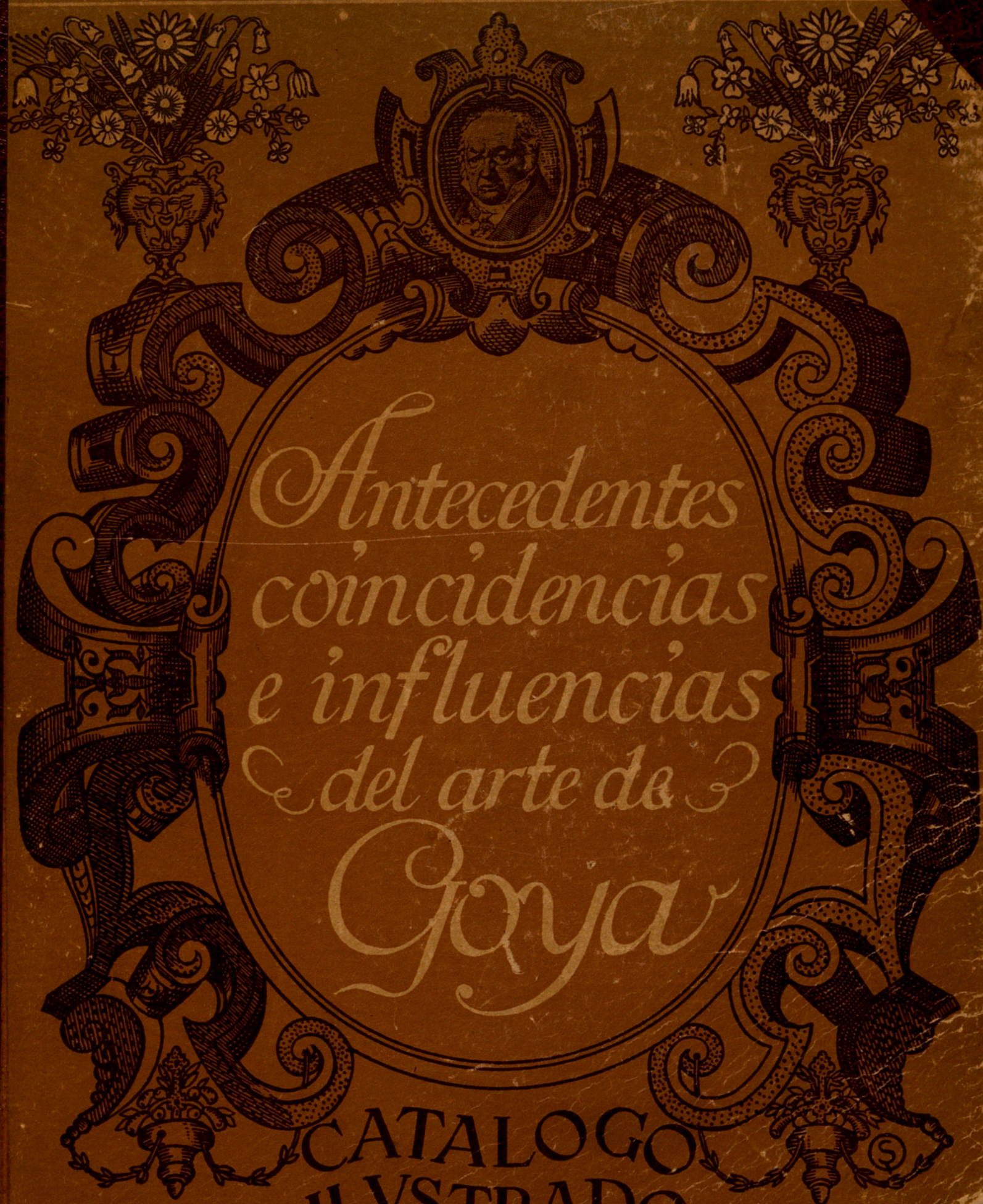


Antecedentes
coincidencias
e influencias
del arte de
Goya

PIN(18)GOY.1947.Laf

SO D
ES LA
RE OS
RE E



CATALOGO
ILUSTRADO
DE LA
EXPOSICION CELEBRADA
POR LOS AMIGOS DEL ARTE





EDICION DE LA BIBLIOTECA DE LA CIUDAD DE MEXICO

ANTONIO DE LA CRUZ
P. INDIAN DE LA TIERRA

1571

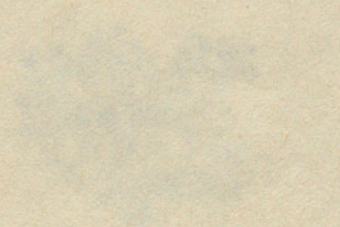
ALVARO DE LA CRUZ

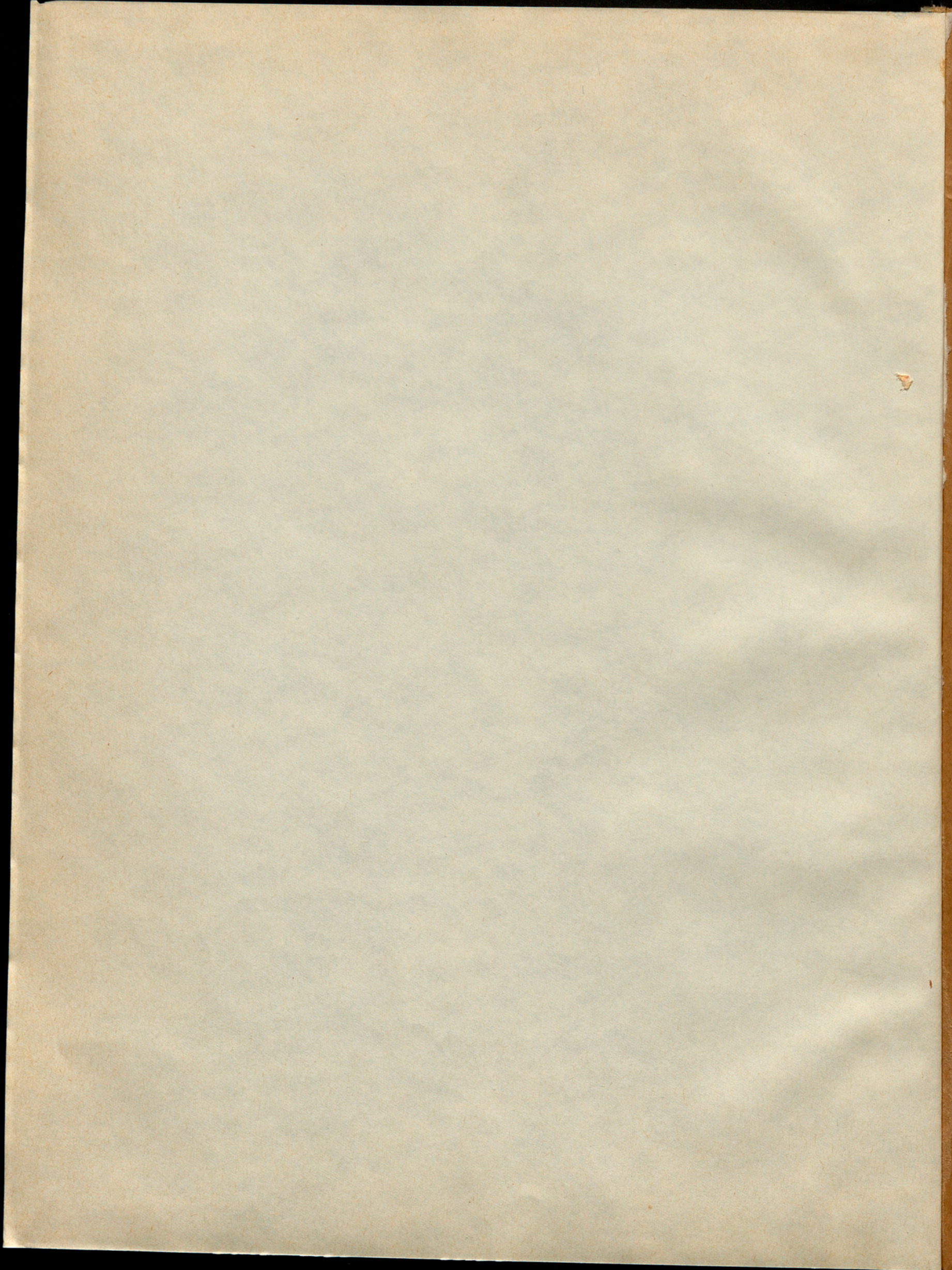
DE LA CIUDAD DE MEXICO

DE LA TIERRA DE LA CIUDAD DE MEXICO

DE LA TIERRA DE LA CIUDAD DE MEXICO

DE LA TIERRA DE LA CIUDAD DE MEXICO





SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

ANTECEDENTES, COINCIDENCIAS
E INFLUENCIAS DEL ARTE
DE
GOYA

CATALOGO ILUSTRADO

DE LA

EXPOSICION CELEBRADA EN 1932

AHORA PUBLICADO CON UN ESTUDIO PRELIMINAR
SOBRE

LA SITUACION Y LA ESTELA DEL ARTE DE GOYA

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



MADRID

1947

SECRETARIA DE INTERIORES

INSTITUTO NACIONAL DE HISTORIA Y GEOGRAFIA

CATALOGO ILUSTRADO

EXPOSICION INTERNACIONAL DE 1904

DE LA CIUDAD DE ST. LOUIS

DE LA COMISION NACIONAL DE HISTORIA Y GEOGRAFIA

DE LA SECRETARIA DE INTERIORES

1904

**LA SITUACION Y LA ESTELA
DEL ARTE DE GOYA**

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

LA SITUACION Y LA ESTELA
DEL ARTE DE GOYA

por

ENRIQUE LAFUENTE TERRAZA

*A mi maestro Don Elías Tormo,
en su solitaria senectud laboriosa,
ejemplo vivo de entereza, de saber
desinteresado y de virtud.*

A mi maestro Don Elias Torralba,
en su sabiduría y en su laboriosa
ejemplaridad de espíritu, de saber
destacándose y de virtud.

LA historia de la Exposición, cuyo recuerdo ha de perpetuar este libro, y la del libro mismo con las vicisitudes que han hecho que su publicación llegase a ser encomendada al que esto escribe, requieren unas palabras preliminares de explicación en el pórtico de este trabajo.

*En el año 1931, la Sociedad Española de Amigos del Arte hubo de pasar por una cierta crisis peligrosa, a consecuencia del cambio de régimen. Algunos consocios, afortunadamente no muchos en número, se apartaron de nuestras comunes tareas por entender con un criterio respetable, pero escasamente congruente, que la Sociedad debía suicidarse ante la aparición de un nuevo horizonte político. Afortunadamente, la mayor parte de los miembros de la Sociedad no compartieron esta actitud, y por ello podemos hoy decir que, en bien de España, de su historia artística y de la afirmación de los valores esenciales de nuestra cultura, principal motivo que dió origen a la existencia social y que continúa dándole su propia sustancia, la Sociedad Española de Amigos del Arte siguió viviendo y trabajando en la desinteresada prosecución de sus fines. En esta decidida afirmación de pervivencia tuvo no poca parte la voluntad viril y enérgica de nuestro malogrado amigo D. Antonio Méndez Casal. Su actividad y sus dotes hicieron todavía algo muy importante en beneficio de la finalidad social y de la tarea común emprendida por la Sociedad desde sus comienzos. Al llegar la primavera del año 1932, planteóse el problema del aplazamiento indefinido de la Exposición de Heráldica, proyectada para aquel año, y el de su posible sustitución, para evitar el colapso de lo que había sido hasta entonces la parte más principal de los trabajos comunes. Para lograrlo, Méndez Casal prestóse a improvisar en brevísimo plazo una Exposición que viniese a salvar lo que entonces parecía más importante, la continuidad. Decidióse por un tema que venía bien a su vocación y que tenía y sigue teniendo especial atractivo para la curiosidad de los historiadores y de los coleccionistas. El enunciado de aquella Exposición miscelánea y un tanto de urgencia, fué el que aquí en este libro se conserva: **Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya**, complejo y exacto título que aludía con su pluralidad de intención a los diversos problemas que la Exposición quería enfiar.*

En el año 1928, centenario del nacimiento del artista, con el ambiente formado en torno a la conmemoración jubilar, las Exposiciones celebradas y los libros que se publicaron sobre el maestro vinieron a poner sobre el tapete no solamente la necesidad de

una recapitulación general de los valores que la obra de Goya representaba en nuestro arte, sino también un índice de cuestiones que convenía esclarecer en cuanto a la pintura del gran maestro. Al lado de un balance positivo quedaba como resultado de aquel centenario un índice negativo de interrogantes y de problemas oscuros cuya resolución debía intentarse.

La Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte apuntaba, pues, a la existencia de esa serie de puntos oscuros, y solamente con señalarlos prestaba un gran servicio al estudio futuro de la obra del maestro. Este índice de problemas en torno a Goya, que la Exposición pretendía suscitar, era bastante complejo para que hubieran podido ser satisfactoriamente resueltos con aquella improvisada exhibición. Las circunstancias, ya antes aludidas, de su preparación y la premura con que hubo de organizarse, hicieron preciso aligerar hasta lo inverosímil el plazo normal exigido por tales tareas. A ello vinieron a añadirse dificultades de todo género, entre las que no fué la menor la falta de asistencia que en aquel momento dificultó la tarea de la Comisión, y que dió por resultado—me consta—que la Exposición fuera solamente un esbozo de lo que el programa exigía, de lo que su título indicaba y, desde luego, de lo que los organizadores hubieran deseado. El que esto escribe puede hablar de ello con toda libertad, precisamente porque no tuvo el honor de formar parte de aquella Comisión. Méndez Casal fué en aquel entonces el que afrontó la responsabilidad del resultado, y a él, conocedor excelente de la pintura española, estudioso tenaz de la obra de Goya y viajero infatigable que visitaba sin descanso museos y colecciones extranjeras, le fué encargado el estudio preliminar, que dentro de las tradiciones de la Sociedad es obligado, destinado a ir al frente de la edición del Catálogo ilustrado, estudio que por azarosas circunstancias, y para mengua de su interés y excelencia, ha venido a caer en mis manos pecadoras.

Nadie mejor que Méndez Casal se daba cuenta de lo que la Exposición hubiera tenido que ser para responder cumplidamente a las exigencias de su título; por ello, para intentar suplir aquella insuficiencia, de la que fueron responsables las circunstancias y no sus talentos ni su cumplida preparación, propúsose dedicar un detenido estudio a los problemas aludidos por el tema propuesto, tarea que viniera a subsanar con valiosas aportaciones lo que la Exposición tuvo de incompleta. Por el deseo de perfeccionar sus estudios, la complejidad de las cuestiones que habían de abordarse fué apareciéndole tan grande, que constantemente hubo de solicitar nuevos aplazamientos para la publicación del gran Catálogo, y en estas dilaciones llegó el año 1936 y con él los tristes acontecimientos que sacudieron a España en agitación de tragedia durante cerca de tres años. Llegada la paz, en 1939, Méndez Casal se disponía con renovada juventud a continuar sus estudios, pero atacado de súbita dolencia, falleció inesperada y prematuramente cuando su edad y su vigor físico le prometían a él largos años de vida y a nuestra Sociedad pruebas reiteradas de su competencia y entusiasmo. Desgraciadamente, su trabajo no había llegado a formularse ni en esbozo. Los intentos que la Junta directiva hizo respecto de su familia para poder lucrarse de las notas

o apuntes que el malogrado amigo hubiera podido dejar dispuestos con destino al estudio interrumpido por la muerte, fueron infructuosos, y nada se halló que hubiera servido para, aun en esquema, poder imprimirse aquí, encabezando el Catálogo ilustrado.

En estas circunstancias, la Sociedad no quiso dejar esta laguna en la serie de sus publicaciones, y ello hizo que por benevolencia de la Junta directiva fuese el que ésto escribe honrado con el encargo, bien difícil, de sustituir con algunas páginas suyas el estudio que Méndez Casal no dejó escrito. Es norma corriente en la Sociedad, que las Exposiciones, en las que colabora siempre un grupo de consocios, especialmente indicados para el tema por su vocación y sus conocimientos, sean encomendadas en lo esencial a una persona que, llevando la máxima responsabilidad en la organización, se comprometa a realizar el estudio detallado del tema con destino al libro correspondiente. Bien se comprende, pues, que esta persona es en cada caso insustituible; por ello, el autor de estas páginas ha de ser el primero en lamentar que este estudio no salga de la pluma que hubo de pensarlo y que debió haberlo elaborado. Sólo el interés por honrar la memoria de Méndez Casal, aunque sea con esta triste ayuda póstuma, al mismo tiempo que el deseo de laborar por la Sociedad en la escasa medida de mis fuerzas, me hicieron aceptar el cumplimiento de tarea tan espinosa.

Circunstancias casuales e impensadas hicieron también que el que esto escribe hubiese de ser llamado en 1928 a redactar en pocos días el Catálogo de la Exposición centenaria que celebró el Museo del Prado, a cuya Comisión catalogadora acababa de ser agregado, por necesidad de sustituir a mi sabio y malogrado colega D. Juan Allende-Salazar, consumado conocedor de la obra de Goya, a quien sus dolencias y sus lentos hábitos de trabajo no le permitieron realizar la tarea que yo entonces hube de asumir apresuradamente. Aquel trance me hizo entrar en un contacto algo violento, es cierto, pero íntimo y estimulante con el arte de Goya, y de este deber inicial nació un fervor y un culto por el arte del maestro y por su obra, que desde entonces más o menos no ha dejado de ocuparme. Al ponerme de nuevo el destino en coyuntura semejante, sírvame ello de disculpa por haber aceptado acaso ligeramente el encargo de encabezar con un estudio el Catálogo de una Exposición en la que el que esto escribe no intervino.

Han pasado desde entonces muchos años; años agitados y azarosos, llenos de tragedia y confusión y poco propicios, al menos para el autor de estas páginas, para el reposo y la serenidad que el estudio y la investigación requieren. El Catálogo de 1932, consecuencia de la conmemoración centenaria de 1928, viene a ver la luz, cuando el otro centenario goyesco celebrado en el año de 1946, ha vuelto a levantar la polvareda de los problemas que en este estudio hubieran debido evocarse. Estas páginas, más que una contribución efectiva a su esclarecimiento, apenas aspiran a otra cosa que a constituir un programa de temas para que una nueva generación de investigadores y críticos pueda ir acometiéndolos con no menor entusiasmo, pero con más acierto que el que haya podido lograrse en el estudio que aquí se imprime.

Quiero, por último, advertir que tras este mi estudio preliminar se incluye sin va-

riación ni rectificación alguna, el texto del Catálogo de la Exposición de 1932, tal como apareció en el folleto que sirvió de guía para la visita. Los años transcurridos y la muerte de varias de las personas que en la Exposición colaboraron han hecho que nos parezca preferible, por más respetuoso, no alterar el contenido del Catálogo; debe, pues, recordarse al lector del presente libro que, tanto en materia de atribuciones como en lo que se refiere a la propiedad de las pinturas o a las colecciones que las prestaron para su exhibición, los datos se refieren a la ya remota fecha de 1932. Quede ello dicho también para las láminas en fototipia dispuestas para la edición desde hace más de diez años. Añadiré, por otra parte—y con ello termino este proemio—, que el estudio introductorio ha necesitado la adición de otras cuarenta y ocho láminas, tiradas en fotograbado e intercaladas en su texto, para ilustrar adecuadamente el trabajo con cuyo encargo me honró la Sociedad Española de Amigos del Arte.

E. L. F.

PRIMERA PARTE

La formación y la situación histórica del arte de Goya

PRIMERA PARTE
La formación y la evolución histórica del arte de Coahuila



1. GOYA.—*Dos figuras de la cúpula de San Antonio de la Florida.*



2. COPIA DE GOYA.—*La familia del Infante D. Luis.*
(Madrid, colección particular.)

I

ETAPAS Y PROBLEMAS EN EL ESTUDIO DEL ARTE DE GOYA

Las conmemoraciones centenarias de los artistas como Goya suelen ser propicias al desarrollo de una producción literaria, periodística y académica, en que todos pretendemos, con mayor o menor engolamiento y generalmente con parca modestia, descubrir el *secreto* del arte del pintor festejado y pronunciar esa última palabra que clasifica definitivamente al maestro dejándole, de paso, teñido de la importante personalidad del comentarista. La vanidad humana es fabulosa, y en los tiempos que corremos no son los profesores los únicos que detentan la deformación de hablar *ex cathedra*. Todo el mundo dictamina gravemente echando mano de sus más encumbradas lecturas y pretendiendo hacer en cinco cuartillas toda la filosofía de la historia que quepa en tan exiguo envoltorio. Que si Goya fué esto, que si lo otro; que Goya no es esto, sino aquello... Cada una de estas interpretaciones improvisadas supone, ni que decir tiene, el desdén absoluto para todas las demás, y, como feriantes en mercado, cada chalán posee no sólo el mejor, sino el único género auténtico y legítimo. ¿Cómo evitar la sonrisa y cómo no confesar la posibilidad de haber incurrido también alguna vez en tales pecados o, por lo menos, de haber estado en trance y tentación de cometerlos? Pero por ello mismo séanos permitido el desdoblamiento que nos convierta en contempladores del espectáculo en que alguna vez tomamos parte como actores para que esta contemplación nos purifique antes de volver a sentir nuevas tentaciones de reincidencia.

En dos grupos habríamos de clasificar previamente—íbamos a decir en dos especies—esta muchedumbre de comentaristas engendrados, en su mayor número, por la actualidad cronológica de la fecha. Hay, en primer lugar, los *aportadores*; en segundo, los *intérpretes*. Sus géneros y variedades son diversísimas, y su descripción y caracterización nos llevaría demasiado lejos. Son los *aportadores* los hombres del dato, del hecho, del documento. Provistos de su autógrafo, de su carta exhumada de un archivo, de su cartapacio o su texto olvidado o desconocido, dispuestos a negar la sagacidad o el buen sentido de los que antes que ellos trabajaron, avanzan infolio en mano, para decirnos que todo lo que sabíamos de Goya es nada, visto

La aportación y la interpretación

a la luz de ese dato nuevo y reciente y que a esta candela *hay que revisar* todo lo que tantos ignorantes dejaron de lado, etc. Otras veces es una pintura nueva, *que altera la cronología*, etc., o el descubrimiento de una influencia o antecedente *al que hasta ahora no se había atendido...*, etcétera. No necesitaré recordar aquí un famoso texto de Menéndez y Pelayo para decir, con toda sinceridad, que gracias deben ser dadas a quien enriquece nuestro saber con algo concreto y positivo y que, por ello, hay siempre que estimar como benemérita toda aportación, aun cuando a veces sobre mucho desdeñoso engolamiento.

Por su parte, el *interpretador*, adopta una actitud de sublime superioridad previa, como dando a entender su desdén por los pobres mortales que se afanan en la mezquina tarea de aportar datos nuevos o concretas observaciones a tales problemas que sólo deberían tratarse con el elevado método con que su crítica y su filosofía son capaces de abordar, a vista de pájaro, o, mejor dicho, de águila caudal, ese menudo material con el que se entretienen los *eruditos*. Como puede verse, posiciones tan contrapuestas sólo pueden y suelen asemejarse en los extremos de vanidad a que conducen. Y ello es lástima también porque, sin invocar ahora ningún texto, es verdad bien sabida que nuestras disciplinas históricas, y muy especialmente la historia del arte, necesitan en España, tanto o más que de aportación, de ordenación, de claridad y pensamiento que esclarezca el sentido de los hechos brutos y nos vaya entrenando en la adecuada interpretación de un material casi virgen aun de estas aproximaciones. Pero es obvio que semejante tarea requiere, más aún que la mera investigación de archivo, una seriedad y un rigor mal avenido con el arbitrario capricho o con el mero virtuosismo literario. Goya, tan rico de motivos, brinda ocasiones a los dos linajes de comentaristas que, casi siempre, quedan fuera de la tapia, y dejar sin rozar el hueso de las cuestiones que creen resolver con sus escarceos. Creo que la crítica, lo que se puede llamar con justicia crítica de arte—denominación hoy desacreditada por el periodismo—, no coincide casi nunca con los dos géneros a que aludimos. Los datos de los aportadores, los documentos de los archivos y el casuismo que engendra su discusión o el estudio de los hechos microscópicos, no llegan a ser crítica de arte, para la cual son únicamente instrumentos. Creo que es casi imposible hacer crítica sin hacer historia, e imposible desde luego hacer historia, verdadera historia del arte, sin crítica del fenómeno artístico mismo, es decir, sin llegar al hueso del hecho, hueso que tiene poco que ver con lo meramente biográfico, lo ambiental o lo anecdótico, aunque el talento pueda y deba adobar este material secundario como guarnición y ornato de otro más sustancial alimento. Pero tampoco son ni historia ni crítica de arte las meras consideraciones sociológicas, filosóficas o históricoculturales de hechos y fenómenos artísticos desvitalizados por un análisis espectral en el que sólo se consideran ciertas generalidades conceptuales que no son ya, propiamente, material apto para nada eficaz, como semilla muerta.

En el hecho artístico hay que atender a muy variadas facetas si queremos hacer una crítica viva: En primer término, a la propia obra de arte, al proceso plástico que en ella se evidencia, pero, claro está, entendido como expresión de una personalidad humana y no como un mero conjunto material desprovisto de ese sustentáculo espiritual, el único que nos permite hablar de *interpretación*. Pues contra lo que algunos extremistas de la crítica quieren dar a entender, el factor humano en la obra de arte no es propiamente un *contenido*, sino más bien un *continente*, un soporte, una raíz de la que brotan todas las expresiones, los productos artísticos que se nos ofrecen al juicio acabados y absolutos, como un mero hecho, que sería inexplicable sin la referencia a esa unidad radical de que brota: la personalidad del artista mismo.

Plástica y personalidad.

Sólo teniendo en cuenta estas verdades fundamentales podremos llegar a esa crítica—ideal soñado, difícil, logrado pocas veces—que no se agota en el análisis, que no se pierde en el mero esquema intelectual, sino que trata de alcanzar esa intuición radical y certera capaz de hacer revivir los datos muertos y los hechos impasibles y que convierte en raptó mágico de evocación, lleno a la vez de seguridad y certidumbre, la comprensión de la obra ajena. Sólo así se puede lograr, repetimos, convertir en problema vivo, en apasionante aventura, la delicada reconstitución del pasado y auscultar las complejas resonancias que despierta el contacto inspirado con la obra de un gran artista.

Es el hecho que la historia y la crítica del arte necesitan de los más varios y dispares elementos: del entrenamiento en la investigación documental, pero también de la imaginación y del sistema. Más siempre serán algo más que mera técnica de expertos, algo más, es decir, algo diferente de la archivología o la museología, otra cosa que literatura o que exposición de conceptos "filosóficos" o sociológicos. En suma, la historia es siempre una sutil y complicada interpretación de épocas y de personalidades, es decir, de complejos humanos de enorme riqueza, rebelde siempre a los puros sistemas y al encuadramiento en conceptos estrechos, aunque su manejo requiera un cierto rigor mal avenido con la arbitraria retórica irresponsable. Para navegar por este mar de la interpretación histórica, son precisas, sobre todas las técnicas de la investigación, otras dotes de penetración psicológica, de *sentido histórico*, sutil e intransmisible intuición que no enseña ninguna ciencia; con su ayuda, es posible que la profundidad y la finura del análisis logren aliarse con la mayor objetividad y hasta con la ironía, es decir, con todos esos raros y difíciles dones que son convenientes para adentrarse sin naufragio en el mar proceloso de lo humano. Ni el documento ni la anécdota ni el puro esquema intelectual valen, solos, para el caso, y así, debemos desconfiar siempre, tanto de lo excesivamente miope como de lo demasiado ambicioso y abstracto. No hay nunca que olvidar que un artista es una personalidad, un hombre; frente a la tendencia de los pasados si-

Las dos caras de la crítica.

glos, que querían derivar el fenómeno artístico hacia lo colectivo, hemos de pensar en que las obras de arte deben ser referidas en último caso a esa actividad individual. Y tener en cuenta que todas las más extrañas, disparatadas e ilógicas reacciones que siempre y en cualquier caso pueden darse en un hombre por el mero hecho de serlo, se pueden y se suelen dar, magnificadas aún, en el artista.

En el caso que ahora nos ocupa es concretamente al juzgar al hombre Goya donde han de surgir las primeras zonas de oscuridad, los primeros problemas. Nótese que precisamente la característica del genio y de sus efectos sobre la posteridad es ésta, la de levantar una polvareda de interrogantes, de tentadoras e inquietantes dificultades, que mezcladas con la fascinación admirativa nos impulsan a su estudio y a su interpretación, tarea que más que llegar a soluciones de una exactitud científica, sólo accesible en lo que es el mero y muerto terreno de los hechos, tiene por verdadero objeto no sólo una más íntima comprensión del pasado, sino, sobre todo, el enriquecimiento de nuestro propio espíritu. Incitadores y maestros, los genios educan nuestra sensibilidad, enriquecen nuestra capacidad de entusiasmo y nos deparan a manos llenas los únicos bienes desinteresados, aquellos de que nadie podrá despojarnos; los que derivan de una más amplia, generosa y profunda experiencia de la miseria y grandeza de lo humano.

Las recientes etapas en el conocimiento de la obra de Goya.

Pero acojámonos sin más preludios al tema que aquí nos ocupa. La crítica de Goya, que había realizado positivos avances al terminar el pasado siglo, tuvo ocasión de intentar revisiones generales en su obra en unas cuantas ocasiones memorables merced a circunstancias que brindaron oportunidades singulares para esta recapitulación. Nos referimos especialmente a cuatro fechas que pueden servir de puntos cardinales de referencia. En la valoración internacional de la obra de Goya había pesado casi exclusivamente en un principio el estudio de su obra grabada, que fué el principal y casi único vehículo para el conocimiento del gran artista aragonés fuera de España, al menos durante un gran lapso de tiempo. Concentrada la pintura del maestro en España, albergándose la mayor parte de su obra en colecciones particulares que no comunicaron públicamente sus pinturas, fué el Museo del Prado el principal órgano de difusión de la pintura de Goya; recordemos aquí su enriquecimiento en 1871 con los cartones de tapices que estuvieron arrumbados cerca de un siglo hasta que un casual accidente los salvó del olvido y los hizo entrar en nuestro Museo Nacional. A base del Prado, de las obras grabadas y de cuadros vistos por azar en las colecciones de particulares, se escribieron los libros sobre Goya y se formaron los catálogos de la obra del artista. El deseo de estudio del arte del maestro cobró una conciencia mayor con motivo de la Exposición que organizó en 1900 el entonces llamado Ministerio de Fomento. En aquella memorable Exposición, Goya fué dado a conocer a la generación anterior a la nuestra y allí se plantearon por primera vez las bases de una crítica seria y

moderna del arte del pintor. El estudio de D. Elías Tormo (1) fué el primero en que éste se abordó con un rigor hasta entonces desconocido, ya que algún otro trabajo hecho con motivo de aquella misma Exposición, como el de Mesoneros Romanos, hubo, por circunstancias varias, de quedar inédito hasta nuestros días (2). La Exposición de 1900 planteó cuestiones, abrió curiosidades, suscitó libros y, desgraciadamente, inició el éxodo de España, en gran escala, de las pinturas de Goya. Aque-impulso no se interrumpió ya y de él salieron como efecto más o menos indirecto los estudios de Von Loga, Beruete y Mayer, jalones de primera importancia para el conocimiento de la obra del gran artista aragonés. El primer centenario de la muerte de Goya, en 1928, señaló otra fecha de importancia en los estudios goyescos, especialmente, con la magna Exposición del Museo del Prado y con los estudios y aportaciones documentales a que dió lugar aquel jubileo. Buena ocasión fué aquella para plantear las cuestiones que pudieran considerarse dignas de esclarecimiento en la interpretación del arte de Goya y algo se hizo en este sentido, ya que la exhibición dejó huellas en estudios y monografías. Desgraciadamente, quedaron inéditas unas memorables conferencias de D. Elías Tormo en el Museo del Prado de aquel año en 1928, en las que con agudeza extraordinaria fué señalando los puntos oscuros y zonas de penumbra, dignos de investigación, que había que admitir como problemas dentro de la vida y del arte del maestro de Fuendetodos (3). La Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte en 1932 vino a subrayar este deseo de esclarecimiento de esas zonas de penumbra, al menos en lo que se refería a las obras del artista.

