

## IX

### GOYA Y EL ARTE FRANCES DEL SIGLO XVIII

Entre todas las influencias que sobre el arte de Goya pudieron haber ejercido su acción, la del arte francés ha sido la menos estudiada, precisamente por pensar que no existía afinidad posible entre el arte refinado del país vecino y el temperamento espontáneo y bravío del artista aragonés. Y, sin embargo, en algunas conferencias del Centenario, el señor Sánchez Cantón estudió algunos curiosos casos de aproximación entre la pintura religiosa francesa (1) y Goya, y, por mi parte, he logrado espigar algo que nos indique una vía posible de influencia efectiva sobre Goya de los grabados franceses y de los libros ilustrados que aquí llegaron copiosamente durante el siglo XVIII. Pero como nos hemos referido siempre a la necesidad de estudiar a Goya en la situación histórica de su tiempo, nos convendría por un momento, antes de entrar en algunos detalles, ascender a un plano general desde el que nos sea posible considerar cómo Francia y su cultura pudieron pesar no sólo en el ambiente artístico que ejerció su acción sobre el arte del maestro aragonés, sino sobre su mentalidad y sus ideas. En principio, Francia y su arte parecen representar el polo opuesto del clima espiritual y de las preferencias estéticas de nuestro don Francisco, hombre de la veta brava y de temperamento fogoso e individualista. Mas no olvidemos, aunque se huye a veces de recordarlo, que Goya es un hombre de su siglo y que recibió de manera más o menos difusa una influencia positiva de la cultura francesa y de las ideas de la ilustración, que eran las que alimentaban al núcleo de los intelectuales madrileños en cuyo ambiente vivió Goya y que fueron sus amigos (2).

Filósofo le llamó Iriarte a nuestro pintor, con el sentido que en su tiempo se daba a esta palabra. Ello nos lleva, para situar este calificativo en su realidad justa, a recordar la definición compleja que ha dado de este concepto, clave para la explicación del espíritu del siglo XVIII, un tan sutil y penetrante espíritu como Paul

La influencia de Francia en Goya.

«Filosofía»  
e ilustración.

(1) Véase su trabajo, aparecido después de estar compuesto este capítulo, "Goya, pintor religioso", en el que se recogen estas relaciones de obras de Goya con Vouet y Poussin.

(2) Resumo en estas páginas observaciones expuestas en una conferencia pronunciada en el Institut français de Madrid, en junio de 1946; un extracto de la conferencia, en francés, debido a la pluma de M. Laplane, apareció en el *Bulletin* de dicha institución correspondiente al referido mes.

Hazard: "Filósofo—dice—es el que se dedica al estudio de las ciencias y trata de conocer los efectos por sus causas y principios... Se llama filósofo al hombre sabio que lleva una vida tranquila y retirada del tráfago de los negocios... Se dice a veces absolutamente de un hombre que por libertinaje de espíritu se pone por encima de los deberes, de las obligaciones ordinarias de la vida civil..." (1). De estas tres definiciones no es ciertamente la primera la que pudo convenir a Goya, aunque sí a los amigos con cuyo contacto pudo embeberse de ciertas ideas dominantes en su época. En la segunda acepción, Goya, si no fué un filósofo, tuvo al menos intenciones de serlo, y de ello nos hablan aquellos pasajes de las cartas a Zapater en que echa de menos "*la casa y los campicos*", y en que muestra, sincero o no, un cierto menosprecio de la Corte y sus deseos de huir a las envidias y mentiras de la vida ciudadana y de olvidarse de sus intrigas en una vida más natural. En el tercer aspecto puede convenir a Goya la definición del escritor francés si estimamos como ciertas algunas facetas de la que hemos llamado *la leyenda de Goya*, aunque advirtamos en todo caso que en Goya se trata, más que de *libertinaje de espíritu*, de fuerte vitalidad temperamental.

El propio Hazard precisa, en una aguda y penetrante definición, qué clase de filosofía es esta que extiende su acción sobre las clases superiores e intelectuales de la Europa del XVIII. "Es—dice—una filosofía que renuncia a la metafísica voluntariamente y se reduce a lo que puede captar inmediatamente en el alma humana. La idea de una naturaleza de la que se discute todavía que sea perfectamente buena, pero que es poderosa, que es ordenada, que está *de acuerdo con la razón*; y de ahí una religión natural, un derecho natural, una libertad natural, una igualdad natural, una moral que se fragmenta en varias morales: el recurso a la utilidad social para elegir una con preferencia. El derecho a la felicidad, *a la felicidad en la tierra; la lucha emprendida de frente contra los enemigos que impiden a los hombres ser dichosos en este mundo: el absolutismo, la superstición, la guerra. La ciencia que asegurará el progreso definido del hombre y, por consiguiente, su felicidad*" (2). Dígase si esta clarividente condensación de Hazard no corresponde con exactitud a los principios que informan lo que sabemos de las ideas de Goya expresadas a través de su producción artística, y especialmente de lo más directo y auténtico de su obra: los grabados y los dibujos.

Esa filosofía del siglo XVIII es, pues, sobre todo, antimetafísica, preocupación exclusiva por el hombre y la indagación de su mecanismo y de su razón, esa razón *cuyo sueño engendra monstruos*, es una filosofía esencialmente crítica, hostil a todas las coacciones que se supone impuestas a través de los siglos por la Histo-

(1) Paul Hazard: *La crisis de la conciencia europea*, traducción de Julián Marías, Editorial "Pegaso", página 288.

(2) Hazard: *ob. cit.*, pág. 289. Absolutismo, superstición y guerra son constantes motivos para el Goya más íntimo, el Goya grabador y dibujante.

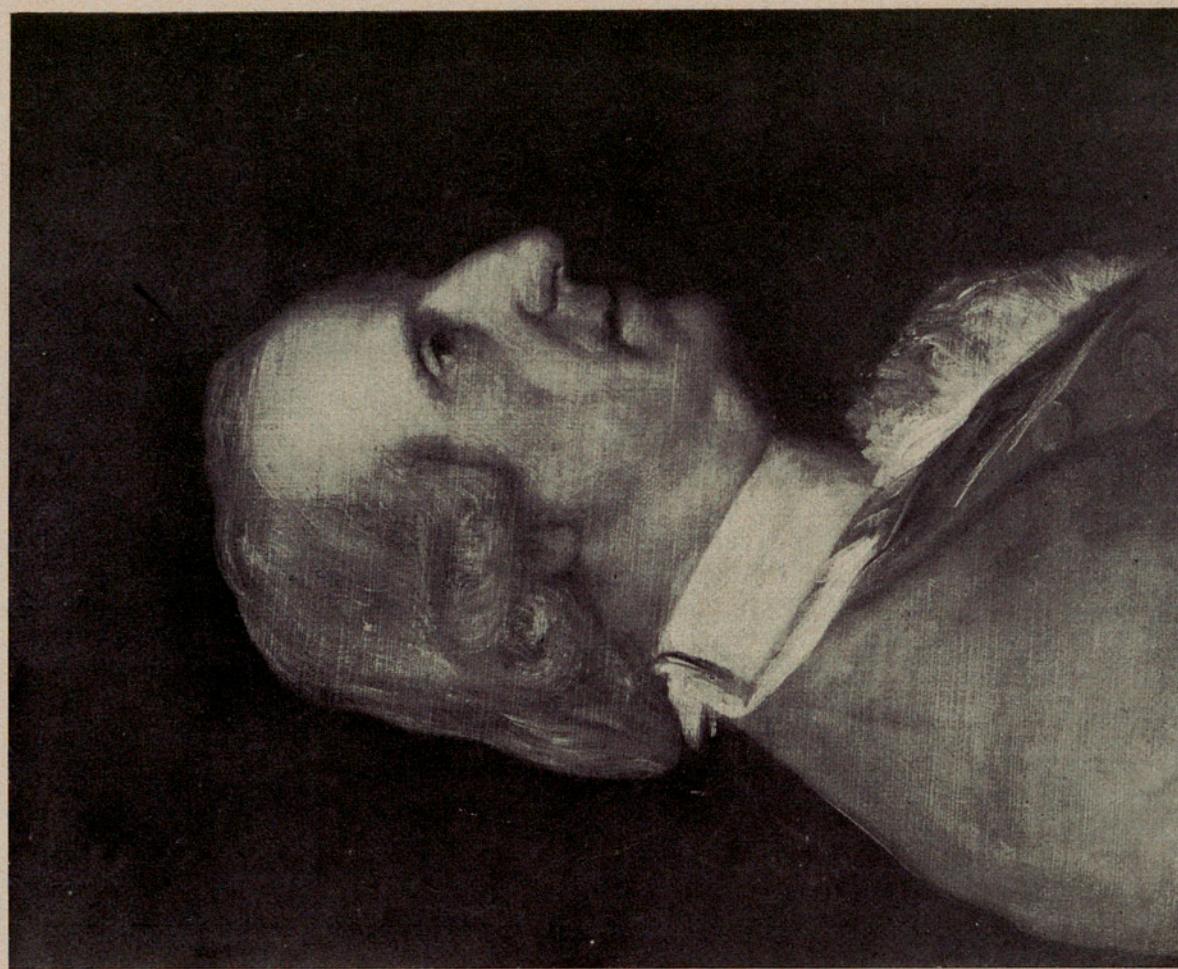


24. FRAGONARD.—Dibujo para ilustrar el cuento de *La Fontaine* La chose impossible.



23. GOYA.—*El sueño de la razón produce monstruos.*

26. Copia de GOYA.—*Retrato del Infante D. Luis.* (Madrid, colección particular.)



25. JOAQUÍN INZA.—*Retrato de Carlos III.* (Sociedad Económica de Zaragoza.)



ria, la sociedad y la religión a la simple e ingenua naturaleza humana. Y esas coacciones, que son en definitiva la civilización, son contempladas ahora como trabas, como prejuicios. Esta idea esencial de la filosofía dieciochesca la encontramos confirmada, con el más o menos que corresponde a su intuitiva interpretación, en la obra del maestro aragonés. La creencia en esa armonía entre razón y naturaleza está latente en la intención de algunos dibujos y grabados de Goya; no es otro el sentido de leyendas tales como el *Salvaje, menos que otros* (1), *Esto es lo verdadero* (2) o *Murió la verdad* (3). El canto a la libertad y a la igualdad aparece también como poderosa fuerza invocado por el lápiz de Goya; recordemos la *Divina razón* (4) o *Lux ex tenebris* (5). En cuanto a la crítica de los convencionalismos sociales, llámanse distinciones de clases, prejuicios de linaje, moral sexual, señoritismo, superstición o guerra, dígase si otra cosa significa toda la sátira de *Los Caprichos*. Incluso esa fe en la ciencia y en el progreso, que exaltó la ilustración, aparece directamente afirmada en las más íntimas confesiones de Goya, en aquellos de sus dibujos que no fueron nunca destinados a la publicidad; recuérdese su invocación de Galileo, por ejemplo. Sería salirnos fuera del campo de este estudio intentar una puntualización detallada de estos extremos; bastará decir que el análisis de los dibujos y los grabados de Goya, corroborados en su explicación por sus intencionados letreros, confirma de una manera plena y total que Goya estaba saturado de ideas de esa filosofía de la ilustración, de su vago y difuso racionalismo, de ese filantrópico deseo de crítica y de mejora social que inspiró la obra de Jovellanos y de tantos otros españoles afrancesados, de los que algunos, los más consecuentes y sistemáticos, los que prolongaron su afrancesamiento cultural con un afrancesamiento político, emigrados en Burdeos, hicieron compañía en sus postreros días al viejo pintor aragonés y constituyeron su círculo habitual en los últimos años de su existencia.

La obra de Goya, especialmente la más íntima, refleja perfectamente este círculo de ideas liberales, racionalistas y anticlericales, que la llamada filosofía y los escritores franceses de la ilustración fomentaron en todas las clases cultas de Europa. Es inútil negar esta evidente realidad. Aunque en Goya como persona y como artista podamos sorprender contradicciones —¿qué hombre no las tiene?—, su mundo mental se formó en estas regiones de la cultura de las luces.

Estamos dispuestos a conceder que, como en tantos otros hombres de todas las épocas, la cultura de Goya era más bien de oídas—al menos mientras no fué completamente sordo—, es decir, no adquirida por propio esfuerzo y en el comercio de los libros, sino respirada en su normal ambiente y asimilada fácilmente por especial inclinación. Leer, sin duda leyó muy poco Goya; pero acaso vió muchos libros de

(1) Dibujo número 87 de la Sala del Museo del Prado.

(2) Lámina 82 de los *Desastres de la Guerra*.

(3) Lámina 79 de los *Desastres de la Guerra*.

(4) Dibujo número 409 del Prado.

(5) Dibujo número 347 del Prado.

los que se hacían traer de Francia tan ávidamente los más avanzados espíritus de la época, y en este ver libros hallaremos, quizás, una posible fuente para captar ideas, ya sociales o políticas ya propiamente artísticas, supuesto que los libros ilustrados abundaron como nunca hasta entonces, en la producción francesa, y en ese contacto con el grabado francés pudieron engendrarse sugerencias que se abrieron camino a través de las obras de Goya. Pero de esto se hablará después.

Los artistas  
franceses en  
España.

