VALDEAVELLANO

Dos Goyas poco conocidos

En el cuarto rectoral del Real Colegio de San Antón se conserva un cuadro de pequeñas dimensiones, que tal vez sea poco conocido, pues rodeado de otros pasa desapercibido de cuantos visitan esta estancia del Colegio. Se trata de un boceto de Goya que fué donado por él poco tiempo después de haber pintado el de San José de Calasanz, que luce en el primer altar de la derecha de la iglesia.

Don Francisco de Goya recibió el encargo del Superior de los Escolapios de pintar un cuadro representando a San José de Calasanz en el momento de recibir la Sagrada Comunión de manos del sacerdote, cuando ya contaba noventa años y se hacía conducir diariamente a la iglesia para oír misa y comulgar rodeado de los niños, que atentamente le contemplaban.

Era deseo de los Escolapios tener colocado el cuadro para los últimos días de Agosto, y el encargo se hacía a Goya, que había cumplido setenta y tres años a finales de Mayo, y sólo, por lo tanto, podía disponer de tres meses para realizar la obra, la que fué ajustada en 16.000 reales vellón, cobrando el pintor aragonés, cuando era mediado el trabajo, 8.000 reales, lo que demostraba que no andaba muy sobrado de recursos Goya, y esto realza el sublime rasgo de no querer percibir, al terminar el cuadro, más que 1.200 reales, reintegrando al rector los 6.800 sobrantes, diciendo: "Devuelvo esto al encargado de pagar, o al rector, y dígame que algo ha de hacer D. Francisco Goya en obsequio a su paisano el Santo José de Calasanz." Y pocos días después el inmortal pintor, por si lo hecho fuera poco, entregaba al rector, padre Pío Peña, un pequeño cuadro, diciéndole: "Aquí le entrego a usted este cuadro que dejo para la Comunidad, y que será lo último que haré yo en Madrid." Dicho trabajo era un boceto de la *Oración del Huerto*, que siempre se ha conservado en el cuarto del rector.

El otro cuadro a que nos referimos es *La Asunción de la Virgen*, que está colgado detrás del altar mayor de la iglesia parroquial del pueblo de Chinchón, y que tal vez fuera pintado por ser cura párroco del pueblo Camilo Goya, hermano del inmortal pintor. En la colección Zuloaga



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LA ORACION DEL HUERTO.

Goya.

MADRID: ESCUELAS PIAS DE SAN ANTON

figura un cuadro llamado el *Cura de Chinchón*, pintado por Goya, tratándose de su referido hermano.

El cuadro de *La Asunción de la Virgen* mide 3 metros de alto por 2,50 de ancho, y según autorizable opinión de D. A. de Beruete debió ser pintado por los años de 1790 al 97.

Se representa en este cuadro a la Virgen apoyando sus rodillas en una nube, rodeada de angelitos, que asombran por su verismo, pudiera decirse que se trata de seres reales.

La obra en sí es muy decorativa, aunque en mi modesta opinión sea inferior en mérito, dentro de las composiciones religiosas de Goya, a San José de Calasanz.

Antes de abandonar Chinchón, el antiguo Chinchón, que se cree fundado por los musulmanes, recorremos la iglesia, que es la Capilla de los Condes de Chinchón, que presenta la particularidad de no tener torre

La primitiva iglesia, consagrada a la Asunción, era de estilo gótico, fué edificada en 1537, invirtiéndose en ella 2.837.138 reales, de los que abonaron el Conde de Chinchón y su hermano el Arzobispo de Zaragoza, 623.319 y el resto los vecinos.

En 29 de Diciembre de 1808 incendiaron este templo las tropas francesas mandadas por el mariscal Víctor.

Los Reyes Católicos concedieron en 1475, con título de Condado, la villa de Chinchón a D. Andrés Cabrera, alcaide del Alcázar de Segovia, y a su mujer D.^a Beatriz de Bobadilla en pago de su lealtad.

En esta villa nació D. J. Fernández de Cabrera Bobadilla, privado que fué de Felipe IV, y al que se debe, según autorizadas opiniones, la importación de la quinina, ya que desempeñando el cargo de virrey del Perú, desde el año 1629 hasta el año 1639, hizo una remesa del producto que había utilizado para cortar la calentura a sus servidores. El árbol de la quinina fué descubierto en 1631.

Las ruinas del castillo de los Condes de Chinchón, edificado en el siglo xv, nos recuerda la fecha de 1706 en que fué desmantelada su artillería por el Marqués de las Minas.

Según referencias, el castillo y sus rentas pertenecen a la testamentaria de D.^a Carlota Godoy y Borbón, nieta de D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, que estaba casada en Italia con el Príncipe de Rúspli, cuyo matrimonio pereció en el incendio de su palacio en Florencia.