La cuarta fecha que vino a insistir, como un aldabonazo más, en el deber de plantearnos estas cuestiones ha sido la de 1946, en que España ha celebrado, acaso no

(1) *Las pinturas de Goya y su clasificación y distribución cronológicas, con motivo de la Exposición de sus obras en Madrid en 1900*. Estudio número 2 del volumen titulado *Varios estudios de Artes y Letras*, Madrid, 1902. La Exposición tuvo un catálogo de mano, para la visita, que se imprimió por Fortanet, en el que no constan sino el asunto del cuadro, la materia sobre que está pintado, las medidas y la colección a que pertenece. Comprende el catálogo 163 números, de los cuales las pinturas son 128; lo demás son dibujos, grabados, cartas, etc. La Comisión organizadora la constituyeron el marqués de Pidal, D. Ricardo Velázquez, D. Alejandro Ferrant y D. Aureliano de Beruete. Publicóse aparte un folletito con noticias biográficas de los personajes retratados por Goya en cuadros que figuraban en la Exposición. Advertiré aquí que el año del centenario de 1946 ha visto la aparición de una notable *Bibliografía de Goya* compilada por Agustín Ruiz Cabriada, publicada por la Junta técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, a la que habré de referirme para abreviar las citas de las obras; bastará la mención entre paréntesis (Cabriada) para advertir al lector que quiera completar referencias sobre cualquier obra mencionada en las notas. El trabajo de Cabriada completa de modo notable el de Genaro Estrada que Moreno Villa publicó en Méjico, en 1940. Otra bibliografía goyesca, más extensa aún, según mis noticias, se anuncia, debida a Valentín de Sambricio, que obtuvo por ella un premio público en el pasado centenario.

(2) Lo tiene en prensa al escribirse estas notas la casa Espasa-Calpe, según mis noticias.

(3) Es obligado para mí decir aquí cuánto contribuyeron aquellas lecciones de D. Elías Tormo a orientar mis puntos de vista sobre el estudio y la interpretación de Goya; de tales orientaciones se benefician especialmente algunos de los capítulos primeros del presente trabajo. Del Catálogo de la Exposición del Prado que, como antes se ha dicho, tuvo que ser redactado por el que esto escribe, se hicieron cuatro ediciones; tres en pequeño formato para la visita de la Exposición, con los cuadros ordenados por salas y otro ilustrado en el que los cuadros figuran en un orden aproximadamente cronológico.

con la brillantez y los frutos que hubiera podido esperarse, el segundo centenario del nacimiento de D. Francisco de Goya y Lucientes. Nuevos descubrimientos, hechos públicos algunos y anunciados otros en el campo de lo documental, hacen que el centenario no quede del todo perdido en lo que a la investigación de archivos se refiere; pero fuera de ese campo, tan interesante como limitado, quedan amplias y tentadoras zonas de penumbra. Estas páginas tienden a ser un mapa imperfecto de estas áreas dignas de exploración; al intentar delimitarlas, aspiramos apenas a localizar su inequívoca realidad y no a aportar dogmáticas soluciones.

Para nosotros, las tareas históricas, como las de la ciencia toda, han de ser acometidas con el ánimo alegre de participar en una empresa común, en la que importa sobre todo el espíritu de colaboración y la buena voluntad colectiva. Confesamos, por ello, que nos será siempre más acepto y disculpable un error, si puede ser fecundo y se expone con modestia, que la aportación positiva que se exhibe con pretensiones al monopolio de la sensatez y de la agudeza.

Las zonas de penumbra en el estudio de Goya.

Que Dios nos libre de los irresponsables ex abruptos como de los aires doctrinales de dómine; limitémonos a enunciar un programa de trabajo y requerir la curiosidad y el buen deseo de todos los que puedan aportar a estas cuestiones alguna valiosa precisión. Pues en la indagación de estos puntos oscuros siempre será más útil que el esfuerzo personal de un investigador aislado la aportación bienintencionada a una labor colectiva. El Centenario ha vuelto a ofrecernos oportuna coyuntura para una revisión más que de lo que sabemos de Goya, de lo que ignoramos sobre él y de las cuestiones fundamentales que deberían ser abordadas en próximos años de investigaciones goyescas. Nuestra mejor contribución al Centenario estaría en articular con claridad y precisión esos problemas que brindar a los investigadores futuros y especialmente a las jóvenes generaciones de las que hemos de esperar una mayor amplitud y una más generosa comprensión en el estudio de los problemas de la historia y del arte nacionales (1). Las zonas de penumbra en el estudio y en la interpretación de la obra de Goya se encuentran en todas las direcciones, y en primer lugar en las propiamente biográficas; el esclarecimiento de la vida de Goya, especialmente de aquello importante que nos queda por saber, no ha de estar sólo en la aportación, sino en la interpretación de los nuevos datos que puedan ver la luz. Importa asimismo, sobre todo, la discriminación, cada vez más fina y apurada, de la obra del maestro, acrecentada espuriamente por atribuciones benévolas, expertizajes interesados, impuras estimaciones comerciales y toda suerte de maniobras recusables que comprenden desde la mera travesura de la imi-

(1) Después de escritas estas páginas han ido apareciendo notables estudios de detalle que, recogidos en las principales revistas de Arte y de Historia (*Archivo Español de Arte*, *Revista de Ideas estéticas*, *Boletín de la Academia de la Historia*, etc.) son contribuciones del centenario que aquí ya no pueden citarse en detalle, ya que no habían visto la luz al elaborarse este trabajo. Tampoco ha aparecido a la hora de corregir estas pruebas el volumen de Sambricio sobre tapices de Goya, con la aportación de buen número de documentos inéditos del Archivo de Palacio.

tación a la franca falsificación criminosa. Aún queda bastante que decir y que esclarecer en cuanto a una última cuestión: la de fijar el valor y la trascendencia de Goya dentro del marco de la pintura moderna. En suma, todas estas cuestiones pueden ser, en nuestra opinión, englobadas bajo estos dos enunciados fundamentales: *revisión y situación de la obra de Goya*.

Con la palabra *revisión* aludimos a la depuración de lo conocido. *Revisión*, es decir, problemas que afectan: primero, a lo biográfico, a la interpretación de la personalidad del artista; segundo, a la crítica, a las cuestiones fundamentales en la depuración y estudio de su obra. Por otra parte, al indicar la necesidad de estudiar a Goya desde el punto de vista de su *situación histórica*, me refiero a otros aspectos esenciales: primero, al estudio de los *motivos* de su arte, es decir, el repertorio de intuiciones básicas de que se alimentan sus creaciones, aspirando a distinguir en ellas lo que toma de su época de aquello en que de ella se aparta, o sea, escuchando en las obras de Goya todo el complejo de resonancias históricas y sociológicas inseparables de la obra de un artista. Mas el justo encuadramiento histórico de ella comporta la estimación de lo que el lenguaje artístico del maestro lleva consigo de novedad y alteración fundamental en la actitud estética; ello impone la obligación de situar adecuadamente a Goya en el lugar que le corresponde en el proceso del arte moderno.

Recordemos una vez más que frente a la tendencia del pasado siglo que gustaba de reducir el fenómeno artístico a impulsos colectivos y descomponerlo en factores determinantes, ajenos todos ellos al creador mismo, al artista individual, nos hallamos hoy en actitud muy distinta. No ignoramos, antes bien, concedemos todo su valor a lo que los factores geográficos y temporales pesan en la obra humana; tanto el país como la época y aun la generación pesan sobre la creación artística, haciéndola basarse en una serie de supuestos culturales o sentimentales que son comunes a grupos colectivos en el tiempo y en el espacio. Pero, en definitiva, sería un indigno escamoteo el intento de estudiar la obra de arte desentendiéndonos de la personalidad del propio artista. En esta personalidad, base y arraigo de toda creación humana, reside el último término al que hay que pedir la explicación definitiva de la obra de arte. Precisamente el ejemplo de Goya puede resultar paradigmático en este sentido, ya que el artista se escapaba tenaz y rebelde a todo intento de someter su indómita personalidad a los habituales esquemas colectivos de sus antecedentes, de su época y de su tiempo. En efecto, sucedía que este artista original y revolucionario aparecía en un país conservador y atrasado, en el siglo de las pelucas y de la Academia, del arte correcto y sometido a normas de razón. Su vivaz improvisación hispánica aparecía en un momento en que nuestro país se hallaba sometido a la más escolástica influencia de un arte normativo y académico. Este pintor nuestro, con su adivinación de las más atrevidas novedades del arte moderno, nacía en la generación de los más representativos artistas del neoclásico

europeo. Contemporáneo de los tres maestros representantes del predominio del dibujo puro, David, Flaxman y Carstens, Goya se nos aparecía como un producto explosivo y discordante y venía a recordarnos qué extrañas e ilógicas reacciones puede brindarnos a veces el arte de una época. El artista se presentaba en la más radical y disparatada divergencia de su ambiente y de su tiempo, rebelde, por tanto, a ese determinismo de lugar y de época que encantaba a Taine, el profesor francés que construyó toda una filosofía del arte a base del juego casi mecánico de esos factores que en Goya se nos aparecen como casi inoperantes. Desde todos los puntos, pues, Goya se mostraba y nos seguirá pareciendo aún durante mucho tiempo, como un extraño fenómeno rebelde a la doctrina y a los sistemas, es decir, como un problema vivo por sí mismo.

II

GOYA Y SU PERSONALIDAD HUMANA

A través de los críticos y de los biógrafos, lo primero que encontramos convertido en problema es la propia personalidad de Goya. En discusión anda la interpretación que hemos de dar a su vida y a su temperamento; se trata de una polémica que comienza en el siglo pasado, no muchos años después de la muerte del maestro, y que continúa viva en nuestros días. Prejuicios, incomprensiones y apasionamientos se han mezclado indebidamente a esta cuestión. A la pregunta: ¿Quién fué Goya? contestaron los primeros biógrafos que se trataba de un hombre genial; mas, al definir los caracteres de su genio, pusieron el acento en determinados rasgos, que le pintaban como hombre aventurero, despreocupado y "filósofo", dando a esta palabra el peculiar sentido que tenía en el siglo de la ilustración. Reaccionando contra esta interpretación, en la que insistieron especialmente los franceses, algunos oficiosos biógrafos poco duchos en las disciplinas históricas, meros aficionados en lo que se refiere a la interpretación de los hechos humanos, trataron de mostrarnos un Goya de camilla y de brasero, un artesano mediocre y devoto, en el que sólo podrían destacarse sus pocas luces y su destestable ortografía, su simpleza y su vanidad, garantía todo ello de una conducta honesta y de una vulgaridad ejemplar. Esta fué la posición adoptada por Zapater y Araujo, seguidos hasta hoy por otros biógrafos de buena fe. Pues es lo cierto que, aun sin plantearse la cuestión con la ingenuidad con que la acometieron aquellos autores, ha vuelto en nuestros días a resucitarse esta cuestión de la interpretación de la personalidad de Goya, sin que se haya avanzado gran cosa en trascenderse ambas versiones, novelescas o despectivas, recusables las dos por incompletas y limitadas. No olvidemos que el primer biógrafo de Goya, aquel que en cierto modo suministró a los primeros posteriores no solamente por la relativa importancia de sus escritos, sino porque él informó verbalmente a muchas gentes que trataron después del maestro aragonés, fué D. Valentín Carderera.

Polémica e interpretaciones.

Carderera, el pintor y erudito nacido en Huesca en 1796, obtuvo, cuando estudiaba en el Seminario de aquella ciudad, la protección de Palafox, quien, cono-

El testimonio de Carderera.

dor de sus dotes para la pintura, lo llevó a Zaragoza a estudiar con D. Buenaventura Salesa, hasta que, finalmente, le concedió apoyo para ir a estudiar a la Corte en 1816. Algún tiempo después, Palafox le recomienda para que estudie con Goya, cosa que no consigue, como hubiera deseado el ilustre defensor de Zaragoza, dice un biógrafo de Carderera "en atención al firme propósito del gran artista de abandonar España" (1). Carderera trató personalmente a Goya; tuvo devoción por su arte, y se preocupó de reunir todo lo que pudo del maestro, tanto en pinturas, grabados o dibujos, como en documentos que al pintor pudieran referirse; con ello sirvió de un modo muy señalado a su memoria y almacenó un material que, desgraciadamente, no aprovechó como debía para hacer el libro que él pudiera haber escrito y que habría sido el primero sobre el maestro aragonés y la base fidelísima para construir su biografía. Así y todo, algo publicó sobre el maestro en algunas revistas de la época; la biografía salida a luz en el tomo segundo de *El Artista*, en 1835; la que apareció en *El Semanario Pintoresco*, de 1838, y los dos artículos que se publicaron en *Gazette des Beaux-Arts*, de París, los años 1860 y 1863. Muchas de las afirmaciones que hallamos en aquellos escritos franceses y que han sido impugnadas por los biógrafos españoles a que antes nos referimos, se encuentran ya en estos primeros escritos de Carderera, cosa que a veces olvidan los polemistas que se enfrentan con los biógrafos de más allá de los Pirineos, o, por mejor decir, con sus exageraciones y sus errores. Fué Carderera quien afirmó que, si la biografía de Goya se escribiera con los detalles debidos, tendría tanto interés en cuanto a historia de curiosas y extraordinarias aventuras como la de Benvenuto Cellini; fué él quien nos habló de su *tormentosa carrera* y el que pudo transmitir a otros escritores contemporáneos suyos detalles auténticos de una vida nada vulgar que fueron luego más o menos reformados por la fantasía de los extranjeros, pero que contienen casi siempre un fondo de verdad. Fué en Francia donde Goya logró pronto una curiosidad y atención que tardaron en otorgársele entre nosotros, y así se demuestra en diversos artículos y publicaciones del país vecino, algunas de las cuales, por su gran rareza, hemos incluido en un apéndice.

Matheron y
sus fuentes.

En Francia aparece el primer libro dedicado al maestro: el de Laurent Matheron, publicado en París en 1858; años después, en 1867, sale a luz allí también el estudio más extenso de Charles Iriarte. Matheron e Iriarte, verdaderos iniciadores de la bibliografía goyesca, han sido hasta ahora las cabezas de turco contra las que arremeten los biógrafos españoles, polemizantes más atentos a lanzarse sobre sus pintorescos errores que a agradecer las noticias dignas de fe que incluyeron sobre el maestro y que contribuyeron a salvar inestimables recuerdos, que sin ellos se hubieran perdido. Pues es hora de decir que los libros de Matheron y de Iriarte, a pe-

(1) Así lo dice Ossorio y Bernard en el artículo de su *Galería...* dedicado a Carderera. Véase también el estudio de Gabriel Llabrés sobre Carderera incluido en el *Catálogo de los objetos que contiene el Museo provincial de Huesca...* (2.^a edición), Huesca, 1905, págs. 45 y sigts.

sar de estar llenos de exageraciones, a veces disculpables en un extranjero, y de escribir con poca bibliografía por delante, son dos contribuciones notables dentro de su fecha para el conocimiento de la personalidad de Goya en una época en que España no había dedicado todavía ningún libro al arte del maestro aragonés. Ni Iriarte ni Matheron fueron, ciertamente, genios de la crítica; pero ambos vieron con bastante claridad muchos aspectos del arte de Goya, que ellos estimaron además con simpatía que todavía suele escasear en muchos intérpretes españoles. Matheron insiste en la complejidad de aspectos y en la riqueza de talentos que Goya mostró en su arte. Téngase en cuenta que Francia tardó bastante tiempo en tener una idea justa y extensa de las pinturas de Goya, y que sus juicios sobre el maestro se basaron principalmente en los grabados; ello nos explican por qué insiste Matheron al hablar de las notas esenciales de su arte, del carácter sarcástico de la crítica social en Goya y de cómo su personalidad aparece aquejada de la enfermedad del siglo y de esa fiebre de escepticismo que ciertamente se refleja en grabados y en dibujos del artista.

Pero lo que debe ser siempre recordado es que algunas de las afirmaciones de Matheron están basadas en testimonios muy fidedignos; su información procede en muchos casos de gentes que trataron de cerca al maestro en sus últimos años de Burdeos y especialmente en las noticias del pintor Brugada, que relató a Matheron numerosas anécdotas de los últimos años del artista, y cabe decir aquí que muchos datos que Matheron incluyó en su biografía de Goya han venido a ser después corroborados por hallazgos o estudios posteriores. Algunos biógrafos discutieron como gratuita, por ejemplo, la afirmación de que Goya no reconocía otros maestros que *Velázquez*, *Rembrandt* y *la Naturaleza*, aserto que fué confirmado por las notas biográficas de Goya que escribió el hijo del pintor, que éste comunicó a Corderera y que estuvieron inéditas hasta que las publicó Beroqui en 1927 (1). Que Luzán le hizo copiar dibujos y que después pasó a estudiar a la Escuela de la Sociedad Económica, también parece hoy fuera de duda. En lo que se refiere a la leyenda de su borrascosa juventud, Matheron refleja una realidad, la que existe en el fondo de la leyenda, esa leyenda que los contemporáneos de Goya conocieron y que se transmitió a las generaciones posteriores; más o menos exactas o verídicas las anécdotas que cuenta Matheron, ellas no desmienten la realidad de que Goya viviera muy agitados años juveniles. Tenemos que convenir en que Matheron estaba en lo cierto cuando nos hablaba de la independencia y singularidad del carácter de Goya, ya que muchos rasgos de ingenio abonan esta caracterización y aun las más extremas anécdotas, como aquella de su enfado con Wéllington por un malentendido durante la *pose*, resultan fundamentadas en alguna realidad si atendemos al testimonio de Somoza, amigo de Goya y tan conocedor del círculo de amistades que en

(1) "Una biografía de Goya escrita por su hijo", *Archivo Español de Arte*, 1927 (Cabriada).

Piedrahita rodearon a la duquesa Cayetana. Las desmentidas aficiones de Goya como espadachín son verosímiles para todo el que ve repetirse en sus dibujos y litografías escenas de duelo y combate de esgrimidores, que indican, ciertamente, una afición y conocimiento de aquel arte y que equivalen a una confesión. Asimismo lo que Matheron nos dice de las ideas estéticas de Goya, cosa de que no hemos aquí de ocuparnos, es esencialmente cierto y concuerda con su obra toda (1).

Por otra parte, Matheron supo ver, con más agudeza que algunos escritores contemporáneos, cómo es compatible en el hombre de genio una escasa cultura libresca con un poder adivinatorio extraordinario y un profundo conocimiento del mundo; estimo por ello clarividente aquel pasaje del escritor francés en que nos dice así de Goya, con excelente juicio: "Privado de educación literaria en sus primeros años, apenas abrió un libro al tiempo de desenvolverse su inteligencia, cuya actividad era absorbida por otras atenciones; mas, gracias a esa facultad misteriosa de intuición y adivinación propias del genio, su espíritu se hallaba adornado por sí mismo y no carecía de atractivo ni cultura" (2). El párrafo nos parece más afortunado en su interpretación que tantas otras versiones de escritores contemporáneos nuestros. Matheron nos dijo también que Goya pintaba a veces por la noche, con un sombrero que sostenía unas bujías, para dar con luz artificial los últimos toques a sus lienzos; pues bien, la biografía escrita por el hijo de Goya hace también mención a esta curiosa particularidad, lo que revela que Matheron no anduvo tan desasistido de buenas informaciones. Asimismo hay que dar la razón al escritor francés cuando nos habla de la manera de trabajar de Goya, utilizando muchas veces la espátula o los dedos para poner los colores sobre el lienzo.

Un análisis detenido de muchas de estas aseveraciones de Matheron comprueba que, en primer lugar, él no las inventaba, ya que sus fuentes eran españolas en casi todos los casos, y, en segundo lugar, que la mayor parte de ellas son total o parcialmente confirmadas por una confrontación con noticias dignas de crédito. Lo que despierta una más viva oposición de parte de los polemistas españoles fueron, sin duda, sus alusiones a su posible racionalismo, a sus ideas liberales y, especialmente a la ausencia de sentimiento religioso en sus pinturas.

No deja de ser cierto que en España, y muchos años después de la muerte del maestro, Goya era considerado como un precursor de las ideas avanzadas del liberalismo, y hasta un poco exagerada y ridículamente como un mártir de la Libertad; me remito, para no detenerme en ello ahora, a uno de los apéndices de este libro (3); en cuanto a la ausencia de sentimientos religiosos en sus pinturas, o al

(1) Comentamos las afirmaciones esenciales de Matheron sobre este punto en nuestro trabajo "Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya", publicado en la *Revista de Ideas Estéticas*, 1946.

(2) El libro de Matheron se publicó en Burdeos, dedicado a Delacroix, en 1858. Dos traducciones españolas de 1890, 1927 y de 1941 están reseñadas por Cabriada.

(3) Me refiero a la nota intitulada "San Francisco Goya, mártir de la Libertad", que, aparecida primero en el *Correo Erudito*, en 1945, se publica en apéndice adicional al presente estudio.

menos en su escasa fortuna al expresarlos, Matheron viene a estar de acuerdo con la mayor parte de los críticos e historiadores que han comentado los trabajos del artista.

Con ser el primero Matheron, y aunque intercala algunas anécdotas que puedan parecernos más o menos verosímiles, es más objetivo y menos fantástico que el siguiente biógrafo de Goya; me refiero a Iriarte, que ha sido el que ha provocado mayor indignación en sus contradictores españoles. No trato aquí de defender las exageraciones de estos escritores franceses; descartando de ellos todo lo que pueda ser interpretación fantástica, les queda todavía el honor de haber visto en Goya su valor de excepción y su genialidad, que es lo que nos interesa salvar y que es precisamente los escritores como Zapater, Araujo o D. Pedro de Madrazo tratan de regatearle mezquinamente, no sin que se mezcle en ello también cierta posición política, en Zapater, o ciertos prejuicios familiares, en Madrazo. Ciertamente es que Iriarte comienza enfáticamente su libro, haciendo de Goya encarnación del espíritu revolucionario. Para Iriarte, Goya es una especie de Rousseau español; con espíritu un tanto ligero, inaugura su obra diciendo que quiere demostrar la parte que tuvo el Goya filosófico en el movimiento ideológico de su siglo. Goya es para Iriarte de la misma familia de aquellos espíritus que incubaron la Revolución francesa, y en sus obras ve, antes que su mensaje artístico, lo que comporta de palabras de libertad, pronunciadas en la profunda noche del atraso español. Quiero decir que debemos dar por supuesta en la posición de Iriarte una cierta dosis de charlatanismo, que ciertamente no suele faltar tampoco en los contradictores de estos escritores franceses. Abundan en la obra de Iriarte párrafos de españolada y afirmaciones que yo calificaría de ligerezas periodísticas; los datos están muchas veces trastocados, como, por ejemplo, cuando hace a la mujer de Goya hija y no hermana de Francisco Bayeu. Goya fué para Iriarte "*un enciclopedista*". El representaba en España, dice, a los grandes demoledores, y no ha respetado, *ni a la familia ni al trono, ni al Dios de sus padres*.

Charles
Iriarte: fan-
tasía y rea-
lidad.

Esta tesis le enamora y sobre ella construye lo más de su libro, en el que, por otra parte, y de ello podrían citarse en varios pasajes que no queremos entretenernos ahora en acotar, Iriarte, refleja que, por su educación clásica y a pesar de sus alardes románticos, no acaba de admirar interiormente el arte de Goya. El rechaza, por ejemplo, algunos de los más atrevidos cuadros del maestro aragonés, que, evidentemente, no comprende e insiste en que habría que hacer en sus obras una selección. Pero cualquiera que sea la reserva que tengamos que poner en la lectura de Iriarte y en la aceptación de sus afirmaciones, muchas veces desmentidas por la investigación posterior, él fué uno de los primeros que supieron ver en Goya, antes que los críticos españoles, "*un hombre genial, una organización extraordinaria, un temperamento privilegiado*". Es decir, que por encima de toda su aureola pintoresca, estimaba en Goya un genio pictórico: su juicio sobre el artista

y sobre el hombre lo resume en un párrafo fogoso, más que inexacto, en que considera al maestro como un español ejemplar "caballeresco, lleno de ilusiones, irascible, intolerante, desigual, leal y tosco; que detesta a los extranjeros, persigue la ignorancia y la barbarie y da él mismo los más extraños ejemplos de un fanatismo político". En cualquier caso, algunas de las afirmaciones de Iriarte no son desdeñables, y sus datos son a veces bastante precisos; solo diremos que Iriarte trató a Carderera, de quien recogió muchas noticias sobre Goya, y que conoció la correspondencia de Zapater, de la que citó pasajes todavía inéditos, como aquel rasgo en que, al fimar una carta, el pintor se apoda a sí mismo *Francisco el de los toros*.

La reacción:
Francisco
Zapater.

Al año siguiente de aparecer en París el libro de Iriarte, D. Francisco Zapater, sobrino del amigo y compañero de colegio de Goya, lanza sus "Noticias biográficas" en el folletín de un periódico católico, *La Perseverancia* (1). Toda la intención del escrito de Zapater se encamina a combatir algunas de las afirmaciones de Iriarte y Matheron, especialmente las que él estima como calumniosas en el punto de la religiosidad del pintor. "Era—dice—un deber de patriotismo la vindicación de Goya." No se trata, pues, para él sino de una posición polémica, ya que quiere demostrar que Goya era un creyente y un patriota, y se dirige por ello a contradecir a aquellos escritores franceses biógrafos de Goya que, "seducidos por la escuela racionalista, lo han pintado como un hombre que dudaba de Dios y de sí mismo y no hubiera rendido culto ni a la diosa Razón". Fué lástima que Zapater creyera su cometido limitado a hacer demostraciones, sobre todo cuando dispuso de ese precioso material de la correspondencia de Goya—unas cien cartas, según Araujo—que se guardó muy bien de publicar íntegras, dándonos a conocer solamente fragmentos de algunas, y precisamente aquellos que nos pueden presentar a Goya desde un aspecto más favorable a la tesis que a él le importaba sostener, es decir, los que le pintan como un hombre de vulgares costumbres y hábitos de estrecha mentalidad burguesa, lleno de pequeñas preocupaciones domésticas y añorando siempre, en su vida de menestral cortesano, la libertad del suelo nativo y el deporte favorito de la caza. Pero la verdad se abre paso a través de los mismos fragmentos de las cartas que publica y de la mezquina prosa de Zapater. Algunos rasgos significativos que se le deslizan vienen a comprobar ciertos aspectos de la leyenda de Goya y corroboran lo que sobre su temperamento afirman Carderera y los franceses, detalles que anulan un tanto la versión casera que Zapater nos quiere dar de Goya.

Es por ello muy significativo aquel parrafillo que se le escapa a Zapater al publicar la carta en que Goya expresa a don Martín el pésame por la muerte de su

(1) Hay un problema bibliográfico en lo que al folleto de Zapater se refiere; de la edición aparte de 1868 hay una falsificación aparecida hacia 1910. Da noticias de ello Francisco Abbad en nota publicada en el *Archivo Español de Arte*, de 1946, págs. 170 y sigts. Las *Noticias biográficas* de Zapater se reimprimieron en el *Goya* de la casa Calleja (1924) y en la *Revista de la Universidad de Zaragoza* (1928), aquí con el lapsus que las intitula de *Noticias bibliográficas*.

hermana, a la que supone ocupando un lugar entre los bienaventurados por su bondad. Esta piadosa hipótesis va seguida de esta confesión: "Lo que nosotros, *que hemos sido tan tunantes*, necesitamos enmendar en el tiempo que nos queda." En otro pasaje llega Zapater a dar por buenos, tanto los arranques del genio de Goya, *no obstante ser casado*, como su independencia, su irritabilidad y su violencia, aunque después de confesar esto nos diga que no llegó a las exageraciones de que hablan los escritores franceses. Y algo más debe de haber en la correspondencia no publicada; Zapater insiste en la deformación por los biógrafos franceses de la silueta de Goya, aunque —dice— "*sus ideas y carácter le arrastrasen alguna que otra vez a la que entonces se llamaba vida airada*". Todavía en las postreras páginas de su folleto nos dice Zapater, como entre dientes, que en el último período de sus cartas, en el que comprende desde 1789 a 1801, se deja ver "*que Goya aspiró, halagado ya por la fortuna, una atmósfera nada pura, que habría de embriagarle, agitado por las nuevas ideas de recorrer él Europa, en pos de ejércitos vencedores en naciones extrañas a España*". Si el párrafo no es un modelo de redacción, está, sin embargo, lo bastante claro para nosotros. Zapater, que todavía en una de sus frases finales no niega que "*hubiese participado de la enfermedad llamada del siglo*", viene en cierto modo a confirmar muchos de los puntos de la llamada leyenda goyesca, que él quiso combatir y que creyó con ingenuidad haber herido de muerte.

El escrito de Araujo (1), que parte, no sin cierta prosopopeya, de su condición de pintor, es en realidad bastante chabacano. Adopta en su escrito un tono desenfadado y combativo para negar la leyenda de Goya y, especialmente en el último de sus capítulos, de tono ligero y abogadesco, se dedica a poner de manifiesto, una vez más, ciertas exageraciones e inexactitudes de Iriarte. Mas, arrebatado por su fogosidad, llega a negar hechos ciertos o probables, e incluso, partiendo de posición análoga a la de Zapater en afán polémico, viene a afirmar rotundamente lo contrario de lo que Zapater, con tan buen deseo, había querido demostrar. Para Araujo, Goya "*no era ni creyente ni patriota, sino un escéptico y un egoísta*". Y en cuanto a agudezas críticas, diremos que Araujo, puesto a negarlo todo, rechaza la idea de aceptar como bueno el álbum de Sanlúcar, diciendo que sus dibujos "*no representan a la duquesa de Alba, ni son originales*", punto en el que Araujo contradice, no a los autores franceses, sino al propio Carderera, que sabía bastante más de Goya que el mediocre don Ceferino (2).

Ceferino
Araujo.

(1) Se publicó en *La España Moderna* y se hizo tirada aparte fechada en 1896 (Cabriada).

(2) En su trabajo sobre *Goya y la pintura contemporánea*, publicado en la *Memoria...* de la Academia de San Fernando de 1907 (véase en Cabriada), Mérida dió un cierto aval excesivo y poco justificado a las opiniones de Araujo, por quien el autor confiesa apasionada amistad. Pero hoy tenemos que sonreirnos de la afirmación de Mérida cuando dice que la *severa crítica—sic—de Araujo ha derramado clarísima luz en la historia de nuestra pintura*. Por lo pronto, y a pesar de sus alardes técnicos de pintor, Araujo decía que las pinturas de la Florida estaban realizadas *al temple*; el análisis de mi amigo Ramón Stolz, que estudió desde el andamio las pinturas, que ha trabajado en la restauración del Pilar y que es, hoy por hoy, el más activo y fecundo pintor al fresco de España, contradice rotundamente

Goya, anti-
héroe.

Y así, a través de los autores españoles, vuelve una y otra vez a surgir la cuestión de la personalidad de Goya, en polémica apasionada que no está terminada todavía. En un trabajo, tan atractivo como telegráfico, del maestro D. Manuel Gómez Moreno, titulado "Las crisis de Goya", hallamos sobre nuestro tema esbozada una interpretación de la personalidad del artista. El folleto de D. Manuel viene a ser como una especie de interpretación estética de la figura del pintor; mas, con su apasionada prosa y con su escorzado estilo desdeñoso, viene a tomar partido decididamente, desde el primer momento, para ponerse del lado de Araujo, "frente a los panegiristas franceses y sus adeptos". En este estudio, junto a agudas interpretaciones y observaciones muy notables sobre la técnica de Goya, su autor nos deja ver cierto reducto de antipatía por el arte goyesco, que le lleva por el plano inclinado del antipanegírico. Gómez Moreno se pone en primera fila para combatir el intento "de presentarnos como héroe a Goya". Pero el estudio del maestro está también, por sus admirables y justas concesiones a la realidad, lleno de muy notables contradicciones; después de comenzar, pues, en esta actitud su trabajo, subrayando morosamente lo que halla en Goya de natural plebeyez, comienza después a destacar lo que halla de genial en su arte y en su sensibilidad sin igual.

Anatemas
dorsianos.

Por su parte, Eugenio D'Ors, en un ensayo interpretativo que es un prodigio de prosa y que está lleno de gracias de observación y de ligereza, se toma una terrible venganza sobre el maestro aragonés, sobre el cual vierte, cruel y fríamente, toda la radical antipatía que pueda experimentar por Goya un panegirista de Poussin, un teorizante de la estética de las figuras que pesan. Este propagandista de la razón y de la norma no ve en Goya sino una "anécdota barroca", un caso de "mero temperamento, no de espíritu; de instinto, y no de genio", y en su biografía, "de bala perdida", sólo se complace en subrayar la "plebeyez" nativa de uno de los más refinados pintores de Occidente.