Si nos referimos a la influencia de la pintura francesa en España, tendremos que decir, en primer término, que el tema no ha sido aún estudiado con rigor. Sobre la Corte española de los Borbones viene a ejercer una incesante y doble acción la serie de pintores italianos y franceses que, con desdén de lo español, son llamados y acogidos por los reyes y acaparan, hasta el reinado de Carlos IV, los honores y protecciones oficiales. Los italianos—Procaccini, Sani, Amiconi, Giacquinto—son predominantemente decoradores; los franceses—René Houasse, Ranc, Van Loo—son especialmente retratistas. La posible acción de estos últimos sobre el medio madrileño es de difícil comprobación por la insignificancia de los retratos españoles de los tres primeros cuartos del siglo. En todo caso, la actividad de los extranjeros es exclusiva y absorbente. El retrato digno y sencillo que Velázquez y Carreño dejaron firmemente definido como género expresivo de una manera de ver española es barrido por la enfática y aparatoso versión con que se había formulado en la Corte del Rey Sol. Una vez más hay que admitir que el retrato francés de esta época aspira a darnos una idea impresionante de la jerarquía social del personaje, magnificando la representación con ingredientes retóricos ajenos a la penetración en la peculiar individualidad del retratado. El retrato español del siglo de oro tiende, por el contrario, a entrar en íntimo contacto con la personalidad humana que posa ante el pintor, a encararse llanamente con el individuo, ante cuya realidad cede toda otra preocupación de rango o de condición.

Los pintores españoles que para los primeros Borbones trabajaron sólo se encargan, en lo que al retrato respecta, de obras de importancia menor, de réplicas o repeticiones de carácter oficial para abastecer las oficinas públicas; así en los que conocemos de Juan Bautista Peña, de Menéndez o La Calleja. Los trabajos de Ranc y de Van Loo dan la norma para este género de efigies de aparato. Por lo demás, en el intercambio que la familia real hace con otras cortes con las que está emparentada, a Madrid llegan obras de discretos pinceles extranjeros que, sometidos a las exigencias de la época, se hallan también alejados del tipo de retrato de la escuela española del siglo XVII; en este aspecto, no obstante, son singularmente atractivos los lotes de pintura que en los antiguos palacios reales se conservan de mano de un retratista piemontés muy poco estudiado hasta el presente, Giuseppe Duprá, pintor de la Corte saboyana (1), o del pintor de los reyes de Nápoles, Giuseppe

(1) Los Duprá fueron dos hermanos, Giuseppe y Domenico. Del primero se conserva en España un importante y estimable lote de retratos de príncipes de la Casa real saboyana. Se explica esta abun-

Bonito, artista de cámara de Carlos III y de Fernando IV en la ciudad partenopea (1).

Estas influencias se condensan y codifican al comienzo del último tercio del XVIII por una figura internacional que llega a Madrid precedida del máximo prestigio de la Europa de su tiempo: Antonio Rafael Mengs. Su arte de retratista domina sin rival en el momento en que Goya entra en contacto con la Corte madrileña. Pero, volviendo a la influencia francesa, no podemos hacer omisión del *caso Houasse*, porque ha tomado ya un cierto estado de problema en el estudio de Goya, aunque casi siempre con veladas alusiones y muy escasas referencias concretas.

El caso  
Houasse.

Entre las más interesantes y menos conocidas figuras de pintores del XVIII está la de Miguel Angel Houasse, cuyo estudio ha sido abordado recientemente por D. Elías Tormo, con motivo de los cuadros, hoy dispersos, del retablo del noviciado de Jesuitas, fundación del primer Borbón español (2).

Era Miguel Angel hijo de René Houasse, distinguido pintor de la corte de Luis XIV, retratista del Rey Sol y discípulo de Le Brun, entre cuyos ayudantes aparece documentado en los talleres de los Gobelinos. Nombrado en 1796, René Houasse alcanzó el cargo de *Garde des tableaux du Roi*, y pocos años después fué nombrado director de la Academia de Francia en Roma, donde estuvo hasta 1704. Parece ser que puede documentarse su estancia en Madrid en algunos de los primeros años del reinado de Felipe V (3); pero en todo caso es seguro que vino a España y que fué pintor del primer Borbón su hijo Miguel Angel, llamado en la época *Houasse le fils*. La formación del Houasse junior debió de completarse en Roma, como supone D. Elías Tormo, en la época en que su padre dirigió la Academia. No se han publicado aún documentos que fechen su venida a España; Sánchez Cantón (4) dió a conocer instancias fechadas en un escaso lapso de tres años, de 1727 a 1730, en que ocurrió su muerte en Aranjuez. Todas ellas se refieren a permisos con motivos de salud y se dirigen al rey de España, a cuyo servicio estaba. Se dice enfermo de mal de pecho; debió de ser una tuberculosis que se agravó en Madrid; la dolencia fué causa de la muerte del artista en su viaje de regreso a París.

---

dancia por el parentesco de las dos Casas reales; una hija de Felipe V y de Isabel de Farnesio, la infanta María Antonia, casó con el príncipe del Piamonte, luego Víctor Manuel III. Dos retratos de hijas suyas, Ana María Carlota y María Josefa Luisa, figuraron en la Exposición celebrada en conmemoración del Centenario de Goya, en el Palacio Real, en 1946. Véase el Catálogo, páginas 56 y 58.

(1) Se conservan bellos retratos de niños de su mano en el Prado y en el Palacio Real de Madrid.

(2) "El paraninfo de la Universidad Central, antes templo del Noviciado", trabajo aparecido en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1945.

(3) René Antoine Houasse sustituyó en la Academia de Roma a La Teulière; su período directivo duró de 1699 a 1704. Acaso al cesar vino a España. Algún autor francés ha dicho, al hablar de sus servicios a Felipe V, que ya fué Houasse empleado por Carlos II. Ignoro el fundamento de esta afirmación. Mi amigo el archivero del Ministerio de Hacienda, D. Antonio Matilla, me ha comunicado verbalmente haber hallado en dicha dependencia pública documentación y órdenes de pago de obras a René Houasse. Esperamos ver pronto publicada tan interesante documentación.

(4) Sánchez Cantón: *Los pintores de cámara de los Reyes de España*, páginas 115-116.

Houasse, que murió joven, debió de madurar como pintor en España, donde pasó buena parte de su vida, si es que vino, como suponemos, en los primeros años del reinado, y permaneció en nuestro país, aun con ausencias y escapadas a Francia, hasta poco antes de su muerte. Todos los indicios son de que la obra de Miguel Angel Houasse quedó en España; en el inventario de las pinturas con que Felipe V alhajó el nuevo palacio de San Ildefonso figuraban hasta noventa y un cuadros de su mano (1). No es tan crecida la cifra de los que hoy se conservan, pero aún son un lote importante, y desde luego serán los que den a la posteridad idea de los méritos del artista, ya que apenas parece existir nada de su mano en su país natal; el Louvre guarda de Houasse tres dibujos, uno de ellos precisamente para un cuadro de los que poseemos en España (2), y ninguna pintura suya menciona el artículo biográfico dedicado al artista en el *Lexikon*, de Thieme-Becker.

Houasse y Goya. "En el primer tercio del siglo XVIII, acaso no ofrezca la pintura francesa notas de tanta delicadeza, salvo el malogrado Watteau, que es de la misma generación que Houasse", dice D. Elías Tormo, elogiando las dotes del pintor de Felipe V,

y especialmente los cuadros de la vida de San Francisco de Regis, que fueron del retablo del noviciado de Jesuitas y que hoy están divididos entre el rectorado de la Universidad Central y la capilla del Instituto de San Isidro, a los que hemos de referirnos después. Delicadísimo retratista sería además Houasse, si es suyo, como el mismo Tormo dijo hace muchos años, el retrato de Luis I, en el Museo del Prado. Pero a nosotros nos interesan especialmente dos aspectos de su talento: primero, el de paisajista, en el que está, sin duda, lo mejor, más sensible y avanzado de su obra. Desgraciadamente, éste ha sido hasta ahora lo menos atendido de su pintura. Su estudio no cabría en estas páginas, sólo orientadas a lo que con Goya pueda relacionarse; acaso en otro lugar podamos dedicar a este atractivo sector de la personalidad de Houasse el estudio que en nuestro concepto merece.

En segundo lugar nos interesa de Houasse lo que Ceán llamaba *las bambochadas*, es decir, los asuntos de género, cuadritos de temas populares ejecutados con excelente dibujo, dotes muy singulares de observación y composiciones bien resueltas, delicada notación del color y singular interés por el estudio de la luz.

La mayor parte de los cuadros de este género, que se conservaban en el Palacio de La Granja, fueron llevados a Riofrío, después del incendio de San Ildefonso en 1918; algunos llegaron a sufrir daños en el siniestro, y todos quedaron olvidados en aquel abandonado palacio de campo, donde desde entonces muy pocas personas los han visto y nunca se han fotografiado y publicado. Esperamos que ello pueda hacerse en breve plazo.

(1) Madrazo: *Viaje artístico....*, página 172.

(2) Me refiero a la *Academia de dibujo*, que se conserva en el Palacio de la Granja y que se expuso en el número 285 en la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya en Palacio; véase Catálogo, página 77. El dibujo está catalogado en el Louvre con el número 4.828. Véase el *Inventaire générale des dessins*, de Guiffrey y Marcel, tomo VI, página 88.

Son estas escenas de género popular las que han sido alguna vez aludidas en relación con Goya; la aproximación la imponían los temas que, en algún caso de pinturas del artista francés, llegaban a la identidad de asunto con cartones para tapiz de los que Goya realizó para la fábrica de Santa Bárbara: *El cazador* (1), *El balancín* (2), *La gallina ciega* (3), *El baile campestre* (4), *La era* (5)...

Esta identidad de inspiración temática en pintores de generaciones y de orientación artística tan diferentes nos lleva a una primera conclusión: los asuntos de los cartones goyescos no comportan en sí mismos originalidad de elección en el artista. Se trataba, en cierto modo, de una corriente de época, de lugares comunes impuestos por ese vago interés *filantrópico* por el pueblo que, a través de todo el siglo XVIII se puede comprobar y que cuenta con una antecedente sentimental del movimiento de ideas que condujo a la Revolución francesa. Por otra parte, esa aproximación por sí misma no puede llevar muy lejos desde que sabemos que los temas de los cartones para tapiz le fueron dados a Goya y no elegidos por él espontáneamente (6). Esto no obstante, no desdeñamos la posibilidad de que Goya conociese, como sin duda conoció, y aun estudiase con atención los cuadritos de Houasse.

Alguna afinidad de temperamento existía, en fin de cuentas, entre ambos. Si la tonalidad general de los cuadros, la grata composición y el equilibrio de los paisajes, así como el predominio en ellos de ciertas tonalidades de azul profundo en los cielos y de verdes en los boscajes nos recuerda la tradición del Poussin, en algunos lienzos de Houasse, en otros casos el pintor parece entregarse a su vocación por composiciones más movidas, abandonando las normas de reposada serenidad impuestas por los pintores franceses del XVII y mantenidas sin grave alteración bajo Luis XIV. Recuerdo aquí que Félibien, en sus *Vies des peintres...*, al elogiar la compostura habitual en los cuadros de Mignard, hace de él un elogio muy significativo: "Il s'absténait—dice—de representer des actions violentes..." Miguel Angel Houasse se nos aparece como uno de los escasos pintores franceses de su tiempo que gusta, por el contrario, de representar esas acciones, de mover sus figuras y hacerlas gesticular vivamente. La acompañada distinción y el sosegado gesto de las figuras es habitual en la pintura francesa, incluso en la de temas menos cortesanos; no se apartan de esta línea ni los mismos cultivadores del "género", desde los hermanos Le Nain al Chardin. Pero al mencionar a los Le Nain, conviene especialmente distinguir entre

(1) Número 182 del Catálogo de la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya, celebrada en el Palacio de Oriente, Madrid, 1946. Pareció oportuno en la mentada Exposición, dirigida por el que esto escribe, exhibir los cuadritos de Houasse que mayor relación con estos temas de Goya presentaban. Por ello se cita ahora su Catálogo.

(2) Número 184 del Catálogo antes citado.

(3) Número 198 del citado Catálogo.

(4) Número 180 del mentado Catálogo.

(5) Número 192 del repetido Catálogo.

(6) Así se deduce de los documentos estudiados por Sambricio en su libro *Tapices de Goya*.

los tres hermanos. Las versiones de la vida rústica que Antoine y Louis Le Nain nos dan en sus pinturas, y especialmente el segundo, están impregnadas de esa reposada gravedad que tanto distingue a estos artistas de sus contemporáneos flamencos u holandeses, Teniers o Van Ostade, por ejemplo. Nada en ellos de humorismo ni jovialidad; parece como si se acercaran a la humilde y penosa vida del *paysan*, del aldeano francés, con una preocupada estimación respetuosa, con una serena y grave comprensión del valor heroico de su existencia trabajosa y dura. De esta misma posición del pintor parecen contagiados sus modelos, representados en actitudes llenas de contención y gravedad, de un cierto sentido reverencial de su propia clase y de su papel social; pero estas notas se alteran sensiblemente en el tercero de los hermanos, en Mathieu Le Nain, más inclinado a representar el movimiento, haciendo concesiones a ritmos más movidos y dinámicos, aunque sin caer en la agitada bacanal de las *kermesses* flamencas ni complacerse en la plebeya sensualidad de sus fiestas populares. Temas de juego y diversión, en los que el vino tiene también su parte, aparecen ya en Mathieu Le Nain, y no sólo, como en sus hermanos, escenas de familiar recogimiento, de trabajo o de reposo, en las que, en todo caso, se echa de ver un cierto *intimismo*; Mathieu se aparta en esto, con personal actitud, del arte de sus mayores, y viene a ser por ello un precedente de Miguel A. Houasse.