BIBLIOGRAFIA

UN GRAN LIBRO

LA DUQUESA DE ALBA Y GOYA

Mientras escritores inquietos andan atareados en la elaboración de libros con que sumarse a celebrar el Centenario de Goya, sale a luz una obra en que su autor, don Joaquín Ezquerro del Bayo, ilustra la biografía del pintor aragonés aportando datos nuevos, pacientemente acopiados, mediante la investigación en archivos y el estudio de cuadros y de dibujos. Se acercan a la decena los años de trabajo que, para historiar las relaciones de Goya con la Duquesa de Alba, ha empleado el Sr. Ezquerro; de no producirse otros mejores, cosa nada fácil, será éste el "libro del Centenario", tanto por su valor documental efectivo como por la calidad de sus sugerencias.

Contra la improvisación que se reviste de literatura y se nutre de legendarias especies, he aquí, lector, una puntual exposición de hechos, narrados con preciada sencillez; huelga buscar en sus páginas la divagación estética que caracteriza a algún adepto, converso de última hora, al arte complejo y enorme de Goya.

D. Joaquín Ezquerro del Bayo, cuya actuación en la Sociedad Española de Amigos del Arte no necesita encarecimiento por ser harto pública, viene a prestar señalado servicio a la causa de la cultura histórica.

* * *

En la "advertencia preliminar" declara el Sr. Ezquerro, refiriéndose a la Duquesa de Alba: "La naturaleza de sus relaciones con Goya, a las que la malicia atribuye un matiz más vivo que el de la amistad, ni aun siendo cierto, suele dejar testimonios precisos, sino sospechas, vaguedades y contradicciones. Nada perfectamente definido. Goya en este proceso es muy claro; su temperamento baturo, todo nobleza, deja percibir los latidos de su corazón. Suyos son los mejores documentos gráficos, pues era la manera que tenía de anotar y conservar sus sensaciones y recuerdos más caros. En último caso, el lector, al que se presentan íntegros los datos recogidos, es a quien toca formar juicio sobre ciertos extremos." El párrafo transcrito revela el espíritu de la obra objeto de mi examen. La cual comienza con un capítulo dedicado a tratar del duodécimo Duque de Alba y su familia y del natalicio y bautizo de su nieta María Teresa.

La que había de ser mujer tan famosa, nació en Madrid el 10 de Junio de 1762. Al día siguiente la bautizaba el párroco de San Justo y Pastor, D. Francisco Fernández de Xátiva, obispo electo de Quito.

El historiador nos traslada a Piedrahita en el capítulo segundo, donde se cuenta cómo era la residencia veraniega de los Alba, edificada en el mismo terreno en que se alzaban las ruinas del viejo castillo. Exhuma un romance que para describirla compuso D. Ramón de la Cruz, pieza muy al gusto de la época, y concluye con la reseña de la librería allí instalada, que denotaba ser su dueño hombre enterado del movimiento intelectual de su tiempo, culto, selecto, al par que un tanto filósofo y descreído.

La amistad del Duque D. Francisco de Paula con Rousseau, testificada por curiosa correspondencia, abona que el *Emile ou de l'éducation* fuese familiar lectura en la mansión de los Huéscar. La música, cultivada con pasión, y el ambiente artístico debido a una de las más interesantes colecciones de pinturas que, en concepto del abate Ponz, había en Europa, influyeron en la niñez de María Teresa.

Muy joven, en 1775, contrajo matrimonio con el Marqués de Villafranca, el mismo día en que su madre, la Duquesa viuda de Huéscar, casaba con el Conde de Fuentes jefe del aragonés linaje de los Pignatelli y protector de Fuendetodos.

Desde 1714 funcionaba en Zaragoza una escuela pública de dibujo que fundara el escultor D. Juan Ramírez. A ella parece que asistió el pintor de la localidad José Luzán y Martínez. El Conde de Fuentes tuvo noticia de lo que había pintado en el altar de la iglesia de Fuendetodos el mozo Francisco de Goya, y, dispensándole protección, le colocó en el taller de Luzán.

Cuando, en 1775 se trasladó a Madrid Goya, casado hacía poco con Josefa Bayeu, hermana de los pintores Francisco y Ramón, hubo de buscar, con el consiguiente agradecimiento, la amistad de Fuentes, y es muy verosímil que entonces conociese al matrimonio Villafranca. Contaba a la sazón Goya diez y seis años más que la marquesa de ese título.

Escenas escabrosas resultan varias de las en que intervino Juan Pignatelli, hijo del Conde de Fuentes, como cortejador, a la vez, de la Princesa María Luisa de Parma y de la Duquesa de Alba, según un libelo del francés Chantreau. Lo que no ofrece dudas es la rivalidad que entre ambas damas existía. En el *Voyage de Figaro en Espagne* habla de la Duquesa con elogio el Marqués de Langle.