Entre ingenio sutil y observaciones agudas y fragmentarias, el estudio todo de D'Ors se resume en una verdadera diatriba, en un puro vejamen, que termina con el más terrible anatema que pueda darse en boca del glosador catalán. En su cifrado lenguaje habitual, D'Ors nos dice que el arte de Goya significa para él, simplemente, "Pan contra Logos", excomunión mayor para emanada del Sócrates moderno. Un aire de discrepancia, de enojo personal, de desdén y de despecho, se respira a través de la magnífica prosa literaria de su estudio, que no es sino una de las varias versiones en que D'Ors, que tantas veces abordó estos temas en su vida, especialmente ante público y en lenguaje extranjero, ha demostrado reiteradamente,

esta afirmación de Araujo, pintor de tablitas fortunyanas y apuntes de paisaje, que sabía poco de lo que era trabajar sobre el muro. Advertiré aquí, de paso, que Stolz insiste en que sobre los frescos—que lo son—de la Florida se han dicho excesivas fantasías y que entre ellas incluye el famoso argumento de las esponjas, utilizado por Beruete a base de unas cuentas del Archivo de Palacio. Según me comunica Sambricio, esponjas hay en todas las cuentas de material de taller presentadas por Goya, y no sólo en las de la época de la Florida.

a lo largo de los años, su escasa simpatía por el arte de Goya, su electiva repulsión por la obra del maestro aragonés.

Comprendemos fácilmente que Goya desconcierte a los comentaristas que gustan de reducir a razón las rebeldes esencias del genio; algo de áspero e indomable existe siempre en la obra de Goya, que se somete mal al encuadramiento en los conceptos de quien quiere explicar su arte sin sentirle.

Los aciertos y las intuiciones de un pintor extraordinario suelen ser, en su esencia más íntima, intraducibles por la palabra humana, y no se prestan sino con gran violencia, en la que puede resultar escamoteado lo más hondo y auténtico de su arte, a una exposición coherente y sistemática. La obra de un pintor no es, fácilmente reductible a sistema filosófico, y si el arte de Goya se encabrita con violencia al querer someterlo a la férrea estrechez de los conceptos, ello no será culpa de Goya, aunque sea causa de que incurra por ello en la antipatía de los sistemáticos. Esgrimir las cartas a Zapater como acta de acusación contra las calidades de espíritu de Goya es querer dar más valor a unas desaliñadas epístolas escritas a un antiguo compañero de la niñez, muy ajeno, ciertamente, a preocupaciones de orden estético, que a toda la obra del artista; es desconocer que hasta el más encumbrado espíritu puede gustar a veces de encontrar en su vida un rincón de humilde intimidad sin aliñar, en el que descansar de la dura tensión a que obliga la lucha en el escenario del mundo. Menguado crítico será el que quiera juzgar a Goya por esa expansión epistolar, con preferencia a aquellos auténticos documentos de primera mano que nos deben servir para decidir sobre su calidad de creador, es decir, sus dibujos, sus pinturas, sus grabados.

Siempre se ha dicho que no hay grandes hombres para los ayudas de cámara, pero se debe compadecer a los que para juzgar a esos hombres prefieren, precisamente, el punto de vista del ayuda de cámara. Pues la vulgar naturalidad confianzuda que sorprende en la correspondencia íntima de Goya debe ser puesta en parangón, al ponernos en trance de juicio, con lo que en su arte encontramos de contradictorio. Contradicciones hallamos en Goya, tantas por lo menos como existan en la vida y en la conducta de cualquier hombre normal y pecador; y ellas son las que nos plantean estas cuestiones que aquí llamamos problemas. No olvidemos que, según dijo alguna vez Ortega y Gasset, todo problema encierra una contradicción, y en el pleito de las contradicciones goyescas ya vemos que no escasean los que prefieren el papel de abogados del diablo. Confieso, por mi parte, que prefiero apartar con gusto los ojos de esas notas plebeyas, de esa tosca y expansiva familiaridad que aparece en algunos pasajes de las cartas de Goya a su amigo el provinciano, para acordarme de lo que el maestro aragonés consiguió sobre el lienzo, la plancha y el papel; si así lo hacemos, ciertamente saldremos ganando. Encontraremos entonces un Goya refinado y exquisito, delicadísimo captador de luces y tonos y evocador singular de lo que él llamó, con notable

Contradicciones en Goya.

Profundi-
dad y deli-
cadeza de
Goya.

expresión, *la magia del ambiente*; que penetró, sin dengues ni arrumacos, en el corazón del hombre, alentado por una imaginación poderosa que supo vislumbrar en sus figuras fuertes secretos del tenebroso trasfondo humano. Pero, además, encontraremos también que este gran creador plástico y gráfico reaccionaba con poderosas vibraciones a compás de las grandes preocupaciones de su tiempo, y así, en su obra se abren paso no solamente los ecos de corrientes culturales contemporáneas —me refiero a las ideas de la ilustración—, sino las más geniales adivinaciones en la arriesgada exploración de los poderes del subconsciente. La vida no adopta siempre en los hombres las formas más correctas posibles, aun en espíritus superiores; en esta tierra española es, en verdad, harto posible que la sensibilidad, el talento artístico y aun el genio sean compatibles con la brusquedad y el desaliño y hasta con el empleo más o menos extemporáneo de algún taco malsonante. Nos debemos negar, pues, a tomar partido en estas discusiones un tanto bizantinas de apologistas y detractores del Goya hombre. Para nosotros, sin beatería fuera de lugar, Goya es algo más que todo eso, aunque estemos dispuestos a aceptar que, como individuo, Goya fuese, ciertamente, un fuerte temperamento, un hombre destinado a meter ruido en la vida. Dios le dió vocación, sensibilidad y, a pesar de todo, disciplina, para expresar su visión del mundo por medio de la pintura. ¿Quién más que él en su arte—si no fué Rembrandt—ha enriquecido más nuestro conocimiento del hombre y abierto más camino al Arte del porvenir, con profundas originalidades unidas a los más osados atrevimientos?

Goya fué, ciertamente, hombre en crisis en época de crisis profundas. En su espíritu áspero y efusivo, sin hábitos de letrado, cabían los más opuestos extremos, tanto el goce despreocupado de la vida en sus dones más simples y humanos, como el negro pesimismo amargo, la dura sátira y la entrega acariciadora, la ternura y el despecho, la Virgen del Pilar y el *Nada* radical de aquella desolada estampa de los Desastres de la Guerra.

No se trata de hacer panegíricos, pero no deja de ser curioso que entre nosotros, españoles, a los dos siglos del nacimiento del pintor, sea todavía problema la interpretación de la personalidad de Goya y sea posible que, con ese instinto negativo tan frecuente en nuestro país, con ese cierto resentimiento contra nuestros propios valores, aun los más ejemplares e indiscutibles, parezca que aún nos complacemos en rebajar su genialidad, en negar la universalidad de su arte, el alcance de su intuición y la profunda humanidad de las creaciones del maestro.

La leyenda
de Goya.

En la interpretación de la personalidad de Goya juega, es cierto, un papel importante el problema de la leyenda; no tratamos aquí de hacer una disquisición abogadesca que, después de un análisis minucioso, pudiera demostrar como un hecho lo acertado de nuestra opinión o lo erróneo de las contrarias, sino de invitar a reconocer que algo tiene que haber de cierto en la tradición que nos pinta la vida juvenil de nuestro artista como agitada y turbulenta, como violento huracán de pa-



3. GOYA.—*Un niño de la familia Soría.*
(Col. H. de Rothschild, Paris.)



4. GOYA.—*Clara de Soría.*
(Col. H. Rothschild, Paris.)



5. GOYA.—*Escena de guerra.*

(Barcelona, colección Salas.)

siones, que se adentra en la vida como un súbito meteoro. No podemos convertir este estudio preliminar en una discusión de minucias biográficas que demuestren hasta qué punto consideramos cierta en lo esencial esa silueta moral del artista. La propia leyenda es, por sí misma, un argumento, ya que es evidente que el que esa tradición unánime esté viva a los pocos años de muerto Goya no puede ser obra de un capricho infundamentado. Y no creo que pueda esperarse nunca demasiado a este respecto de los documentos de los archivos; conocida es la escasa sinceridad en la autoconfesión con que suele dejar constancia, al menos entre nosotros, la vida íntima y privada. El español es demasiado indolente y suspicaz para dejar por escrito huella circunstanciada de sus debilidades. Si fuéramos a juzgar por este venero documental, tan escaso, España, país de extremos, que produce con relativa abundancia la gente de trueno, podría parecer una tierra de anodinos y pacatos ciudadanos. Las biografías borrascosas se cuentan en España al oído, y esa exuberancia verbal que acompaña durante su vida y comenta abundantemente las hazañas de estos sujetos no suele dejar casi nunca rastro escrito de sus azarosas peripecias.

Otra serie de razones nos llevaría a atender testimonios de tanto valor como los de Carderera o los de Somoza; la evidencia escapa por entre los resquicios de la mutilada correspondencia que Zapater publicó, pero aún podemos referirnos a otro orden de argumentos, algunos de los cuales tratan de ser discretamente aludidos en un apéndice. Si Goya fué hombre de trueno, algunas de esas cualidades que originaron su leyenda pasaron a descendientes del artista que rodaron por la vida con azares y altibajos propios de un temperamento desordenado y poco vulgar y que hasta en algún caso dejaron también, en más modesta esfera y sin los alamares del genio, una leyenda en torno de sus vidas.

En todo caso, si la biografía de Goya todavía presenta aspectos escasamente estudiados y problemas que resolver, quizá pueda decirse otro tanto de la misma obra del artista, no solamente respecto de las influencias que pudieran pesar en ella y de los contactos o adivinaciones que en ella puedan descifrarse, sino que aún existen muchas pinturas y muchos dibujos de Goya necesitados de identificación o de conocimiento. Cuando la imitación y la falsificación y las atribuciones fantásticas han lanzado al mundo de los coleccionistas y los anticuarios tantas obras que no son de Goya, y cuando muchos aficionados, de buena intención, se esfuerzan con ingenuo y baldío esfuerzo en ver obras de Goya donde no las hay, todavía quedan no sólo "goyas" auténticos necesitados de estudio, publicación o apurado conocimiento, sino aspectos enteros de la producción del maestro mal conocidos y en los que queda mucho por decir. Nadie extrañará que, por vía de ejemplo y como sumaria exploración que no puede estar fuera de lugar en este estudio, digamos algo en este sentido, para mostrar de paso a tantos entusiastas que pretenden descubrir a todas horas "goyas" inéditos la existencia de auténticos filones por estudiar y descubrir en la obra del artista.

Los aspectos inéditos o mal estudiados en la obra de Goya.

Hace años, en la restauración que necesitó San Antonio de la Florida con motivo de los desperfectos sufridos por la cúpula de la iglesia durante la guerra, hubo necesidad de montar un sólido andamio en el interior de la ermita para realizar las oportunas obras de reparación y para la limpieza de los frescos del maestro aragonés. Los que tuvieron ocasión de subir a aquel andamio y contemplar las pinturas de Goya como nunca se habían podido volver a mirar desde que Goya desmontó los tablones que le sirvieron para realizar sus frescos, quedaron asombrados del desenfado, la fuerza de ejecución y la modernidad de aquella obra. En pocas otras creaciones de su mano Goya llegó a la audacia y el atrevimiento con que pintó aquellas inolvidables imágenes; no habrá exageración en decir que lo que aquel andamio nos reveló es algo que puede llamarse en justicia inédito. Se obtuvieron fotografías con aquel motivo; incluso llegó a anunciarse la publicación de una obra destinada a dar a conocer en sus detalles esta maravillosa serie de pinturas (1). Desgraciadamente, han pasado los años, y esta obra, que hubiera sido bien oportuna en la celebración del Centenario, no ha visto la luz ni sabemos aún si aparecerá algún día. Como simple muestra de lo que la publicación de un álbum de calidad excepcional en las ilustraciones podría servir en este caso al estudio de la obra de Goya; publicamos un detalle obtenido por el fotógrafo Moreno, de Madrid, de las pinturas de la cúpula de San Antonio. Ese hombre y esa mujer que, apoyados en la barandilla de la cúpula, vuelven los ojos hacia el milagro del Santo pueden dar idea, en reproducción a un regular tamaño, de lo que es la técnica innovadora y genial de Goya en estas pinturas murales (fig. 1). Prescindiendo de todas las tradiciones de la pintura al fresco, avanzando en el desenfado del toque y en la concepción espacial mucho más allá de los fresquistas venecianos o de Lucas Jordán, Goya se revela en esta pintura, realizada aún dentro del siglo XVIII, como ese precursor al que tantas veces se ha aludido con menos motivos.

Impresionismo y expresionismo se dan en esta obra la mano. La abreviación del dibujo y la condensación de la luz en los puntos esenciales —véase por ejemplo la mano de la mujer apoyada en la barandilla—, nos recuerdan a Velázquez. La pintura, aplicada con eficaz violencia a mancha suelta de pincel cargado de color, puede señalarse como anticipo de las más brillantes audacias de los impresionistas, mientras que la reducción a planos de las figuras y la solidez de su construcción, en algunos casos, como, por ejemplo, en el rostro del hombre, podrían ponerse al lado de ciertas creaciones de Cézanne. Mas, sobre todo esto, una suave y personalísima manera de hacer cantar el color, empleando una gama reducida a base de grisalla, hacen de este fragmento algo único y definitivo que nos hace desear la publicación

(1) El distinguido escritor alemán Hans Rothe publicó en Barcelona en 1944 un ensayo sobre estas pinturas de Goya (*Las pinturas del Panteón de Goya, ermita de San Antonio de la Florida*), ilustrado con fotografías obtenidas por el autor con una pequeña cámara. Su ensayo es muy estimable, pero las láminas están muy lejos de lo que sería deseable para la monografía de la Florida.

de esa gran monografía anunciada, en la que a la reproducción inteligentemente despiezada de las composiciones de San Antonio acompañe un análisis estético y técnico que haga de este libro una obra imprescindible para el estudio y conocimiento de Goya.

Después de la guerra, también allá por el año de 1940, pudo acometerse la urgente obra de reparación de los frescos del Pilar, especialmente del que Goya pintó con el asunto mariano Regina Martirum, en el año 1781, y que le valió el desacuerdo y la ruptura con su cuñado Francisco Bayeu. La restauración de estos frescos fué encomendada a uno de los pocos artistas españoles que a la solidez de conocimientos en punto a técnica pictórica, pueden unir una cultura histórica, amplia y segura. Me refiero a Ramón Stolz.

La obra de reparación fué llevada a cabo con todo éxito por dicho artista, que además aprovechó la ocasión, verdaderamente única, de la existencia del colosal andamio que hubo de hacerse para obra tan importante, para estudiar no sólo los detalles técnicos de la realización de aquella pintura y de otras semejantes de la época, en los platillos de las bóvedas del Pilar, sino para realizar una serie interesantísima de fotografías, algunas tomadas con luz rasante, de todos estos frescos, álbum interesantísimo y notabilísimo que si logra ver la luz con los oportunos comentarios históricos y técnicos, puede constituir una contribución muy interesante a la historia de la técnica y en general de la pintura del siglo XVIII. Habré de decir que este estudio, ya proyectado y para el cual Stolz había recabado benévola colaboración del que esto escribe, está esperando todavía un editor que quiera contribuir con esta obra al estudio de uno de los aspectos más importantes de la obra goyesca.

Hoy por hoy, sólo un breve y enjundioso avance dado por Stolz en un número de la revista *Aragón*, de 1940, puede dar idea del interés que pueda tener el estudio de dicho capítulo. Pues el Goya fresquista marca ese enlace, tan necesario para la comprensión de su obra, que su pintura presenta con la tradición del barroco y con la inmediatamente anterior de los decoradores del XVIII, para llegar en las pinturas de San Antonio a una total renovación del concepto del fresco, no en su ejecución técnica, sobre la cual hartas veces, por artistas y por críticos, se han dicho con ligereza positivas inexactitudes, sino en el aspecto estético, en el cual las pinturas de San Antonio representan una transformación personalísima y genial de esa tradición de la decoración mural anterior a Goya.

Goya encuentra su fórmula propia, su liberación de todo el pasado en esta pintura, y lo encuentra, como siempre, tarde: después de muchos años de tanteos y de esfuerzos que muestran una vez más la gran verdad de que hasta en los artistas temperamentales no siempre es fácil hallar el camino de la propia personalidad. Queda, pues, todavía, casi intocado, después del segundo centenario de su nacimiento, el tema del Goya fresquista, como uno de los que aún necesitan estudio y monografía.

Hasta cierto punto, parece tema mejor conocido, especialmente desde el volumen que le consiguió Beruete, el de la consideración de Goya como pintor de retratos, y, sin embargo, aun en este aspecto, los años transcurridos entre la obra de Beruete y nuestro tiempo exigirían una revisión a fondo y un análisis más actual de este propio tema, en el que no faltan todavía cosas que decir y novedades que incorporar. Lo más esencial entre lo aparecido en estos últimos años ha sido la publicación de una copia del gran cuadro que Goya realizó en Arenas de San Pedro, representando a la familia del infante D. Luis, el ex Arzobispo de Toledo que ahorcó los hábitos, gran cazador y padre de la condesa de Chinchón (fig. 2).

Al tratar de las relaciones y las concomitancias que Goya presenta con algunas obras del rococó en el arte inglés y alemán, nos hemos de referir luego a este cuadro, versión singular, intimista y llena de humor, de un tipo de retrato familiar muy arraigado en la pintura germánica de aquella época. El cuadro original de Goya, heredado por la rama Rúspoli de los descendientes de Godoy, salió de España hace muchos años y se conserva en un palacio florentino, en el que ningún estudioso de pintura española, que yo sepa, logró penetrar hasta el presente. La copia que conservaba el duque de Sueca es la que en estas páginas se reproduce, y el interesante análisis de esta pintura por Angulo Iñíguez (1), así como las observaciones que hacemos en un capítulo posterior sobre su obligada inserción en un tipo de cuadro muy de la época, me exime ahora de comentar esta pintura, que viene a recordar en estas páginas la existencia en Italia de un cuadro inédito que merecería publicarse. Ojalá que algún erudito italiano pueda tener acceso a pintura tan celosamente guardada y nos brinde en fecha próxima su esperada publicación.

Con este cuadro se encontrarán en Italia los estudios preparatorios y especialmente los retratos del Infante y de su esposa D.^a María Teresa Vallabriga; dos copias de ellos fueron también dadas a conocer por Angulo en el ya citado artículo. Lo que por ellas podemos adivinar, habla en favor de una factura muy fresca y espontánea, distinta por completo de la tiesura de otros retratos de la misma época. Publicamos aquí una de dichas copias, el retrato del Infante, en el que resaltan especialmente esa pictórica ejecución y el exacto parecido del ex arzobispo de Toledo con su hermano el rey Carlos III (fig. 26).

La guerra también, pero no la nuestra, sino la universal conflagración de la que el mundo apenas convalece en estos momentos, ha sacado a luz otros dos retratos de niños, que aquí también se publican (figs. 3 y 4), y cuya existencia era conocida, pero que no habían sido hasta el presente publicados en España; se citaban desde hace años en la colección del barón Henri de Rothschild, en una finca de campo, y uno de ellos había sido ya reproducido en el libro de Loga, tan difícil de hallar hoy.

(1) Artículo publicado en el *Archivo Español de Arte*, 1940 (cf. Cabriada).

Me refiero a la pareja de niños de una familia Soria, que así eran citados en los catálogos. Bello es el de la niña llamada Clara de Soria, de empaque bien goyesco, así como de gama y de fondo, pero precisamente el más excepcional me parece el del niño, cuyo nombre propio se ignora, aunque se cree pertenece a la misma familia, y cuya maravillosa entonación en grises, oros y rojos hace de él una de las obras maestras del retrato del maestro aragonés. Sacados de su habitual emplazamiento, el castillo de Ferrières, en Francia, por el ejército de ocupación alemán, y rescatado al terminar la guerra, fueron expuestos en París, en el verano de 1946, y figuraron en la exposición de obras maestras de la recuperación artística con los números 63 y 64 (1). Tan maravillosos retratos merecen ser dados a conocer en este estudio para estímulo de los que buscan con celo excesivo e indiscreto nuevos inéditos "goyas" y para consuelo de los que constantemente ven expuestos y publicados, a nombre del maestro aragonés, tantos cuadros indignos de su mano. En el capítulo de cuadros de intención narrativa, y especialmente de los dedicados a las escenas de la guerra de la Independencia, parece más difícil de encontrar algo nuevo y seguro; mas, por suerte, podemos dar aquí noticia y reproducción de uno, magnífico en su abocetamiento y trágico en su representación, bien expresiva de esa nota tan goyesca, y a la que nos hemos referido alguna vez, de lo que hemos llamado "la sensualidad en lo terrible", vocación que tantas veces ha inspirado a Goya en "Los desastres de la guerra" y en obras con ella relacionadas. Esta pintura procede de la colección de la familia Bosch y se halla en Barcelona actualmente en la de mi amigo y colega D. Javier Salas. El cuadro estaba inédito, aunque Mayer había publicado (2) una escena semejante, que será réplica de la que nosotros damos a conocer, como existente en Alemania en 1911, en poder del anticuario de Munich, Bohler, y hoy en paradero desconocido para nosotros. La calidad del cuadro de la colección Salas me parece superior a la del que Mayer reprodujo y catalogó en su libro con el número 78, y en todo caso es una pintura de un valor extraordinario que demuestra cómo hasta en las colecciones de mayor tradición es posible encontrar inéditos (fig. 5).

Menos estudiado aún ha sido el capítulo de las miniaturas de Goya, aquellas a las que el propio maestro se refería en su famosa carta a D. Joaquín Ferrer, fechada en Burdeos el 20 de abril de 1825. Esto es más extraño aún por cuanto la miniatura es un arte cuya historia tiene tantos cultivadores; de sus filas no ha salido hasta ahora el arriesgado estudioso que se haya decidido a reconstruir este capítulo de la producción goyesca. Años hace que se publicaron (3) ya los dos retratos circulares en miniatura de Javier Goya y su esposa, que estuvie-

(1) Fueron publicados en reproducciones en color, ilustrando el artículo de Michel Florisoone, "Chefs d'œuvre de la vie retrouvée", en la revista *Art et style*, abril 1946.

(2) Mayer, *Goya*, trad. esp. Barcelona, 1925, núm. 78 del catálogo; reproducido en la fig. 210.

(3) En una revista norteamericana, cuya nota exacta extravió el que esto escribe durante la guerra.

ron en la colección Pidal y salieron al Extranjero hace ya bastantes años. Aquí las publicamos (figs. 7 y 8) como recordatorio, ya que se han reproducido alguna vez en revistas extranjeras, para su mejor comparación con la nueva pieza inédita que aquí damos a conocer y con la que contribuimos a esa futura y posible monografía; se trata asimismo de un retrato de Gumersinda Goicoechea, la nuera de Goya, también en la misma colección barcelonesa de Javier Salas (fig. 6), y cuya comparación con el retrato de la misma persona, aquí incluido, muestra, por las analogías de vestido y de tocado, que la obra debió de realizarse en la misma época que la anterior, época que debe de ser la de la temporada de 1826, que Goya pasó en Madrid junto a su hijo, y por lo tanto posterior a la citada carta a Ferrer. Como en la mentada epístola de 1825 dice Goya haber realizado ya más de cuarenta ensayos de este tipo de miniaturas, que, a confesión propia, *más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs* (1), el número de obras realizadas con este procedimiento por nuestro artista justificaría cumplidamente el esfuerzo que algún especialista dedicase a reconstruir el catálogo de este capítulo goyesco y a perseguir, con criterio seguro y severa crítica, lo que puede ser atribuible a Goya a través de las colecciones de miniaturas (2). He aquí, pues, otro filón que explotar dentro de la época final del maestro, cuando sus obras no podrían jamás confundirse con las de ningún otro artista, cuando Goya rendía lo más atrevido y maduro de su personalidad en obras harto más interesantes que esos bocetillos de anodino acento religioso, que suponen con frecuencia de su mano benévolos y apasionados coleccionistas.

También habría algo que añadir en el capítulo de los dibujos, de los que suelen publicarse, incluso en lote, falsificaciones inadmisibles. La revelación de estos últimos años ha sido la publicación por el Museo Metropolitano de Nueva York del famoso álbum misceláneo, llamado de Fortuny, en el que están, sin duda, algunos de los mejores dibujos de nuestro artista. El que esto escribe tuvo la fortuna hace doce años de tenerlo en sus manos por especial benevolencia del entonces Conservador del Gabinete de Estampas de París, M. Lemoisne, ya que figuró en la exposición Goya que aquel año se celebró en la Biblioteca Mazarina (3). Afortunadamente, su nuevo propietario, el Museo norteamericano, ha publicado el álbum en una excelente plaqueta con espléndidas láminas, que ha alcanzado ya una segunda edición (4). En lo que a dibujos de Goya se refiere, séame permitido, por

(1) La carta, que era propiedad del marqués de Seoane, puede leerse en el *Goya*, de Calleja, pág. 55.

(2) De esta época y de este tipo eran los dibujos que en 1933 pude ver en el Kupferstichkabinet de Dresde y que creo están inéditos.

(3) El álbum figuró en aquella exhibición con el núm. 297. Véase el catálogo de la Exposición, publicado con estudios preliminares de Lemoisne y Adhémar.

(4) *Fifty Drawings by Francisco Goya. With a commentary by Harry B. Wehle. The Metropolitan Museum of art. Papers*, n.º 7. New York, 1941.



6. GOYA.—*Retrato de su nuera Gumersinda Goicoechea. Miniatura.*
(Barcelona, colección Salas.)



7 y 8. GOYA.—*Retratos en miniatura del hijo del artista y su esposa.*
(Antes colección Pidal.)



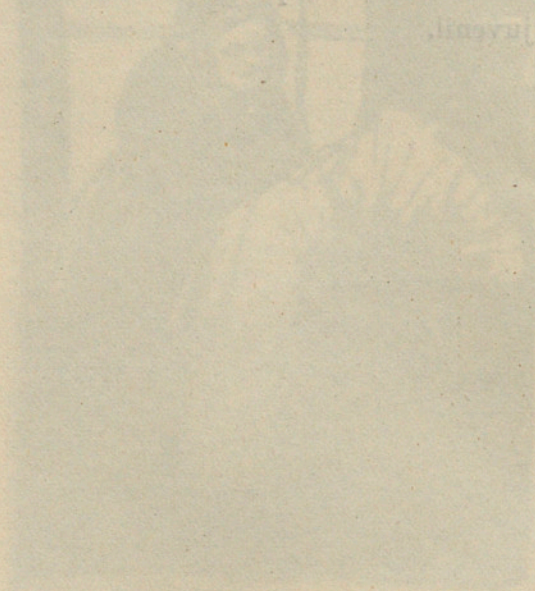
9. GOYA.—Dibujo a pluma.



10. GOYA.—Dibujo a pluma.
(Ambos en el Museo Diocesano de Gerona.)

último, consignar aquí el asombro que me produjo hace algunos años encontrar en sitio tan inesperado como el Museo Diocesano de Gerona dos dibujos a pluma de Goya, que en estas láminas se reproducen (figs. 9 y 10) para rematar esta pequeña recapitulación de novedades que tienen como único objeto recordar a estudiosos y aficionados cuánto queda todavía por conocer en la obra del maestro de Aragón, sin necesidad de recurrir a aventuradas e hipotéticas atribuciones de obras supuestas de una nebulosa época juvenil.

último, consignar aquí el nombre del autor de los dibujos que algunos años encontrar en este tan importante como el Museo de Historia Natural de Ginebra los dibujos a pluma de Goya, que en estas láminas se reproducen (figs. 9 y 10) para rematar esta pequeña recapitulación de novedades que tienen como único objeto recordar a estudiosos y aficionados cuánto queda todavía por conocer en la obra del maestro de Aragón, sin necesidad de recurrir a conjeturas o hipótesis atribuciones de obras supuestas de una nebulosa época juvenil.



III

EL PROBLEMA DE LA FORMACION DE GOYA

Entremos ya en la enunciación de los principales problemas que la obra de Goya presenta; los primeros de todos son los que afectan a la historia de su formación como pintor. Que su vocación fué temprana, lo demuestran esas noticias de que ya hacia los trece años trató de ponerse a estudiar el dibujo con Luzán, aunque las primeras lecciones las recibió en la escuela de dibujo fundada por la Sociedad Económica de Amigos del País, de Zaragoza, por iniciativa del patricio D. Juan Martín de Goicoechea, con quien ligó a Goya una estrecha relación toda su vida, que yo supongo procedía acaso o de lejano parentesco familiar o del recuerdo de proceder de un común origen regional (1).

Vocación temprana.

La comprobación de que Goya se presentó ya a examen en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1763, es una prueba más de la temprana dedicación del artista a los menesteres de la pintura.

Pero lo que queremos hacer resaltar es que, siendo Goya un pintor de temperamento espontáneo y de temprana vocación, su madurez como artista tardó ciertamente bastante en llegar. Goya fué precoz y lento, pero sin duda se avino mal con las disciplinas pedagógicas, fuese por no hallar en ellas lo que su genialidad

Precocidad y lentitud.

(1) Reservo a un apéndice el resumen de lo que puede hoy decirse sobre la familia de Goya y su origen; de D. Juan Martín de Goicoechea sabemos procedía del Valle de la Borunda. Nació en Bacaicoa en 1732 y desde niño se estableció en Zaragoza junto a un tío suyo, D. Lucas de Goicoechea, dedicado al comercio, camino en el que D. Juan Martín continuó prósperamente el negocio familiar. Goicoechea fué uno de esos talentos despiertos para la realidad económica, tan característicos del siglo XVIII, que hicieron compatible esta capacidad de acumular riqueza con una positiva filantropía, el deseo de fomentar el desarrollo de su país y el sentido de la responsabilidad y el mecenazgo. Goya era catorce años menor que el financiero zaragozano; mas a pesar de esta diferencia de edad, parece ser, por las alusiones de la correspondencia de Zapater, que mantuvieron una relación cordial que puede ser llamada realmente amistad, y que pudiera justificarse por una antigua relación entre las dos familias. Todos los indicios son de que la familia Goya procedía de Guipúzcoa, en varios de cuyos pueblos (Ceraín, Zubieta) se documenta el apellido Goya en el siglo XVIII. Véase el apéndice I. Sobre Goicoechea véase el folleto de D. Juan Enrique Iranzo, *El muy ilustre señor D. Juan Martín de Goicoechea*, publicado por la Sociedad Económica de Amigos del País, de Zaragoza, 1921, y el artículo que, debido a la pluma de D. José María Azcona—aunque publicado anónimo—y con el título de "Al margen de un centenario. Un navarro amigo de Goya", vió la luz en el diario *La Voz de Navarra*, el día 6 de mayo de 1928.

necesitaba, o bien porque la ardiente sangre de su temperamento estorbaba a la asiduidad necesaria para asimilar prontamente las enseñanzas académicas.

Si Goya hubiera muerto a los cuarenta años, su nombre sería hoy el de un pintor de segunda o tercera fila dentro del arte de su época. Genialidad por genialidad, recuérdese que Giorgione murió a los treinta y cuatro años, Rafael a los treinta y siete, y que el Correggio sólo vivió cuarenta. No era Goya, pues, de ese linaje de pintores que ascienden sin esfuerzo a la perfección, aunque mejor sería decir que esa plenitud de belleza lograda en plena juventud por los tres artistas de Italia que acabamos de mencionar no es la medida con que hay que comparar el arte de Goya. En nuestra misma pintura, un Velázquez se nos aparece desde la juventud con su seguridad impecable, con un *andante maestoso* que parece comenzar sabiendo ya casi todo; Goya pertenecía a otro linaje, y de aquí el problema que nos presenta, ya que, poseyendo dotes excepcionales de genialidad creadora, tardó mucho en hallar su verdadero camino. Dos explicaciones ya apuntadas pueden hallarse a esta contradicción, sin que esto quiera decir que sean entre sí incompatibles. Podemos pensar en primer término que el alimento que Goya necesitaba como pintor en los años de su juventud era muy otro que aquel que se le ofrecía en las escuelas y academias de su tiempo, y por ello su formación había de resultar defectuosa; en este caso, podemos ver en Goya un ejemplo ilustre, pero uno más, de esa tensión de esfuerzo de tantos españoles que, faltos en su juventud de un ambiente propicio, por circunstancias personales, por falta de maestros e inmediata tradición, han de abrirse camino como puros autodidactos. Mas, por otra parte, también podemos pensar que a Goya le estorbó para completar su formación juvenil esa misma fogosidad temperamental a que alude la leyenda goyesca, es decir, una borrascosa juventud.

Frente a las gentes que sólo quieren ver en Goya espontaneidad y desenfado, dotes sin cultivar y aciertos logrados como *palos de ciego*, hay que afirmar, con serena convicción, la enorme capacidad de asimilación de Goya, su esfuerzo por adiestrarse en las más opuestas técnicas y por aprender las lecciones de los maestros allí dondequiera que encontrase estímulos para su creación.

Hay que recordar siempre aquel dibujo a lápiz de sus últimos años de Burdeos, en que se nos aparece un decrepito anciano de larga barba y encorvado andar, al que Goya puso como rótulo aquella significativa leyenda: *Aún aprendo*. Para nosotros este dibujo vale por una confesión del propio maestro. Goya aprendió siempre; aquella ávida mirada, impulsiva pero despierta, con que se nos aparece en el autorretrato incluído entre los personajes que escuchan la palabra de San Bernardino de Sena, en el cuadro de San Francisco el Grande, de Madrid, es un documento que confirma lo que el estudio de las obras de Goya enseña. Goya fué una sensibilidad abierta, llena de espontánea receptibilidad, que se halló siempre dispuesta a la captación de toda belleza y a la asimilación de todas las enseñanzas que le fueran afines.