No pierden tampoco los asuntos tocados por Houasse una cierta compostura, pero aspira en sus figuras a un mayor estudio del movimiento; Houasse gusta de sorprenderlas en gestos expresivos confiados casi siempre a los brazos, movidos en actitudes animadas, instantáneas, o a las manos, separadas del cuerpo con vivacidad, expresando sorpresa o vivos afectos. Para corroborar esta impresión, hace jugar la luz en efectos de contraste estudiados en una mano que, al adelantarse, intercepta planos de sombra y produce contornos luminosos en torno a los dedos, recurso muy empleado por Houasse, casi con abuso, y con el que se trata de buscar efectos espaciales y términos de referencia por planos de luz. En cualquier cuadro de Houasse, los personajes parecen gesticular casi con exceso, aunque esta dinámica de las actitudes esté contrapesada por un cierto e íntimo comedimiento. Pues si las figuras de Houasse se mueven, en su deseo de suelta y vivaz expresión, la ejecución cuidada de la pintura paraliza un tanto el gesto, lo restringe y queda así contrapesada o contradicha la inicial intención de dinamismo; que no es fácil, sin ser un genio, romper violentamente con toda una tradición de escuela. La acentuación del gesto movido no está sostenida por una energía adecuada en la íntegra expresión de la figura. La aproximación a nuestro Goya hace más sorprendente este contrasentido; pues, por el contrario, en las pinturas del aragonés muchas veces una figura en reposo, de simple busto, en ocasiones, nos sorprende con la indómita energía expresada por el solo rostro y la dura mirada insistente. Una comparación entre los lienzos de Houasse y los de Goya pintados con asuntos aná-

logos hará sentir vivamente esta diferencia (1). Pero ello no quita para que haya que subrayar en Houasse este carácter de su pintura, que llega a veces a pretender la representación—otra coincidencia con Goya—del movimiento más instantáneo e insostenible, sin lograr una eficacia plena en su dinamismo: figuras saltando, sombrero en el aire arrojado por un mozuelo, etc.

Podría, desde luego, afirmarse que en algo influyó España a Houasse, especialmente sensible la pura luz madrileña concretamente; ello se deja ver en su delicioso cuadrito *Vista de Madrid desde el Manzanares* (2) o, sobre todo, en sus *Niños jugando junto a una fuente* (3), pinturas en las que el ambiente sutilmente captado, está bañado por la diamantina luminosidad de Madrid. En algún interior de Houasse, como en su *Escuela de niños*, nos parece observar una inspiración en Velázquez; hay al menos coincidencia en el estudio de las graduaciones de la luz y en el jalonamiento de los términos con los problemas que nuestro don Diego se planteó en la escena de *Las Meninas*. En realidad, Houasse representa en una cierta parte de su obra una de las corrientes que confluyen en el arte francés, que son dos: una, la que procede de Italia y del clasicismo, tan afín siempre al temperamento francés; otra, la que viene de lo nórdico o flamenco, la que justifica la existencia en la escuela francesa de lo que ahora ha venido a llamarse *les peintres de la réalité* (4). Estas dos corrientes activas en Francia desde lo gótico alternan en su predominio con momentos de auge temporal, aunque con mayor peso siempre de la tendencia clásica, especialmente arraigada en el arte oficial, en las capas oficiales del país. Los Le Nain, con La Tour, revelación de hace unos años, o Philipe de Champaigne, representan la corriente de afinidad flamenca vivazmente sensible en el XVIII con grandes figuras como Watteau, Chardin o Fragonard. Houasse, que tanto nos recuerda en su manera de sentir el paisaje la tradición de un Poussin, entronca, no obstante, con esta otra corriente, y como pintor de realidades puede ponerse al lado de los mejores en otro aspecto desconocido de su talento: el de pintor de naturaleza inanimada (5).

(1) Las primicias de este capítulo fueron dadas para su publicación a la miscelánea de estudios sobre Goya que proyectaba publicar, con motivo del Centenario, la Diputación de Zaragoza; al texto habría de acompañar allí abundante ilustración, y entre ella la de estos cuadros de Miguel Angel Houasse. A la hora de corregir estas pruebas dicha miscelánea no ha visto aún la luz. Siendo mi intención remitirme a la reproducción de estas pinturas que allí habría de aparecer, me veo privado de poder hacerlo. Con todo, el que desee conocer alguna otra, puede acudir al *Catálogo de la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya*, cuya parte referente a pintura es obra del autor de este trabajo.

(2) Número 179 del Catálogo de la Exposición Goya, en Palacio, de 1946; allí reproduce.

(3) Número 183 del anteriormente citado Catálogo.

(4) La denominación de *Peintres de la réalité* ha cobrado especial favor en el país vecino a partir de la Exposición así titulada, celebrada en París en 1934, y que sirvió de revelación de Georges de La Tour. Pero ya antes la había utilizado Champfleury, el crítico del *realismo courbetiano*, en su estudio *Les peintres de la réalité sous Louis XIII*, que fué, en cierto modo, la rehabilitación de los hermanos Le Nain.

(5) Próximo en calidad a Oudry o a Chardin, como tendremos ocasión de probar al publicar muy notables naturalezas muertas del artista.

Mas concretemos el punto de relación con Goya. La mera semejanza de los temas no puede ser valorada excesivamente como antes se ha hecho ya notar. Ahora bien; creemos, ciertamente, que Goya contempló y aprendió lo que pudo en los cuadros de Houasse. Goya sólo era capaz de pintar con espontaneidad original aquello que él ideaba o inventaba. Cuando los temas se le imponían o no iban a su temperamento, el parte era difícil y el artista aprovechaba lo que podía de las composiciones de los demás. Parece seguro que en los primeros cartones para tapices trabajase con modelos de Bayeu; en los cuadros religiosos la elaboración fué lenta, y de muchos de ellos se han conservado bocetos que prueban los tantos del artista. El ejemplo más claro lo tenemos en la elaboración del cuadro para San Francisco el Grande, estudiado por el que esto escribe en otro lugar; tres bocetos o estudios y un escrito en el que nos dice Goya sus preocupaciones por resolver la composición, hablan con elocuencia de una resolución penosa del cuadro.

Influencias  
y préstamos

Hace años, Sánchez Cantón halló en el cuadro de Goya para la capilla Osuna de la Catedral de Valencia, *San Francisco de Borja y un moribundo*, reminiscencia de uno de los lienzos de Houasse para el retablo del noviciado de Jesuítas. Pues bien; en el propio cuadro de San Francisco representando *La predicación de San Bernardino de Sena*, creo asimismo que Goya "fusiló" la actitud del santo de Regis en otro de los lienzos del Noviciado. La figura de San Bernardino fué representada, como era propio, en el que yo estimo segundo boceto para la composición (1), uno de los que fueron propiedad del difunto marqués de la Torrecilla, llevando el santo de los "observantes", en su mano, la tablilla con el monograma de Jesús (J. H. S.), que solía mostrar a sus oyentes después de cada sermón y que, por cierto, le hubo de costar no pocos disgustos y ataques por parte de otras Ordenes religiosas. Pues bien, en la ejecución definitiva del cuadro y en el estudio en mayor tamaño que los dos anteriores bocetos—hoy conservado en una colección zaragozana y publicado en nuestro estudio sobre el cuadro de San Francisco—cambió de idea poniendo en la mano izquierda del santo, contradiciendo con ello lo que sobre sus hábitos de predicación se sabe, un crucifijo, mientras la mano derecha actúa en gesto persuasivo que parece acompañar la acción eficaz de la palabra. Nunca nos habíamos explicado este cambio hasta caer en la cuenta de que Goya debió de inspirarse para ello en una composición de Houasse, la que representa a San Francisco de Regis predicando, en uno de los cuadros circulares del tan citado retablo de los Jesuítas en su Noviciado, hoy Universidad Central, en cuyo salón rectoral se conserva la pintura en cuestión (2). En

(1) Me remito a mi trabajo *Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya*, en la *Revista de Ideas Estéticas*, 1946. Apunto allí ya la relación con el cuadro de Houasse.

(2) Nótese que el parecido no se limita al gesto de la mano derecha—con alguna variante en Goya—, a la inclinación del busto del santo y al Crucifijo en la izquierda, sino que se extiende a otros elementos de composición utilizados también por Goya; el santo colocado en el centro sobre una peña de cierta elevación, grupo en círculo con una cierta abertura en el primer término, mancha clara y triangular

efecto, con el aditamento del crucifijo en la figura de San Bernardino pintada por Goya, el parecido viene a ser total con la figura de San Francisco de Regis predicando en el correspondiente lienzo circular del retablo del Noviciado. Son ya dos, pues, los préstamos pedidos por Goya a Houasse. Pueden aumentarse con un tercero: la figura del cazador con perros y escopeta del lienzo del pintor francés *Las lavanderas* se parece *demasiado* a la semejante que figura en el cartón de Goya documentado recientemente, ahora expuesto en el Museo del Prado (1), *La caza de la codorniz*, uno de los identificados por el estudio de las cuentas del Archivo de Palacio aportadas por el señor Sambricio. Y precisamente en este mismo tapiz figuran al fondo de la composición unas figuras de jinetes galopando por el campo como persiguiendo a una liebre, que coinciden *demasiado* también con otras análogas del lienzo *Una La Traverse.*

*montería*, original de Carlos de la Traverse, el maestro de Paret, cuadro que tras de estar muchos años en los almacenes de nuestro Museo Nacional ha sido colgado hace unos meses en una galería del Prado (2). Una y otra vez se prueba que Goya aprovechó lo que pudo de lo que tuvo alrededor, y ello, sin amenguar el valor del pintor, muestra a la vez sus titubeos juveniles y su amplia capacidad de asimilación.

Aunque existan precedentes y aunque Goya no idease sus temas en los carteles de tapiz, él aporta a estas escenas no sólo su preocupación por componer y lograr una coherencia plástica no conseguida por los demás pintores, Francisco Bayeu inclusive, que pintaron para la Fábrica, sino, además, su manera ácida y picante de escorzar la realidad, su desgarrado y original enfoque de los temas y, sobre todo, la vivacidad expresiva y directa con que sorprende gestos, actitudes y desplantes, con su hábito de conocer los estratos más diversos de la realidad social. Exquisito en su delicadeza de colorista, de sutil captador de tonos y atmósferas, reflejos y lejanías, de oros de sol sobre nubes de seda y jirones de cielo azul de meseta, se entrenaba Goya en los tapices en su capacidad de observación del hombre; preludiando a *Los Caprichos* llegó en los cartones a ese humorismo picaresco, incluso a la caricatura, digna en ocasiones del agrio regusto de Quevedo. Su experiencia de hombre de trueno, de cazador y jaranero explorador de estratos sociales muy diversos le valió para liberarse, en el género de tapices, de la almibarada candidez que tara en gran parte las composiciones de sus compañeros de generación, como de la insigni-

El carácter  
y actitud de  
Goya en los  
tapices.

a la derecha —en Goya acentuada por la capa del personaje, en Houasse por la mujer de espaldas—, paisaje y grupo de árboles a la izquierda tras el más compacto grupo, etc.

El cuadro del Noviciado lo publicó D. Elías Tormo en la única y escorizada fotografía que fué posible obtener, en su estudio "El Paraninfo de la Universidad Central, antes templo del Noviciado", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1945.

(1) Véase el Catálogo de la Exposición Goya, en Palacio, en que se reproduce el tapiz (lámina III) de El Escorial tejido según dicho cartón y el cuadro de Houasse, lám. XII.

(2) Charles de la Traverse: *Montería*, número 2.496 del Catálogo del Prado en la edición de 1945. El cuadro, que durante mucho tiempo se guardó sin exhibirse en los almacenes del Museo, fué legado por la duquesa de Pastrana en el siglo pasado.

ficiente e inactual bambochada a lo Teniers. La originalidad de Goya en los cartones está en el *cómo* y no en el *qué*. Los cartones de Goya, cada vez más personales se distinguen de todos más que en los detalles de técnica, a veces difíciles de discriminar especialmente en los comienzos del artista, en ese anticonvencionalismo, esa actitud enteriza, sin melindre, de encararse con las gentes del pueblo (1), que son bien conocidas para Goya a través de sus experiencias juveniles, cualesquiera que sean los detalles, la veracidad y las anécdotas de Zaragoza, de Italia o de Madrid. En su observación de las gentes del campo en cartones como *La era*, *Riña en la Venta Nueva*, *Los mendigos* o *Los cazadores*; en su familiaridad con los hábitos del pueblo madrileño, desgarrado y festivo, en el baile o en la merienda, en la representación de los juegos de los niños, bien observados por él en la calle y en el campo, Goya nos parece entroncar, más que con la acompasada pintura de Houasse, con la tradición que pudiéramos llamar picaresca o quevedesca, es decir, con esa manera de enfrentarse con la vida, con el hombre y con el mundo, un tanto desengañada y acerba del español a través de los siglos; en ello puede acaso hallarse la única y auténtica vena de lo que se ha llamado su casticismo. Lo castizo en Goya no está en la representación de majas y manolos, sino en ese enfrentamiento con la realidad humana, prescindiendo de optimismos hipócritas y de afectaciones de disimulo, antes bien con la crudeza y el desenfado que hallamos, humorista o amargo, a través de nuestra literatura en el Arcipreste, en la picaresca o en Quevedo. El mismo Velázquez podrá mostrar la caridad infinita de que es capaz su alma generosa de hombre, pero no la adulación del pintor aúlico hacia sus reales modelos ni disimulo de las más ásperas verdades. Nada de aveSTRUZ ni de Charlot en esta tradición española en la que con Goya pueden hermanarse otros señeros espíritus de nuestra historia; en esta hermandad, y no en superficialidades temáticas aptas para la exploración sainetesca, pudiera, digo, encontrarse la verdadera raíz de un casticismo goyesco.

Otras relaciones con lo francés.