Hacia 1785, la Condesa de Benavente, propietaria de la finca "la Alameda", divertíase organizando jiras campestres, meriendas y cenas por carnaval. Transformó la rústica casa en palacio, y sus inmediaciones en parque. Para impulso de estos y otros trabajos, convidaba a sus amigas y amigos a distraerse en tales lugares. Se verificaban excursiones, yendo las señoras y sus acompañantes en burro; habituales concurrentes eran el Marqués de Manca, D. Tomás de Iriarte y el caricaturesco abate D. Pedro Gil, blanco de las burlas rimadas por Iriarte:

El amigo Pedro Gil
a todos nos causa gozo,
aunque no es gallardo mozo
sino visto de perfil.

En semejantes paseos tomaba parte la Duquesa de Alba. Goya nos ha legado el recuerdo de uno. Sucedió que la de Benavente cayese de la asnal cabalgadura: en tanto que el solícito abate aplicaba un frasquito de sales a la desmayada, Goya la sostenía por los brazos, y la de Alba se lamentaba del percance. Así lo pintó Goya en lienzo que, procedente de la Alameda de Osuna, luce en la colección de los Duques de Montellano, de igual suerte que "el Columpio", cuadro donde figura retratada la Duquesa de Alba y que D. Francisco de Goya ejecutó en 1787 por la cantidad de 2.500 reales.

Desde que el pintor se había instalado en la Corte, su labor, cada vez más estimada, venía siendo incesante. A sus anchas encontrábase Goya en aquel mundo, apreciado de todos; a su prestigio de artista, se juntaban su competencia en cuestiones de toros "su franqueza aragonesa y una pujante masculinidad". En sus aficiones entraba el oír cantos y bailes; tiranas y seguidillas. Por afinidad de gustos la maja Duquesa y el pintor costumbrista coincidían en los mismos sitios, lo que permitía que la amistad fuese afianzándose. El amor a los niños, sentido por la de Alba, a quien Dios no concedió hijos, y por Goya, padre de numerosa prole, les unía también. Las relaciones de la aristócrata y el artista no podían ser más francas y naturales. Nada, hasta entonces, que se saliera de lo normal.

Con motivo del enlace del Infante D. Gabriel con su prima hermana la Princesa doña María Ana Victoria, en 1785, encargóse a Goya cuatro cartones para tapices que decorasen la matrimonial alcoba en el Palacio del Escorial. Al efecto pintaba el maestro *Las flores o la Primavera* en la de 1786. A fines de Junio se le concedía el empleo de pintor del Rey, con 15.000 reales de sueldo anual. Abrumado por el número de demandas de pinturas, debió ser acogido por los Duques de Alba en Piedrahita; lo agradable de la temperatura, la amenidad del suelo y los tipos contribuirían a que prolongase la estancia en tan deleitoso retiro. Tras el cartón para el tapiz del *Verano o la Cosecha*, terminaría el del *Otoño o la Vendimia*, cuyos personajes son, en opinión del Sr. Ezquerro, los Duques, Josefa Bayeu y un chico de ésta, verosimilmente el "muchacho muy guapo" mencionado en una carta de 1780.

Transcurren los años. En 1792, enferma Goya de gravedad, y queda sordo. Si se repuso en Andalucía, no estuvo en Sanlúcar con la Duquesa, que se hallaba en Piedrahita. La dolencia padecida por la de Alba, logró eco en Quintana:

Vives, en fin, y conservada fuiste
al amoroso llanto, y los suspiros
de la amistad, a los fervientes votos
del agradecimiento.....

Los biógrafos del pintor, aseguran que, de 1792 a 1794, dió de lado a su arte, por imposibilidad física, y que su aislamiento y sordera le agriaron el carácter. Las imágenes de su fantasía sin freno, encarnaron a ruego de los amigos, en *los Caprichos*. Un dibujo, "Sueño de la mentira y de la inconstancia" (Museo del Prado), descubre a Goya, estrechando el brazo de la Duquesa, representada con dos caras y alas de mariposa en la cabeza. [En las *Capitulaciones y baile campestre*, de Watteau—Mu-

seo del Prado—hay una figura de mujer con dos caras, símbolo de la versatilidad; ¿se inspiró en el motivo Goya? ¿Celos? ¿Sumisión al dominio de un alma superior de mujer? Es probable.

Recobrada en 1795 la plenitud de sus facultades, retrató a la Duquesa de frente y de pie, con traje de muselina blanca. La dedicatoria indica que el cuadro fué regalado.

A comienzos de Junio de 1796, la muerte sorprendió al Duque en Sevilla. Su viuda le lloró, y meses después de la desgracia, en Febrero de 1797, fechaba en Sanlúcar su disposición testamentaria, no olvidando al hijo de Goya, al cual señalaba una pensión de diez reales diarios.