El aprendió siempre, y se podría establecer un cuadro cronológico de su vida en el que, año tras año, fueran registrándose las nuevas adquisiciones con que iba enriqueciendo su cultura artística. Ciertamente que la técnica del fresco no era excepcional entre los artistas españoles del siglo XVIII; pero es el caso que Goya la domina en época juvenil y que recién regresado de Italia, en 1771, merece ya que se le encarguen obras de la importancia de la decoración de la Cartuja de Aula Dei o la bóveda del coreto del Pilar; poco tiempo después de su instalación en Madrid, es decir, hacia 1775, Goya aprendió a grabar al aguafuerte, técnica tan desdeñada por los pintores españoles de todas las épocas y hacia 1778 comienza sus ensayos de aguatinata, la técnica de grabar que le había de permitir aquellas delicadezas de entonación, inéditas hasta él, en *Los Caprichos*.

Aprendizaje
y curiosidad
en Goya.

Contemplador asiduo de estampas inglesas, se esforzó en practicar la técnica de grabado al humo, y nos dió en fecha desconocida, pero que podemos suponer hacia 1808-1814, un notabilísimo ensayo en la estampa conocida con el nombre de *El coloso*. Cuando tiene noticias de la litografía se apresura a practicarla, y en fecha tan temprana como 1819 hace sus primeros ensayos, los que le llevaron a una absoluta maestría del procedimiento pocos años después. ¿Qué más? En plena vejez, a los setenta y nueve años, se pone a practicar la miniatura, allá por 1824, según confiesa en la carta a D. Joaquín Ferrer del 20 de diciembre del año siguiente (1).

Quisiera invitar a los tan desdeñosos estimadores del genio de Goya a decirme qué otro ejemplo encuentran en la historia del Arte español en que un pintor conserve, a través de los años, las enfermedades y los golpes del destino—y eso contando con una juventud agitada—una tal capacidad de aprendizaje, un mayor tesón en el ensanchamiento de su cultura técnica y una mayor decisión para dominar todos los posibles lenguajes de expresión artística; es esencial dejar esto bien sentado, porque ello nos puede explicar cómo este hombre de escasas letras, privado además de las posibilidades de la intensa comunicación oral, durante buena parte de su vida, por la sordera, pudo llegar a reflejar de modo tan completo ideas, sentimientos y emociones de su época, sin poseer realmente una mediana cultura libresca. Del mismo modo que asimiló influencias pictóricas y que aprendió técnicas nuevas, Goya asimiló sin esfuerzo las ideas de su tiempo en el ambiente en que se movía, en las tertulias de sus amigos, los intelectuales enciclopedistas, más o menos saturados de la influencia francesa y amigos de la ilustración. Los que sólo atienden, para ensalzarle o desdeñarle, al Goya espontáneo, olvidan muchas veces que "*nunca puede suplir Salamanca los dones que niega la Naturaleza*", según el viejo proverbio latino, y que una inteligencia despierta y genial suple muchas veces lo que otros sólo a medias consiguen, dando vueltas a la noria del estudio.

Pero refiriéndonos concretamente a su formación pictórica, repitamos que

(1) La he comentado en el ya aludido trabajo aparecido en la *Revista de Ideas Estéticas* de 1946.

Goya se dejó impresionar siempre por la buena pintura, y así, analizando en detalle su obra, podremos fácilmente encontrar en la obra del artista notas y reflejos de los más distintos y aun opuestos maestros; sin necesidad de plagiar, ni servilismo imitativo, sino dejando revivir y elaborarse en su ánimo las imágenes de las cosas y las obras que le impresionaron gratamente, Goya pudo dejar pasar a través de su pincel esquemas de composición, efectos y recuerdos de figuras o detalles procedentes de obras de otros artistas. En las páginas siguientes haremos con la rapidez que es debida un pequeño muestrario de estas aproximaciones; ellas nos prueban que, siendo Goya un artista genial, las afinidades, las coincidencias y aun el recuerdo de obras ajenas abundan en la obra de Goya para el que sepa buscar con paciencia. Ahora bien, en modo alguno quiera deducirse de estas modestísimas aportaciones ninguna conclusión excesiva. Estas curiosidades, tan interesantes para el historiador, no pueden tener nunca un alcance negativo y dogmático y sería ridículo que alguien quisiera llegar a pensar que Goya pudiera salir rebajado de estas confrontaciones, ya que en las obras del maestro aragonés la genialidad espontánea y la creación fogosa fueron siempre compatibles con una cierta disciplina personal, con una gran constancia de esfuerzo hacia la expresión propia y con una curiosidad generosa y comprensiva; que Goya, digámoslo sin reparo, era algo más, ciertamente, que un plebeyo sin ciencia.

IV

EL PROBLEMA DE LAS INFLUENCIAS

Las gentes del siglo pasado, y concretamente los historiadores del Arte, fueron muy dados a otorgar una importancia excesiva, en el estudio de las obras de los artistas y de los ciclos estilísticos, a las influencias. La sobreestimación de este factor suele llenar, con un criterio positivista, casi todos los capítulos de la historia del Arte concebida bajo esa preocupación, hasta un extremo abrumador. Había que explicarlo todo por un contacto material entre escuelas, entre focos o artistas, y sin ese contacto no se hallaba manera de enfocar la aparición de notas comunes. Dios nos libre, en reacción contra este supersticioso positivismo, de caer en el extremo opuesto, negando el valor que en el proceso artístico general o individual tiene la aceptación de elementos de otras obras de antecesores o contemporáneos. Pero, en primer lugar, aun en los casos documentados de influencias directas, se olvida que en el mero hecho de aceptar esa acción contaminadora existe ya una afinidad, y que la misma recepción de una determinada influencia entre todas las posibles, es decir, eliminando otras muy próximas, supone ya una selección, una cualidad común, que hace posible la conductibilidad de esos elementos formales o ideológicos a través de una sensibilidad análoga. El artista va por el mundo con los ojos abiertos, ávidos de hallar lo que su espíritu anhela encontrar en la vida; su receptividad es, pues, como un filtro que absorbe lo que tiene sutileza bastante para pasar a su través y que detiene todo aquello que no es apto para ser digerido por su específica personalidad, por su individual vocación creadora. Por ello, a veces, un artista puede vivir en un medio determinado y ser insensible a él, sin admitir nada aparentemente de su círculo. Según el cerrado criterio positivista, esta acción debería contaminarle sin remedio, por constituir su ambiente habitual. En cambio, a veces, cosas, obras y sugerencias apenas entrevistas, bastan para dejar una imborrable estela y marcar una fuerte impronta en la obra de un artista, volviendo a aparecer a lo largo de su vida como una verdadera obsesión. Podemos por ello preguntarnos por qué ciertas obras de Rembrandt nos recuerdan las pinturas del Extremo Oriente; incluso en algunos de sus cuadros—el *Rapto de Proserpina*, del Museo de Berlín,

Los criterios positivistas y la cuestión de las influencias.

La afinidad en las influencias.

Las "alergias estéticas".

por ejemplo—, los ojos de los personajes se entornan oblicuos, como si pertenecieran a la remota raza amarilla (1). Se dan en la Historia, como se dan en la vida, influencias aparentemente inexplicables si sólo se estudia el medio habitual en que la obra es producida; suponen en muchos casos verdaderos saltos en el espacio y en el tiempo, contaminación lejana y misteriosa para quien no atienda sino de una manera miope a la fuerza inmediata y cuantitativa del medio próximo y tangible. Nada más instructivo para darse una idea de estas sensibilizaciones especiales de que los artistas, como los organismos vivos, se hallan dotados, que referirse a ese concepto tan fecundo de la Medicina moderna denominado la *alergia*. Hay que hacer en la historia del Arte un amplio lugar a lo que podríamos llamar *la alergia estética*, esa afinidad desconcertante y sutil, esa sensibilización específica para ciertas formas y para ciertas tendencias estéticas que encontramos aparecer muchas veces, de modo inexplicable, en las obras de determinados artistas o en el estilo de ciertas épocas.

Debe hacerse, pues, un capítulo aparte en la historia explicativa o filosófica del Arte para esta nueva manera de ver, ensanchando aquella estrecha superstición positivista del *medio ambiente* y de las *influencias* que el siglo pasado interpretaba de modo tan mezquino y material. Los individuos, y en mucho mayor grado los artistas geniales, que son individualidades de excepción, vienen al mundo con la previa exigencia de un ambiente en cierto modo prefijado por su vocación y por sus afinidades, por sus secretas e inexcrutables preferencias, por su apetito mental específico de ciertas emociones o armonías, colores, tonos o sonidos, es decir, tensa la antena vigilante que recogerá las ondas de determinada calidad y alcance con exclusión de otras cualesquiera. También en cierto modo los organismos vivos se crean en muchos casos su propio medio selectivo predeterminado por su misma constitución, cerrándose voluntariamente a todo lo que no sintonice con ella, como ha demostrado, entre otros biólogos modernos, con ejemplos tomados de la escala animal, el barón von Üxküll en sus libros, llenos de estimulantes verdades. Existen casos en la historia del Arte de notable resistencia al medio, o de inexplicable anticipación sobre el tiempo; artistas, en suma, que van a buscar las fuentes de su inspiración en las más remotas sugerencias, o bien en el inédito fondo del propio sujeto. Los escultores castellanos del siglo XVI, más o menos formados en lo italiano renaciente y clásico, derivan hacia lo barroco con una velocidad realmente excepcional, y así Berruguete y su escuela, precediendo al Greco y a los barrocos de un siglo después, sacan las extremas consecuencias de las obras de Miguel Angel, con un siglo de adelanto sobre el Bernini. Rubens se formó en largos años de contacto con el arte italiano, y, sin embargo, su pintura deriva hacia formas complicadas y sinuo-

(1) Me refiero al cuadro que figuraba en el catálogo del Kaiser Friedrich con el núm. 823 (edición de 1931). Véase en el reciente *corpus* rembrandtiano del doctor Bredius (*The paintings of Rembrandt*. Phaidon edition. Londres, s. a.), lám. 463.

sas, hacia esquemas movidos y dinámicos en los que se desquita y afirma su temperamento de hombre del Norte. El tenebrismo pictórico de principios del siglo XVII se extiende con tal rapidez a la pintura española, que todavía está en problema si sólo la influencia de Caravaggio puede explicarnos tan veloz contaminación. Asimismo, con extraña rapidez semejante, se extiende en ciertos círculos de la cultura europea del siglo XIX una influencia japonesa, aceptada con ímpetu adivinatorio. Se trata en muchos de estos casos de verdaderas *alergias estéticas*. Cualquiera que viva un poco la vida artística, y no meramente a través de los libros, puede darse cuenta de fenómenos de este orden que ocurren ante nuestros ojos y entran dentro de este grupo de realidades. Los médicos nos han descubierto el hecho curiosísimo: He aquí que diez personas se hallan paseando por un jardín en un mes de la florida primavera. Entre aquellas flores hay una determinada cuyo polen tendrá la peculiar virtud de ir a irritar la excitable sensibilidad de una sola de aquellas personas, a la que este sutilísimo contacto, transmitido por el aire, puede ocasionar no ya una mera molestia, sino una verdadera enfermedad. Del mismo modo podemos imaginarnos un grupo de artistas que se hallan de viaje en un país lejano, visitando un Museo extranjero; de los centenares de obras que allí se albergan, hay acaso una sola, perdida a lo mejor en el rincón de una sala, olvidada por los críticos y no valorada por los historiadores, y que puede tener, sin embargo, virtud bastante para impresionar de modo singular a ése solo entre los artistas visitantes, que no olvidará jamás aquella impresión de la que acaso pueda derivarse un sesgo en su obra personal y una huella profunda para el resto de su vida. A veces no es necesario ni el contacto con las obras mismas; meramente una reproducción, un dibujo, un grabado, una revista, pueden servir para transmitir igualmente una extraña influencia que nunca nos explicaríamos por el ambiente ni por el medio habitual.

La historia del arte reciente nos proporciona casos muy curiosos, estudiados en estos últimos años, que pueden venir en apoyo de esta convicción nuestra. Querrémos mencionar aquí, como ejemplo, la interesantísima monografía de un agudo crítico y artista alemán, Mathias Goeritz, sobre una modesta y hasta ahora poco atendida figura del arte ochocentista germánico, el pintor sajón Rayski (1). Louis Ferdinand von Rayski fué un excelente pintor de larga vida, que nació en Pegau (Sajonia) el 23 de octubre de 1806 y murió en 1890. Procedente de una vieja familia aristocrática, vivió principalmente en Dresde, aunque residió a temporadas en otras cortes y ciudades del Imperio y en castillos y feudos de sus amigos y parientes. Pocos viajes fuera de su país—Inglaterra, Suiza—, intensa vocación pictórica, trabajo activo, formación de hombre cultivado pero casi autodidacto en la pintura.

(1) M. Goeritz, *Ferdinand von Rayski und die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlín, Hans von Hugo Verlag, 1942.

Pues bien; a través de su obra de pintor que vivió 84 años una existencia aislada, independiente, en la apacible quietud de las viejas ciudades alemanas, viene a dejarse sentir el proceso todo de la pintura ochocentista. El impalpable efluvio de los cambios del gusto y de las corrientes espirituales del siglo le llega a Rayski por caminos difíciles de reconstituir, pero le llega; alergia o sincronismo, Rayski realiza en su obra un camino paralelo al que sigue la pintura del XIX vista por nosotros en conjunto y ya con la perspectiva de la historia. Sus primeros dibujos hacia 1818 ó 1820 dejan sentir un hálito prerromántico que se muestra ya, franco, en sus retratos, en los que hallamos influencias vagas de la escuela inglesa, primero, y luego coincidencias con los retratistas del romanticismo de otros países de Europa; concretamente recordamos a Esquivel ante su retrato del teniente Opitz (1834) (1). Su pintura pasa luego a una etapa fogosa en la que hay coincidencias con Delacroix o Gericault (2); nerviosos apuntes de la vida contemporánea nos recuerdan a Constantin Guys (3). Viene luego un cierto tipo de cuadros género ante los que Goeritz, nombra a Daumier y a nosotros nos trae a la memoria la pintura de Alenza (4); cierto que al propio autor de la monografía que comentamos, algunos de estos cuadros le recuerdan lo español: Con Goya relaciona su cuadro de hacia 1835 *La mendiga*, que, visto en una colección española o en un anticuario madrileño, sería inmediatamente atribuido a Lucas (5). Retratos francamente realistas del 1838 al 1850 pueden ponerse al lado de los de Waldmüller, Madrazo o Winterhalter, en su seria dignidad burguesa (6). Hay aspectos de su obra coincidentes, en el paisaje, con el francés Corot o el germánico Thoma (7), con los intensos estudios realistas de Courbet (8) o con estudios de figura de Manet o Renoir (9), llegando en la dirección impresionista a notas de una técnica tan avanzada como la de Corinth o Slevogt (10). Sin plagio, sin frivolidad, por pura identificación con el proceso espiritual de su tiempo, este pintor provinciano de la Alemania ochocentista va señalando en su obra, con rigor cronológico sorprendente, todas las etapas de la evolución pictórica de su siglo. He aquí un singular caso representativo cuyo estudio debe recomendarse a los fanáticos buscadores de «influencias».

(1) Obra cit., pág. 25. A Vicente López nos recuerda su efigie del general von Leysser, obra de 1834 (pág. 22).

(2) Muerte de Tomás Becket, hacia 1835 (pág. 41); pinturas de caballos de esta misma época (página 55).

(3) Apunte de coche, a lápiz (pág. 60).

(4) El vagabundo, obra hacia 1835 (pág. 65).

(5) Obra cit. (pág. 69).

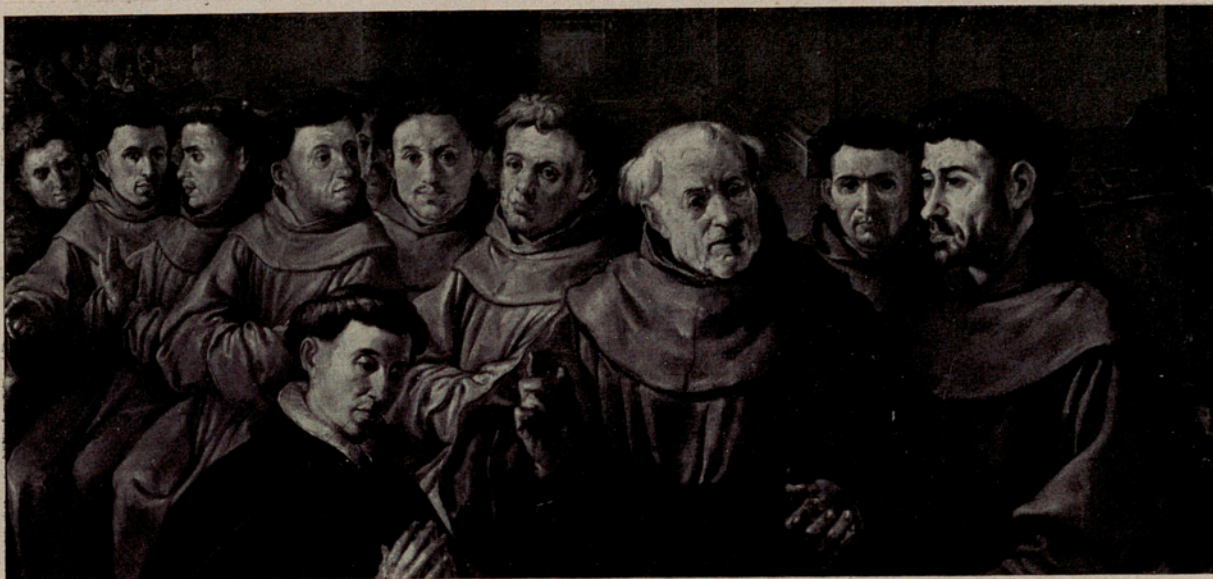
(6) Retratos, por ejemplo, de Josefina von Zobel, 1838; de Von Schroeten, 1843, o Ida von Schoenberg, hacia 1850.

(7) Véanse, por ejemplo, el corotiano paisaje de Purchenstein, 1840 (pág. 103), o los Cazadores de 1838, que tanto recuerdan a Thoma (pág. 99).

(8) Ciervo, de 1847 (pág. 179), y Corzo, de 1860 (pág. 182).

(9) Retrato de Cristina von Schoenberg, 1865 (pág. 167).

(10) Jabalíes, de 1863 (pág. 194), o el Retrato de desconocido, hacia 1875 (pág. 205).



11. HERRERA EL VIEJO.—*San Buenaventura ante los franciscanos. Detalle.*
(Museo del Prado.)



12. PABLO RABIELLA.—*San Pedro y San Pablo.* (Museo de Zaragoza.)



13. FRAY MANUEL BAYEU.—*San Pedro de Verona*
(boceto). Museo de Zaragoza.



14. GOYA.—*Boceto. (Zaragoza, Sociedad Económica de Amigos del País.)*

Sin duda, en Goya hay algo de esto, y en su voraz temperamento abierto a la vida pudieron ejercer acción muchas obras de arte y algunos maestros que no pertenecieron al ambiente artístico madrileño o zaragozano en que el artista se educó. En este sentido ha de interpretarse la frase, un tanto radical pero auténtica, en que el maestro reconocía como sus únicos maestros a "Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza" (1). Pero, además de lo que puede achacarse a influencias directas de un artista sobre otro, bien ejercidas por contactos frecuentes y continuos, como en la relación de maestro y discípulo, o bien a esas posibilidades, casi adivinatorias, que acabamos de denominar *alergias estéticas*, existen otras series de analogías entre artistas de la misma época que ni siquiera necesitan de ninguna de esas dos explicaciones.

Las "alergias" en Goya.

Es un supuesto aceptado desde siempre en historia del Arte que existen ciertos rasgos comunes entre las obras de un período de tiempo con entidad cronológica definida, que son los que nos permiten hablar de un *estilo de época*. Podemos sorprender curiosas coincidencias entre obras de artistas contemporáneos que no hallan muchas veces explicación por una relación directa, es decir, por un conocimiento de las obras respectivas. Esta afinidad o semejanza puede existir en forma de preferencia por determinados asuntos o por la manera de interpretarlos, o bien residir en la calidad formal de sus esquemas compositivos, en la ejecución técnica o en la aceptación de determinados elementos sensibles manejados por los artistas.

El "estilo de época" y las coincidencias.

En este libro serán señaladas unas cuantas de esas afinidades, que no siempre pueden explicarse a la manera tradicional y que deben aquí ser apuntadas con el intento de dar una idea de la compleja trama de hilos sutiles que ligan a Goya con el arte de su tiempo. Un recorrido a través de las obras de Goya podría mostrar una serie de notas, aparentemente contradictorias; a veces, por un lado, Goya se nos aparece rebelde a su medio, al mismo tiempo que muestra afinidades notables con ciertos caracteres de la tradición pictórica española; en segundo lugar, Goya, hombre lento en su maduración artística, está muy lejos de parecernos un artista cerrado al mundo exterior que se alimente exclusivamente de sí mismo; antes al contrario, podemos hallar en él ecos, afinidades e influencias de los artistas más lejanos, más dispares entre sí, como fruto de una potencia de asimilación extraordinaria. Precisamente Goya nos demuestra con su ejemplo que no siempre se asimila aquello que se tiene más cerca; en muchos casos las preferencias de Goya

(1) La frase, discutida, vino a ser confirmada por la aseveración del propio hijo de Goya en la biografía antes citada, que Beroqui dió a conocer en 1927: "Observador con veneración de Velázquez y de Rembrandt, no estudió ni observó más que la Naturaleza, que decía era su maestra." Hace años pude documentar, es decir, hallar un fidedigno testimonio escrito del estudio que Goya hizo de los grabados de Rembrandt. Véase sobre ello un apéndice de este trabajo en el que se transcribe lo escrito en aquella ocasión.

van a obras y escuelas muy alejadas de lo español, con lo que el propio artista se nos aparecerá como singular ejemplo de esas alergias estéticas que nos hemos permitido definir. En algunas ocasiones, la imposibilidad de comprobar la existencia de un contacto, por muy sutil que lo imaginásemos, nos hará pensar en la coincidencia general con un estilo de época que Goya expresó a su modo y en su lenguaje peculiar de una manera poderosa aunque escasamente canónica. Por último, en la obra de Goya veremos portillos abiertos sobre el arte del porvenir, adivinaciones singulares de parcelas enteras de la sensibilidad artística futura que nos harán considerar a Goya, dentro de su tiempo, situado a caballo sobre dos siglos, como un verdadero y genial precursor.

V

GOYA Y LA TRADICION PICTORICA ESPAÑOLA

Dentro de esta complejidad del arte goyesco, ¿qué nexo le une a la tradición española? ¿Qué encontramos que pueda servirnos para la filiación de su arte singular dentro de lo español? También es nuestro arte, hay que reconocerlo, un tanto contradictorio ya que su ritmo y su curso se nos ofrecen, a veces, con marcha un tanto discontinua.

La "veta
brava" en
nuestra pin-
tura.

El arte español y singularmente la pintura se definen mejor por la existencia de personalidades destacadas que por la continuidad de una tradición de escuela. País de individualidades, mucho más que de tradición colectiva, España señaló siempre su actividad artística más por la aparición singular de talentos aislados que por la escolástica sucesión de los discretos. No quiere con ello decirse que nuestra pintura carezca de una cierta y encadenada trabazón, y el que esto escribe ha intentado en alguna ocasión refutar respetuosamente ciertas afirmaciones a este respecto del propio Menéndez y Pelayo (1).

Pero hay una cierta nota que reaparece con singular reincidencia en nuestra pintura y que tiñe poderosamente algunas de sus más fuertes personalidades. Me refiero a ese algo áspero, despeinado, vigoroso, a esa tendencia hacia la franca exhibición de una vivaz y enérgica virilidad desenfadada, lejos de toda apolínea corrección, a esa nota fogosa y espontánea que hace a nuestro arte cualquier cosa menos paralítico. Me refiero a esa corriente pictórica que puede seguirse a través de varios siglos y a la que D. Elías Tormo ha llamado con gráfica frase, que merece arraigar definitivamente en nuestra terminología artística, la *veta brava del arte español*.

Para dar idea de lo que tal linaje de pintura significa evoquemos los remotos antecedentes que podemos encontrar a esta vena pictórica en la tradición española. Podríamos, ciertamente, remontarnos a aquella bárbara y extraña escuela de coloristas que surgió en España en el siglo X, en la época de la miniatura mozárabe. Cualesquiera que puedan ser las fuentes de esta vieja escuela de ilustrado-

Genealogía
de la "veta
brava".

(1) Véase mi estudio sobre *La pintura española del siglo XVII*, publicado en la *Historia del Arte Labor*, tomo XII (2.^a edición, 1945, pág. 63).

res (1), hay algo en las pinturas que iluminan los pasajes del Apocalipsis, en las páginas de los Beatos mozárabes, que puede entroncar con estas corrientes a que ahora nos referimos. Los rudos ilustradores del Beato de Valladolid, del Beato de la Biblioteca Nacional, del de la Academia de la Historia, de los de Gerona o Seo de Urgel o del Códice Vigilano, son pintores de la veta brava, atrevidos coloristas más preocupados de la intensidad de la expresión que de la corrección objetiva del dibujo. Notemos que estas jugosas y desenfadas tendencias de la pintura nacional vienen a ser de vez en vez contrarrestadas por corrientes opuestas de corrección y de purismo, generalmente venidas de fuera de nuestro país, que tratan de aportar normas de mayor contención interpretativa, factura más cuidada y dibujo más correcto. Así, los Beatos mozárabes, bárbaros y originales, son sustituidos bajo la influencia del dibujo caligráfico, impuesto por la influencia francesa, por los Beatos románicos de más sabio y atildado dibujo, con un sentido más ornamental de la línea, ya que no más realista. Esta influencia del dibujo francés se sigue imponiendo en lo gótico; pero si en los albores de la influencia italiana nos acordamos de las exquisitas pinturas de Siena o de Florencia, ante la decoración de la capilla de San Miguel, en Pedralbes, reconoceremos que, en cierto modo, Ferrer Bassa interpretó también a lo bravo las delicadas composiciones que él tomó del arte toscano. Corrección y bravura aparecen también entre los primitivos góticos y hacen su alternada aparición en la misma escuela catalana; acordémonos de la contraposición Huguet-Vergós para elegir un ejemplo flagrante.

En los primitivos de Valencia hallamos con frecuencia alardes de fiereza de los que puede ser un buen representante, sea o no español de nacimiento, aquel Marzal de Sax que trabajó en la capital levantina. Pero es especialmente, no lo olvidemos, en la pintura aragonesa donde encontramos, desde los primitivos, algunos vigorosos pintores de ruda complexión y veta brava, que prefieren siempre la expresión a la corrección; recordemos al mismo Pedro Zuera o aquel Pedro García Benabarre —que es por otros estimado como pintor catalán—; a los discípulos de Bartolomé Bermejo, en Aragón, los Martín Bernat o Miguel Ximénez, y en la próxima tierra de Navarra dejó otra ruda muestra de la veta brava aquel Pedro Díaz de Oviedo, autor del retablo mayor de la Catedral de Tudela, al que se le ha encontrado alguna afinidad con un pintor de la escuela de Avila, singularmente aficionado a los tonos austeros de color a base de ocre y castaños y a las intensas expresiones llenas de fiereza y adustez en sus personajes, el llamado García del Barco. En su tiempo y en su técnica, el propio Navarrete puede estimarse, en pleno siglo XVI, como continuador de esta corriente a que aludimos. Más tarde, Ribalta, el pintor de los vi-

(1) Parece afirmarse cada vez más la idea de que existió una escuela de miniaturistas en la España visigoda y que sus prototipos serían norteafricanos en los que se refundieron tradiciones artísticas de Oriente y de Occidente. Véase el notable trabajo de H. Schlunck, "En torno al problema de la miniatura visigoda", publicado en *Archivo Español de Arte*, 1946.

riles apóstoles grandiosos, de la paleta caliente y la brava ejecución, inicia lo que en el siglo XVII producen sus más representativos maestros; discípulo de Ribalta fué el grandioso y áspero Ribera, al que no afeminaron ni el cielo de Nápoles ni el contacto y estudio de los maestros italianos; valencianos fueron también artistas bravos y viriles como Espinosa o Esteban March. Pues es en el siglo XVII cuando se impone como normal entre nuestros maestros una factura más suelta, menos dibujística, una ejecución más libre y despreocupada; entonces hallamos completa la nómina de honor de esta veta brava de la pintura española; nos referimos en primer término a los dos Herrera, el Viejo y el Mozo, que en la escuela sevillana dejaron rastro y ejemplo de fogosos ejecutantes. Del padre se dijo que para pintar usaba cañas en lugar de pinceles; a tal punto llegaba en su bravura.

En este aspecto, el viejo Herrera es, sin duda, uno de los más fuertes y adustos pintores de carácter, de los más vueltos de espaldas a la belleza y a la apolínea corrección de la forma, y por ello mismo, cualquiera que sea la valoración estética que pueda otorgarse a esta corriente en el arte, su pintura ofrece un positivo interés histórico en el punto del sesgo definitivo hacia el barroco y en cuanto a precedente enérgico de esta ejecución desflecada y antidibujística que define lo que designamos como la veta brava nacional. No se trata, repetiremos, en este momento, de apologías ni de preferencias, sino del examen de un problema histórico, de señalar los jalones de una corriente viva en la pintura nacional con la que Goya enlaza. Apartamos nuestra consideración de lo que en la pintura de Herrera el Viejo existe de grandes *machinas*, de supervivencia de un cierto italianismo trasnochado en sus cuadrazos de altar, para fijarnos en lo que su obra tiene, en su tiempo, de más progresivo y avanzado. Ningún ejemplo mejor que los cuadros de la serie de San Buenaventura, pintados en paridad con Zurbarán, un representante de la nueva generación, exponente de valores pictóricos muy distintos. Herrera contiene su paleta, acordándola en grises, tierras y negros, y trabaja sus cabezas con fuerza pocas veces superada por el artista, dado aquí a una acentuación del carácter y de la expresión personal en la que su ejecución suelta y su pincelada pastosa nos dan trozos tan fuertes y bravos como la serie de cabezas que figuran en el *San Buenaventura ante la comunidad franciscana*, el cuadro del Museo del Prado, del que aquí reproducimos un detalle ejemplar (fig. 11). Nótese que el ritmo es, en este aspecto que ahora estudiamos, discontinuo dentro de la pintura española. Frente a la suelta factura de Herrera o al colorismo vigoroso de Roelas, esa nueva generación trae preocupaciones eminentemente plásticas, las que obsesionaron en su juventud a Velázquez, Zurbarán y Cano. Será la otra generación, la de Murillo y Valdés, la que se aparte de esta consigna de plásticos valores en busca de una ejecución distinta más prudente y delicada en Murillo, dado a las *vaporosidades* de que hablan los escritores clásicos, y sólo violenta y brava en Valdés, en quien reaparece la vena que había mostrado en Herrera su fuerza.

Ya en la escuela de Madrid, son *bravos* los dos hermanos Rizi, tanto el benedictino fray Juan, que llegó en sus lienzos a atrevimientos de pincelada notables y a una vivaz síntesis de ejecución, que tantas veces le aproxima a Velázquez, como su hermano, el brillante fresquista y decorador de la corte de Carlos II. Todavía los superó el sevillano Valdés Leal, inquieto y atrevido, descuidado y a veces genial, que viene a ser acaso el más destacado ejemplo de esta tendencia de la pintura nacional; recordemos especialmente sus cuadros de los carmelitas de Córdoba, sus Concepciones o algunos magníficos trozos de pintura de la serie de las Clarisas de Carmona.

La tradición
pictórica en
la escuela
aragonesa.

Mas, recordada la existencia de tan fuerte y significativa tradición nacional, debemos especialmente llamar la atención sobre un fenómeno artístico de singular interés desde el punto de vista del estudio de la pintura de Goya. Es éste: esa corriente de atrevidos pintores desdeñosos de la reposada ejecución dibujística tiene una nutrida representación en la escuela aragonesa del siglo XVII. Mas lo primero que tenemos que decir de esta escuela es que espera todavía un estudio de conjunto que bien merecería su entidad relativamente importante.