Señaladas tales diferencias esenciales entre la interpretación del tema popular en Houasse y en Goya, no nos parece inútil, en todo caso, señalar como aquí hacemos estos puntos de afinidad o de contacto del arte de Goya con obras de artistas franceses. Puestos en este trance, sería injusto no recordar que ya Mayer señaló algunas aproximaciones, leves acaso, pero que no deben dejar de ser aquí recapituladas. Así, ante la *Coqueta de Los Caprichos*, Mayer recordaba un pastel de Coypel de 1743 intitulado *La folie pare la décrépitude des orrements de la jeunesse*, y en la fuerte imagen de la litografía del *Violador* (Delteil 273) hallaba un raro parentesco—*mutatis mutandis*, di-

(1) Señalemos aquí que la actitud de Goya ante el asunto del cartón de tapiz *La boda* nos recuerda vagamente el enfoque humorístico del mismo asunto en un grabado en color de Debucourt, *La danse des nouveaux mariés*. Puede verse reproducido en el tomo de Max Osborn, *Die Kunst des Rokoko*, de la Propylaen Kunstgeschichte, lámina XVIII.

ríamos nosotros—con el famoso *Faux pas*, de Watteau. La aproximación entre la delicadeza exquisita y morbosa de Watteau, nostálgico temperamento de fílmico, y la dura violencia celtíbera del aragonés, es ciertamente una de las últimas que se nos ocurriría imaginar; y, sin embargo, Mayer ve una semejanza de actitud entre Goya y el pintor de Valenciennes; ambos—dice—son "clásicos descriptores del Carnaval de las pasiones humanas". No debemos, al paso, de dejar de mencionar que ante Goya, Mayer recuerda en ocasiones a Voltaire y que, concretamente un notable pasaje de *Candide* en que se describe un incidente de la guerra entre los búlgaros y los ávaros es puesto por Mayer, con evidente agudeza, en confrontación con láminas de los *Desastres de la guerra*.

En cuanto a los factores pictóricos, más afinidad podemos encontrarle, dentro de la pintura francesa, con artistas de franca ejecución y fogosa técnica tales como Fragonard, pintor genial y exquisito, uno de los pocos representantes de lo que llamaríamos la veta brava francesa, si este concepto, con el que tratamos de definir un carácter de lo español, fuera aplicable a una cierta corriente de la pintura del país vecino. En la pintura de Fragonard, en cierto modo más cerca de Rubens que de Poussin, se unen todas las gracias del siglo —lo que éste concede al tema galante y a la delicada sensualidad, incluso al libertinaje mundano de la época—, pero uniendo a estas notas un temperamento fogoso y apasionado, dentro de su delicadeza, que gusta del boceto, de la pasta peinada rápidamente por el pincel, del color sabroso y de las rubias entonaciones calientes. Desde este punto de vista podemos hallar en Fragonard, este meridional de Grasse, cierta afinidad con nuestro pintor español, tanto en esta interpretación del trozo y en la rapidez de ejecutante, como en el hecho de entregarse gustoso a la pintura de imaginación. No olvidemos que los Goncourt emplean para definir a Fragonard, desde este doble punto de vista, dos afortunadas frases, que en cierto modo podrían convenir también a Goya; hallan en el maestro provenzal un *esquisseur de génie*, lo que Fragonard es, efectivamente; pero le llaman también *cet accoucheur de songes*, calificativo sobremaneramente apto para nuestro pintor aragonés. Sueños, en efecto, alumbran ambos pintores, con desenfado difícil de igualar en la historia del Arte; pero los mismos Goncourt llegaron a algo más, aproximando, efectivamente, los nombres de los dos maestros al tratar de los bocetos de Fragonard, cuya fogosa factura les hace pensar en *la cuchara* como instrumento de ejecución pictórica, aquella cuchara de que algunos críticos hablaron al tratar de las pinturas de Goya. Esto de la cuchara tiene su fuente en afirmaciones de Iriarte, como en otro trabajo he hecho notar y no es aquí ocasión de repetir (1); pero es que también Fragonard pudiera ser considerado como precursor del impresionismo por su afán de envolver la figura insertándola pictóricamente en un ambiente propio en el que el maestro gusta de anotar el efecto

Fragonard  
y Goya.

(1) En mi estudio sobre *El 2 de Mayo y los Fusilamientos, de Goya (Colección de Obras maestras del Arte español)*, Barcelona, 1946.

de los reflejos y de buscar con empeño las transparencias y sombras luminosas. Como aguafortista, a Fragonard le encantan ciertas entonaciones afines a Goya y ciertos esquemas de composición oblicua y triangular que hallamos en láminas de *Los Caprichos*, y sin que por un momento tratemos de extremar esta aproximación, no dejan de tener interés estas afinidades; podemos subrayarlas presentando frente a frente un grabado de Fragonard, por ejemplo, *Los tratantes*, obra de 1772, con algunas de las primeras composiciones de *Los Caprichos* (figs. 17 y 18). Dibujante formidable, en Fragonard se da también esa "correspondencia instantánea entre la visión y la ejecución", que ha sido señalada como una de las dotes más sorprendentes de Goya, como puede verse en tantas de sus composiciones, y especialmente en sus estudios preparatorios.

Pero la más notable aproximación entre Fragonard y Goya es de otro género bien sorprendente. Ilustrador el artista de Grasse de los cuentos de La Fontaine, esta colección de relatos en verso, cuyo *libertinaje refinado y frío*—la frase es de Lanson (1)—nos sorprende curiosamente hoy día, me parece interesante traer a colación un curiosísimo dibujo de Fragonard, para la ilustración de uno de tales cuentos, titulado *La chose impossible*. La visión de este demonio preocupado, al que se le resiste *una pequeña cosa imposible* (2) para sus poderes infernales, mientras le rodean endriagos y espíritus malignos, nos exige poner a su lado, para evidenciar la sorprendente afinidad, la conocida composición de Goya que lleva como leyenda definitiva (al ser incorporada a *Los Caprichos*) *El sueño de la razón produce monstruos*. (Figs. 23 y 24.)

(1) *Histoire de la Littérature française*, 18.<sup>a</sup> ed. p. 558: "Ils sont bien déplaisants et ennuyeux aujourd'hui, avec leur libertinage raffiné et froid où le thème scabreux est présenté toujours dans l'abstrait, hors de toute peinture de mœurs: mieux vaut encore la grossiereté des fabliaux."

(2) El cuento trata de un contrato con el diablo, de los tan frecuentes en la literatura. El contrato consiste en que el demonio, *plus noir que malin*, obedezca las órdenes del contratante a través de una vida de placeres. El contrato falla, a pesar de la desesperación del demonio, tan gravemente preocupado en el dibujo de Fragonard, al hallarse en la circunstancia de infringir la cláusula del pacto por encontrar una *chose impossible* para su casi omnipotente y diabólico poder. No es fácil aludir al escabroso asunto, mas citaremos algunos versos del poeta libertino. La bella, mujer al fin, encuentra un subterfugio para que su amante se libre del pacto diabólico, proporcionándole ocasión de que el diablo no pueda cumplir el contrato:

"Défrise-moi ceci...  
... Lorsqu'elle lui donna  
Je ne sais quoi qu'elle tira  
Du verger de Cipris, labyrinthe des Fées."

La alusión, suficiente, puede explicar el sentido del dibujo. Fragonard hizo numerosos dibujos para una lujosa edición de los *Contes de La Fontaine*. Acaso la idea surgió en 1774, durante el viaje a Italia con su protector Bergeret. El dibujo para *La chose impossible*, a lápiz, forma parte de un lote de 48. Hay tres series de dibujos de Fragonard para esta colección: a la primera pertenece el que aquí se publica, procedente de la venta Walferdin; otra se halla encuadrada con un manuscrito de los *Contes*, y se vendió en 50.000 francos en 1887; la tercera, en sepia, más acabada, llegó a comenzarse a grabar para una edición preparada por los editores Hermanos Tillard, hacia 1792. El texto apareció en 1795, pero la ilustración no llegó a terminarse a causa de los acontecimientos revolucionarios. No era ya tiempo para tan refinadas superfluidades. Véase el libro del barón Roger Portalis, *Fragonard. Sa vie. Son œuvre*.

Pero digamos antes que la sensualidad y la galantería en Fragonard no dejan de mostrar cierta afinidad con una cierta veta que en Goya existe, aunque bien distinta en su manifestación exterior de la del pintor provenzal. En Goya, este atractivo arrebatador de la mujer aparece, aun a su pesar, interferido por su amargo y despectivo moralismo ibérico, por su exceso de intención y su carencia de sonrisa. Cuando, al tratar el tema femenino, apunta en Goya la complacencia en lo sensual, pronto se tuerce la interpretación hacia la flagelación y hacia la sátira, hacia un cierto incontenible sentido del pecado; y es que entre el sur y el norte de los Pirineos hay ciertamente la barrera de una distinta concepción del mundo, y así como el francés traduce con refinada sonrisa su actitud frente a la galantería y a la sensual tentación libertina, Goya reacciona con violencia pánica o con disciplinazo condenatorio.

Otro camino que el de la pintura habría que espigar para buscar posibles vías de influencia del Arte francés sobre Goya; me refiero a las que pudieron ejercer en él los libros franceses, es decir, los ilustradores, la pléyade de dibujantes y grabadores que animaron con sus láminas los bellos, exquisitos y demoledores volúmenes que de Francia vinieron a nuestra tierra. Una corriente activa de influencias del grabado francés sobre España existía en el siglo; el corto renacimiento del buril español se debe, sin duda, a la influencia francesa. Los pensionados españoles que van a París a aprender el grabado tales como Moles o Salvador Carmona, muestran evidente y lógico discipulado respecto de la escuela en que se forman. Luis Paret completa su formación y sus estudios con un delicado pintor francés que vivía en Madrid y que no dejó de ejercer algunas influencias entre nosotros; me refiero a Carlos de la Traverse, ya antes mencionado en estas páginas. Nuestro Carmona mantuvo relaciones amistosas con Choffard, que por cierto fué nombrado correspondiente de la Academia de San Fernando en 1777, y Goya llegó a suministrar el dibujo para una composición grabada por Choffard, colaboración interesante no señalada por los estudiosos de Goya (1). Pero sobre todo son las ediciones ilustradas de los libros franceses las que pueden suministrarnos algunos curiosos datos de influencia, aproximación o coincidencia entre Goya y los grabadores del país vecino. Avancemos alguna curiosa aproximación. En 1764 se publicaba un sosísimo poema, más interesante para la historia de las polémicas literarias o ideológicas de la época que para la de la literatura misma, de Charles Palissot de Montenoy, titulado *La Dunciade ou La guerre des sots*. Palissot, escritor mediocre, es, no obstante, un personaje muy representativo de su tiempo; su fisonomía histórica está perfilada por la guerra literaria, enconada y sin cuartel, que mantuvo contra los más destacados paladines de las ideas de la ilustración. Satírico y agresivo, no escaseó burlas y ataques a los dioses del enciclopedismo. Ya en una comedia de 1755

La posible  
influencia  
de los ilus-  
tradores.

*La Dunciade*  
de Palissot.

(1) Me refiero a un artículo próximo a ver la luz en que estudio "Algunos aspectos de Goya como ilustrador".

ridiculizaba a Jean Jacques Rousseau (1). *La Dunciade ou La guerre des sots* fué la pieza de mayor calibre enfilada contra sus enemigos literarios. El género era muy de época; recuérdense la *Derrota de los pedantes*, de Moratín, o los *Eruditos a la violeta*, de Cadalso. El poema de Palissot es inferior ciertamente a estos ejemplos españoles en trascendencia y en calidad literaria; les supera, en cambio, como era de esperar, en libertad de expresión y en alusiones escabrosas. El poema de Palissot tuvo primeramente tres cantos; un parco elogio de Voltaire le hizo a su autor alargarlo hasta los siete que tiene en la edición de Lieja de 1778 (2).

En cada uno de los cantos, el autor ataca y pone en solfa a un escritor "filósofo". Son los principales *héroes* Marmontel (3) y Fréron, pero las alusiones burlescas abundan, especialmente a Diderot, a Dorat, a Le Mierre, a Arnaud, al mismo Voltaire, etcétera, así como a sus amigas las damas de los salones literarios. La heroína del poema es la Estupidez, la diosa que con su varita mágica transforma en asnos a los intelectuales; sus palabras rebosan de alusiones a la *Enciclopedia*, obra de la que llega a decir la diosa, en un pasaje que podrá servir de ejemplo del estilo de Palissot, lo que sigue:

*Sa masse immense, immobile, impenetrable,  
Est à ma gloire un monument durable.  
Ce beau recueil, dont en vain l'on médit,  
Dit, à lui seul, tout ce qu'on avait dit.  
Pourrait-il craindre une aveugle critique?  
C'est la raison par ordre alphabétique (4).*

Mas el poema sólo nos interesa porque su edición completa fué ilustrada por composiciones dibujadas por Claude Monnet en 1776, en láminas de gracioso diseño y grabado excelente. Y permitásenos recordar que el propio Palissot, al atacar a Marmontel en un escabroso pasaje del canto VI, le representa como enamorado y aun lascivo amante de la diosa Estupidez, que escucha sus súplicas acostada sobre los libros de los propios escritores a quienes el autor ataca, libros aburridos pero bellamente presentados, como

*Décorés par l'élégant burin  
Des Gravelot, des Longueil, des Cochin...*

Ello le hace comentar en una nota al verso: "Il semble que les éditions les plus belles, les plus ornées ayent été réservées, de nos jours, aux ouvrages les plus insipides", observación no injusta que podría comenzar a aplicarse a la propia *Dun-*

(1) Me refiero a la pieza titulada *Le cercle*.

(2) *Oeuvres complètes de M. Palissot*, con largas notas e ilustraciones. En cuanto a la palabra *Dunciade*, está tomada de un poema de Pope. Palissot lo explica diciéndonos que, en inglés, *dunce* es un tonto, un estúpido, un *hebeté*.

(3) Marmontel fué el principal redactor de los artículos literarios de la *Enciclopedia*. Recordemos que el último volumen de la obra se publicó en 1772, y las tablas y adiciones en 1780.

(4) Canto II de *La Dunciade*. La diosa Stupidité dirige esta arenga a los enciclopedistas.