Recluyóse María Teresa de Silva en el Palacio del Rocío al abandonar su casa de Sanlúcar. En el coto de Doñana sirvió de modelo a su pintor; la obra, firmada en 1797, para en el Museo de la Sociedad Hispánica de Nueva York. En las dos sortijas que ostenta la femenina diestra se leen sendos nombres: Alba, Goya.

Sospecha el Sr. Ezquerria que los famosísimos lienzos de las majas vestida y desnuda datan de una estancia de su autor en el Palacio del Rocío, y que nos transmiten los encantos corporales de la fascinadora beldad, disimulado el rostro por conveniencias bien explicables.

En cartas de María Luisa a Godoy y viceversa, fechadas en 1800, se advierte el odio de la Reina y del valido a la Duquesa. Los sentimientos de ésta respecto de Goya manifestaban una idiosincrasia caprichosa, una confianza mezclada de coquetería de joven educada sin prejuicios de casta. Lo denuncia el hecho de ir al taller del maestro para que la pintase la cara.

El idilio, de haberlo, fué cortado por la muerte. Falleció la Duquesa de Alba en Madrid, a 23 de Julio de 1802. El vulgo atribuyó la defunción a envenenamiento, rumor basado en lo rápido de la dolencia. Caliente el cadáver, la Reina ordenó al juez de la testamentaria su voluntad de ver las alhajas de perlas y brillantes que había dejado su rival, con el propósito de comprarlas. Pronto pudo la Soberana ataviarse con las preseas de la difunta. Carlos IV, instigado de fijo por Godoy, pretendía llevarse por compra o donación los mejores cuadros de la galería. A manos del favorito pasaron algunos, entre ellos los de las majas, que en el Palacio ducal, al lado de la *Escuela del Amor*, de Correggio, ocuparían dos espacios en el *Gabinete reservado*.

Un proyecto de pintura mural para el enterramiento de la Duquesa en el oratorio de Padres del Salvador subsiste: es un dibujo a tinta de china, hecho por Goya, de intensa expresión.

No contenta la Reina con sólo las joyas, necesitaba, además, la casa de campo de la Moncloa, que, al efecto, adquirió. Elegidos por el pintor de Cámara, D. Mariano Maella, compraba el Príncipe de la Paz varios cuadros a los herederos de la Duquesa. Tan abundante en obras era la colección del privado, que no bastándole su Palacio del Almirantazgo pensó que le vendieran el que había quedado sin terminar al morir la Duquesa, o sea el actual de Buenavista. Mediaron amigos officiosos, en su papel de concejales, para que el Ayuntamiento de Madrid, en nombre del pueblo, se lo ofreciese a Godoy. El motín de Aranjuez dió al traste con la adulación y el deshonor

ciudadanos. En virtud del secuestro de los bienes, la maja vestida y la desnuda pasaron a poder del Estado, y en 1813 al depósito general de secuestros, habilitado en el almacén de cristales de la calle de Alcalá. Enterado el Tribunal de la Inquisición de que había pinturas obscenas entre las incautadas, y de Goya "dos mujeres echadas sobre una cama", acordó la comparecencia del propio Goya para que declarase si eran obra suya, con qué motivo las había pintado, por mandato de quién y qué fines le guiaran. Se ignora la exculpación del artista, porque no consta en el expediente. Las "majas" entraban tiempo después a enriquecer las colecciones de la Real Academia de San Fernando.

En los años de la invasión francesa moraba Goya en la quinta de su propiedad, próxima al puente de Segovia, que le pertenecía desde 1787. La decoración original de las dos habitaciones más amplias se efectuó en los años de 1815 a 1819. La imagen de la Duquesa de Alba la evoca la *Manola* que posee el Museo del Prado. Recuerdos íntimos guardaban las carteras de dibujos: en su seno estaban los del viaje a Santúcar. El nieto del pintor, D. Mariano Goya, vendió a D. Valentín Carderera el vaso usado en viajes y días de campo por la Duquesa de Alba, que lo donara a Goya.

D. Joaquín Ezquerro del Bayo anota no pocos pormenores de interés y trata de la última sepultura de los restos de D.^{ra} María Teresa en el cementerio de San Isidro. Su libro, ameno, en que la anécdota sazona la historia, es una contribución erudita de refinamiento intelectual. Más que "una aceituna" de entremeses en las fiestas del Centenario, diríase el banquete organizado con arte para goce de exigentes paladares espirituales, con permiso del ingenio que acude al rebusco, cuando avisados madrugadores se alzaron ya con el fruto, no por temprano, menos deleitoso.—*Angel Vegue y Goldoni*.