Pues el capítulo de lo aragonés sólo ha tenido muy ligeras alusiones en las obras de historia de nuestro Arte, reducidas a la simple mención de unos cuantos nombres de pintores, sin analizar de modo suficiente los caracteres de su obra, por carecerse de los estudios y monografías que hubieran sido precisos para darnos de estos artistas una idea adecuada. El nombre de Jusepe Martínez suena en nuestros libros de arte por haber sido el autor de los *Discursos Practicables* mucho más que por haber pintado un buen número de lienzos que están esperando su exacta valoración. Sólo el día que se estudie con interés la pintura aragonesa del XVII podrá tenerse una estimación justa de lo que significa y del matiz que aporta este foco regional al arte español de aquel siglo. Me basta, por lo pronto, para mi objeto referirme a cuadros que están en lugares públicos de Aragón para decir que no dudo en incluir a Jusepe Martínez entre los bravos ejecutantes de esta corriente a que aquí se alude (1). Mas en fogosidad de ejecución, en despreocupación y brillantez de toque, aún le supera su propio hijo, fray Antonio Martínez. Nacido en Zaragoza en 1639, después de ser discípulo de su padre, a quien parece acompañó a Italia, profesó como cartujo en Aula Dei y falleció en 1690 (2). La contemplación de algunos de los más seguros lienzos de fray Antonio de los que hoy conserva el Museo zaragozano nos hace estimar su pintura como muy representativa de esa factura amplia y abocetada, de pincelada atrevida y suelta. La relación de discípulo

Los Martí-
nez: Jusepe
y fray An-
tonio.

(1) Sobre Jusepe Martínez véase la *Noticia* biográfica de Carderera frente a la edición académica de los *Discursos practicables*... Madrid, 1866. Véase también el *Catálogo* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, *Sección pictórica* (2.^a edición), Zaragoza, 1933, especialmente las págs 138 y sigts.

(2) Así dijo Ceán; otros escritores dan como fecha de su muerte la de 1679. Véase el *Catálogo* citado del Museo de Zaragoza, pág. 38, que, por cierto, da en su pág. 46 otra tercera fecha de muerte del pintor, la de 1696, acaso por simple errata en esta ocasión.

a maestro respecto de su padre es también evidente; el cuadro que nos parece más atractivo y ejemplar es, sin duda, el autorretrato en que fray Antonio Martínez aparece pintando a su propio padre (1). Pues si en las pinturas de asunto religioso fray Antonio puede aparecer como un digno y más barroco seguidor de la tradición de un Carducho, Martínez el mozo no dejó de poseer dotes de retratista que, como ocurrió en el caso de fray Juan Rizi, no tuvieron en el claustro demasiadas ocasiones de ser fomentadas.

Fray Antonio empleó sus talentos artísticos en provecho de la comunidad a que perteneció; sus pinceles trabajaron activamente en aquella cartuja que había de ser un siglo después decorada por Goya a su regreso de Italia. Una vez más, la exclaustración de 1835 y el subsiguiente abandono de los edificios religiosos desamortizados fueron la causa de que no se conserven hoy *in situ* las pinturas de fray Antonio y de que no haya llegado hasta nosotros en estado satisfactorio lo que podría constituir hoy un monumento valioso para la historia de la pintura aragonesa. Cuarenta y ocho lienzos de mano de fray Antonio Martínez se citan como existentes en Aula Dei al tiempo de la expulsión de 1835. Las pinturas pasaron al Museo de Zaragoza, pero sus atribuciones no han sido aún bien estudiadas; Viñaza, que, como es sabido, trabajó sobre notas y papeles de Carderera, sólo atribuía a fray Antonio diecisiete cuadros, por creer que algunos de ellos, y especialmente los tímpanos o lunetos, no eran de su mano. El actual catálogo del Museo de Zaragoza cree que debieron salir en su mayor parte de los pinceles del hijo de Jusepe Martínez, pero hace salvedades siguiendo a Viñaza, por lo que la cuestión queda en suspenso hasta que algún estudioso aragonés se decida a acometer la monografía de fray Antonio, con lo que prestaría un buen servicio a la historia de la pintura en Aragón y a la de esta corriente artística, cuyo índice hay que tener en cuenta para conocer los antecedentes regionales de la pintura de Goya.

En todo caso, valientes y sueltas pinturas que el Museo de Zaragoza conserva dan idea de la destreza de pintor de fray Antonio y de su espontaneidad de ejecución, la que le da derecho a ser incluído en este escalafón de artistas de la brava veta, que tiene en lo aragonés tan curiosos ejemplos. Destacaremos entre los del Museo zaragozano atribuibles con seguridad a fray Antonio, el cuadro de la Fundación de la Orden Cartujana, en que Gregorio VII aparece otorgando a San Bruno la bula de creación (2). Con esta pintura y algunos de los medios puntos del propio Museo, fray Antonio marca el más extremo nivel barroco y la más desenfadada técnica pictórica en la historia de las grandes series cartujas, tan importantes para la de nuestra pintura nacional y cuyos jalones más señalados los marcan Sánchez Cotán, Carducho y Zurbarán entre los precursores del hijo de Jusepe Martínez.

(1) Número 220 del Museo de Zaragoza; véase el *Catálogo*, 2.^a ed., págs. 48-49. El cuadro fué regalado al Museo por D. Valentín Carderera.

(2) Número 240 del citado catálogo del Museo de Zaragoza.

Verdusan.

En la propia región aragonesa y en Navarra trabajó mucho otro pintor de la veta brava, Vicente Verdusan, que es merecedor de una monografía, importante al menos para el conocimiento de la historia pictórica de estas dos regiones, y que acaso algún día se decida a escribir nuestro amigo José Ramón Castro, cuya exploración de archivos le ha familiarizado desde hace años con la figura de este pintor. De Verdusan sólo dijo Ceán Bermúdez, siguiendo a Palomino, que residía en Pamplona con mucho crédito a mediados del siglo XVIII, mas, cosa extraña en él, no cita ni una obra suya. Para Viñaza fué la suya una personalidad de pintor desarrollada al calor de aquella chispa de barroco decorativismo aportada a Zaragoza por Claudio Coello cuando estuvo en la ciudad del Ebro pintando en el convento de la Mantería y alaba en el artista un "agradable colorido y mucha facilidad y maestría en la ejecución". Viñaza menciona obras suyas en Zaragoza, en Huesca y en Pamplona y hace referencia a cuadros firmados en 1671 y 1673. En colección pública pueden dar idea de las dotes de Verdusan los cuadros del Museo de Zaragoza, a donde fueron a parar, con la exclaustación, las pinturas del monasterio cisterciense de Veruela, donde trabajó Verdusan con actividad paralela a la desarrollada por fray Antonio Martínez en la cartuja de Aula Dei. El catálogo del Museo de Zaragoza (1) menciona obras suyas en la iglesia de Villafranca de Ebro y en la capilla de San Martín y San Joaquín, en la catedral de Huesca. Importantes son, para definir su estilo, los que conserva la bella iglesia barroca de San Carlos de Zaragoza, hace años estudiada por mi amigo D. Francisco Abbad, en un artículo de *Arte Español* (2), y, por mi parte, diré que, acompañado por el señor Castro, he conocido otros muchos lienzos del artista en iglesias navarras que espero publique tan erudito investigador; mencionaré con especial interés los que conserva la catedral de Tudela.

De los lienzos de Veruela, el de más empeño es, sin duda, el que representa la *Conversión de San Guillermo de Aquitania* (3), gran cuadro apaisado de barroca composición sesgada con profusión de personajes y recursos muy de la época; luces milagrosas, perspectivas de arquitectura, gesticulación movida en los personajes y algún buen trozo acusando, en su carácter de retrato, cierta concesión al natural. En todos los cuadros de esta procedencia, la ejecución barroca y suelta pone a este pintor, en efecto, en la línea de los últimos madrileños seguidores de Coello, pero sus notas de color dan a veces un cierto matiz *murillesco* a sus pinturas, más policromas que lo normal en la escuela de la corte. En cuanto a ejecución valiente y osadía de pincelada, la más notable acaso de la colección de Zaragoza es la representación de Cristo crucificado desclavándose de la Cruz para aliviar a San Bernar-

(1) Véase pág. 57 y siguientes.

(2) Véase el estudio en el tomo XIV de dicha revista (1942), pág. 23.

(3) Es un enorme lienzo de 2,90 x 4,40, que figura en el Museo de Zaragoza con el núm. 95. El catálogo mencionado publica una reproducción en lámina.

do, tema tan cisterciense e iconográficamente tan curioso, que ha sido entre nosotros recientemente estudiado por el señor Sánchez Cantón, a propósito del cuadro de Ribalta entrado en el Prado hace algunos años (1).

Más genuinos representantes de la veta brava que el propio Verdusan son dos pintores aragoneses de fiereza y desenvoltura de técnica muy singulares: los Rabiella. Ceán no conoció sino a uno o acaso confundió al padre y al hijo, pero se dió cuenta de los caracteres de su estilo de pintura al decir que "aunque no era muy correcto en el dibuxo, tenía máximas de pintor y un estilo abreviado a manera del que usaron fray Juan Rizi en Castilla y D. Juan de Valdés en Andalucía", referencias perfectamente orientadas para definir a Rabiella como pintor de la valiente veta cuyo esquema trazamos aquí en cifra. Mas Ceán atribuye al mismo y único Rabiella—sin segundo apellido—de quien habla, los cuadros de las capillas de Santiago y de San Marcos, en la Seo de Zaragoza, que son, respectivamente, del padre y del hijo, según los eruditos aragoneses. Fué Viñaza quien distinguió entre ambos pintores y abrió el camino para un estudio futuro que de nuevo me atrevo a recomendar a los estudiosos zaragozanos, estudio que deberá ir precedido de una intensa campaña fotográfica, más necesaria en Aragón que en otras regiones españolas.

El padre, Pablo Rabiella y Díez de Aux, nació en Zaragoza, donde falleció el 14 de enero de 1719. De lo que yo he visto suyo en Zaragoza tienen algún interés, por el fuego barroco y las entonaciones calientes, en confusas y cuajadas composiciones, los lienzos que decoran la mentada capilla de Santiago en la Seo. Especialmente el Santiago Matamoros justifica aquello que Ceán dijo al tratar de su estilo de que era "muy propio para pintar batallas, en lo que sobresalió Rabiella". Mas como pintor de suelta ejecución y alarde en el toque, así como por una gama no desdenable de colorista, son sus pinturas del Museo de Zaragoza lo que me parece más digno de señalarse, y especialmente el San Pedro y San Pablo que aquí se reproducen (fig. 12). Este lienzo le puede hacer digno de ser considerado como una especie de *Valdés Leal aragonés*, como alguna vez, y en provecho de una rápida y eficaz caracterización, nos hemos decidido a calificarle (2). En trozos como éste o como la *Santa Cena*, del Museo de Zaragoza, Rabiella no es indigno de compararse con el maestro sevillano al que le aproximan trozos afortunados de fogosidad muy pareja a la del compadre de Murillo. Rabiella padre, casado con Teresa Sánchez, según Viñaza, tuvo como hijo y discípulo a Pablo Rabiella Sánchez, del que se sabe casó en la iglesia del San Pedro, de Zaragoza, en 1716, y que murió ya muy avanzado el siglo XVIII, en 1764, con lo que empalma con la época de Goya, que le conocería en

(1) Número 2.804 del actual *Catálogo* del Museo del Prado. El de Verdusan se cataloga en Zaragoza con el núm. 105.

(2) Museo de Zaragoza, núm. 97 del citado *Catálogo*. Aparte los cuadros del Museo, pueden ponerse en relación con Rabiella unos Apóstoles de la colección de pinturas de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Zaragoza.

sus años de aprendizaje en la ciudad del Pilar. Rabiella hijo pintó, siguiendo la tradición del padre, en las capillas de San Marcos, en la Seo, y de San Juan Bautista, en el Pilar. Esta continuidad respecto de su padre y maestro y la perduración en su pintura de ese barroquismo fogoso y decorativo es lo que explica el comentario de Viñaza cuando nos dice, al mencionar las obras de Rabiella junior, que "por su estilo, colígease que quiso imitar la facilidad de Lucas Jordán".

Mas el enlace entre la época seiscentista barroca y los tiempos de Goya propiamente dichos, lo encontramos en el hasta ahora no estudiado maestro del pintor de Fuendetodos. Fué D. José Luzán artista de no muy altos vuelos, pero que sólo por haber ayudado a Goya a dar sus primeros pasos en el Arte hubiera debido merecer un estudio que está aún por hacer y que, ciertamente, no aportaría revelaciones sensacionales, pero sí podría establecer con cierta claridad lo que para nosotros es evidente, o sea, que la tradición de la pintura barroca del siglo XVII español, no se interrumpe, a través del XVIII, hasta el pleno dominio del academicismo neoclásico, es decir, que desde Jusepe Martínez, el amigo de Ribera y de Velázquez, hasta Luzán, inclusive, no hay solución de continuidad en la pintura aragonesa.

Esta realidad no es para nosotros sino un caso particular de un hecho más general, que debe ser tenido en cuenta para llenar ciertas lagunas y corregir algunos inexactos lugares comunes en la historia de nuestra pintura.

El s. XVIII
en la pintura
y las escuelas
provincianas.

Me refiero a un erróneo planteamiento; como la historia de la Pintura española se ha hecho, generalmente, atendiendo con preferencia a Madrid, se ha admitido como una realidad que la venida de la dinastía borbónica altera en rápida mutación el panorama de nuestro Arte, interrumpe la tradición pictórica que venía del siglo XVII y la sustituye con el amaneramiento que aportan a nuestra corte los retratistas franceses y los decoradores italianos. Esto no es cierto; una cierta y tenaz resistencia a la invasión de lo extranjero se muestra con cierta constancia durante muy buena parte del siglo XVIII; esto sucede en Madrid mismo, con artistas como Ardemáns, Ruiz de la Iglesia, Juan Vicente Ribera o el propio Palomino, e incluso hasta en parte de la obra de los González Velázquez que no estuvieron en Roma. Pero con mucha mayor fuerza sucede esto en las provincias a las que tarda mucho más en llegar la influencia de la institución académica; así en Sevilla, Llorente y Tobar continúan la escuela de Murillo y allí mismo Domingo Martínez o Espinal, como Viladomat, en Barcelona, seguían con el honrado realismo, y la entonada paleta caliente de la pintura del siglo anterior. Se continúa la tradición general de la escuela no sólo en Sevilla o Barcelona, sino también en Granada o Valencia; allí pueden hallarse en este momento no abundante en maestros pero si en personalidades atractivas y modestas, notas de perpetuación de la castiza tradición española. El caso de Zaragoza es uno de los más significativos, ya que a través de todos esos pintores, antes citados, podemos ver continuada y mantenida la tradición del siglo XVII como último eslabón de una cadena no interrumpida.

En realidad creo, y digo creo porque, aunque fundadas en convicciones personales formadas ante las mismas pinturas, estas opiniones necesitarían corroboración en una serie de monografías que están por hacer, que ése es el verdadero valor histórico de un pintor de tercera fila como lo es D. José Luzán, el primer maestro de dibujo de Goya. Luzán, cuya biografía esbozó a base de algunos documentos familiares, más que con un estudio directo de sus obras, D. Valentín Carderera (1), nació en Zaragoza en 1710. Bautizado en la parroquia de San Miguel el 16 de diciembre de de aquel año, alcanzó protección, siendo de condición hidalga, como no dejaron nunca de invocar sus descendientes, de la poderosa familia de los condes de Fuentes. Al mostrar afición a la pintura, fué por estos próceres pensionado para ir a Nápoles a continuar sus estudios, y allí se dice que trabajó con un maestro local, Giuseppe Mastroleo, discípulo de Solimena, lo que quiere decir que se educó en aquella tradición de escuela procedente de nuestro Ribera, y cuyo más brillante corifeo fué el gran decorador Lucas Jordán. Establecido en Zaragoza, Luzán alcanzó encargos que nos revelan que fué en su tiempo el pintor de más nutrida clientela y abrió escuela para los jóvenes, con lo que pasaron por su taller unos cuantos muchachos zaragozanos que habían de brillar con luz propia en el cielo del Arte: Francisco Bayeu, José Beratón, Tomás Vallespín y, sobre todo, Francisco Goya.

Luzán y la
filiación de
su pintura.

Lo que éste pudiera aprender en el taller de Luzán debió de ser poco, y su empeño en no mencionar a Luzán sino como su maestro de dibujo, prueba en Goya un cierto resentimiento contra las enseñanzas del artista provinciano; en la biografía del catálogo del Prado, de 1828, o en las que se deben a la mano del hijo de Goya, el pintor dió a entender que en el taller de Luzán no hacían otra cosa que copiar dibujos de lámina (2); cuando, al presentar su cuadro en el concurso de Parma, tuvo que dar, por compromiso, algún nombre de maestro, se dijo alumno de Francisco Bayeu, al que podía estimar como compañero, por discípulo de Luzán, y que había de ser, años después, su cuñado.

En efecto, Luzán no podía enseñar nada a Goya, de quien le separaban en realidad dos generaciones, si es que tomamos la cifra de quince años como representativa de unidad generacional. Pero es que, además, Luzán significaba en aquel tiempo para un joven avisado y despierto de 1760 una posición artística atrasada y caduca. En efecto, ¿qué es la pintura de Luzán por sí misma? Punzados por esta interrogante, hemos contemplado cuadros del maestro en las iglesias zaragozanas, y especialmente los que están en un sitio más accesible al estudio, que son los de la

El último
barroco en
la pintura
de Luzán.

(1) He podido tener en mis manos esos mismos documentos por benevolencia de D. Manuel Gómez Moreno; eran los mismos que sirvieron a Carderera para redactar las páginas biográficas sobre *Don Josef Luzán, pintor*, que incluye en el apéndice III de su edición de los *Discursos practicables...* de Jusepe Martínez. Véase la citada publicación académica, págs. 208 y sigts.

(2) Véanse las dos notas biográficas escritas por Javier Goya, versión académica (*Goya*, de Calleja, pág. 60) y versión Beroqui. La biografía comunicada por el propio artista que se incluyó en el primer Catálogo del Prado de 1828 la publicó Sánchez de Rivera en su *Goya*, pág. 23.

capilla de la Virgen de Zaragoza la Vieja, en la iglesia de San Miguel, la propia parroquia de bautismo del artista. Se trata de dos enormes lienzos aplicados al muro de la capilla en la parte de los pies, al lado de la Epístola, rematados en medio punto y rodeados de grandes molduras doradas, sencillas, con su dibujo decorativo pintado, marcos que algunos eruditos zaragozanos piensan se dorarían en el taller de Goya padre (1).

El primero representa la aparición de la Virgen de Zaragoza la Vieja; es un gran cuadro barroco, muy en la tradición del género religioso del siglo XVII. La Virgen se aparece al pastor en un rompimiento de gloria con ángeles; trozo estimable, como pintura, dentro de su época. En la parte baja del lienzo, el pueblo de la Vieja Zaragoza; en primer término, el pintor se ha complacido en detalles expresivos de esa tendencia al género, muy de la tradición seiscentista; Luzán ha pintado allí un pastor con perros y una mujer con niños, para dar interés anecdótico a la composición. El otro lienzo, más afectado, más siglo XVIII, representa la *Toma de Zaragoza por Alfonso el Batallador*, con su ejército de navarros y con la mediación de San Miguel, el Patrono de aquella región, es decir, el del Aralar *in excelsis*. El rey Alfonso, vestido a lo romano, aparece rodeado de sus capitanes y asistido por un obispo con cruz alzada, dirigiendo el ataque a la ciudad. A la derecha, la muralla de Zaragoza, sobre la que se defienden los musulmanes disparando saetas, y encima de todo este grupo, un gran rompimiento de gloria con San Miguel que se aparece para señalar su ostensible intercesión, llevando en la mano una bandera. El cuadro es más falso y antipático que el anterior y muestra evidente contradicción entre la escena que se quiere abarcar y, especialmente, la ciudad murada y el tamaño de las figuras del primer término. Mas, dentro de su énfasis decorativo a lo barroco, muestra todavía muy poco almíbar académico, y sobre todo una cierta soltura de ejecución, que nos prueba su entronque con la veta brava, tan barroca, a la vez española y napolitana.

Eran, sin duda, los cantos de cisne de lo barroco y de la vieja tradición en la pintura provinciana de Zaragoza; pero, dentro de la violenta oposición que los jóvenes discípulos de Luzán sentirían frente a su retrasado maestro, aún puede decirse que Luzán transmitió a su modo a Goya la antorcha de su tradición de bravura pictórica. Y fué precisamente Goya, el discípulo que le renegó, el que había de heredar esta brava herencia, porque en cuanto a Bayeu, pronto fué conquistado por las sirenas del nuevo estilo, por la afectada ejecución de Mengs y la brillantez charolada y policroma de su pintura académica.

(1) Así lo suponen los hermanos Albareda, de Zaragoza.

VI

LA PINTURA ARAGONESA EN EL SIGLO XVIII

Vemos, pues, que existe una cierta tradición de pintura aragonesa, con unidad de escuela que sólo necesita, para tomar alguna entidad ante la historia, de una monografía, o mejor una serie de ellas, de mayor enjundia que las páginas que dedican a los pintores de Aragón tanto Carderera como Zapater (1); todos los eruditos aportadores de noticias se limitan a aducirlas y aumentar no en mucho los datos sobre los pintores de aquella región, pero suelen, según es costumbre entre los escritores dados a la sobrestimación de lo documental, hablarnos muy poco de las obras mismas, viejo vicio de nuestros eruditos del siglo pasado, que no intentaron caracterizar en sus notas esenciales las obras a que aluden ni el proceso que pudo seguir esta escuela regional. Mas, por lo que antes hemos podido apuntar, bien claro se ve que hasta el momento de José Luzán, es decir, hasta la generación del maestro de Goya, todavía la pintura aragonesa ha vivido esencialmente de la tradición barroca del siglo XVII. Va a ser a mediados del siglo XVIII cuando logra llegar a Zaragoza la avanzada del nuevo estilo, es decir, del arte clásico y académico favorecido desde años antes en la corte por la nueva dinastía y por su tendencia en favor de una cultura más internacional frente al instinto, ya muy debilitado, de mantener los valores castizos. Las iniciativas que están en marcha desde el reinado de Felipe V toman estado definitivo en el reinado de Fernando VI, y así se llegó en Madrid a la creación de la Academia; pero ya, de años antes, iban a Roma pensionados oficiales y regresaban a España con la petulante suficiencia de los jóvenes que se han asomado al mundo y a los ideales de una nueva generación. Zaragoza no pudo ser una excepción en este proceso inevitable; lo que nos interesa

Los pintores académicos aragoneses.

(1) Véase la noticia de Carderera sobre "Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la corona de Aragón", publicada en la edición académica de los *Discursos practicables...*, Madrid, 1866, páginas 1 y siguientes, y los *Apuntes históricobiográficos acerca de la Escuela aragonesa de pintura, recopilados por D. Francisco Zapater*, Madrid, 1863. Este Zapater fué el editor de los fragmentos de las cartas de Goya dirigidas a su tío D. Martín. Estos dos trabajos sobre pintura aragonesa no han tenido continuadores entre los eruditos de aquella región, poco amigos de la síntesis, pero han sido enteramente superados por las investigaciones parciales realizadas en los últimos setenta años.

Pernicharo.

aquí mayormente es señalar unos cuantos puntos de referencia en artistas y en fechas que nos sirvan para apoyar nuestra interpretación de este cambio de los tiempos y para reflejar esta evolución. Por ello, debemos destacar en primer término como representativo de este momento el nombre de un artista zaragozano, Pablo Pernicharo, poco estudiado aún también, pero del que sabemos que vino a la corte destacado por su vocación artística, para ser en Madrid discípulo de Houasse y pensionado inmediatamente a Roma. Pernicharo se alimentó en Roma del culto a Rafael, que había de orientar a todas las tendencias académicas y clasicistas; no es, por lo tanto, insignificante el hecho de que entre algunas de las pocas pinturas que de este artista han sido señaladas hasta el presente figure una copia de *El banquete de los Dioses*, pintado en la Farnesina por el maestro de Urbino, obra que hoy se conserva en el palacio de Riofrío (1). Los cuadros de altar de Pernicharo conservados en las iglesias madrileñas muestran su nada genial sometimiento a las normas académicas afrancesadas en que había comenzado a educarse y de ello valga como ejemplo el Eliseo conservado en San José, la iglesia que fué de Carmelitas en la calle de Alcalá. El artista murió, creemos que no de mucha edad, en 1760, con lo que su influencia no pudo ejercerse muy activamente sobre las siguientes generaciones.

La influencia de Antonio González Velázquez en Zaragoza.

En lo que a Zaragoza se refiere, es de un especial interés la fecha de 1753, momento en que aparece en la capital aragonesa alguno de estos artistas reeducados en Roma y que viene este año a poner cátedra de Arte en la ciudad del Ebro. Me refiero a Antonio González Velázquez, el menor de los tres hermanos artistas, hijos del escultor don Pablo, familia bien conocida en los anales del arte español del siglo XVIII. Antonio González Velázquez, nacido en Madrid en 1729, fué el único de los tres hermanos que logró la pensión a Roma, y ello imprime un carácter propio a su obra que se distingue positivamente de las de sus dos hermanos, en las que alienta todavía algo de ese fulgor barroco, de esa tradición castiza que viene del siglo XVII español. En efecto, Antonio fué discípulo en Roma de Giacchino, el pintor que une a la suelta y briosa ejecución napolitana un sentido nuevo del color, más delicado y quebradizo, más rococó, en una palabra. Antonio González Velázquez se apodera de este tipo de paleta más fría y azulosa, en la que son características aquellas "tintas y cambiantes" de que habla con certero juicio Ceán y que viene a ser la nota crítica y distintiva por la que esta pintura de la segunda mitad del siglo se diferencia de la cálida entonación de las obras de la primera mitad, todavía inmersas en la tradicional corriente colorista. En efecto, las "tintas y cambiantes" serán la nota constante en el arte de estas generaciones que

(1) Menciona Ceán de su mano "una copia que hizo en Roma del cónclave de los dioses por el original de Rafael... que estaba en el cuarto baxo del palacio de San Ildefonso". Se refiere, sin duda, a dos pinturas, *Bodas de Cupido* y *Banquete de los Dioses*, copias de la Farnesina, que están hoy en un pasillo de Riofrío. Allí los describen ya en 1884 Breñosa y Castellarnáu, en su *Guía del Real Sitio de San Ildefonso*, págs. 316-17.

preside un Mengs, y las hallaremos en casi todos los artistas, excepto en Goya, que vuelve, en cuanto suelta un poco sus pinceles, a la ejecución valiente y a la cálida paleta que le es tan personal, aunque no sin aprovechar lecciones de estos predecesores inmediatos. La fecha de 1753 nos parece importante porque es el año en que Antonio González Velázquez comenzó a pintar en Zaragoza la cúpula de la capilla del Pilar, y aunque carecemos de noticias circunstanciadas de la impresión que pudo producir su arte en el medio zaragozano, es más que probable que fuera contemplada esta obra como aportadora de una sabia novedad y de una nueva escuela a la que había que aliarse (1). Recordemos que Ceán pondera en Antonio González Velázquez su gracia y facilidad para trazar y componer una historia, es decir, su educación en las normas académicas, que, en cierto modo, en lo que a la destreza y a la composición se refiere, llevaban ciertamente ventaja a los limitados recursos de los tradicionales talleres españoles que prolongaban en aquella época meras rutinas sin fecundidad. Digámoslo sin reparo ninguno; la disciplina académica aportada por estos jóvenes y por sus maestros extranjeros tenía en aquel momento una evidente superioridad en cuanto suponía un progreso y una mayor cultura artística. Ningún prejuicio debe ocultar esta realidad, que no parece ser tenida en cuenta por los historiadores de corta vista que repiten una y otra vez sus eternas lamentaciones ante la extinción de las corrientes de nuestra pintura tradicional, avasallada por los influjos de fuera. No hay que lamentarse de que estas corrientes tratasen de renovar una cultura artística muy anémica ya entre nosotros en aquella época. No olvidemos que las renovaciones violentas se imponen muchas veces por el olvido de las virtudes tradicionales y por el estancamiento del casticismo en mera rutina. Hemos, pues, de ver en esta invasión de influencias y de normas una de tantas corrientes que de vez en vez se hacen necesarias en España, cuya cultura propende a veces a estancarse en una estéril contemplación de sí misma. Poco tiempo después de comenzar a pintar Antonio González Velázquez en el Pilar, comienzan a agitarse en Zaragoza los intentos de establecer estudios de Arte, o, mejor dicho, a renovarse iniciativas que una y otra vez languidecieran; no olvidemos que en 1754 se crea una Junta preparatoria para la instauración de una Escuela de Arte que tantos años tardaría en tomar cuerpo definitivo; la Academia de San Luis sólo comenzó su oficial existencia en 1792.

Pero la definitiva consagración de aquel arte académico e internacional en España tiene lugar bajo Carlos III y es especialmente favorecido por la venida a España de Mengs en 1761. No sabemos bien qué papel pudo haber desempeñado en Zaragoza como representante y acaso avanzadilla de esta invasión extranjera y académica, la figura de Juan Andrés Merklein, artista de quien tan poco sabemos

Juan Andrés Merklein.

(1) Véase el notable estudio de Ramón Stolz, lleno de agudas observaciones de primera mano, "Las pinturas al fresco del templo del Pilar. Notas técnicas e históricas", publicado en la revista *Aragón*, número de abril de 1942.

Francisco
Bayeu.

a estas alturas. Se ha dicho de este pintor que era bohemio, en cuyo caso puede perfectamente suponerse alguna posible relación y amistad con Mengs; pero es el caso que este pintor de apellido germánico debió de establecerse en Zaragoza en fecha muy temprana, ya que en el Museo de la ciudad se conserva un retrato del obispo de Almería, fray Francisco Salvador Gilaberti, que está fechado en 1745 (1). Cualquiera que fuese la fecha de su establecimiento en Zaragoza o el motivo que le indujera a venir a España, ello es que casó en la ciudad aragonesa con una D.^a Gregoria Salillas; que en aquella capital tuvo hijos, uno de los cuales tenía por lo menos trece años en 1762 (2). De su actuación en el ambiente artístico zaragozano nos habla el hecho de que fuera director de la Enseñanza de la Escuela de Arte, en Zaragoza, en 1764. Pero la figura de Merklein, de quien se conservan en Zaragoza, en el Museo y en la Sociedad Económica, algunas correctas pinturas, nos interesa por haber sido maestro y suegro de Francisco Bayeu, que hubo de casar con Sebastiana Merklein, la hija del pintor bohemio (3). Francisco Bayeu representa la máxima altura lograda por los pintores académicos en la escuela aragonesa. En la formación de Bayeu influyen poderosamente dos coincidentes influencias: una, la del propio González Velázquez, que fué maestro suyo y que le ayudó en sus primeros pasos en la Corte; otra la de Merklein, su suegro, que acaso, según se supone, debió de recomendarle a Mengs. Con Francisco Bayeu quedó superada definitivamente la retrasada generación barroca de Luzán; por otra parte, desde el punto de vista de sus paisanos, Bayeu, que logró un puesto distinguido al lado de Mengs y las primeras posiciones artísticas en la corte, pudo hacer durante un momento aspecto de jefe de escuela indiscutible como cabeza de toda una familia artística, en la que a su lado hacían papeles de segundones no solamente sus propios hermanos Ramón y fray Manuel, sino el propio Goya, su cuñado, que pudo pasar por su discípulo en la primera época madrileña, aunque tanto le superase después. Los incidentes de Zaragoza con motivo de la pintura de la bóveda del Pilar y el acatamiento a que Goya se vió compelido de la autoridad de su cuñado, prueban esta situación que Bayeu ocupa durante algunos años en el medio zaragozano. Francisco Bayeu, según la partida de nacimiento hallada por el malogrado investigador barón de Valdeolivos, fué bautizado en la Seo, el 9 de marzo de 1734 (4); era hijo de Ramón y

(1) *Merklein fecit 1745*, dice la firma del lienzo que figura en el Museo de Zaragoza con el núm. 284; véase el ya citado *Catálogo*, pág. 18. No es de Merklein, como alguna vez se ha dicho, sino de Inza el retrato de Carlos III en la Económica de Zaragoza que aquí se publica (fig. 25) y del que después hablamos.

(2) Así se deduce de lo que consigna un censo de mozos realizado a efectos de reclutamiento militar ordenado en esta fecha por el marqués de Tosos, gobernador de Aragón. Es nota que me han comunicado mis amigos los hermanos Albareda, a los que doy aquí las gracias por la amabilidad con que atendieron repetidas veces a mis requerimientos de información.

(3) Merklein fué director de pintura desde 1774, en la Escuela de Bellas Artes, de Zaragoza, en unión de José Luzán y de Manuel Eraso. Merklein sobrevivió a su yerno Bayeu; murió el 8 de agosto de 1797 y fué enterrado en la iglesia de San Gil.

(4) Habitaron los padres en la calle de Gavin y más tarde en la calle Mayor, según expuso Abizanda en una conferencia a la que luego nos referimos.