*ciade* de Palissot. En efecto, sólo sus grabados pueden atraer en tal libro a quien no le importe la cominería erudita de las guerras literarias en la Francia del XVIII; sólo esos grabados de Monnet nos hacen hoy ocuparnos del poema del ex oratoriano y teofilántropo lorenés. En las láminas, muy francesas, hallamos un cierto clima pregoyesco digno de comentario: sortilegios, brujerías, fetos o recién nacidos (fig. 20), pájaros nocturnos, asnos y visiones, vestidas, claro está, con el picante y clásico ropaje que la época y el país imponían al artista. En conjunto algo que nos lleva el pensamiento a cierta tesitura imaginativa que, traducida a Goya, daría por resultado *Los Caprichos*. Véase, por ejemplo, el grabado del canto VI del poema, en que la diosa traza el círculo mágico en torno a Le Mierre y le transforma en pájaro nocturno (fig. 19). Estas aves comparecen con frecuencia en las ilustraciones de Monnet, así como en muchas otras las orejas de burro en los personajes, y hasta el asno *Pegaso*, que acompaña a Voltaire en un pasaje del canto VIII. No podría, pues, sorprendernos que la obra de Palissot corriese en Madrid en manos de los hombres de letras, buenos conocedores acaso, como siempre, hasta el snobismo, del panorama literario francés, en el que *La Dunciade* tendría un cierto éxito de escándalo. Y en estos círculos pudo Goya hojear sus ilustraciones, de las que él no plagió nada ciertamente, pero en las que pudo hallar vagas sugerencias que pudieron condensarse sobre su lápiz al idear aquellas láminas de *Los Caprichos*, en las que la serie tomó el sesgo fantástico que tan definitorio nos parece del genio de Goya. El ejemplo de la ilustración de Fragonard para *La chose impossible* y las láminas de *La Dunciade* nos prueban, pues, la existencia en la época de Goya y en años anteriores a sus *Caprichos* de un género de temas y una vena imaginativa que a su modo, tan agrio, personal y originalísimo, habría de reflejar el artista español en las creaciones más singulares de su genio.

Un ejemplo más, por último. En ese clima de la literatura burlesca o libertina, liberada de todo prejuicio y teniendo a su servicio el arte, tan ágil, de los dibujantes franceses y el avezado buril de sus grabadores, surgen creaciones que, en cierto modo, se relacionan de nuevo con la vena de que hubo de surgir la primera intención de *Los Caprichos*. Un cierto erasmismo, tomando de Erasmo lo meramente satírico y caricaturesco, preside estas intenciones de Goya, como preside un abundán-timo tipo de literatura humorística francesa. Queremos ahora referirnos a esos *Elogios*, tan prodigados por la literatura francesa en el XVIII. Aquella literatura quinientista, un poco medieval y frailuna acaso tanto como humorística, que hizo seguir al *Elogium Moriae* del roterdamense tantos otros elogios de la embriaguez, de la gota, de la mosca o de las cuartanas, prolifera abundantemente en la literatura francesa del XVIII. Un *Eloge de l'enfer, ouvrage critique, historique et moral*, en dos volúmenes e ilustrado con grabados de Sibelius, vió la luz en La Haya en 1759 (1);

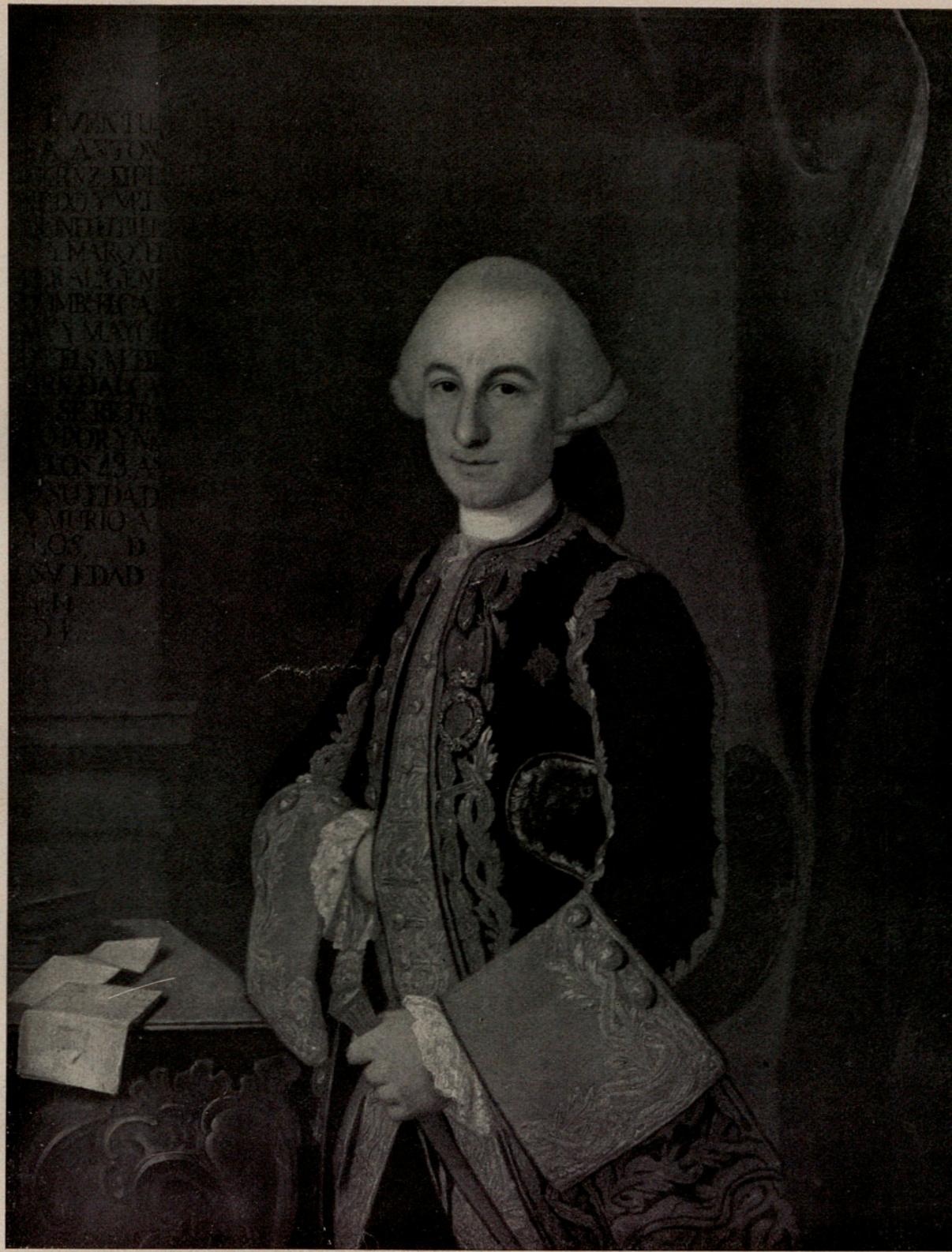
(1) Lo publicó Pierre Gosse junior, "Librairie de S. A. R."

Un «Elogio»  
atrevido.

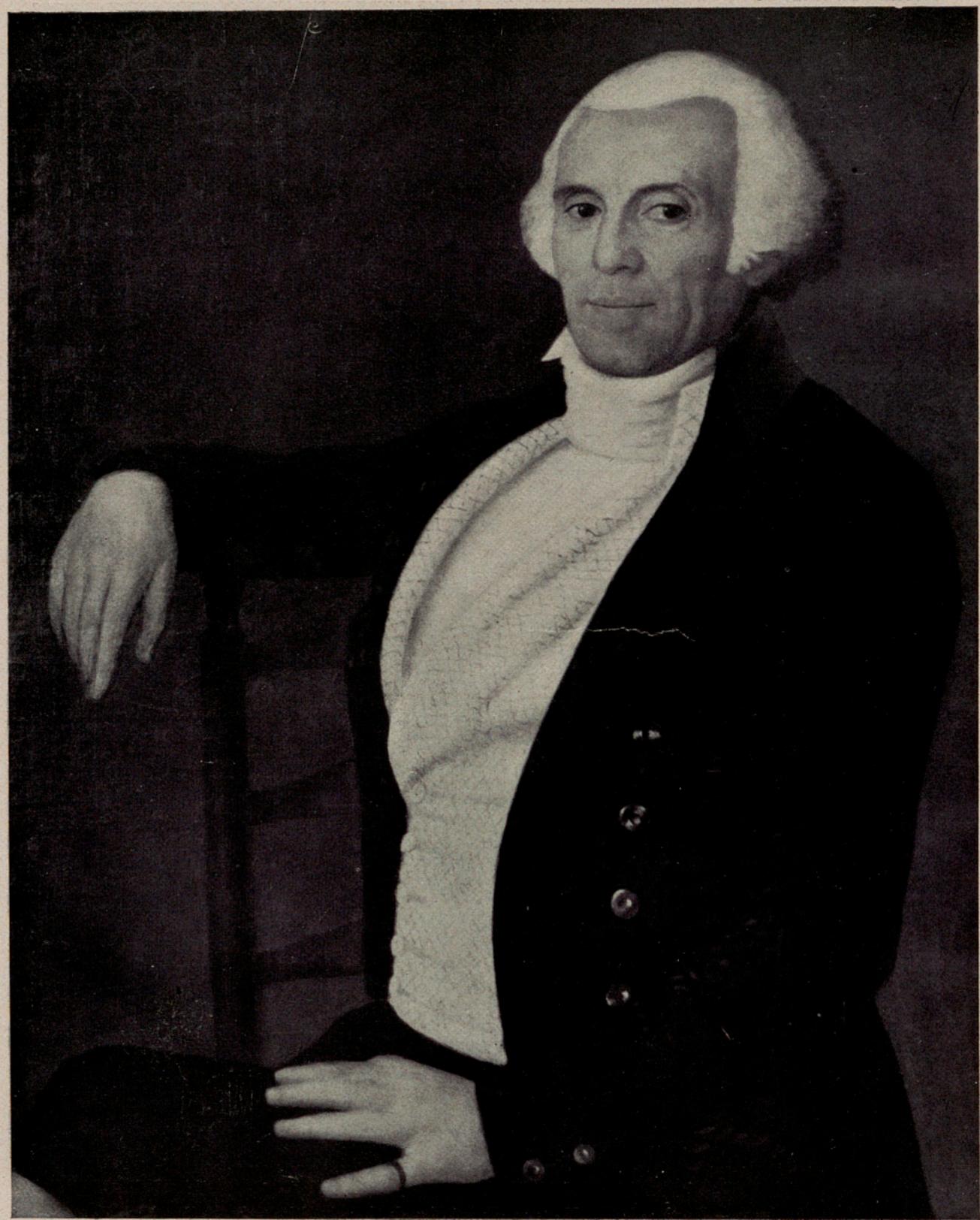
se conocieron *Eloges* del asno, del lodo, del piojo..., que mostraban redundante la vocación de los escritores y la complacencia de un público en estos juguetes, muchas veces de color subido o de dudoso gusto. Voltaire había publicado en 1766 su *Eloge de l'hypocrisie*, y Deguerle dió a luz en 1799 su *Eloge des perruques*. Pero la gran figura del género, el especialista del elogio equívoco y humorístico, es Claude François Xavier Mercier de Compiègne, escritor, bibliófilo y librero bajo la Revolución, que nació en París en 1763 y murió allí mismo el año de 1800. Obra suya y de circunstancias, a juzgar por el tema y la fecha de su aparición, fué el poema de 1794, *Le Despotisme*. Mercier de Compiègne editó el *Voyage au royaume de la Coquetterie*, del abate D'Aulignac (1794) y una porción de *Eloges*, que debían de tener éxito de venta. Anotemos el *Eloge du Pou*, de Heinsius; el *Eloge de la Paille*, de Videbran; el *Eloge de la Goutte*, de Pirkheimer, o el *Eloge du sein des femmes*, de Ducommun (1). El que a nosotros nos interesa es otro librito curioso: el *Eloge du Pet, dissertation historique, anatomique et philosophique sur son origine, son antiquité, ses vertus, sa figure, les honneurs qu'on lui a rendus chez les peuples anciens et les faceties auxquelles il a donné lieu*. Es un pequeño libro en 18.<sup>o</sup>, de correcta impresión (2), que lleva frente a la portada un anónimo grabado muy expresivo del asunto del poema, y que remata su inequívoca alusión con una leyenda latina destinada a sancionar dignamente la estampa con su grave estilo epigráfico: *Crepitui ventris conservatori, Deo propitio*. Cualquiera que contemple el grabadito sentirá llevado su recuerdo a creación muy semejante de Goya: la lámina 69 de *Los Caprichos*. En ella y mediante operación semejante, más exasperadamente forzada, provocada con violenta torsión en feto humano, una bruja atiza el fuego de su hogar diabólico en la cocina de los sortilegios y los menjurjes. Pero Goya no se anda con latines; ¡*Sopla!* es su breve e ibérico epígrafe. La fecha de la aparición del libro editado por Mercier, 1799, no parece dar lugar a que Goya pudiese aprovechar la sugerión para su lámina; pero no sé exactamente si hubo del libro francés alguna anterior edición o si Goya pudo conocer alguna prueba, algún dibujo anterior en fecha, o si, en definitiva, puedan ambos grabados tener una fuente común. En todo caso, una vez conocida la aproximación, se imponía dar cuenta de ella para evidenciar una vez más qué sutiles lazos y qué comunidad de motivos dejan sentir su acción sobre las gentes de una misma época. Pues lo que en estas páginas ha podido señalarse respecto de analogías, relaciones y coincidencias de Goya con el arte francés es sólo un esbozo, ligero e imperfecto, que acaso ulteriores estudios puedan perfeccionar

(1) Todos estos libros vieron la luz el año de 1800.