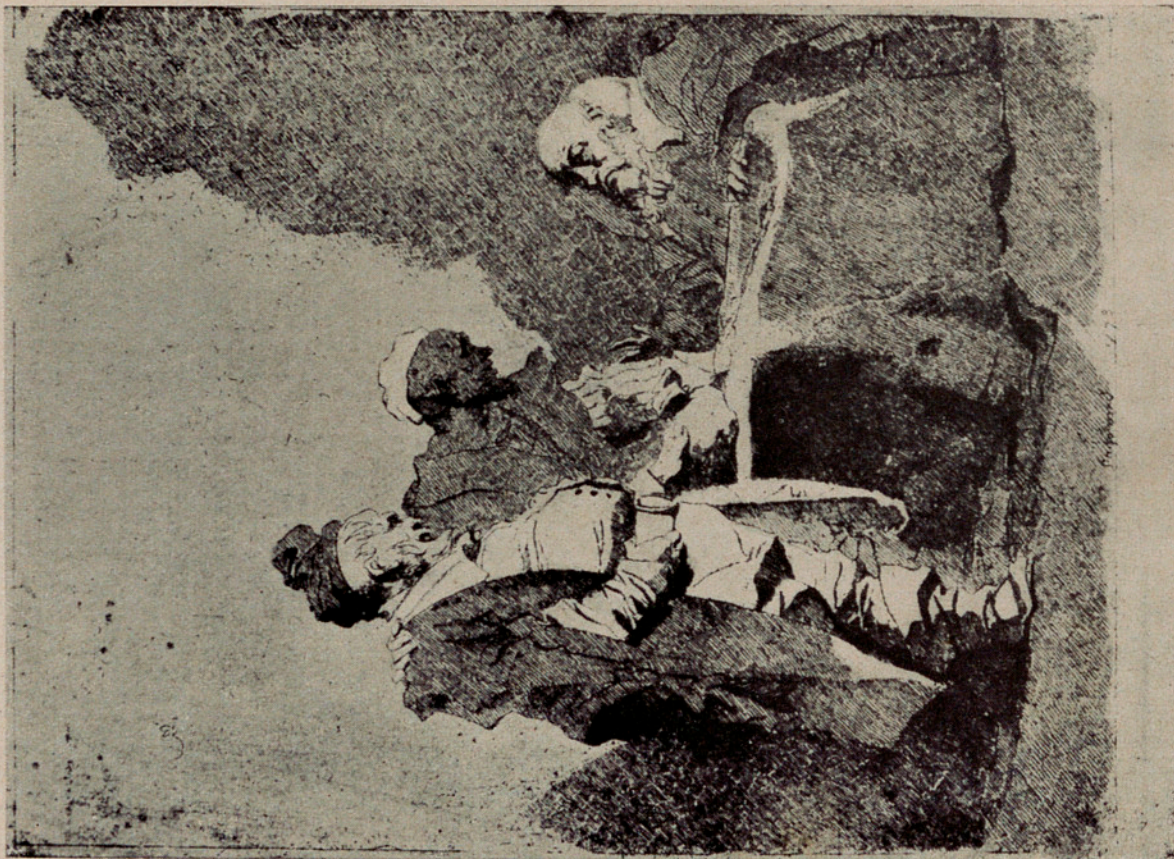


15. LUCAS JORDÁN.—*La huida a Egipto.*

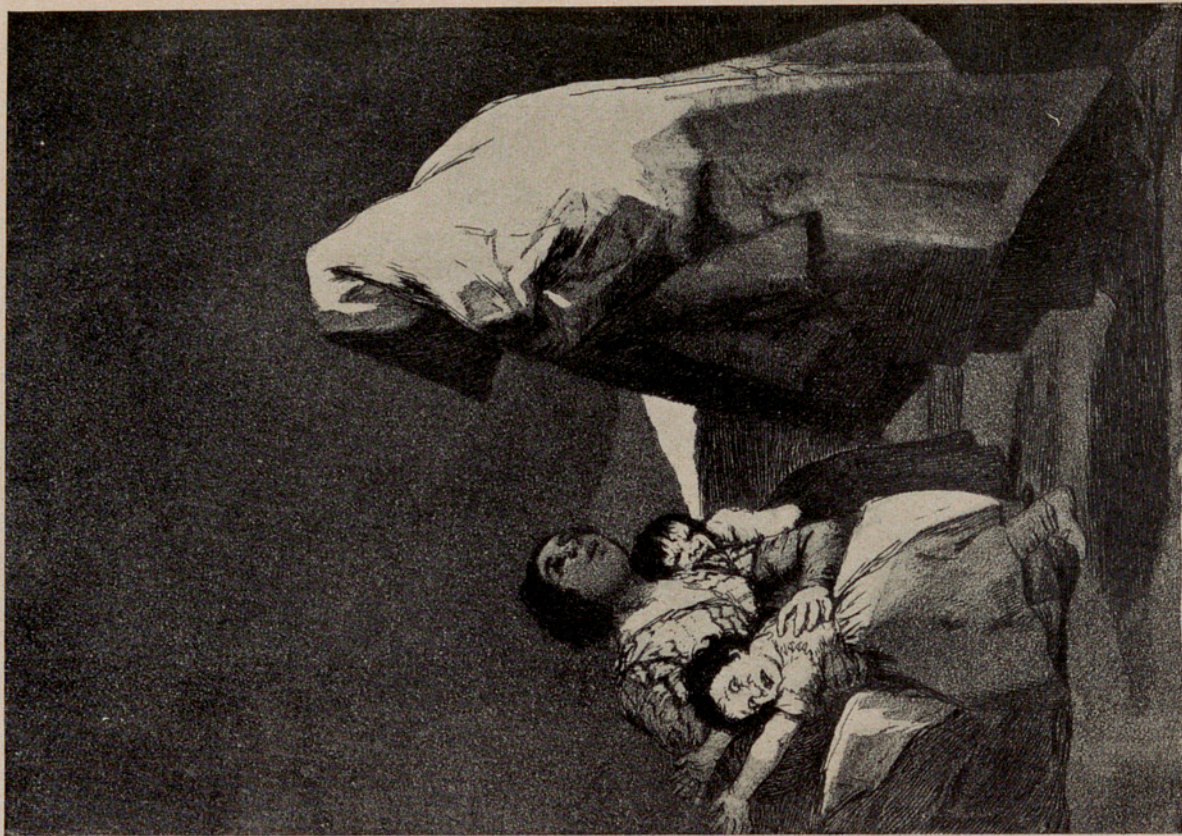
(Iglesia de El Pardo.)



16. LUCAS JORDÁN.—*Dos ángeles.* Detalle del cuadro anterior.



17. FRAGONARD.—*Les traitants*. Aguafuerte de 1778.



18. GOYA.—*¡Que viene el coco!* Aguafuerte de Los Caprichos (núm. 3).

de Feliciano Subías, de familias oriundas de Bielsa y de Boltaña que se establecieron en Zaragoza en fecha remota (1). El padre de los Bayeu murió joven, dejando tres hijos varones, los tres mentados pintores, y dos hijas, una de las cuales llamada Josefa casó con Goya, y otra, Feliciano, hubo de profesar en un convento.

Se habla de que estos Bayeus eran de distinguida familia, así como de que Francisco tuvo estudios literarios. El sería sin duda un joven prodigio en el estudio de Luzán; la historia de su concurso a la Academia con la lámina de *La tiranía de Gerión* le dió un crédito positivo en la corte, en la que vino a estudiar con González Velázquez. Regresó a Zaragoza, según cuenta Ceán, a la muerte de sus padres, mas le volvió a sacar de la provincia la protección de Mengs, que le hizo llamar a la corte. Había casado en tanto con Sebastiana Merklein (2), la hija del pintor bohemio establecido en Zaragoza, de que ya hemos hablado, boda cuya fecha ignoramos, pero que, según comunicación de un erudito aragonés, debía de estar realizada ya en 1762 (3). Ceán no da fechas en esta primera parte de su biografía, y sólo sabíamos que en 1765 era ya académico. Ante esta brillante carrera podemos fácilmente pensar cuán poco sería aquel Goya de diecisiete años en 1763, cuando vino a presentarse y a fracasar en el concurso de la Academia de Madrid. Con doce años más que Goya, Francisco Bayeu, prestigio provinciano, ya casado y con suegro pintor que sería trompetero de su fama, con éxitos en su haber y con alta protección en

(1) Véase el artículo de los hermanos Albareda "Francisco Bayeu y Subías", publicado en conmemoración del Centenario del nacimiento en la revista *Aragón* (marzo de 1934). En 10 de noviembre del mismo año dió una notable conferencia sobre Bayeu y el arte zaragozano de su tiempo, en la Academia de San Luis, el benemérito investigador D. Manuel Abizanda, en la que se dieron a conocer datos inéditos; un extracto de dicha conferencia apareció en *El Noticiero*, de Zaragoza, el día 13 de dicho mes. Sobre "Bayeu y la decoración del Pilar" trata un artículo de los mismos señores Albareda en *El Noticiero*, del día 12 de octubre de 1944. Vuelvo a recomendar al lector las atinadas observaciones de pintor a propósito de los frescos del Pilar, tanto los de Goya como los de González Velázquez o Bayeu, acompañados de notables fotografías que contiene el interesante artículo de Ramón Stolz en la revista *Aragón* (marzo-abril de 1942), titulado "Las pinturas al fresco del templo del Pilar", antes ya citado a propósito de González Velázquez.

(2) Su retrato por Bayeu, en el Museo de Zaragoza (núm. 453). Allí está también el de la hija de ambos, Feliciano (núm. 455), pintura tan distinta de la del Museo del Prado que hace pensar de nuevo en el problema de la atribución de este mentado cuadro. Recordemos la cuestión: La hija única del matrimonio, Feliciano Bayeu Merklein, casó con un funcionario de la Contaduría de Correos, D. Pedro Ibáñez, en 1795. En una relación de bienes hecha con motivo del matrimonio se incluyó "una caja de oro ovalada con cristal y una cifra en medio", y en la lista figura al margen de esta partida una nota que dice, de mano de Feliciano, "la caja se la regalamos al tío Goya por hacer el retrato de n.º padre D. Francisco Bayeu en 1796", nota que fecha la efigie del Museo del Prado. Estos datos los dió a conocer nuestro difunto y erudito amigo D. Angel Vegue y Goldoni en un artículo aparecido en *Los lunes de El Imparcial* y recogido en su libro *Temas de arte y literatura* (págs. 137 y sigts); en él estudia asimismo el retrato de Feliciano Bayeu legado al Prado en 1912 por D. Cristóbal Ferriz. El retrato se legó y se admitió como de Goya, pero Vegue, basado en los rasgos caligráficos de la inscripción que lo identifica, se lo adjudica al padre de la retratada, es decir, a Bayeu. Yo me limito aquí, sin propósito de resolver la cuestión, a señalar a los críticos la diferencia del cuadro del Prado con el de Zaragoza, a todas luces inferior. Feliciano murió joven en 1808.

(3) Los hermanos Albareda con referencia a la conferencia de Abizanda, ya citada, y a su extracto... en el *Noticiero* de 13 de noviembre de 1934. Todavía parece fueron duros los comienzos de Bayeu en Madrid; sufrió una caída, se lesionó un brazo y hubo de vivir por la caritativa protección del marqués de Esquilache. Mengs le ayuda; es académico en 1765, y en 1767 tiene honores de pintor de cámara y ascenso en sueldo en 1769.

la corte, el que había de ser cuñado de Goya se acostumbró desde entonces a mirar por encima del hombro a aquel mala cabeza, que entonces, sin duda, prometía bien poco en el camino del Arte.

Ramón Bayeu.

Los éxitos prematuros en ambientes limitados que a veces encumbran en la vida a estos jóvenes aplicados hacen, con frecuencia, que estos alumnos brillantes de una promoción se encastillen durante el resto de su existencia en la situación excepcional que las circunstancias les crearan en los años de su juventud, creándoles un complejo de superioridad enojoso y perjudicial, en ocasiones, para su progreso ulterior, y sobre todo para su sentido de la realidad. Se trata, en cierto modo, del complejo del niño mimado que se resiste a abandonar una posición privilegiada, estimando que él la mereció de por vida. Pero los años cambian mucho las situaciones, y la historia pone a cada cual en su sitio; Goya, consciente de su valía, poco admirador de las maneras académicas y correctas de los Bayeu, tascó el freno mientras no tuvo otro remedio, y se rebeló, hartó ya de enojosas postergaciones, cuando se sintió fuerte para ello. Ya en el incidente de 1781 en Zaragoza, el estrecho ambiente local le hizo someterse, mal de su grado; pero la vida le indemnizaría a Goya ampliamente en los años posteriores. Fué ciertamente Bayeu un pintor estimable, pero sin genio. Ceán elogia su celo y sus cualidades de maestro unidas a un cierto orgullo y dureza de carácter (1). Fué además, como hermano mayor a quien se le confió muy pronto una familia por muerte de los padres, muy cacique y favorecedor de los suyos, especialmente de su hermano Ramón, a quien trató siempre de anteponer a Goya. Las dotes y cualidades de Francisco quedaron, con todo, muy por encima de las de Ramón; nacido en 1746, contemporáneo absoluto de Goya, Francisco le trajo consigo a Madrid, al venir en su segundo viaje, llamado por Mengs. Ceán sólo elogia en él su aplicación, su constancia y la dirección de tan buen maestro como su hermano, lo cual es bien poco decir. Mas Goya se encontró siempre a Ramón Bayeu en su camino cuando intentó dar sus primeros pasos en la Corte; Ramón fué primer premio en el concurso de 1766, en que Goya quedó fracasado; fué nombrado pintor de la fábrica de tapices al mismo tiempo que Goya, y juntos entran, Goya y él, como pintores de cámara en 1789; pero, a partir de aquí, el genio del de Fuentetodos contrapesó ampliamente los favores apasionados con que Francisco ayudaba al hermano frente al cuñado, merced a su influencia en Palacio. Sin duda, los crecientes éxitos de Goya debieron de hacer amargos para Ramón Bayeu estos últimos años de su vida, que fué corta, ya que murió en Aranjuez en 1793. Estos Bayeus debían de ser gentes de poca salud, pues si Ramón muere a los cuarenta y siete

(1) "Todos han confesado su celo, su tesón y su empeño en el adelantamiento de los jóvenes, y a pesar de la dureza de su genio era el apoyo que hallaban siempre en su protección y enseñanza". Es decir, hombre orgulloso, concienzudo, terco, de carácter duro, de mal genio (¿por suficiencia, por dolencia hepática?) y, al mismo tiempo, favorecedor de los suyos, cacique. De ese caciquismo se favoreció Goya al principio de su carrera, pero por él padeció también sus rabietas y disgustos cuando creyó que sus merecimientos eran postergados en beneficio de Ramón Bayeu.

años, su hermano Francisco fallece a los cincuenta y uno en 1795, en momentos en que la estrella de Goya subía sin cesar, a despecho de dolencias y enfermedades y alcanzaba los máximos triunfos en la alta sociedad madrileña.

Provisionalmente podemos aceptar aquel juicio de D. Pedro de Madrazo en que caracteriza a Francisco Bayeu como "ángel caído del cielo del Arte por renunciar a un poderoso personalismo y esclavizarse a un estilo, contra el cual protestaban en vano todas sus cualidades naturales"; acaso estas cualidades naturales le hubieran llevado por el camino del retrato y de una mayor entrega al natural, y eso lo pensamos ante el retrato citado de su hija Felicianita. Pero de sus dotes pictóricas nos hablan con bastante elocuencia, más que sus pinturas acabadas y sus decoraciones murales en los palacios reales, que son de valor muy desigual, algunos bocetos y estudios en museos y colecciones particulares. El retrato de Sebastiana Merklein, su esposa, y el de su hija Felicianita, que figuran en el Museo de Zaragoza, por cierto enormemente inferior al del Prado, no parecen confirmar la excelencia de retratista del autor de este enigmático cuadro de nuestro Museo Nacional que en algún tiempo, como ya se ha dicho, estuvo atribuido al propio Goya (1). Más nos interesan tres cabezas, estudios del natural, manchadas con gran soltura, conservadas en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza (2), y especialmente los excelentes bocetos que guardan tanto el Museo como la Sociedad Económica de la ciudad aragonesa. El esbozo del Museo representando la coronación de espinas es un estudio realizado con franqueza, suelto y empastado, muy dentro de la tradición barroca a lo Giacchino (3); mejor es todavía el estudio para una pechina representando la Virginidad, precioso boceto de muy delicado color con sus suaves rosas y verdes claros, así como los cuadritos de la Sociedad Económica, entre los que hay que destacar el boceto de un techo alusivo a la Orden carmelitana, de franca factura y suelta ejecución, digno del suave pincel de un Corrado (4), y los cuatro

El arte de
Bayeu.

(1) Este retrato de Felicianita y el considerado autorretrato, con sombrero, del Museo de Zaragoza, también atribuido antes a Goya, serían las piezas maestras de este aspecto del Bayeu retratista.

(2) Muy fina es una cabeza de mujer pintada sobre imprimación azul; su rostro rebozado con rojos en nariz y mejillas, es muy característico de la manera de trabajar Bayeu, especialmente en bocetos; se reproduce en el artículo ya citado de los Albareda (revista *Aragón*, 1934). Dos cabezas varoniles hacen compañía a la pintura anterior; una de ellas, también reproducida en dicho artículo, es boceto muy suelto, ligeramente manchado. La otra (¿un apóstol?), de perfil a la derecha, con barba gris, lleva el número 39 sobre el lienzo.

(3) Es estudio para un cuadro, hoy desaparecido, pintado por Bayeu para la iglesia de San Ildefonso, de Zaragoza. Recordemos, a propósito de las sorprendentes afinidades con Giacchino de algunos bocetos de Bayeu, que Giacchino y Mengs son los dos polos entre los que se mueve el arte del pintor zaragozano cuya personalidad no fué nunca lo bastante fuerte para salir de este círculo.

(4) Digno de Corrado, pero menos amanerado, es este excelente trozo de pintura; una réplica de este estudio he visto en poder de un particular en Madrid no hace mucho tiempo, ante el que se había pensado en atribuciones italianas. Existe en este aspecto del arte de Bayeu un interesantísimo punto crítico en lo referente a localización de atribuciones; el estudio detenido de la obra de este y de otros pintores españoles del XVIII reservará, sin duda, sorpresas y aclarará muchas confusiones. La colección de la Económica zaragozana merecería un detenido estudio de algún conocedor aragonés; recordaré que, según mis noticias, existe un viejo inventario, que no pudo ser visto por mí, y que puede ayudar

estudios en óvalo representando la Filosofía, la Pintura, la Música y la Poesía, en los que aparece manejando el tema académico con sabiduría no exenta de fuego personal. Goya pudo aprender algo en el taller de su cuñado, y los recientes descubrimientos de nuevos cartones para tapices de la juventud de Goya demuestran una serie de coincidencias entre Bayeu y Goya en estos primeros años juveniles del maestro de Fuendetodos. Más lo cierto es que Goya soportó mal esta férula, que la suficiencia y el parentesco harían aún menos soportable, hasta que logró hallar aire libre para su genio, no sin alguna quiebra de la cordialidad familiar.

Fray Ma-
nuel Bayeu.

Distinto caso nos presenta el tercer hermano, fray Manuel, el último de los Bayeu, que profesó cartujo en el Monasterio de las Fuentes y que poseyó un magnífico temperamento de pintor un tanto opuesto al del hermano mayor y jefe de familia. Opuesto, decimos, si es que no consideramos las dotes de fray Manuel como la expresión natural y aun libre de esas cualidades naturales que Francisco y Ramón sometieron y aherrojaron bajo la fría disciplina de la Academia. Fray Manuel fué un pintor de la veta brava, y no sé si por esta afinidad de temperamento o por vivir en su inocencia monacal alejado de las intrigas de la Corte, parece haber sentido una mayor simpatía por Goya y haber estado en mejores relaciones con él. Eso al menos parece deducirse de la correspondencia de Jovellanos con fray Manuel Bayeu, documento inestimable, aunque indirecto, que poseemos para estudiar la personalidad del pintor cartujo, que aparece en las cartas del ministro asturiano caracterizado como un atropellado ejecutante de pinturas, alejado en todo de la meticulosa corrección de sus hermanos; en suma, un *fa presto* con hábitos. Concebimos el caso de fray Manuel, pintor y monje, como el de fray Juan Rizi o fray Antonio Martínez, también cartujo pintor, artistas desprovistos de vanagloria mundana y de la obsesión del éxito, que trabajaban de prisa, al ritmo que era preciso, con la rapidez y la despreocupación de quien no pinta por dar gusto a los clientes.

Fray Manuel no fué incluido por Ceán en su *Diccionario*, que sólo reseña artistas fallecidos antes de 1800, año de la aparición de su obra; pero, sin duda, como Jovellanos, le trató. Todo nos hace suponer por la correspondencia de D. Gaspar Melchor, que, muertos los hermanos mayores, Goya y el cartujo estuvieron en buena armonía de cuñados y de pintores. Fray Manuel fué un *fa presto* que no dió paz a su pincel en la ejecución de lienzos de altar, así como en la decoración de bóvedas y muros. D. Ricardo del Arco, en fecha reciente y a propósito de las pinturas que

mucho al futuro catalogador de los cuadros. Menciono aquí que el boceto para el techo del comedor de Palacio con la caída de los gigantes, del que hay réplica en el Prado, lo publiqué entre las ilustraciones de la tercera edición de mi *Breve historia de la pintura española* (1946). Sería muy interesante saber si es de Bayeu el retrato en busto de hombre con casaca azul y camisa con chorrera de encaje; si lo fuera, cobraría verosimilitud la hipótesis del Bayeu retratista que aparece, larvada, entre alusiones y atribuciones inseguras.

de mano de fray Manuel conserva el Museo de Huesca, ha publicado (1) un resumen de la vida y obras del pintor, al que habré de remitirme mientras carezcamos de un estudio que merece el menor de la familia Bayeu.

Fray Manuel, profeso en la Cartuja de las Fuentes (2), cerca de Lanaja (Huesca), decoró su casa conventual con pinturas perdidas en la revolución de 1936, así como la Cartuja de Valldemosa y el Convento de Sigüenza, y pintó lienzos para numerosas iglesias de Zaragoza y Huesca; entre sus más notables obras está sin duda la bóveda del presbiterio de la Catedral de Jaca, realizada con esa amplia ejecución fogosa que tanto contrasta con la de sus hermanos. El boceto para esta composición se conserva también en la Sociedad Económica aragonesa; fotografiado por nuestro encargo, lamentamos no haber podido incluirlo entre de las láminas de este estudio. Su rápido trabajo le hacía sobresalir en los bocetos; el propio Museo de la capital aragonesa conserva algunos muy notables. Uno en grisalla sepia, representando el martirio de San Pedro de Verona (3), muestra de modo excelente las dotes de bocetista de fray Manuel; su reproducción en estas páginas (fig. 13) nos dispensa de la descripción. El fuego y la soltura de la pincelada son de linaje casi goyesco y muestran hasta qué punto el apellido Bayeu llevaba en sí oposiciones y contrastes. Fray Manuel manejaba con igual soltura el fresco, el óleo y la encáustica, lo que prueba que, si trabajaba de prisa, no era un lego en sabiduría técnica, aunque no quiso pasar de serlo en el claustro.

Es muy interesante a nuestro objeto recordar los más significativos párrafos de la correspondencia sostenida, hacia el año 1801, por Jovellanos, preso entonces en el castillo de Bellver, con fray Manuel, que pintaba en Valldemosa. Bayeu enviaba —así se deduce de la lectura de las cartas—, sus bocetos a D. Gaspar, y éste solía aprobar *en general* las composiciones, pero acostumbraba a censurarlas *en detalle*, criticando la manera excesivamente rápida de trabajar del cartujo. Eran dos criterios o quizá dos temperamentos opuestos. Jovellanos se servía para esta correspondencia de un secretario, y por eso las opiniones personales del

(1) *El pintor fray Manuel Bayeu, en el Museo (de Huesca)*, en las *Memorias de los Museos Arqueológicos provinciales*, editadas por la Inspección General de Museos Arqueológicos, volumen V, 1944, Madrid, 1945, páginas 120 y siguientes. Hace Del Arco mención de las pinturas de fray Manuel de que hablan los autores o que se conservan en la actualidad. Como detalle curioso de su rapidez de ejecución mencionaremos el hecho recordado por Del Arco de que el cuadro de la capilla de San Gil, pintado para la Catedral de Huesca en 1780, lo ejecutó en un solo día, proeza de que sólo sería capaz Lucas Jordán o el propio Goya en aquellos retratos a los que dedicaba una sola sesión.

(2) De las pinturas de la Cartuja de las Fuentes creo que hay fotografías de Más, con bastantes frescos reproducidos. Algunos daños causó en ellos la guerra reciente. Nos dicen que entre las pinturas de Las Fuentes existía el autorretrato de fray Manuel.

(3) En poder de los señores de Rota, en Pallaruelo de Monegros, pueblo próximo a la Cartuja de las Fuentes, existía una réplica de este boceto, según comunicación de los señores Albareda. En la Sociedad Económica de Zaragoza, a más del boceto para Jaca, se conservan dos muy estimables esbozos de fray Manuel que representan a la Virgen María (número 290) y a San José carpintero (número 289).

prócer suelen estar en tercera persona (1). Desgraciadamente, ni las cartas de Jovellanos llevan fechas, aunque parecen ser del año indicado, ni se conservan las respuestas del cartujo al ministro en desgracia, que tanto interés hubieran tenido para nosotros para conocer la defensa de fray Manuel frente a las correcciones de su severo crítico.

Los reparos de Jovellanos se encaminan muchas veces a la propiedad iconográfica o expresiva de las figuras que proyecta fray Manuel para las pinturas de Valldemosa, y las críticas se actualizan ante los esbozos que el cartujo enviaba a D. Gaspar para someterlos a sus observaciones. Así, por ejemplo, en la primera de las cartas incluídas en las obras de Jovellanos se refiere éste a un boceto de Ascensión del Señor; alaba en *general* la "frescura en las tintas, limpieza en la escena, exactitud de dibujo, gracia de colorido y fuerza de claroscuro, sobre una composición bastante bien entendida", y aun alaba en *detalle* (2) "algunas figuras soberbiamente dibujadas y expresadas", pero censura la actitud de un San Juan "poco decorosa". Aún repara en la actitud del Salvador, que desearía menos movido, y en la altura del monte, que le parece excesiva, y en las figuras de los ángeles, "que deben estar vestidos de blanco", etc. Pero, generalmente, sus reproches se dirigen a la manera excesivamente rápida de trabajar fray Manuel, a su fogosa ejecución temperamental de pintor de *veta brava*. En la misma carta de que hemos extraído algunos párrafos le da consejos sobre el cuidado de su salud, mas le advierte de que "ciertamente su mal de estómago no tiene otra causa que la demasiada aplicación al trabajo atropellado y continuo de manos y cabeza". En la carta siguiente a la anterior le acusa recibo nada menos que de siete bocetos; se los alaba y aun expresa su deseo de quedarse con alguno, mas con todo reconoce que "es capaz de hacer mucho más, si no fuese tan a carreras, como suele decirse, y no diese muchas veces su habilidad a perros". Y se lamenta: "Si corriendo hace esto, ¡qué no haría con un poco de meditación y de sorna!", aconsejándole nuevamente modere su facilidad y criticándole particularmente los defectos que observa en algunos de los bocetos remitidos, que representaban el *Castillo de Emmaús*, *La Resurrección*, *La Presentación*, *Los Desposorios* y *el Tránsito de la Virgen*. Son muy curiosas algunas de las observaciones: "¡Cuidado con el ocre!", dice en un caso. "Todavía anda por aquí el ocre", advierte en otro. "Por Dios, que no se pinte a Santa Ana como una Mari-Nuño...". Nos imaginamos fácilmente ante estas censuras las que pudieron dirigirse a Goya por sus pinturas religiosas, especialmente en el círculo de los académicos e intelectuales, y una vez más pensamos que Goya hubo de superar tales críticas y conquistar la admiración de los reacios con su fascinador talento de retratista. "Deseamos—decía otra carta—que usted pinte poco, nunca con premura, y siempre cosas de gusto y pensadas muy despacio, ya que ejecutadas muy de prisa, por-

(1) Véanse en las *Obras de Jovellanos*, Barcelona, Librería de Oliva, 1839, tomo V, páginas 235 y siguientes.

(2) El subrayado es del texto mismo de la carta. Véase obra citada, página 235.

que vemos que en esto es inútil la predicación" (1). Vuelto a las Fuentes, fray Manuel descansa y rechaza tentaciones de ir a Madrid, de lo que Jovellanos se felicita y le acusa recibo de diez cuadros de un *Viacrucis* con los que "ha quedado admirado hasta la sorpresa viendo de cuánto es usted capaz trabajando a galope", aunque "se duele muy de corazón de que usted no entre en su máxima de trabajar más despacio y se enfada y enoja contra tanto impertinente como le obliga a andar a carreras" (2). Y sirvan estos párrafos seleccionados entre esta correspondencia para probar hasta qué punto los espíritus gustadores de la corrección académica veían en fray Manuel a un apresurado ejecutante y fogoso bocetista más próximo al temperamento de Goya que al de sus hermanos, ya difuntos en la fecha en que las cartas se escribían. Fray Manuel, ciertamente, si no con la genialidad de Goya, restauraba la tradición de la veta valiente, tan española como italiana, y el bocetista triunfaba de la fría y meticulosa corrección de los hermanos. Por ello tiene interés el estudio de los bocetos del cartujo, más cálidos de color—*el ocre*, de Jovellanos—que los de la gama fría de Francisco Bayeu, como tendría importancia para la puntual descripción interna de las fases de nuestra pintura del XVIII la triple monografía de los hermanos Bayeu, en los que también se da, como vemos, un contrapunto de oposición, reflejo de las varias corrientes que encrespaban las aguas del arte del XVIII, y que, a su modo, se acusaron en la completa obra de Goya (3).

(1) Es en esta carta donde incluye la postdata siguiente: "Como nada nos dice usted del señor Goya, dudamos que haya hecho el viaje proyectado de Zaragoza; mas, si se verificase, no deje usted de abrazarle a nombre de este señor (Jovellanos) que le profesa siempre la más tierna amistad." Fray Manuel debía de escribir ya desde Las Fuentes a su comunicante de Bellver; ello explica la posibilidad del *abrazo*. El pasaje prueba la excelente relación entre Goya y el último de sus cuñados.

(2) En esta misma carta alude al cuñado en este pasaje: "Lo que sí celebramos muy particularmente es que el hermano Goya se conserve tan bueno como usted nos dice y estimamos muy de corazón su buena memoria." En la carta que sigue se alude a las pinturas que posee Jovellanos y entre ellas a varias Concepciones, "una de Zurbarán y otra de Goya". Es lástima que no se conserven las respuestas de fray Manuel, porque en una de ellas se debía de contener la autobiografía del cartujo, que Jovellanos le pedía "para remitir al cronista de los artistas españoles (Ceán), que fué grande amigo del señor don Francisco (Bayeu) y lo es de Goya y su señora y desea tener esta relación, en la que se hará de usted el elogio que es debido a su buen talento". Véase loc. cit., pág. 248, y en las notas, pág. 327, en las que constan las preguntas que sobre puntos de su biografía personal y su formación artística hacía Jovellanos a fray Manuel.

(3) De las notas anteriores sobre los antecedentes de Goya en la escuela aragonesa podemos resumir en un esquema gráfico la sucesión de las generaciones de pintores de la región, a partir del siglo XVII, del siguiente modo:

Jusepe Martínez (hijo de Daniel, pintor flamenco).

Rabiella, padre.—Fray Antonio Martínez.—V. Verdusan.

Rabiella, hijo.

Luzán.—Juan Ramírez.—[Merklein].—Eraso.

Los Bayeu.—Goya.—Beraton.

Carderera.—Manuel Aguirre.

Bernardino Montañés.

H. Esteban.—Gárate.—Pradilla.—Barbasan.

VII

GOYA Y LA PINTURA ESPAÑOLA DE SU EPOCA

Esa oposición entre los tres Bayeus creemos puede explicarse perfectamente. Los dos mayores, especialmente Francisco, sojuzgaron su espontaneidad bajo la férula severa de la Academia. La obra pictórica de Francisco nos habla de sus dotes y de su capacidad de asimilación, pero acaso quedó oculta tras esta educación poderosa una posibilidad de rebrote de la veta brava aragonesa. Acaso, pues, tenía razón D. Pedro de Madrazo cuando hablaba de su sometimiento a un estilo que contrariaba su vocación natural (1). Fray Manuel, en cambio, independizado de los afanes y coacciones del mundo por su hábito monacal, pudo emanciparse y dar rienda suelta a su temperamento natural, fiel a la tradición valiente de la pintura regional, que bien se echa de ver en sus frescos de Jaca, en lo que de él conocemos de la Cartuja de Las Fuentes o en los bocetos que de él se conservan.