(2) He visto el ejemplar a que me refiero en la selecta biblioteca de D. Enrique Gutiérrez Roig, a quien doy las gracias por haberme permitido obtener la fotografía que aquí se reproduce. Recorremos que el tema había sido tratado antes por un español, Manuel Martí, autor del grave tratado latino *Oratio pro crepitu ventris, habita ad patres crepitantes*, publicado en las *Lettres* del propio Martí, Amsterdam, 1738. El autor del *Eloge du pet*, editado por Mercier, fué el escritor alemán R. Glocenius, nacido en Corbach en 1547 y muerto en 1628.



27. JOAQUÍN INZA.—Retrato de *D. Ventura Fernández de Pinedo*, Marqués de Perales (1773).  
(Madrid, colección particular.)



28. ANTONIO CARNICERO.—Retrato del actor Vicente García, de la compañía de Isidoro Máiquez (1802).  
(Colección particular.)

y aclarar. Pasó el tiempo en que pudo creerse que la originalidad era invención pura y *ab ovo*; más bien pensamos hoy que es la personalidad lo que importa, la personalidad del artista, con fuerza bastante para hacer suyo todo lo que estimule un apetito voraz de creación, una asimilación perfecta de cuanto la naturaleza de un lado y las obras humanas de otro, pueden ofrecer como alimento a una genial capacidad de expresión. Que ese era, y cada vez lo comprobamos con mayor evidencia, el caso de Goya.



## X

### GOYA Y LA PINTURA INGLESA

Menos estudiada ha sido todavía la posible relación de la pintura de Goya con Sincronismos.  
la escuela inglesa. Existen, no obstante, indicaciones, notas, insinuaciones en los críticos que aluden a posibles relaciones de obras de Goya con creaciones de la escuela de pintura británica de fines del siglo XIX. Es éste uno de los momentos en que con mayor motivo podemos preguntarnos si se trata de coincidencias o de influencias; en realidad, ésta es una de las exploraciones que cabría hacer y cuyas coordenadas conviene disponer dentro de los límites del vasto y excesivo programa que suponía el título de la Exposición de 1932. Las dos generaciones de grandes pintores ingleses del XVIII no coinciden exactamente con la de Goya; Reynolds, nacido en 1723, y Gainsborough, en 1727, o Romney, en 1724, son realmente artistas de una generación anterior al maestro de Fuendetodos; así al menos nos lo autoriza a pensar esa admitida unidad generacional que establece como canon diferenciador la fecha de quince años. Si pensamos en Lawrence como el mejor representante de la segunda generación de retratistas ingleses, observaremos que, nacido trece años después de Goya—en 1769—, viene a resultar más bien un contemporáneo de D. Vicente López, artista que vió la luz en Valencia en 1772. La afinidad con Goya puede estar, en todo caso, en que ni una ni otra generación entró en Inglaterra propiamente al servicio del ideal neoclásico.

Reynolds, admirador de los venecianos, fué un adversario de Mengs; su formación estaba fundamentalmente terminada y asentada ya su fama de retratista —firme ya después de su primera campaña de Londres—en la fecha de 1746, año en que nace Goya y que constituye una etapa importante en la biografía del pintor inglés por coincidir con la enfermedad de su padre y el regreso a la región natal. En 1784, cuando Goya aún andaba inseguro sobre su porvenir, en el año en que se descubrieron los cuadros de San Francisco, Reynolds alcanza sus máximos honores al ser nombrado pintor de la Real Academia inglesa; y por otra parte, la fecha de 1792, en que Reynolds muere un 23 de febrero, viene a ser capital y crítica para Goya por coincidir con aquella enfermedad que había de minar su salud y constituir el gran revulsivo espiritual que le lanzó a los caminos de la verdadera creación.

Representante, pues, de una generación anterior, como queda bien claro de esta confrontación de fechas, Reynolds puede presentar a nuestros ojos tres afinidades notables con nuestro Goya: su admiración por la escuela veneciana, su resistencia a lo neoclásico y su culto por Velázquez; algo más soportaron ambos artistas que los une en nuestro recuerdo: la sordera que les aisló del mundo y del comercio humano.

Pero tanto si hablamos de Reynolds como de los demás pintores ingleses, hemos de reconocer que la escuela española y la inglesa tuvieron en aquella época del siglo XVIII muy escasa relación. La dinastía borbónica en España suponía una distanciación, respecto a Inglaterra, tan grande o mayor que la que había existido durante los siglos anteriores. La rivalidad francoinglesa, en el momento en que la dinastía común con Francia nos hace ir a la zaga de la política de nuestros vecinos, es la que contribuye a aislarnos en arte y en política del contacto inglés. La historia de dos siglos prueba suficientemente que los momentos de aproximación entre Francia y España suponen correlativamente un mayor apartamiento de Inglaterra.

Pintura inglesa en España. Los ingleses se vuelcan en el siglo XVIII sobre la península italiana para estudiar sus tesoros artísticos y saciar sus ansias de Sur. La curiosidad de los ingleses por España sólo comenzará a partir de lo que ellos llaman la Guerra Peninsular y nosotros la Guerra de la Independencia. Las colecciones de nuestros reyes no poseyeron cuadros ingleses, y es ello lo que nos explica la penuria del Museo del Prado en pinturas de esta escuela. Pero en esto, como en tantas otras cosas, no hay que confundir, por lo menos en España, la esfera de lo oficial con la realidad efectiva.

En efecto, algunas regiones españolas, en el Norte y en Andalucía, en Bilbao o en Cádiz, Jerez o Málaga, la vida de los negocios había estrechado lazos comerciales de positiva importancia con Inglaterra; allí residían familias acomodadas de burguesía enriquecida en el tráfico marítimo y en la vida comercial, en las que la opulencia y la vida confortable iban unidas a una positiva anglofilia. Especialmente en Cádiz, se hizo sentir desde el siglo XVIII una influencia de la cultura y de las costumbres inglesas avivadas por una relación frecuente. Todavía hoy es corriente encontrar ejemplares excelentes de muebles o de grabados ingleses en el comercio gaditano, y un amigo del que esto escribe, director de un Museo madrileño, me ha referido con frecuencia que un anticuario gaditano se vanagloriaba no hace muchos años, aunque probablemente con cierta exageración andaluza, de haber sido el comerciante del mundo por cuyas manos habían pasado más y mejores ejemplares de muebles de Chippendale auténticos y firmados.

No olvidemos que Goya mantuvo excelentes relaciones amistosas con algunos grandes comerciantes de Cádiz, y entre ellos con aquel D. Sebastián Martínez cuyo retrato firmó el maestro en 1792 y que hoy se halla en el Museo de Nueva York. Este Martínez era hombre de gran fortuna y coleccionista de arte; en su casa y en

la de otros amigos gaditanos pudo Goya haber visto pinturas inglesas, grabados y libros ilustrados de aquel país. Acaso la misma rareza de objetos de arte ingleses en las colecciones españolas avivarían la curiosidad de Goya por conocer los pocos ejemplares que pudo contemplar en estas o en otras ocasiones. Quizá observó en tales obras de arte coincidencias con algo que él buscaba en su pintura, y especialmente en sus retratos: esa desdeñosa distinción, esa elegancia sin dengue, esa sencillez orgullosa y altiva a que su espíritu ambicioso y sutil aspiraba bajo la ruda corteza de baturro y de plebeyo. Pues sería desconocer a Goya ignorar la existencia en variados aspectos de su personalidad de un dualismo un tanto dramático entre polos opuestos, dualismo del que se originan las diversas interpretaciones de su personalidad y que ha dado origen a las muy opuestas explicaciones de su vida y de su genio. Se ha tratado de la compatibilidad con que en el espíritu de Goya pudieran darse a la vez creencias y escepticismo, patriotismo e influencias de las ideas francesas; esta oposición podemos también hallarla entre sus francas despreocupaciones populacheras y el impulso hacia la más sobria y elegante distinción. En modo alguno puede negarse que Goya, el retratista del conde de Fernán Núñez, del marqués de San Adrián, de la condesa de Chinchón y del duque de San Carlos, sea un pintor dotado de la capacidad de expresar un género de elegancia, la más sencilla y evidente, en algunas de sus obras maestras, espumadas entre su labor de retratista. De los ingleses como de los franceses le apartaba, sin embargo, el énfasis decorativo y la exornación un tanto artificiosa de la *pose* y del fondo de los retratos. Retratistas delicados de la infancia, los grandes maestros ingleses se complacen en los fondos de parque, con nubes doradas, estatuas y celajes, mientras Goya reduce a su más escueta sencillez todo lo que rodea a sus personajes, destacando las figuras sobre vagos paisajes de neblina o sobre fondos lisos de tradición bien española (1). Si recordamos los retratos ingleses de niños, veremos hasta qué punto Goya, siguiendo en cierto modo una tradición velazqueña (2) reduce al mínimo esa ambientación paisajística, al mismo tiempo que sabe dar a sus personillas, especialmente cuando prescinde de todo adminículo de juguetes alusivos a la infancia, como en el retrato de Víctor Guye o en los de los dos niños de la familia Soria, que aquí se publican (figs. 3 y 4), una grave y aplomada distinción.

Que alguna afinidad existe entre Goya y los ingleses, al menos en ciertos casos, es evidente. Mayer lo reconoce cuando escribe que en los retratos masculinos pintados a finales del último decenio del XVIII encuentra un evidente parentesco con la pintura británica, nota inglesa que no aparece transitoriamente en su arte, sino en toda

Aproximaciones.

(1) En fecha bien reciente y en un breve trabajo, D. Manuel Gómez Moreno ha hecho algunas justas y atinadas observaciones sobre este aspecto de Goya. Véase su trabajo *Los fondos de Goya*, publicado en el *Boletín de la Academia de la Historia*, 1946, y en tirada aparte.

(2) La de los retratos de fondos lisos y grises del maestro sevillano; buenos ejemplos de ello son el Pablillo de Valladolid y los primeros retratos en pie del Rey Felipe IV o del Conde-Duque de Olivares.

una serie de obras pintadas hacia 1800. Mayer encuentra este carácter afín a lo inglés en la marquesa de Pontejos en el retrato de Joaquina Candado, pinturas que le recuerdan retratos femeninos de Gainsborough, como también hay afinidad con efigies de los grandes maestros del retrato inglés en figuras como la de Meléndez Valdés o las de Saavedra, Urrutia o el marqués de Villafranca (1). El propio Araujo, tan superficial y tan poco dado a comparaciones y puntualizaciones de detalle, advitió en su día, cuando comentaba en su estudio que los ángeles de Goya de San Antonio de la Florida, que aquellas figuras parecían concebidas por un pintor de la escuela inglesa (2). Para localizar esta influencia hay que tener en cuenta la fuente de información que probablemente hubo de alcanzar a Goya: los grabados ingleses (3). Buen conocedor de grabados, Goya debió de gozar con las delicadezas del *mezzottint*, con las sutiles tonalidades aterciopeladas de sus negros o con la finura de los matices grises que modelan aquellas ideales y elegantes figuras setecentistas, de nobles cazadores, gobernantes o marinos, de actrices a la moda o de ladyes aristocráticas, flor de raza en las que una belleza sin languidez se alía a una elegancia sin melindre y que los pintores británicos representan casi constantemente ambientadas en el más británico paisaje: pobladas frondas, húmedas praderas de los parques señoriales de Inglaterra.

No debe desdeñarse el estudio detenido de esta pista en la puntualización de las posibles influencias ejercidas sobre Goya por el arte inglés. Algunas precisas aproximaciones han sido ya hechas por los críticos, y deben ser aquí recapituladas. Mi malogrado amigo D. Juan Allende-Salazar había ya hecho notar desde hace bastantes años que el retrato, pintado por Goya en 1808, del militar bilbaíno D. Pantaleón Pérez de Nenín presentaba afinidades notables con un grabado de John Raphael Smith, el famoso artista inglés (4). En un reciente estudio aparecido en Norteamérica (5), López Rey confronta el conocido dibujo goyesco del Museo del Prado rotulado por el maestro *Divina razón...* con la figura que aparece en un grabado de Thomas Gaugain, que reproduce un retrato del doctor Beattie, según pintura de Reynolds. Por su parte, el crítico español Luis Gil Fillol acaba de publicar un artículo del que parece deducirse con toda evidencia que el retrato de Jovellanos, joven, por Goya, propiedad de la familia Cienfuegos (6), descendiente del

(1) Recuérdese, ante el retrato de la Marquesa de Pontejos, hoy en América, la efigie de Miss Graham, por Gainsborough, en cuanto a distinción dieciochesca y a finura de grises.

(2) Araujo: *Goya*, pág. 31.

(3) "Es indudable que Goya conocía perfectamente los grabados ingleses y franceses", dice Mayer. Véase su *Goya* en la trad. esp., pág. 152.

(4) Se recogió esta nota al catalogar dicho cuadro en la Exposición del Centenario en 1928. Véase la edición ilustrada del Catálogo, número 58 y página 60.

(5) *Goya and the world around him*, *Gazette des Beaux Arts*, 1946.

(6) *Gaceta de Bellas Artes* (órgano de la Asociación de Pintores y Escultores), número conmemorativo del Centenario de Goya, Madrid, 1946. Se titula este trabajo *Goya, Reynolds y el otro*, y en él se insinúa la sospecha de que el aludido retrato pueda no ser de Goya. No entro a discutirlo pero en todo caso el cuadro es finísimo, y su delicadeza de color, extremada; no es indigno de Goya,

famoso estadista español, y en que éste está representado con las piernas cruzadas, largo bastón en la mano y fondo de playa, está inspirado en el retrato de John Musters, por Reynolds.

Hagamos por nuestra parte notar que un anónimo retrato, al parecer inglés, identificado como el doctor Staford, ha sido publicado incluso en España como de Goya, y ha llegado, años hace, al comercio americano manteniendo la atribución y la identificación (1).