El linaje de Rabiella, de Verdusan o de los Martínez, Jusepe o fray Antonio, reverdecía en fray Manuel Bayeu. A él no le alcanza la gélida influencia de Mengs, ni siquiera la conversión artística operada por la influencia de Corrado Giaquinto, que es la que pesó más ostensiblemente sobre su hermano Francisco; es que entre ambos hermanos se interpone el ambiente de Madrid, el de la Academia y el de la sugestionadora personalidad de Mengs, ya entronizado en árbitro de los destinos del Arte y pontificando en España, no sin que ello fuera a costa de sinsabores del propio pintor bohemio, como Sánchez Cantón demostró hace años. Pero si fray Manuel pudo dar rienda suelta a su temperamento, a despecho de Jovellanos, esto no hubo de ser tan fácil en el caso de Goya, ya que Goya se instaló en Madrid en el momento de apogeo de la influencia de Mengs, que en la Corte de Carlos III dictamina y dispensa, por su puesto aulico, favores y mercedes, lo que hacía en extremo peligroso disentir de su tendencia artística. Ello hace más dramático el caso de Goya y al mismo tiempo da su verdadero valor de oposición y de genialidad a la hazaña del pintor aragonés. Mas no olvidemos que, como hizo observar Hermann

Academia y
veta brava.

Mengs y
Goya.

(1) *Viaje artístico...*, pág. 228.

Voss (1), en Mengs el teórico oscurece la personalidad del pintor y ofusca muchas veces a la crítica, que juzga el arte del maestro más bien por sus teorías que por sus realizaciones. El renombre universal de Mengs se debió en mayor grado, como indica el citado autor alemán, a la superioridad intelectual y literaria del pintor que a su genio pictórico. Especialmente se hace notar el caso de Mengs como excepcional, así como su vasta cultura y su capacidad de reflexión ante los problemas artísticos, frente al tipo corriente de artista del barroco, en Italia, práctico y despreocupado de la estética y de su teoría. Pero en el caso de Mengs, su actividad de teorizante y su ansia de renovación y de clasicismo iban más allá de lo que sus capacidades artísticas alcanzaban. Su arte no tiene del barroco romano el fuego ni la imaginación; pero, en lo esencial, permanece, como dice Voss, en la línea general de un Benefiale o un Battoni. Formado en el culto de lo clásico, amigo del gran arqueólogo alemán, Mengs siguió de cerca el movimiento de *vuelta a la antigüedad*, que recibió, para él, en Roma y Nápoles constantes motivos de renovación, especialmente después de las excavaciones de Pompeya y Herculano. Pero si contemplamos los retratos salidos de su pincel, Mengs nos hace el efecto de un pintor enormemente expresivo del rococó, delicado y exquisito, no solamente en su dominio del dibujo característico que arrastra al propio artista muchas veces, por su complacencia en las curvas sinuosas y en el detalle accesorio, sino por su inclinación a prodigar con exceso en sus pinturas ese brillo de *barnices*, ese *lustre* (2), como diría Goya, que tanto fragiliza su pintura. Las figuras de Mengs quedan siempre, y ésta es su tragedia, mucho más cerca de las porcelanas de Sajonia que de la noble sobriedad de las estatuas de la antigüedad clásica. Mas, en último término, si viniéramos a establecer un orden de estimación entre las creaciones pictóricas de Mengs, podríamos citar en primer término su actividad de retratista, inmediatamente después sus frescos, acaso la parte de su obra donde estuvo más cerca de sus propias concepciones teóricas, y, en último término, más a distancia, su pintura religiosa, que llegó muchas veces al límite de la insignificancia. Mas desde el punto de vista de nuestra pintura es curioso el despistamiento paralizante que se produce en el retrato español del siglo XVIII bajo la doble acción de la influencia francesa de los retratistas de Corte y del arte de Mengs posteriormente.

España tenía su propia tradición de retrato, que vino a quedar enteramente oscurecida por estas influencias, escasamente fecundas para nosotros. En Mengs nos encontramos con un tipo de retratos situado en el polo opuesto de un Velázquez. Su valor como documento humano y como penetración en la personalidad se borra y se anula ante la igual valoración que otorga el artista al rostro del modelo y a las ricas telas, los dorados de un sillón o los complicados bullones de un cortinaje.

(1) *Die Malerei des Barock in Rom*, pág. 652.

(2) En el informe sobre restauración de pinturas que dirigió a Cevallos en 1801; se publica en el *Goya*, de Calleja, pág. 63.

Estos lujos externos distraen al pintor y al contemplador de la concentración en el natural, y así, la personalidad humana que tenemos delante, parece que se desvanece ante este ornato que la rodea y en el que una chillona policromía desentonada acaba por disolver el interés que nuestros retratistas saben atraer hacia el rostro. No estará de más recordar que el único retrato en que la maestría de ejecutante de Mengs no se despeña en la exhibición incoherente y variopinta de los tonos, es el de la marquesa del Llano, hoy en la Academia de San Fernando, porque allí el carnavalesco traje de aldeana manchega, más o menos estilizado, le impone, con sus blancos y sus negros, una forzada continencia de paleta. A la zaga de los retratistas franceses y de Mengs, los pintores españoles cortesanos olvidan rápidamente la sobriedad tradicional y, con una especie de reblandecimiento de las dotes nacionales, abandonan lo que ella podía enseñarles en cuanto a la concentración en lo individual para entregarse a este insincero ennoblecimiento. Pongamos algunos ejemplos: Alonso Miguel de Tobar, el copista e imitador de Murillo, pintó algún retrato tan afrancesado como uno de la marquesa de Perales, obra de 1730, en el que la representación, la factura, el hacer de telas y encajes son ya de la técnica y modo aprendido de los retratistas de corte venidos de Francia a la Corte de los Borbones. Años más tarde, ya bajo la sugestión de Mengs, Joaquín Inza ejecuta, en 1773, un retrato de un personaje de la misma familia, el del marqués de Perales, conde de Villanueva, aquí reproducido (fig. 27), en el que se aprecia la influencia del pintor filósofo, en esa manera de detallar encajes, joyas y condecoraciones. El propio Goya se acercó un tanto a esta técnica en su retrato de la duquesa de Osuna (1), y aun intentó, con éxito bien pobre, el retrato de aparato en su gran lienzo dedicado a Floridablanca, pieza fracasada, como había de suceder siempre que Goya traicionaba su propio temperamento. Mas pronto encontrará el maestro aragonés su propio camino como retratista, volviendo la espalda a este extranjerismo preciosista para ir en busca de una enérgica sobriedad caracterizadora, interesada en la poderosa captación de la personalidad, en el amor a lo individual y su salvación artística. Así, en el Goya maduro, en el gran retratista que Goya se hace después de abandonar la vía académica o sea, después del cuadro de San Francisco y del retrato de Moñino, vuelve a alentar la adormecida tradición española como en los mejores pintores de nuestro gran siglo. Pero es fenómeno curioso que, desaparecido Goya, Vicente López vuelva al tipo de retrato detallista y académico, que continúa manteniéndose durante buena parte de nuestro siglo XIX, paralelamente a la tendencia neoclásica de D. José Madrazo. De esta curiosa manera Mengs y David siguen presidiendo una gran parte de la producción pictórica española que vuelve la espalda, al menos en el arte oficial, a las lecciones de Goya.

Exceptuada la escuela de Venecia, de la que Giambattista Tiepolo, pintor via-

(1) El que fué de la colección ducal y luego de la colección Bauer.

Del barroco
al neoclásico.

jero por las cortes de Europa, aparece como un ejemplo admirable y solitario, el arte del XVIII, en la época de formación de Goya, se entrega a un purismo clásico al que se le ha hecho entrar en las vías de la academia.

En la enseñanza, los últimos vestigios de aquellas últimas generaciones barrocas a lo Maratta son eliminados por encontrárseles inadecuados al gusto de los tiempos, para ser sustituidos por el nuevo idealismo, es decir, por el neoclásico.

En la pintura, bajo la influencia de Mengs, estas doctrinas producen obras de un dibujismo cansado y paralizante; la generación española que se forma en estos momentos logra aliar, con cierto eclecticismo, enseñanzas recibidas de los últimos barrocos italianos con la nueva orientación de esta estética. Ejemplo clásico es entre nosotros Francisco Bayeu, en cuyas pinturas la tradición de un Corrado no es incompatible con las lecciones recibidas del pintor bohemio. Claro está que en este caso la conversión fué relativamente fácil, porque si bien en Corrado hay todavía una soltura, un fuego de ejecución y una vitalidad barroca, en cambio, su paleta ha abandonado ya los cálidos tonos de Lucas Jordán o de Solimena, para entregarse a esa gama fría de verdes y azules delicados, un tanto frágiles, que a través de Bayeu y de Maella se perpetuaron en la pintura española hasta bien entrado el siglo XIX con la pintura de un Vicente López. Por referencia a la obra del pintor de Fuendetodos, esta observación viene a constituir una de las notas más interesantes, para situar el arte de Goya desde el principio, con un criterio estrictamente pictórico.

Goya se sitúa en oposición radical con la pintura de su tiempo, precisamente por su vocación por la gama cálida y no sólo por la fogosa ejecución. Precisamente cuando se aparta de ellas por hacer las máximas concesiones a Mengs y a su sistema—y volvemos a poner como ejemplo la más fracasada pintura del maestro aragonés, es decir, la *Sagrada Familia*, del Prado—, el resultado es fatal. En este cuadro y en algún otro de su juventud, Goya se aparta de su propio y espontáneo camino, para acercarse a la moda imperante, tanto en la manera de dibujar, algo más apretada y ñoña que la suya habitual, como en la utilización de la gama fría, con tonos a base de azules, o en el brillo excesivo de la superficie. Pero esto es excepción; la mayor parte de las pinturas de su juventud, especialmente las de tipo religioso, continúan fieles a esa cálida entonación dorada y a la ejecución fogosa de sus *Padres de la Iglesia* o de sus frescos del Pilar; en esta orientación, Goya es un barroco más, seguidor de las tradiciones decorativas de Jordán, reforzadas en cierto modo por el contacto con Tiépolo.

En cambio, el proceso de la pintura de Francisco Bayeu fué a la inversa, y creo que en un estudio detenido de la obra de este maestro, que ya sería preciso hacer, probaría que, en general, más bien pierde su pintura con el tiempo, si comparamos lo que hizo bajo la sugestión de sus primeros maestros, con la escasa calidad de sus últimas obras de algún empeño, por ejemplo, las pinturas murales del Orato-

rio del Palacio de Aranjuez, obra firmada en 1791, cuatro años antes de su muerte.

Ese fuego de ejecución barroca no se pierde, sin embargo, íntegramente en este momento del siglo XVIII bajo la influencia de las doctrinas del nuevo purismo idealista, gracias a un curioso fenómeno al que hay que conceder especial importancia en el estudio del arte de esta época y que me permito llamar el *bocetismo*.

El
bocetismo.

Todos estamos acostumbrados, en nuestras visitas a los museos y a las colecciones particulares, cuando buscamos especialmente pinturas del XVIII, a fatigarnos la vista contemplando una y otra vez esos lamidos y correctos cuadros de mitología, de religión o de retrato, ejecutados según los cánones de la época, con apurada y excesiva meticulosidad de dibujo y la fría paleta a que acabamos de aludir. En medio de esta gélida sucesión de pinturas, notamos a veces cuánto nos descansa la vista y cuánto se recrea nuestro gusto por la factura, al encontrar algún jugoso boceto de la época ejecutado con franca pincelada y suelta ejecución. Muchas veces llegamos al asombro comprobando que aquella pintura tan espontáneamente realizada es de la mano de uno de esos fríos ejecutantes del trazo correcto que tanto nos aburren, generalmente, en sus pinturas definitivas y cuidadas.

Existen, por ejemplo, cuadros sin acabar de Mengs —y son muchos— en los que gozamos, con mejor comprensión, en este caso, de las dotes de pintor que posee el artista bohemio, de su ligereza y soltura y de la calidad mate del color. Este escape del boceto, realizado sin preocupación, es un género que hasta en los más académicos países como Francia, tiene encanto y sorpresa excepcionales.

Bocetos de
Mengs.

Recuérdese, por otra parte, que las dos cabezas de la colección del duque de Alba, bocetos para retratos de la emperatriz María Teresa y de su nuera, la gran duquesa de Toscana, hija de Carlos III, casada con el archiduque Leopoldo, luego emperador, estuvieron algún tiempo atribuidas a Goya sin mayor fundamento que la excelente y suelta abreviación del abocetamiento (1). Al propio tiempo quiero también referirme a una excelente pintura, *La oración del Huerto*, cuadro inacabado de Mengs, que fué a parar a la Catedral Vieja de Lérida, y que ha sido recientemente documentado por el señor Herrera Ges, pintura sobre la que ya había llamado la atención D. Manuel Gómez Moreno, en su mencionado trabajo sobre las crisis de Goya.

(1) A propósito de la colección del duque de Alba, conviene recordar, para que podamos darnos cuenta del clima de confusión que existía en materia de atribuciones a Goya hace años, que en el catálogo de sus pinturas por D. Angel Barcia, obra excelente para su época, eran puestos a nombre de Goya cuadros de muy distintas manos, desde Mengs —los dos indicados— a Esteve —el retrato de la condesa del Montijo, con sus hijas—, cuya paternidad parece hoy bien clara. Entre las buenas cabezas abocetadas de Mengs hay que poner también la que existe en la colección del Real Palacio y que se expuso con motivo de la conmemoración del nacimiento de Goya, en el Palacio de Oriente; véase el Catálogo de dicha Exposición, número 187. Del mismo modo, los autorretratos de Mengs, menos acabados, más íntimos que sus pinturas de aparato, han hecho siempre un efecto excelente a los conocedores, que los han estimado a veces por encima de sus pinturas terminadas.

En efecto, el escollo de toda ejecución dibujística es que, entregada al virtuosismo de la línea, soba y resoba en exceso la pintura y acaba dejándola petrificada y muerta. Con cualquier estética que se profese, nadie puede negar que la calidad esencial en el Arte es, sencillamente, la vida. Arrancar de donde sea, de la realidad o de la imaginación, una criatura y dejarla como temblorosa con el hálito de la creación, efigiada sobre la plana superficie de su cuadro, esa es la gran hazaña invariable, en lo esencial, para un pintor. El artista enamorado en exceso de la forma por sí misma hace degenerar su obra fácilmente en un moroso ejercicio caligráfico, por gusto del dibujo abstracto y de la impersonalidad; este tipo de pintores suelen gustar de esa pintura charolada, brillante y tersa, que se acerca muchas veces a la calidad del vidrio, de la porcelana o del esmalte. Pues lo pulido de la materia arrastra al pintor, aun a su pesar, por una pendiente que lleva a la pintura a rivalizar con las artes industriales; en todo caso, este camino no se hace nunca en vano y las imágenes del pintor suelen perder en su recorrido algo y aun mucho de su valor expresivo, y sobre todo de esa inefable calidad que es la vida.

Bocetismo y
síntesis.

Mengs en el XVIII, o Vicente López en el XIX, son ejemplos flagrantes de este tipo de artistas. Mas para que la obra tenga vida no es necesario el descuido ni el desenfado del alarde que a veces exhiben los pintores de la veta brava, entre los que Goya sobresaldrá siempre por su ímpetu; puede, generalmente, bastar con una síntesis garbosamente operada, en colaboración los ojos y el pincel, y valga para ello el recuerdo de Velázquez. Mas en cualquier caso, esa impresión coaccionante, esa descarga de energía que nos suele dar la vida con su mera presencia, puede conseguirse en la pintura mediante una cierta indeterminación, que puede ser mínima, o por medio de un levísimo *flou*, que siempre estará reñido con el excesivo dibujismo. Pues la vida es perpetuamente inestabilidad y nunca petrificación. Amen los cristales en su geométrica perfección desvitalizada los teorizantes de la abstracción; nosotros preferiremos siempre, llámense Rubens o Rembrandt, Velázquez o Goya, a esos grandes pintores que aspiran a sorprender el secreto de la vida practicando con sutil operación espiritual, intransmisible por ninguna pedagogía, la difícil abreviación de la síntesis (1). Esos cuatro pintores, de los que no se puede realmente decir que no hayan sido dibujantes, se interesan mucho más por la palpitante aproximación a la suculencia de la vida misma que por la mezquina exhibición de

(1) No se me ocultan las posibles objeciones a esta preferencia, que sólo esto es y no una teoría general, lo que exponemos en las líneas anteriores. Me adelanto a ellas diciendo que se me puede recordar la existencia de tan grandes retratistas como Pietro della Francesca, Holbein o Van Dyck, soberbios dibujantes de sus impecables efigies en las que hay sorprendido algo muy importante del secreto de la vida. Concedo valor a este recuerdo, pero hago notar que la impecable ejecución dibujística de tales retratos no deja de producir un innegable efecto de *distanciación espiritual*, como ocurre en la figura contemplada en un espejo y *planificada* por su tersa superficie. Los maestros de la ejecución sintética y de la factura suelta nos sorprenden con una sensación de *inmediatez* que produce ese efecto de presencia coaccionante que nada tiene que ver con la exactitud objetiva. Y en punto a esta cualidad de *inmediatez*, pocos retratos como los de Goya alcanzan tan alto grado. Las observaciones de Eugenio D'Ors sobre la manera de pintar Goya los ojos, son importantes para tenerlas en cuenta a este respecto.

su habilidad reproductiva, y por ello, al evitar que su pintura caiga en el arabesco caligráfico, prefieren conferir a su obra la emoción de lo vivo, sacrificando el convencionalismo de la pureza de la línea.

Hermanados en el ámbito del barroco, esos cuatro nombres son los de artistas cuyas obras, cualesquiera que sean los defectos que la crítica académica pueda achacarles, están palpitando con esa milagrosa vibración que sólo dan las obras del genio. La ejecución pronta y sintética, la no insistencia en el trabajo al llegar a un punto de madurez, en que lo esencial queda captado, es siempre el carácter de la *pintura viva*. Sospechamos a través de la Historia de la Pintura un antagonismo siempre latente entre la perfección analítica y la sintética vivacidad; acaso los momentos, breves y maduros, de clasicismo, fueron los que lograron realizar una *pintura viva y perfecta*. Antes de ese momento, o superado ese punto, es decir, anulada la posibilidad de esa conjunción, los pintores todos han tenido que elegir entre esos dos objetivos, aspirando a la vida o la perfección. Este es el sentido que tiene para mí el problema, tan actual, de la pintura viva o del arte vivo—*l'art vivant*—, en más generales términos. Sólo adoptando ese punto de vista comprenderemos la profunda y radical autenticidad de la pasión que en nuestro tiempo se ha sentido por el Greco o por Goya, pintores imperfectos en los que, a través de sus arbitrariedades o sus chapucerías, la vida se abre paso y nos comunica, salvado por el arte, su mensaje esencial. Cualquier persona avezada puede, en un análisis apurado, descubrir errores o incorrecciones de dibujo en Goya—o en el Greco—; el genio del pintor ha consistido en dar vida plena a sus imágenes *a pesar* de tales defectos, de tal modo, que esa verdad esencial se nos aparezca en primer plano, de modo inmediato, con potencia capaz de ocultar y esfumar sus propias inverosimilitudes. Por ello todo arte académico e intelectual, entregado al frío culto de la línea, se amana y agota en el virtuosismo de la forma. Goya lo sabía, y con toda conciencia detuvo la mano de Vicente López, según la conocida anécdota, cuando, posaba ante él, para el famoso retrato que le hizo el maestro valenciano, y que el Museo del Prado conserva, evitando que aquella pintura, excelente en el punto de ejecución en que se encontraba, pudiera convertirse en un cansado trozo de resobada academia.

De aquí el interés que poseen esos bocetillos del XVIII, únicos en los que los artistas se atreven a conservar algo de la despreocupada factura de la tradición barroca; ése fué el sentido y la explicación de que en la exposición de 1932 figurasen algunos esbozos de pintores que tienen en realidad muy escasa afinidad con Goya, como Maella o los dos Bayeus. En el arte de estos últimos, especialmente en las pinturas que conservan de Francisco el Museo de Zaragoza o la Sociedad Económica de la misma ciudad, esta ligereza de ejecución, la soltura del pincel y los empastes con que modela la masa de color nos atraen mucho más que las pinturas acabadas de los mismos autores. Es que en el boceto sólo estimamos la intención, la condensada estenografía de la idea; ante sus trazos nos parece por ello posible recordar aquella frase de

La pintura
viva.

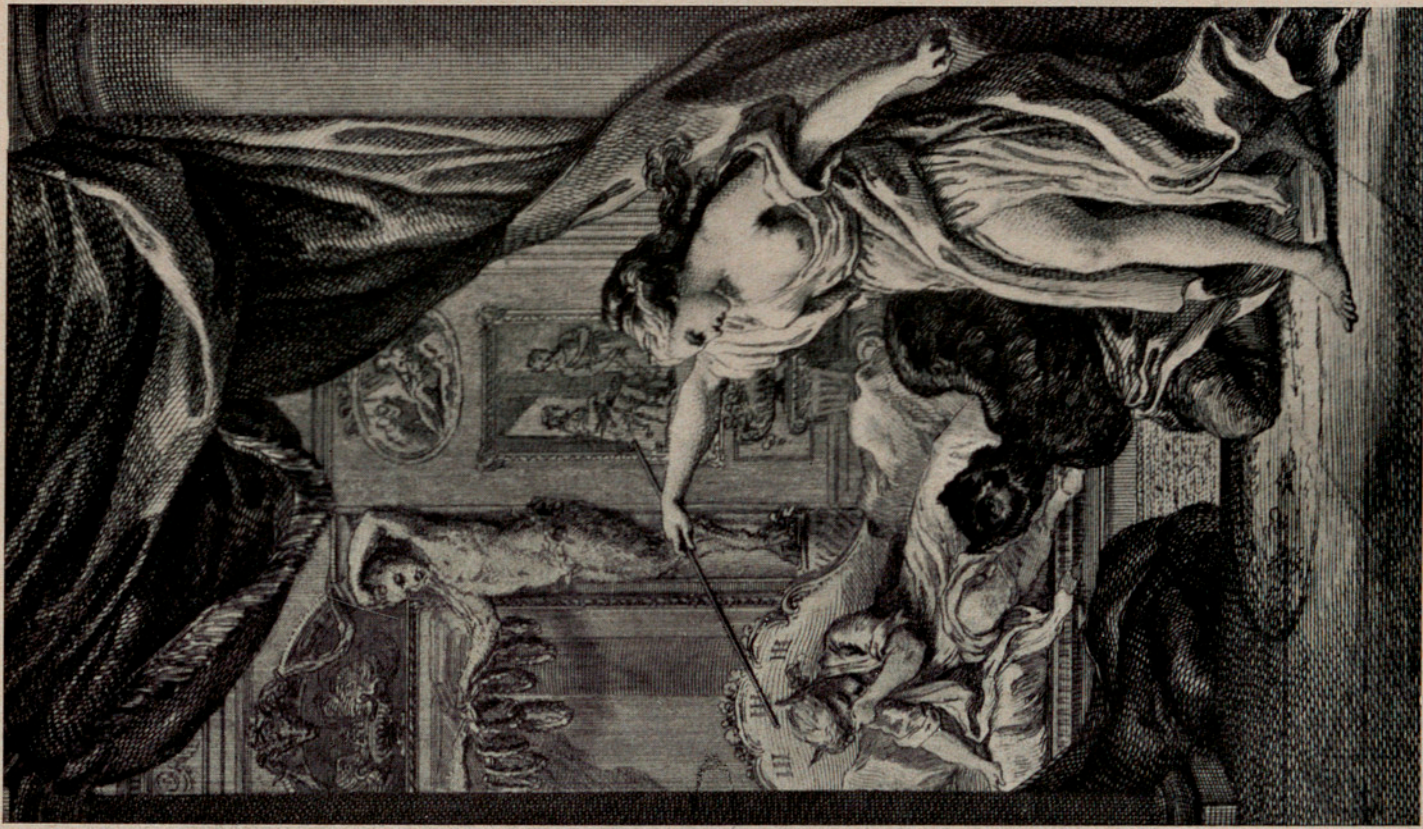
Los «borrones».

Mengs ante *Las Meninas*, que estimaba *pintadas con la voluntad*, más que realizadas con la ciencia. Goya usó, y a veces quizá abusó, del abocetamiento; le llevaban a ello su genialidad, su rapidez de concepción y la riqueza de sus ideas, exaltadas a veces hasta un extremo congestivo. Esa riqueza supera en rapidez y en fecundidad a la misma mano que ha de servir con veloces notaciones el vuelo de la imaginación para que la idea quede fijada sobre la superficie del cuadro; más una vez aprisionada, el pintor se da por satisfecho al encontrar realizado lo que, siendo esencial y espontáneo, ha llegado a parecer suficiente. Pacheco, el viejo tratadista, maestro y suegro de Velázquez, comedido teorizante del dibujismo y la factura cuidada, habló con inteligencia e ironía de los cultivadores del bocetismo sistemático y emplea para designar este tipo de pintura la palabra *borrón* (1), que es la que Goya utiliza constantemente en sus escritos y especialmente en la correspondencia con Zapater.

El record del borrón.

Recordemos aquella expresión de Javier Goya, en que, hablando de la capacidad de su padre como retratista, nos decía que los retratos que D. Francisco prefería eran aquellos ejecutados rápidamente *en una sola sesión*; con esta soltura de mano capaz de abocetar rápidamente cualquier pasajero capricho, se relaciona aquella otra anécdota, que puede o no ser cierta, pero que, en todo caso, es muy expresiva, en que se nos pinta a Goya realizando con barro toda una composición sobre un blanco muro. Para Goya, que estimaba sobre todo la idea, cualquier medio y materia eran buenos para expresarse. En punto a bocetos, Goya llega a algún record difícil de superar; me refiero a aquel cuadrito sobre lienzo que conserva la Sociedad Económica de Zaragoza, que en estas páginas se reproduce (fig. 14) y que es digno de ser confirmado en la atribución al maestro. Se representa con una potencia de evocación sorprendente un grupo de figuras conformadas por la simple sombra y la simple luz valoradas por toques de color, figuras que, observadas atentamente, están realizadas por unas pocas pinceladas maestras. No puede darse mayor poder sugeridor de espacio y de formas en cuajada y misteriosa agrupación, no exenta de dramatismo, que el que este curiosísimo bocetito revela. Record absoluto que justifica plenamente el lema del maestro de *cuerpos y no líneas*, viene a ser este pequeño lienzo, expresión máxima de ese *bocetismo* dieciochesco que acaso tuvo en la formación y aun en la *salvación* de Goya, como artista, un tan grande papel a nuestro juicio. Pero, aparte estas piezas curiosas, Goya practicó toda su vida el más genial y atrevido bocetismo, no solo en tantos borrones, como aquellos a que él alude repetidamente en sus cartas a Zapater, sino en dibujos y pinturas, cuyos más asombrosos ejemplos expresivos están en las decoraciones

(1) En este pasaje del *Arte de la Pintura* es donde Pacheco hace su famosa y velada alusión al Greco: "... no ha faltado en España—dice—quien ha querido honrar un modo particular de borrones, ni seguido antes, ni imitado después de ninguno".



19. Canto VI. *La Diosa Estupidez transforma a Lemierre en oiseau de nuit.*

Grabados de C. Monnet.

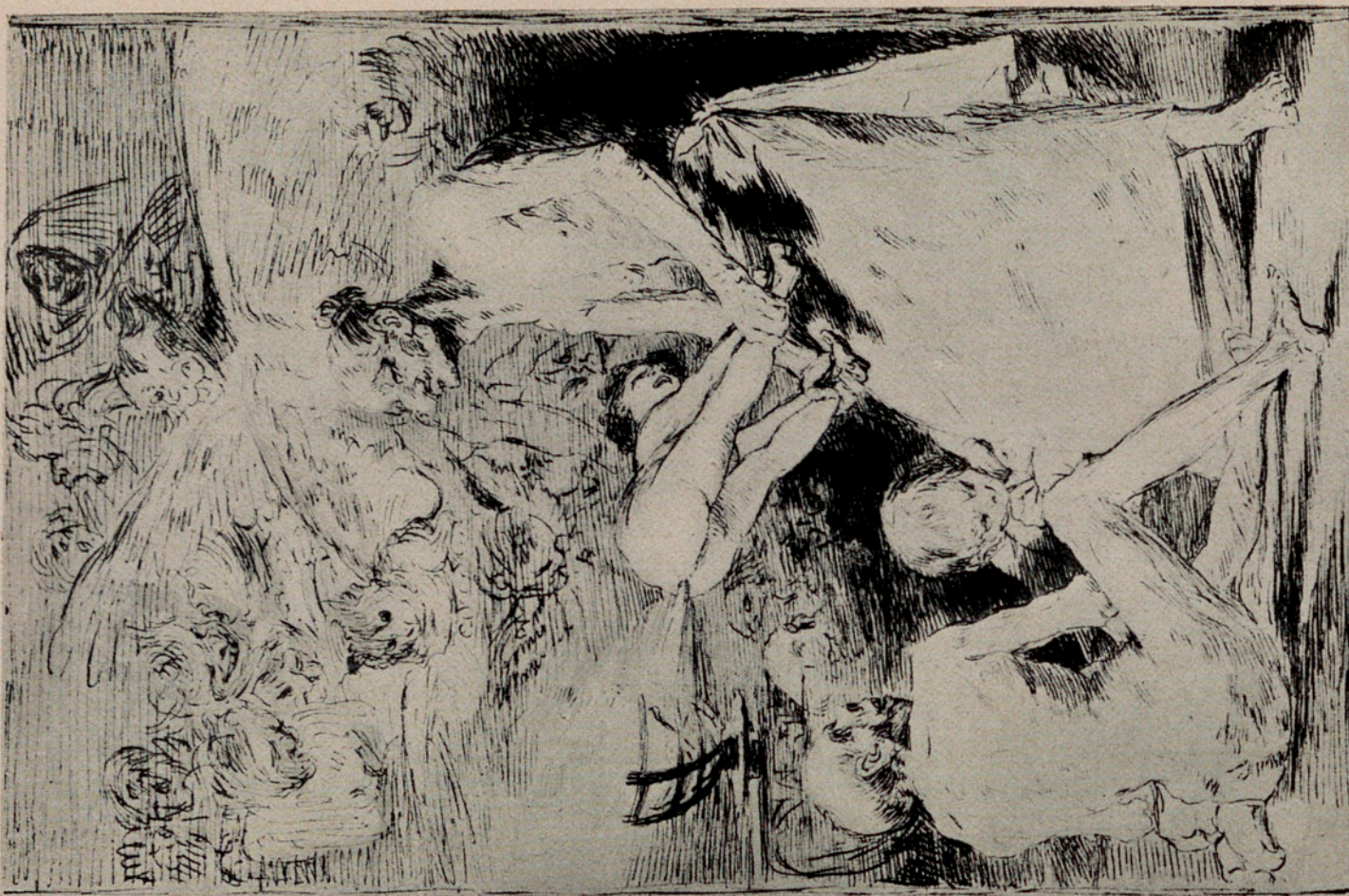


20. Canto IX. *La Estupidez bañando al niño Kakonac.*

Grabados de Charles Palissot (1776).



21. Grabado anónimo frente a la portada del libro de Mercier de Compiègne
Eloge du pet.



22. GOYA.—Dibujo a pluma para la lámina 69 de los Caprichos: ¡Sopla!
(Museo del Prado.)

VIII

GOYA Y LA PINTURA ITALIANA

Cuando Carderera, en el mentado artículo de 1860, esboza los datos esenciales de la biografía de Goya y refiere su marcha a Italia, «gracias a los sacrificios de su familia», dando a entender que no fué pensionado por nadie, comenta su estancia en el país del arte clásico diciendo que los contactos con el arte italiano no se sospecharían en la obra de Goya. Esta frase supone, en uno de los primeros biógrafos del artista, que Carderera no reconocía ninguna influencia de lo italiano en la pintura del maestro aragonés.

¿Cuál es el valor que debemos dar a este comentario de Carderera y a la posición que implica? Hay algo de positivo en ella desde el momento en que Goya no volvió a la Península convertido en un imitador, sin originalidad, de la manera italiana, que entonces se limitaba a prolongar, con mucha ciencia, hay que reconocerlo, las tradiciones de la pintura barroca; todos los pensionados volvían de Roma tan seducidos por la habilidad y la sabiduría de aquellos sueltos pintores de lo que pudiéramos llamar el manierismo barroco, que apenas hacían luego ya en el resto de su vida sino repetir, más o menos degeneradas, las lecciones que en Italia habían aprendido. Incluso los pintores como Francisco Bayeu, que no llegaron a pisar la península italiana, pero que se habían formado artísticamente junto a maestros de esta procedencia, terminaban entrando en esta vía para no salir más de ella. Contemplados los bocetos de Bayeu, nos asombra esta profunda italianización que él recibió de segunda mano a través de González Velázquez, mero intermediario entre Corrado y Bayeu, hasta el punto de que éste parece más bien hijo artístico que nieto del maestro napolitano. He aquí otro contraste: Mientras Bayeu, sin obtener pensión ni aprender en Italia la lección de sus pintores, se convierte enteramente a su doctrina y parece un secuaz de esta tendencia, Goya, su cuñado, que viaja por Italia de joven y allí trabaja en esa época de aprendizaje en que el espíritu asimila fácil y rápidamente lo que ve, no cayó en las tentaciones de la imitación académica. Sin duda que hacía falta mucho temperamento para resistir esta seducción, y Goya

Asimilación
y no imita-
ción.