Cierta afinidad existió entre Goya y Hogarth, pintor de una generación anterior, que murió cuando Goya tenía dieciocho años; pero hay algo en la frescura y espontaneidad de la pincelada y en la vivacidad de los retratos de Hogarth que nos hace pensar en Goya, especialmente ante cuadros de ejecución muy libre e íntima, como el retrato de la hermana del pintor, en la National Gallery, o la famosísima *Vendedora de pescado*, pintura que está, sin duda, muy cerca de esa *veta brava* que nos ha servido para la filiación de Goya y en la que éste puede aproximarse a pintores de otras escuelas. Hogarth y Goya podrían también relacionarse, desde el punto de vista de su tendencia moralizante, aunque la humorista observación minuciosa del pintor inglés pertenezca a muy otro linaje que el sarcasmo despectivo de nuestro Goya.

Hay en Goya un aspecto muy poco estudiado aún en el que son de señalar coincidencias de concepto con pinturas de otras escuelas, la inglesa especialmente. Me refiero a ese tipo de retrato colectivo y familiar, expresivo de un cierto intimismo y de un positivo sentido de sociedad hogareña que el siglo XVIII cultivó con singular estimación.

Los ensayos que Goya hizo en este género le sirvieron para enlazar el retrato con el cuadro de gran composición; Goya tocó este tema repetidas veces. El Prado conserva el delicioso lienzo que representa a la familia del duque de Osuna; pero más interesante, para lo que ahora nos importa comentar, es el cuadro con fondo de paisaje en que Goya pintó a la familia del conde de Fernán Núñez (2), o el más interesante aún de la familia del infante don Luis, sólo conocido hasta ahora por una co-

Hogarth y  
Goya.

Los retratos  
"de familia"  
en el si-  
glo XVIII.

---

aunque no puede negarse que la pintura no presenta los definidos rasgos goyescos que tendría un retrato de mejor época dentro de la obra del maestro; el fondo fino e impreciso no desmiente lo habitual en Goya, según el análisis hecho por Gómez Moreno. Obsérvese, además, que la manera con que el representado coge el sombrero es análoga a la que Goya emplea en el retrato de niño de la colección Rothschild, que aquí se publica (véase fig. 3).

(1) El retrato se reproduce en el *Goya*, de Calvert, lámina 145, como *Retrato de un doctor*, sin indicación de propietario, y en el *Goya*, de Calleja, figura 182, como *Retrato de un médico*, y como procedente de la colección de D. Pablo Bosch. El cuadro se exhibió en Nueva York, en las Bachstitz Galleries, en marzo de 1931, atribuído a Goya; y con la identificación aludida se publicó en *The Art News* de 14 de marzo de dicho año. No creo, desde luego, se trate de una obra de Goya y sí de pintura inglesa; en todo caso la confusión es ya síntoma de alguna afinidad.

(2) Fue dado a conocer y atribuido a Goya por Herrera Ges, en el *Archivo Español de Arte y Arqueología*, de 1927. Véase *La familia del VI conde de Fernán Núñez, cuadro de Goya*, páginas 97 y 98. Mayer lo creyó obra de Bayeu, y como tal lo publica en su libro, figura 305 de la traducción española; lo identifica, además, erróneamente como la familia del infante don Luis.

pia, comentado no hace muchos años por Angulo y que aquí en estas páginas se reproduce (fig. 2). El de la familia Fernán Núñez, cuadro un tanto desmañado de composición, pero con figuras y cabezas de una extraordinaria vivacidad y frescura, ha sido alguna vez considerado como obra de Francisco Bayeu; el señor Herrera Ges, que tuvo a su cargo el archivo de aquella Casa ducal, lo publicó hace más de veinte años como obra de Goya, opinión que compartía con el señor Gómez Moreno, y en la que habrá que acompañarle mientras una prueba decisiva no nos obligue a arrebatarle esta atribución. El de la familia de don Luis es aún mucho más interesante por contener el autorretrato del artista y por constituir una escena de intimidad de las que son realmente raras en la producción del maestro, aunque no hay que olvidar que, en cierto modo, aunque con más protocolo y aparato, eso viene a ser también andando el tiempo, como ha observado recientemente Javier de Salas, el lienzo de la familia de Carlos IV (1).

En realidad, existía en todo el siglo XVIII una tendencia a convertir este tipo de retrato en un cuadro de género, corriente que ya había apuntado en la misma escuela francesa, aunque derivando en este caso, por medio de disfraces paganos o atributos semejantes, hacia la versión mitológica. Sirva como ejemplo el retrato de Mlle. De Clermont en el baño, obra de Nattier, que conserva en Londres la colección Wallace (2). Pero, dejando aparte lo francés y sus escarceos mitológicos, tan característicos de esa escuela, lo que nos interesa observar es la aparición entre ingleses, alemanes e italianos de esta interpretación del retrato familiar como composición colectiva y con notas de intimismo muy de acuerdo con ciertas direcciones de espíritu setecentista reflejadas también en la literatura.

Los ingleses, para quienes fué siempre tan habitual la vida al aire libre y el ejercicio deportivo, prefieren, por lo general, una versión de este tipo de retrato con fondo de paisaje; la familia se presenta generalmente en el parque de la mansión señorial, cobijada por un copudo árbol; el padre y los varones llevan escopetas; las damas y los niños se agrupan en torno al cabeza de familia y todo toma un aire de noble y reposada serenidad, la que deriva a su vez de los lazos afectivos que ligan ostensiblemente a los personajes, del ambiente hidalgo y campesino y de la seguridad sin ostentación de la vida acomodada y distinguida de la *gentry*.

Ejemplo verdaderamente representativo de este género de cuadro es la pintura de la National Gallery, de Londres, obra del famoso retratista Johan Zoffany, pintor bien acreditado entre la aristocracia inglesa y nacido trece años antes que Goya (3). El propio Hogarth tiene un grupo semejante en el mismo Museo londi-

(1) Véase el estudio de Salas *La familia de Carlos IV*, aparecido en la *Biblioteca de Obras maestras de Arte español*, volumen III.

(2) Núm. 456 del Catálogo de la Wallace Collection, *Pictures and drawings* (5.<sup>a</sup> ed., 1928), pág. 191.

(3) Número 3678 del catálogo de la National Gallery, de Londres; véase páginas 411-12 de la edición de 1929.

nense (1), y en el Metropolitano de Nueva York, existe el análogo y conocido retrato de la familia Price. La fórmula fué seguida por otros pintores como Arthur Davis, cuyo retrato de la familia Walpole se conserva en una colección particular de los Estados Unidos.

Alemanes e italianos son mucho más aficionados a concebir estos retratos en escena de interior casero o palatino, en composición de descuidada intimidad, a veces con luz artificial, como indicando horas de velada nocturna y presentándonos la familia agrupada en algún quehacer común o en tareas de sobremesa como lectura de cartas, partida de naipes, costura o música. Mencionaremos como característico ejemplo de este cuadro entre los alemanes el de Janarius Zick, con la encantadora representación de la familia Remis en íntima partida compleja en la que alternan el café, el billar y la música (2).

Daniel Chodowiecki, que por cierto grabó un aguafuerte con interior nocturno e iluminación artificial, que nos hace recordar asimismo el cuadro de la familia del infante don Luis, pintó una *Partida de cartas* mencionada en una colección de Potsdam (3), así como una escena familiar titulada *Lectura de una carta*, retrato colectivo de la familia Calas (4), composición tomada de una pieza de teatro del dramaturgo alemán Weire, pero concebida como un retrato colectivo. Mayor interés tiene aún para nosotros la acuarela de la biblioteca de Weimar, en que el pintor alemán Melchor Krauss representa, en curiosísima escena, la velada de la duquesa Ana Amalia de aquel ducado, representación que también tiene afinidad con las concepciones de Goya y que nos introduce, en cierto modo, en el ambiente que fué habitual a Goethe (5).

Con otros formatos, pero semejantes en concepto, los pintores italianos nos muestran interpretaciones análogas de este retrato colectivo; sirvan de ejemplo Giuseppe Bonito, pintor de Carlos III en Nápoles, con su cuadro *El concierto*, conservado en la colección Lignola de aquella ciudad (6), o el veneciano Pietro Longhi, autor de aquel gratísimo retrato de familia en interior, de la Academia Carrara, de Bérgamo (7), y del que representa a la familia Barbarigo, en una colección particular de Venecia (8).

Queden, pues, entre otras, señaladas estas curiosas y no desdeñables coincidencias en que Goya viene a demostrar afinidades singulares con pintores de otras escuelas, como intérprete feliz de un tema con raíces profundas en el estilo de la época.

(1) Número 1153 del Cat. cit. Recuérdese de Hogarth la familia Price, en el Museo de Nueva York.

(2) Véase la reproducción en Max Osborn, *Die Kunst des Rokoko*, página 383 (volumen XIII, de la Propylaeum Kunsts geschichte). El cuadro se cita en colección particular en Bendorf am Rhein.

(3) Osborn, ob. cit., pág. 407. El cuadro está fechado en 1757.

(4) Osborn, ob. cit., pág. 411.

(5) Osborn, ob. cit., pág. 429.

(6) G. Lorenzetti: *La Pittura italiana del settecento*, Hoepli, 1942, lámina 64.

(7) Osborn, ob. cit., pág. 478.

(8) Lorenzetti, ob. cit., lám. 71. El tipo de retrato colectivo de familia con fondo de parque se da también en la pintura italiana. Véase el que representa a la familia Sartorio, en el Museo Cívico, de Módena, que reproducen Ojetti y Dami en su libro *La Pittura italiana del 700 e del 800*, lám. 170.



## XI

### LA SITUACION HISTORICA DEL ARTE DE GOYA

Sobre todas las menudas cuestiones de puntuación biográfica, de fijación de relaciones e influencias, de cronología y atribución en torno a la obra de Goya, importa, caracterizar y definir lo esencial de su arte. Desde tres puntos de vista principales puede esto abordarse, y a ellos nos vamos a referir en estas páginas, que aspirarían a describir y captar el tuétano del arte de Goya, contemplado desde su interna realidad sustantiva, que es lo que tantas veces olvidamos al enfascarnos en las menudas cuestiones de erudición. Estos tres ángulos, desde los que puede contemplarse el arte de Goya, son éstos: los *motivos de su arte*, el *sentido del proceso de su técnica pictórica* y la *situación espiritual* que técnica y motivos reflejan en cuanto a la actitud ante el mundo que suponen en el artista.

Tres puntos de vista.

Este corte que en el arte de Goya pretenden dar las consideraciones que siguen, puede ser útil para analizar su interna trama, su peculiar significación, su compleja riqueza y su novedad radical. Pues la explicación de que Goya sea hoy para nosotros un *faro*, como diría Baudelaire, un artista que ilumina estratos profundos y permanentes del alma del hombre, a la vez que resume en su arte largos y complicados procesos históricos, no podrá estar nunca en los trabajos meramente instrumentales de tipo biográfico o catalogal, ni siquiera en consideraciones críticas de técnica o de estética. En realidad, todas esas indagaciones son pedestales o apoyos para intentar acercanos a la explicación del arte de Goya desde su más auténtica realidad: la situación espiritual, a la vez personal e histórica, que se revela en las creaciones del maestro.

El arte de Goya, en sus motivos y en los resortes que le mueven a la creación, posee, ciertamente, una gran complejidad dentro de una positiva unidad interna, la que su temperamento y su personalidad le otorgan; Goya nos ofrece en su pintura el resumen y el compendio de siglo y medio de arte, ya que lo que no está dicho expresamente en su obra, está, a su modo, predicho proféticamente. Una gran parte de las transformaciones que el concepto de la pintura sufre desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días están expresadas o, por lo menos, adivinadas

en Goya, y a través de su obra puede seguirse este proceso y estos cambios de orientación que abarcan desde el barroco, deshaciéndose ya en espumas de rococó, hasta las más paroxísticas actitudes del arte contemporáneo. Síntesis del pasado y del futuro, asimilando todo lo que halló útil para su arte en la pintura anterior o contemporánea, al lograr abrir en sus obras amplios ventanales sobre el porvenir, la evolución personal de Goya supone uno de los procesos más rápidos y revolucionarios experimentados por el arte en el último siglo, y en este sentido, pocos ejemplos hay en la historia artística de mayor interés y genialidad que el que nos presentan sus creaciones. Examinaremos en primer término las tres caras de su arte, los tres aspectos que inevitablemente hay que considerar, concediendo a cada uno su propio valor, sin dejarse impresionar por los prejuicios de una crítica *anticontentista* para después condensar los resultados de este análisis en una interpretación total del arte del maestro.

1.º *Contenidos humanos del arte de Goya*, es decir, repertorio de intuiciones básicas que su obra refleja. Se trata, pues, de atender a sus peculiares impulsos, a los temas fundamentales de su pintura y a la posición espiritual que esta selección refleja.

2.º *Proceso de su evolución pictórica* y sentido que este proceso tenga, es decir, atención a lo propiamente plástico dentro de la pintura de Goya. Lo plástico y lo temático, en una marcha paralela y coherente, recorren su camino en la obra de Goya con ágil velocidad, capaz de condensar ciclos enteros, camino que va desde los dorados fuegos del ocaso del arte barroco y humanístico hasta las más avanzadas imaginaciones de lo contemporáneo.

Y, 3.º y último, esta doble consideración nos llevará a deducir alguna útil consideración sobre la *actitud ante el mundo* que la pintura y el grabado reflejan en Goya, como expresión de una situación histórica nueva.

Atender, de una manera plena y satisfactoria, a esta hirviente complejidad de problemas y de aspectos que el arte de Goya presenta, no sería posible en este trabajo dentro del marco y de los límites que han de acotar este estudio. La plena realización de estas indagaciones habría resuelto las más esenciales cuestiones que a propósito del arte de Goya se plantearan a la crítica más aguda, pero hemos traído aquí, por lo menos, un índice de tales cuestiones que, aclaradas o discutidas ulteriormente, puedan contribuir a que se haga luz sobre la total y compleja riqueza del arte de Goya.