La "veta
brava" en la
pintura ita-
liana.

lo poseía sobrado. Pero en modo alguno podríamos entender esta resistencia a imitar en el sentido de que Goya fué totalmente impermeable a las influencias de Italia. Lo que sucede es que en Goya la asimilación lenta no tenía nada que ver con el mimetismo, mas él aprendió mucho de los maestros italianos, tanto en su viaje como en la propia España; rastros y pruebas de ello se dejan ver de vez en vez en la obra del maestro. Madrid poseía buenas colecciones de pintura italiana, y mucha pudo ver Goya en los salones de los reales palacios, desde que empezó a frecuentarlos como pintor de la Corte, especialmente de aquella pintura con la que él podía sentir mayor afinidad. Pues no podemos ignorar que a través de la pintura de Italia corre con fuerza y amplitud notables una vena muy semejante a la que hemos llamado la *veta brava* en la pintura española. Hay ciertamente en la pintura de Italia toda una línea de pintores que unen a la ciencia del taller y a la completa formación del artista italiano, un fuego de ejecución avivado por las auras barrocas. Como la crítica histórica de las generaciones anteriores desdeñaba en tan subido grado las creaciones del barroco, la mayor parte de estos pintores carecen de monografías cumplidas que puedan darnos idea de la extensión y complejidad de obra de tales maestros. Por ello mismo tampoco se han puesto en discusión de un modo amplio y general todos los problemas a que esta pintura puede dar lugar. Solamente en los últimos tiempos se ha intentado a veces dar un valor de actualidad y exaltación a pintores aislados de este linaje: Valga como ejemplo la curiosa personalidad de Alessandro Magnasco, magnífico ejecutante de briosa técnica y de visión original, que ha obtenido en los últimos años una atención no ciertamente inmerecida. Es Magnasco un genial bocetista, un pintor de veta valiente y de poderosa imaginación que cultiva con preferencia un tipo de cuadro de interior o de paisaje con pequeñas figuras, movidas y agitadas a veces hasta la extravagancia.

Pero junto a Magnasco, que ha logrado ya alguna divulgación entre el gran público, otros muchos pintores italianos merecen el estudio monográfico que se ha dedicado, siguiendo corrientes de la moda crítica, a los últimos y más insignificantes maestros primitivos, que no son superiores muchas veces, en puridad de arte, a estos fogosos y hábiles artistas del barroco italiano. Entre estas personalidades del bajo barroco que entran por derecho propio en el escalafón de la *veta brava* pictórica en Italia, podemos contar artistas como el Morazzone, como Bernardo Strozzi, como Domenico Feti, como Amorosi, Giuseppe Crespi y tantos otros. Recuérdese que algunos de estos pintores, en una época en que los conocedores estaban poco versados en su estilo, fueron considerados a veces como españoles, y muchos de sus cuadros figuraron atribuidos a la escuela española en casos muy frecuentes; el propio Crespi, pintor boloñés bien conocido y estimado, era denominado *lo spagnuolo*. Mayer formó con algunos de ellos un grupo de *pseudo-spanier* (seudo-españoles), al precisar en estudios de atribución concreta la verdadera paternidad

italiana de cuadros calificados tradicionalmente como de nuestra escuela (1). Mas, en todo caso, es bien comprensible que sea en la escuela napolitana donde las afinidades con lo español son más profundas y extensas. Pues aunque recibió a lo largo de los años múltiples influencias de otras escuelas y de otros maestros de Italia, actuó en el desarrollo de su pintura de modo imborrable, durante el XVII, la fuerte personalidad del valenciano José Ribera, al que precisamente se le conoció toda su vida, en el propio Nápoles, con el apodo de *el Españolito*.

Las relaciones e intercambios entre la escuela española y la escuela de Nápoles serían tema apropiado para un interesante libro que está todavía por escribir. Por lo pronto, una figura capital en la escuela de Nápoles, la de Lucas Jordán, no podrá ser conocida como merece hasta que no se estudien y se publiquen las obras que, tanto al fresco como al óleo, ejecutó este maestro en España.

Las aproximaciones entre Lucas Jordán y los maestros fresquistas españoles son inevitables. Sabemos que en la renovación del fresco en España, debida en cierto modo a la inyección de savia italiana, tuvo parte notable la importación de aquellos pintores, Colonna y Mitelli, que Velázquez hizo venir de Italia por gestiones realizadas en su segundo viaje. Ya en el reinado de Carlos II puede darse por existente una pequeña escuela madrileña de pintura al fresco, en la que Francisco Rizi, Carreño y Claudio Coello son los más destacados representantes. Por primera vez los pintores de cámara de los reyes españoles fueron al paso que retratistas, fecundos decoradores, practicando con soltura el procedimiento del fresco, del que tantas y discretas muestras dejaron en Madrid y en otras ciudades de nuestro país. Tiene, por tanto, un cierto valor histórico para nosotros el viaje de Claudio Coello a Zaragoza para pintar al fresco la iglesia del Convento de la Mantería, obra en la que le ayudó Sebastián Muñoz y que viene a representar el injerto, en la ciudad del Ebro, del gusto por las amplias decoraciones murales (2). Estas pinturas, ejecutadas en la capital aragonesa a fines del siglo XVII, fueron en cierto modo el estímulo de donde partió el proyecto de exornación total, aún incompleta en nuestros días, del templo del Pilar, confiado a los pintores españoles del XVIII que dominaban el procedimiento. La venida de Lucas Jordán a España fué en este aspecto decisiva; la extraordinaria actividad de este gran artista del barroco reforzó entre los españoles esta ya comenzada inclinación por la pintura mural. Su ejemplo y las obras tan abundantes que dejó entre nosotros fueron y son todavía un punto de referencia del que no se puede prescindir y que pesará desde ahora en adelante como una tradición sobre la pintura española posterior.

Palomino, el gran decorador y tratadista, al que incluimos dentro de la escuela

(1) Véanse los dos artículos de Mayer "Die pseudo-spanier der alten Pinakotek, en el *Kunstjahrbuch* de 1913 (págs. 181 y sigts.), y "Cipper, genannt Todeschini, als Pseudo-spanier" en los *Monatshefte für Kunstwissenschaft*.

(2) Véase el trabajo de Manuel Chamoso, "Las pinturas de las bóvedas en la Mantería de Zaragoza..." (*Archivo Español de Arte*, 1944).

Lucas Jordán.

madrileña, viene a significar la unión de las dos tradiciones, la de los pintores cor-tesanos del XVII enlazando con la del propio Jordán, del cual viene a ser Palomino como un discípulo y casi un evangelista.

Sin duda Goya, que admiró en sus días zaragozanos las pinturas de la Mante-ría, contempló también sin cansarse las decoraciones al fresco de Jordán, y espe-cialmente las magníficas de la escalera de El Escorial, así como las del Casón y la de San Antonio de los Portugueses, en Madrid, o la bóveda de la sacristía de la Catedral de Toledo.

Afinidades.

A Goya le unían con Jordán varios lazos comunes de afinidad artística y tem-peramental. En primer lugar, ambos son artistas de la veta brava, de ejecución fo-gosa y rápida, ambos tienen predilección por las entonaciones cálidas y por la ex-presión del movimiento; los dos artistas, en suma, caen dentro de lo que con tér-mino muy peculiar ha designado Eugenio D'Ors como *la constante barroca*. Es im-posible no reconocer la sugestión de Jordán en los cuadros religiosos de la juventud de Goya, así como en sus frescos del Pilar. La *machina* del aragonés es siempre menos complicada que la del italiano; pero en el ritmo de la composición, en la in-terpretación de las grandes masas de los paños, en la aceptación de convenciona-lismos habituales y en el efecto total de color la relación es innegable. Un estudio detenido de estas pinturas murales de Goya confirmará, cuando se haga, esta pro-ximidad. No es nuestro objeto realizar aquí este estudio; pero, aunque sea de pasada, citaremos ejemplos concretos para evidenciar la sugestión de Jordán en la pintura de Goya.

Los ángeles del fresco *Regina Martirum*, de la iglesia del Pilar, y que en reali-dad, como dijo D.^a Emilia Pardo Bazán, refiriéndose a los de la iglesia de San An-tonio de la Florida, son ya en realidad *ángelas*, están vistos en Jordán. Lleve-mos la atención, en la pintura de Zaragoza, a aquel ángel goyesco que vuela con la palma en las manos encima del letrero portado por unos querubines, con la ins-cripción en latín de *Reina de los Mártires*, incluida en la Letanía de la Virgen; es una de las figuras que más se recuerdan de la composición. Cuerpo femenino que se abandona al espacio como si en él se reclinase, aire de vuelo indicado por los paños henchidos, rostro de mujer e insinuación del desnudo en piernas y muslos que apa-recen libres de ropajes, bellos y bien formados, gracias a la licencia del *sotto in sù*...; pues bien, este tipo de ángel es todo lo que constantemente hay que ver en los frescos de Jordán. Cualquier aficionado que haya llegado a estar unos minutos de su vida contemplando algunas de las bóvedas del maestro napolitano en España, conoce per-fectamente este linaje de belleza, este revoleo de paños dispuestos de intento para que puedan dibujarse esas tersas piernas femeninas con que el gran decorador gra-tificaba a los ángeles de sus glorias. La rápida ejecución de Jordán ponía su mejor acento en estos detalles; trabajando de memoria, bien se echa de ver que no pone gran atención al ejecutar el rostro de sus personajes, para los que se sirve de con-

vencionales recetas una y otra vez repetidas y en los que esquiva toda individualización. Por ello mismo su manera se expresa enteramente en estos expedientes de recurso fácil y siempre grato efecto y se complace en pintar cuerpos semidesnudos de gratas tonalidades carnosas, y especialmente brazos y piernas presentados en movidas posturas de vuelo o de gesticulación, así como esos paños de sinuosa curva tan movida y que parecen traducir la vibración instantánea de una prestísima factura.

Los ejemplos son tan abundantes, que casi no merecería la pena traer ninguno a cuento, pero presento uno elegido al azar, y no precisamente de un fresco, sino de una pintura en lienzo de las tantas que Jordán dejó en los palacios reales, y en tema religioso más afín a la composición del Pilar; me refiero al cuadro de la *Huída a Egipto*, que se conserva en la iglesia de El Pardo con otros varios, todos ellos de acento muy pregoyesco (figs. 15 y 16). El detalle del ángel que aquí se publica es enteramente semejante al referido de Goya en la composición de la media naranja de Zaragoza, pero otros muy análogos podrían espigarse en cualquier bóveda del maestro napolitano.

En esto, Goya no era una excepción. Todos los pintores de la época que tuvieron que acometer decoraciones murales de algún empeño se acordaron más o menos de Jordán, y el mismo Bayeu, en algunas de sus composiciones de la misma iglesia, nos hace también un efecto en general jordanesco. Lo que sucede es que en Bayeu la influencia de Jordán se contrapesa con la del rococó aportado a España por Corrado Giacchino, napolitano también, pero que, identificado con el estilo de su época y pintor de menos aliento que Jordán, disuelve lo que en éste era amplitud orquestal de gran empeño y grandiosidad barroca en las composiciones, en una mayor atomización menuda y distinta proporción en las figuras y grupos, que se resuelven en líneas de un arabesco más propio del XVIII, más rizado de espumas y de volutas. Mas, sobre todo, la gran novedad con la que diferenciaríamos en general el barroco de Lucas Jordán del rococó de Corrado y sus seguidores está en la sustitución, dato capital para comprender el proceso de la pintura del XVIII, de una paleta de gamas calientes por un delicado colorido de fríos tonos nacarados. González Velázquez se nos muestra ya enteramente conquistado por esta fría paleta, y eso demuestran, por ejemplo, los techos de este pintor en el Palacio de Oriente (1).

Pero en Bayeu hay como un momento de vacilación en el que aún se hacen concesiones al arte de Jordán; el cuñado de Goya, que en lo más corriente y normal de sus producciones es un convencido adepto de esta fría gama habitual, tiene algunas veces escapes hacia la pintura de tonos cálidos que indican cuánto pesaron en él también las lecciones del gran napolitano; valga para ello de ejemplo el medio boceto para una de las composiciones del Pilar conservado en Madrid, en la colec-

La pintura
rococó de
Giacchino.

(1) Véase, por ejemplo, el techo de D. Antonio González Velázquez en la llamada saleta de la reina Cristina, sala segunda, según la nomenclatura de Fabre en su *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio...* Madrid, 1829.

ción de D. Fernando Guitarte, que figuró en la exposición de 1932 (1) y que por cierto exhibe el mismo ángel femenino de piernas descubiertas por el vuelo, semejante al de su cuñado Goya y de idéntico abolengo jordanesco. De esta oscilación, que no fué el único Bayeu en experimentar, derivan las atribuciones a Goya de pinturas, especialmente bocetos, de asunto religioso y de esta misma época. Al encontrarse anticuarios y coleccionistas con jugosos estudios para obras mayores realizadas con suelta ejecución y cálidos tonos, un comprensible afán por bautizar con nombre ilustre estas pinturas les lleva a atribuírselas a Goya. Esto no será posible el día en que esté bien estudiada la pintura española del siglo XVIII, es decir, después de elaborarse las monografías cumplidas, serias y bien documentadas de estos pintores nuestros que recibieron muy variadas influencias, pero tras los cuales siempre puede perfilarse una cierta y concreta personalidad.

El conocimiento del estilo y de las obras de los hermanos González Velázquez, de Bayeu y de Maella especialmente contribuirá a aclarar notablemente esa zona de penumbra en la que hoy pueden ampararse tantas benévolas atribuciones a Goya a favor precisamente de ese fenómeno del bocetismo ya aludido anteriormente.

Pero de esa influencia napolitana no queda todo dicho con referirnos a Lucas Jordán. Toda una corriente fecunda de intercambios e influencias se ejerce respecto de España por parte de los maestros de la brava escuela napolitana. Devuelven así en cierto modo a nuestro país el impulso inicial que pudo este foco artístico recibir de la ingente personalidad de Ribera.

Otros pintores napolitanos.

Jordán pudo de ser entre nosotros el vehículo que transmitió lecciones del gran barroco final italiano, el que derivaba en último extremo de Correggio y de Pietro da Cortona, así como Giacchino vino a aportar a nuestra tierra la nueva versión de este arte fragilizado ya por la sugestión francesa y por la delicadeza rococó. Pero al lado de Jordán y de Giacchino otros pintores de Nápoles ejercieron entre nosotros influencia con sus obras y, a veces, con su presencia física en España. Nos referimos al más próximo a Lucas Jordán, a Francesco Solimena, de quien tantas obras se conservan en España, así como a Sebastián Conca o a Pablo de Matteis. Matteis, por ejemplo, muerto en 1728, fué un discípulo de Jordán que estuvo en España y que dejó obras importantes en Cocentaina y en Madrid (2). Todavía la pinacoteca de El Escorial o las antiguas colecciones reales conservan algunas importantes obras de su mano, y no olvidemos que este Matteis fué maestro de aquel Giuseppe Mastroleo, que tuvo como discípulo a José Luzán, el primer maestro de Goya en Zaragoza. De este Mastroleo, discreto artista, nos pondera Dominici (3) su *ammirabile delicatezza e pulizia di colore*, de lo que más bien debemos entender

(1) Lámina X de los que figuran al final de este volumen.

(2) Véase Tormo, *Las iglesias del antiguo Madrid*, pág. 141, y la *Guía de Levante*, págs. 61, 217 y 240, en la que se describen obras de Matteis en otros pueblos de la región valenciana, Gilet y Enguera.

(3) *Pittori napoletani*, págs. 545-546.

que en él se dió también el sesgo hacia un concepto más rococó de la pintura; el propio escritor advierte y con ello refuerza esta interpretación, que se distinguió Mastroleo en cuadros de figuras pequeñas. No conozco tampoco monografía italiana sobre este artista, que dejó esparcida su abundante producción por las iglesias napolitanas.

La relación entre Goya y Tiepolo se nos aparece como lo que debió de ser: como una poderosa sugestión colorista, una incitación al atrevimiento y a la entrega sin reservas al goce del color. Si esto fué así, como pensamos, el descubrimiento de Tiepolo sería para Goya como una liberación de aquel ambiente cargado y de la estrechez impuesta al medio artística de su época por la férula de Mengs y sus secuaces, en su minuta preocupación dibujística y en la inclinación a aquella paleta fría y aquella ejecución aporcelanada, amiga del lustre y de los reflejos.

Lo veneciano en Goya.

Desearíamos conocer con exactitud el itinerario de Goya en Italia y especialmente si el maestro aragonés pudo haber entrado en contacto con los mágicos encantos de Venecia, con las obras murales de sus grandes decoradores. Pero aunque Goya no hubiese cruzado nunca los canales de la ciudad maravillosa, sin duda en su viaje a través de Italia tuvo ocasión de admirar obras maestras de la pintura veneciana. El contacto con las colecciones reales, ya en Madrid y pintor de la Corte, reforzaría su admiración por la gran escuela del color. Goya no podía ser una excepción en esa profunda afinidad que ha acercado siempre a los pintores españoles y a los maestros de Venecia; en este sentido, Goya viene a ser un continuador, por muchas que sean las diferencias que le separan en otros aspectos, del arte de Navarrete, del Greco o de Velázquez. En cuanto a veta brava, Goya podía encontrar en la propia escuela veneciana un admirable antecesor: el Tintoretto. Ambos son dos *románticos*, dos apasionados de la vida y del movimiento. En Tintoretto este dinamismo puede estar alimentado, todavía, por la herencia de Miguel Angel, por la grandiosidad clásica vertida en esquemas barrocos. En Goya está impregnado de sentido moderno, de inquietud por la expresión de fogosidad y de sentimiento trágico, pero ambos aman el esfuerzo excesivo, la expresión de la energía y de la violencia. No faltarían trozos en la obra del Tintoretto que nos recordasen la temperatura espiritual y la fiebre de las concepciones goyescas. Por citar algo concreto, mencionaremos *La Fragua de Vulcano*, del Robusti, en el palacio ducal de Venecia; aquellos dioses de bellos cuerpos, agitados y desnudos, nos recuerdan en su contorsión y en su esfuerzo la calidad de la tensión que hallamos desplegada en los *Herreros* de Goya, el famoso cuadro de última época, hoy en la colección Frick, de Nueva York.

Sánchez Cantón recordó hace años como posibles ascendientes de *Las majas al balcón*, de Goya, el fresco de Tiepolo de la Villa Montarini (1). Con todo, lo que pudo Goya tomar de Venecia mas que detalles o motivos concretos, fué una especie de

Goya y Tiepolo.

(1) *Pintores de cámara...*, pág. 137. Véase en el libro de Molmenti, *Tiepolo*, pág. 248.

gustosa licencia para apartarse del arte académico de su tiempo, un apoyo moral para los atrevimientos de color que hervían en su paleta y que deseaban explanyarse sobre el lienzo.

Aquellos frescos de Palacio en que el patriarca de la pintura veneciana nos dejó la última gran obra de su vida y su escuela, debieron impresionar al joven Goya, poniéndole en claro y justificando a la vez, su íntima contradicción con lo que su ambiente aprobaba y la Academia favorecía. Del mismo modo, al Goya grabador, las delicadas entonaciones plateadas de los *Capricci* de Tiépolo le abrieron más horizontes que toda la escolástica labor de los burilistas pensionados en Francia por la Academia de Madrid. Goya encontró el camino para ser aguafortista original en estas composiciones de Tiépolo, que son verdaderas fantasías de artista más que ejercicios de virtuosismo técnico. Por eso mismo, los espléndidos azules de los cielos de Tiépolo en las bóvedas de Palacio, los delicados y personales acordes de color y aquellas figuras que el maestro veneciano dejó, corpóreas y a la vez impalpables, flotando sobre los salones del nuevo Alcázar, fueron, sin duda, para el maestro aragonés la más fecunda de las influencias, la que produce el estímulo hacia el descubrimiento de la propia capacidad, mucho más importantes que las que se limitan a brindar motivos de imitación o fórmulas propicias para la copia.

Si queremos concretar, diremos que esta sugestión tiepolesca se refleja especialmente en la pintura de los cartones para tapices. Por ello, la diferencia esencial entre los cartones de Goya y los de los demás pintores que trabajaron para la fábrica estará siempre fundamentalmente, cualquiera que sea la mayor o menor corrección de los otros, en su belleza colorista, en el atrevimiento e intensidad de sus tonos, en el acorde y la coherencia interna que Goya va logrando en estas obras de mera intención decorativa y que aparecen cada vez con mayor personalidad definidas en estas obras del Goya incipiente. El progreso es más evidente aún a la luz de los últimos documentos estudiados por Sambricio, desde los primeros cartones, débiles ecos del arte de un Bayeu, acaso pintados bajo su dirección, hasta las más personales y avanzadas obras de esta serie, cuyo valor esencial es precisamente el entrenamiento en que Goya se ejercitó para, a través de estos años, liberarse de escolasticismos y de recetas y atreverse a encontrar su propio camino. Pues, en realidad, en los cartones para tapices, cuyo estudio va a poder acometerse con mejores bases gracias a la documentación recientemente aportada, hay varios momentos que considerar en cuanto a la ejecución se refiere. Hay en primer lugar esa etapa en que, por obligación o por insipiencia, Goya trabaja al dictado de Bayeu (1), es decir, cartones en los cuales Goya se nos aparece como el mero secuaz de un pintor segun-

(1) Me refiero a los avances hechos públicos del libro de Valentín de Sambricio, *Tapices de Goya*, aun no aparecido a la hora de corregir estas pruebas y publicado por el Patrimonio Nacional, trabajo en que se aporta una gran cantidad de documentación del Archivo de Palacio y de la Fábrica de Tapices.

dón, su cuñado; en otro grupo, Goya se ha liberado ya de esta indigna servidumbre, pero todavía pesa sobre él la influencia que era a la vez la inspección de Mengs, y mantiene un cierto compromiso con las gamas frías aunque tratadas con una exquisita delicadeza reveladora de un verdadero colorista; por último, en algunos de los tapices aparece ya con toda su plenitud orquestal una melodía de color propiamente goyesca, en la que incluye entonaciones cálidas, rojas y doradas, que ya no tienen nada que ver con los achocolatados de Jordán, ni con las composiciones barrocas de su primera juventud. Cuando llega a esta etapa, Goya se siente ya maestro de sí mismo, dueño de sus recursos y capaz de volar por su cuenta. Alcanzado este momento es cuando experimenta cansancio de aquella tarea secundaria de pintor de modelos para la manufactura real; entonces debió de comenzar su lucha para librarse de una carga que ya no le interesaba. Pertrechado con este bagaje, Goya se lanzó de lleno a su carrera de retratista, nueva etapa decisiva en su obra. Mas en esta formación de colorista que para él representaron los cartones de tapices creo que es decisiva la influencia colorista de Tiépolo. Aquellos azules de cielos de Madrid, visitados por nubes doradas en los atardeceres de la corte, aquel polvillo ambiental que sabe introducir en sus escenas populares y que sabe traducir los cálidos tonos de una tarde de verano en *La era*, la transparencia primaveral del ambiente en *Las floreras*, o los delicados reflejos que el sol pone sobre las mejillas de una bella a través de un verde parasol, son delicadezas para explicarnos las cuales no nos bastaría el ejemplo de Mengs ni lo aprendido en el taller de su cuñado. En este aprendizaje colorista se insinúan también lecciones de Velázquez en aquellas delicadas lejanías con montañas azules y toques de nieve en las cumbres, que vemos, por ejemplo, en *Las lavanderas* o en *El resguardo del tabaco*, referencia evidente que corrobora el estudio del maestro sevillano, que ya desde 1778 le obsesionaba, en sus ensayos de aguafuerte.

Tiépolo está muy presente en la obra de Goya, pero no como mera repetición de un estribillo o de una receta, sino como lección bien aprendida por un colorista de raza, consciente de pertenecer a un linaje común respecto del gran maestro veneciano. Hay, pues, como en el caso de Jordán, tanto de influencia como de afinidad; una vez más comprobamos con ello la sentencia de Platón de que sólo se aprende aquello que, en realidad, se recuerda. De toda la magistral lección de la pintura clásica de Italia, Goya sólo tomaba, pues, aquello que en Jordán o en Tiépolo concordaba con lo que su propio temperamento le imponía: ejecución fogosa, pasional sentimiento del color (1).

Sea aquí, para terminar, mencionada la aproximación que alguna vez se ha hecho entre Goya y el hijo menor de Tiépolo, a propósito de las pinturas al pastel con

Lorenzo
Tiépolo y
sus pasteles.

(1) En el artículo de Sánchez Cantón "Goya, pintor religioso" (*Revista de Ideas estéticas*, 1946), se hacen aproximaciones concretas entre obras de Goya y cuadros de otros pintores italianos. Me limito a recoger en nota esta referencia por haber aparecido el trabajo después de compuesto este capítulo.

escenas populares de tipos madrileños conservados en las colecciones reales y a los que se ha encontrado un cierto aire *pregoyesco*. La relación, apresurémonos a decirlo, es superficial; sólo el asunto de esos cuadros ha podido dar base al recuerdo. La actitud del artista ante sus temas y la manera de estar tratados demuestran la distancia que existe entre ambos pintores. Lorenzo Tiépolo fué un talento malogrado que mucho prometía, a juzgar por esas pinturas; murió de cuarenta años, pero para un artista esa edad representa apenas el remate de la etapa de formación. Había nacido, en 1736, en Venecia; vino a España en 1762, con su padre, y después de la muerte del gran fresquista en 1770, quedó Lorenzo en Madrid, al servicio de Carlos III, sin lograr notables favores en su carrera palatina, pues no llegó a ser pintor de cámara (1). Cuando falleció en 1776, en la corte, podemos decir que no había encontrado oportunidades para mostrar sus talentos de pintor. Que eran positivos, nos lo muestra especialmente esa serie de pasteles de tipos populares madrileños ante la que Goya ha sido traído a colación; el mal hado de Lorenzo todavía hizo que obras tan encantadoras fueran puestas, durante algún tiempo, bajo el nombre de su hermano Domenico (2). Fué Mayer quien propuso la atribución a Lorenzo en un artículo publicado en Italia, basándose en consideraciones estilísticas (3); Sánchez Cantón vino a reforzar la opinión de Mayer aduciendo algunos documentos del Archivo de Palacio que, desde luego, probaron que Lorenzo Tiépolo cultivó con frecuencia la pintura al pastel (4). La duda en la atribución habíase originado en los asientos del Inventario de las pinturas de Palacio hecho a la muerte de Carlos III en 1789; los cuadros eran allí atribuidos con imprecisión a "un hijo de Tiépolo" (5).

Eran, en efecto, de Lorenzo, que se muestra en estos pasteles como un finísimo pintor colorista heredero de las mejores tradiciones venecianas no sólo en la exquisita delicadeza y la brillantez de los tonos, lograda en tan difícil procedimiento y valorada por sus calidades mate, sino en la agudeza festiva y serena puesta en la observación de la vida, en la gracia sin amaneramiento con que el pintor ha sabido captar el contrapunto de las actitudes y la penetración con que sabe sorprender la

(1) Sánchez Cantón, *Pintores de cámara...*, págs. 141-2.

(2) Como de Domenico figuraron en la Exposición de dibujos organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, en 1922 (véanse los números 508 y siguientes).

(3) Mayer, *Dipinti di Lorenzo Tiépolo* (Boll. del Ministero della Pubblica Istruzione, 1925).

(4) Sánchez Cantón: "Lorenzo Tiépolo, pastelista" (*Archivo Español de Arte*, 1925, pág. 224).

(5) Los asientos aludidos (folio 82 vuelto) dicen así:

"Cinco de tres cuartas escasas de alto, y mas de media vara de ancho: Los dos retratos, y lo demás varias figuras de medio cuerpo, hechas al pastel por un hijo de Tiépolo: todos en.. . . . 3 \$ 000

Otros seis de mas de tres cuartas de largo, y dos tercias de alto: medias figuras de toda clase de gentes, también al pastel: todos en quatro mil ochocientos reales. Ydem. 4 \$ 800

Otros seis de tres cuartas de largo y mas de media vara de alto: de la misma especie que los antecedentes y Autor, los seis en. 3 \$ 600

Dos mas de media vara de largo y media de ancho, como los anteriores, á mil reales cada uno: dho. Autor. 2 \$ 000

(Inventario formado a la muerte de Carlos III, año de 1789. Tomo 1.º, Archivo de Palacio.)

mirada humana en toda su vivaz e hiriente inmediatez. Lorenzo sabe ver en los tipos que contempla en las calles de Madrid su variedad racial y su peculiar carácter expresivo; en sus pasteles vemos el bravío mozo cejijunto de morena faz curtida, siempre con el cigarro en los labios y el requiebro un tanto agresivo pronto a dispararse (1), la nodriza pasiega con su faz de montañesa y su indumentaria peculiar, la mocita garbosa que sabe desenvolverse sin encogimiento y rechazar las asechanzas varoniles y los galanteos atrevidos, los tipos que dan color y carácter a la vida en las calles de la corte; ciegos que venden romances, vendedoras ambulantes y aguadores valencianos, guardias de corps, majos de porte achulado, mocitas garbosas, damas devotas, mulatillos, aldeanos de las montañas de León o de Galicia, con sus claros ojos asustadizos y socarrones y sus monteras características... El Madrid de la calle observado con una precisión cuasi nórdica—muy de venecianos, siempre—y una suave cortesanía en gestos y actitudes que nada tiene que ver con el áspero encararse de Goya con sus modelos.

Lorenzo posee dotes de colorista—finísimos blancos, rosas delicados, azules transparentes—creo que superiores a las de su hermano Domenico, y gracia y agudeza para ver la vida por sí mismo, talento supremo para un artista, con un enfoque tan original a veces de sus motivos, que es novedad sorprendente en algunos pasteles de la colección palatina. En algunos de ellos, las figuras, siempre de medio cuerpo, apiñan sus cabezas en una ordenación aglomerada y extraña de tal modo que, en ocasiones, únicamente vemos de una figura una parte pequeña de su rostro y en algún caso tan solamente uno de sus ojos que mira fijamente al espectador con penetración inolvidable. Se trata de una agrupación novísima y excepcional cuyo valor de realidad y de presencia sólo es plenamente comprendido hoy por nosotros, después de que el cine nos ha acostumbrado a esta visión en *primeros planos* (2), prevista aquí audazmente por Lorenzo Tiépolo en estas pinturas de la colección real.

Ahora bien, ni técnica, ni concepto pictórico presentan en estos pasteles del veneciano afinidad alguna con Goya; buscar relación entre los cartones del aragonés y estas deliciosas obritas de Lorenzo Tiépolo es un error sólo autorizado por la analogía de los tipos que sirvieron a ambos de modelo y por el costumbrismo madri-

(1) Los estudiosos y aficionados madrileños han tenido reciente ocasión de admirar estas pinturas en la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya, celebrada en el Palacio Real de Madrid, de 1946, en cuya organización me cupo parte activa. Véase su *Catálogo*, núms. 193, 199, 200, 204, 205, 211, 294, 296, 298, 303, 305 y 307. En sus láminas se reproducen cuatro de los pasteles de Tiépolo (205, 204, 193, 308). Las pinturas tuvieron éxito en Madrid, a juzgar por las copias antiguas conservadas en colecciones de la corte; mencionaré la serie al óleo en menor formato que los originales, que posee el señor marqués de Brenes.

(2) Llamé la atención sobre este curioso carácter de algunos de los pasteles de Tiépolo, con ocasión de la Exposición de Palacio, y especialmente de los que en el *Catálogo* figuraron con los números 193 y 199, a mi amigo el crítico y erudito historiador del cine Carlos Fernández Cuenca, que se sorprendió ante la afinidad de estas ordenaciones con la manera de ver del cine moderno.

leñista en que los dos se inspiraron. El tema popular, no nos cansaremos de repetirlo, era un lugar común de época; en cuanto a la interpretación, al encaramiento con los asuntos, nada tienen que ver las serenas y pausadas escenas de Tiépolo, concebidas de una delicada manera con gracia a *lo Goldoni*, pudiéramos decir, y el garboso desgarro ibérico, a *lo Ramón de la Cruz*, pero con abolengo castizo en lo español, con que está acometido el tema en Goya. Se trata, por encima de cualquier parecido superficial, de voluntades artísticas diferentes y casi, casi, diríamos, opuestas.