Goya,  
barroco. Podríamos, ciertamente, considerar a Goya en alguno de sus aspectos como un gran continuador de lo barroco. Los comienzos del artista empalman con esta gloriosa tradición más que con las enseñanzas académicas de su tiempo; lo observamos especialmente en su pintura religiosa y en su sentido de la decoración mural. Estos aspectos de su arte juvenil, tanto en técnica como en concepto, señalan el nexo que une al arte de Goya con esa tradición barroca, mejor o peor entendida

por él y siempre deformada por su poderosa personalidad. Los cuatro óvalos de la Iglesia de Remolinos representando los Padres de la Iglesia latina, el San Agustín que estuvo en una colección bilbaína o el San Gregorio del Museo Romántico, revelan perfectamente este entronque con la tradición seiscentista barroca, no solamente en el carácter de los modelos o en la movida composición, sino hasta en la misma paleta abundante en cálidas entonaciones doradas.

Los dos cuadros de la catedral de Valencia, especialmente el de *San Francisco de Borja junto al lecho del moribundo*, que Sánchez Cantón ha puesto en relación con un cuadro de Miguel Angel Houasse, no se apartan tampoco de este barroquismo tradicional, y lo mismo podemos decir de otros cuadros religiosos sólo conocidos hoy por bocetos: *Aparición de San Isidoro*, *Santa Isabel de Hungría* y *San Hermenegildo en la prisión*.

Otro tanto podemos afirmar, en sustancia, de los cuadros religiosos de su primera época, o de las pinturas murales de Goya, tanto en la cartuja de Aula Dei como en la iglesia del Pilar. En algunas de estas composiciones el recuerdo se nos va hacia Lucas Jordán, el fogoso y elocuente decorador, que tuvo, sin duda, afinidades temperamentales con Goya, que tanto debió, especialmente, al estudio de los techos de El Escorial y de Toledo.

En la rápida ejecución abocetada de cien y cien cuadros de Jordán que en España se conservan, y que en particular atesoraba la colección real, Goya, sin duda, admiraría su capacidad de síntesis, su valentía de toque y, en una palabra, su *veta brava*. Ya hemos indicado algún caso de ejemplo concreto, escogido arbitrariamente, en que alguna figura de Goya nos recuerda otra análoga de Lucas Jordán; estas aproximaciones podrían aumentarse con un detenido análisis de los cuadros religiosos de nuestro artista, que no es aquí nuestro objeto.

En las pinturas de la Santa Cueva de Cádiz, esos esquemas barrocos quedan superados, en provecho de una composición más moderna y personal y de una acentuación de lo característico que llega a veces hasta la deformación (1). Y no olvidemos que estas pinturas fueron creadas en época posterior a la crisis de su enfermedad, y, en cierto modo, son como un antecedente de la obra en que Goya, como pintor religioso y mural, rebasa esta etapa barroca, para descubrir una senda nueva y originalísima, tanto en técnica como en la composición, que es lo que reflejan las pinturas murales de San Antonio de la Florida. Mas, entre tanto, Goya, tan antiacadémico, ha descubierto esa sutil y delicada esencia dieciochesca que da su alma al rococó, exponente de la sensibilidad de su siglo, la que convierte el fuego violento y viril del arte barroco en gracia delicada y en finura de ejecución y de color. Es en ese aspecto en el que pudo influir a nuestro Goya el arte de Mengs.

La faceta  
del rococó  
en Goya.

(1) Véase, A. L. Mayer, *Goyas Gemälde für die Santa Cueva in Cádiz* (artículo en Der Cicerone, agosto 1928, págs. 500 y sigtes) y César Pemán *Los Goyas de Cádiz*, Cádiz, 1928. Ténganse en cuenta las observaciones de Sánchez Cantón en su ya citado trabajo sobre *Goya, pintor religioso*.

Pues las excelencias de la pintura del maestro de Aussig están mucho más en esta aporcelanada delicadeza del rococó que en la grandeza real de un clasicismo imposible. Esta influencia es la que levemente charola un tanto ciertos cuadros de Goya y los orienta hacia una policromía que no hubiera aprobado la tradición barroca. Si queremos un ejemplo máximo de esta posible influencia y de esta inclinación de Goya hacia el convencionalismo, al menos, pensemos en la detestable *Sagrada Familia* del Prado, obra en que Goya se degrada hasta la más baja concesión, insincera simplemente, para obtener como resultado un fracaso. En cambio, el delicioso retrato de la *Duquesa de Osuna* (antes en la colección Bauer) es tan bueno como un Mengs, más el espíritu. En cierto modo, Goya viene a ser exponente, a su modo, de la sensibilidad siglo XVIII en los cartones para tapices. En cuanto supera a la pesada y convencional composición a lo Bayeu de las escenas de cacerías, Goya nos da en los cartones el más chispeante y alegre reflejo de la existencia optimista y festiva del setecientos, de aquel abandono placentero a la dulzura de la vida que tantas veces ha precedido con inconsciente nostalgia de despedida a la inevitable inminencia de una catástrofe histórica. Sabemos hoy que no son los temas lo que hay en estas obras de propiamente goyesco, sino que estos asuntos los impone la época, como lo han probado los documentos y el antecedente de las bambochadas de Houasse. Ese interés por lo popular era simplemente el reflejo del filantropismo del setecientos, de esa vocación de una época archirrefinada pararse ntir, por contraste, el interés por la vida sencilla; no otro era el sentido de las predicaciones de Rousseau. Esos gustos por la égloga ascienden hasta los Trianones de la época; mas lo que es digno de observarse en Goya, lo que es verdaderamente característico de su interpretación de temas impuestos por la moda, es que en Goya, como en general en España, es el cortesano el que aparece deformado por lo popular, y no al contrario. Si en Francia las convencionales pastoras son simplemente duquesas disfrazadas que quieren impregnar de sus amaneradas elegancias las impuras realidades de lo rural, en Goya, las duquesas, disfrazadas de majas, quedan saturadas de auténtico majismo, y bajo los disfraces, es el pueblo el que, en definitiva, triunfa y contamina a la sociedad elegante; son los cortesanos los que, en su contacto con la majeza, adquieren un desgarro peculiar, y no las pastoras ni la manolas, las que se asimilan, por arte de gracia, los ademanes de las duquesas. Pero claro es que la operación no deja de llevar aparejada una cierta estilización en el aplebeyamiento que Goya sabe expresar sin falsear su visión personal, vivaz y directa. El pueblo domina en los tapices; en dosis menor se halla lo propiamente aristocrático, los juegos de cortesanos (*La gallina ciega*), los pajes vestidos de seda en las traseras de las carrozas (*El cacharrero*) o los idilios de militares y de damas. Mas, en general, Goya se inclina a versiones más ásperas de esa realidad popular, versiones en las que toda levedad y cortesanía se esfuma ante la crudeza de las ibéricas estampas. No son los aldeanos de Greuze, sino el pueblo socarrón y cazurro

el que Goya nos presenta junto a la parva en su cartón de *La era*, riendo sin caridad del tonto del lugar; es la violencia sin aguante en *La riña en Venta nueva*, o el rudo y viril deporte ibérico de hombres solos (*El juego de pelota*), o la sátira social, de quevedesco matiz, en *La boda*, o la miseria mendicante en *Los pobres en la fuente*, o la dura y sangrienta fiesta española en el cartón de *La novillada*, en que Goya incluye su autorretrato. Algún caso hay, no obstante, en que vemos frente a frente esos dos elementos que en el siglo XVIII y en los cartones para tapices se dan la cara, lo refinado y lo plebeyo, consiguiendo un cierto y normal equilibrio. Sean ejemplo esa deliciosa escena del *Quitasol*, cartón en que el majo y la damita aparecen en festiva y familiar igualdad, o bien la representación de *La vendimia*, pausa exquisita dentro de la obra de Goya. Junto a estas notas aparece en los cartones para tapices una específica sensibilidad para los niños, sin distinción entre ropaje ni entre clases sociales; niños que ya habían encontrado en Goya a su gran retratista cuando pintó aquellos deliciosos muñequitos de la familia de los Duques de Osuna.

El Goya iniciado en la tradición barroca, después de atravesar la desalentadora aridez de la enseñanza académica y las raras seducciones del rococó, con instinto de hallar su camino propio, comienza a asirse a elementos salvadores en lo que él puede captar de la influencia de Velázquez. La preocupación de Goya por el gran maestro español suele fecharse hacia 1778, cuando comienza a copiar algunos retratos del maestro sevillano en sus tan torpes como personales aguafuertes. En los retratos, esta nota comienza a aparecer, por ejemplo, en los que Goya hizo del rey Carlos III; la silueta del monarca aparece netamente destacada sobre el paisaje de El Pardo, fórmula velazqueña que Goya utiliza ya habitualmente y que llegará a plena madurez en efigies tales como el Carlos IV de cazador, la María Luisa con mantilla o los retratos de la Duquesa de Alba, Fernán Núñez o San Adrián.

Entre tanto, las obras de Goya comienzan a ser un resonador de otros aspectos esenciales del siglo XVIII, anuncio de las conmociones intelectuales que van a entrañar el reinado de la razón. Tocado de ilustración y de enciclopedismo, el núcleo intelectual afrancesado de Madrid viene a ser el círculo habitual de Goya, círculo de personas entre las que el artista se mueve y cuya influencia recibe por los mil poros que el espíritu tiene para asimilar tales sugerencias. Los retratos de Goya nos ayudan a reconstituir la nómina de estas relaciones: Jovellanos, Ceán, Moratín, Silvela, Meléndez Valdés, Cabarrús, Urquijo y tantos otros. Ellos definen un cierto antecedente de las corrientes ideológicas que toman estado en la obra de Goya. Estamos dispuestos a conceder que la cultura de Goya era muy superficial, que eran escasas sus lecturas y que sólo de oídas—mientras no fué sordo—pudo captar lo que podían destilar aquellos círculos de simpatizantes de las reformas.

Pero es innegable que su espíritu y su obra se hicieron eco de aquellos sueños

Velázquez.

La «ilustración» en Goya.

de felicidad progresista; el afán de novedades y la crítica a veces violenta que llevaba consigo se abren paso en las obras más íntimas de Goya, en los dibujos y en los grabados, tanto en la colección de los Caprichos como en algunas láminas inequívocas de *Los desastres de la guerra*. La razón, la gran palabra del siglo XVIII, la consigna en cuyo nombre han de tomar impulso todas las audacias, ha echado sus raíces en la mente de Goya para aparecer, con frecuencia, en las creaciones del maestro, acompañada, en ocasiones, de su hija la utopía y sus nietos los monstruos.

**Sueños y monstruos.** Si el sueño de la razón engendra monstruos, como Goya nos confiesa en la lámina de *Los Caprichos*, ¿qué sentido debemos dar a esta frase en sus intenciones? Como el lenguaje español no distingue entre *sueño* y *ensueño*, dos sentidos muy diversos pueden darse a este epígrafe goyesco. Podemos ver en esta expresión una afirmación radical de fe en la razón, así como la intención de advertirnos que cuando ésta se adormece, cuando huelga, cuando nos alejamos de los caminos por los que la razón nos lleva al descubrimiento de unos *principios naturales* sobre los que asentar la vida, pueden engendrarse los más absurdos y funestos prejuicios, las fantasías más nocivas que nos aparten de la *Religión natural*, de la *Filosofía natural* y de la *Moral natural*. Pues ya sabemos que, en cierto modo, alcanzando un cierto punto de estas reflexiones, para los filósofos del siglo XVIII, razón y naturaleza vienen, en cierto modo, a coincidir (1). En la lámina de Goya, aquel hombre que aparece adormecido, apoyando sobre la mesa su cabeza, que no es otra sino la del propio artista, acusadamente braquicefala, está efectivamente dormido, y a su sueño acuden, como conjurados por esa ausencia de la razón, los monstruos y los engendros fantásticos que Goya concibe del mismo modo que el ilustrador de *La Dunciade de Palissot*, en la agorera y siniestra forma de aves nocturnas. Pero esta interpretación, con la que acaso Goya estuviera conforme, no es la única.

Bien podemos imaginar a la luz de una experiencia histórica muy densa, agazapados en profundas cavernas a los monstruos amenazantes que por tantos costados hostigan hoy al hombre moderno. El siglo racionalista que fué el XVIII es, en efecto, un precursor de nuestros tiempos, en ese soberbio empeño de querer descomponer los mecanismos del hombre para someterlos a razón, del mismo modo que luego se aplicaría la receta al propio mecanismo social y, finalmente, a la economía sobre la que asienta la vida de la comunidad humana. Este empeño ingenuo e intransigente, provocará en la época de Goya, como en todos los tiempos en que su frío rigor quiere actuar sobre la vida, los aqüelarres del desastre, que en nuestro artista vienen a ser expresados y precedidos por las brujas y por los ritos demoníacos del sábado. De muy lejos, de las profundidades de primitivas épocas, de un trasfondo ancestral inconsciente y activo o de raciales supersticiones soterradas, acuden los

(1) Véase el ya citado libro de Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, cap. II de la tercera parte.

monstruos evocados por una magia negra que puede coexistir con las fantasías racionalistas, en el vacío que deja la fe ahuyentada y escarneida. Esta interpretación acaso no fuese la que Goya daría a sus propias creaciones; pero ella viene a ser para nosotros la más exacta y profunda de este mundo infernal y extraño que Goya deja en libertad cuando la razón sueña.

Alguna vez se ha hecho notar si una lejana o próxima ascendencia vasca, de la que también nos ocupamos en un apéndice, puede ser puesta en relación con esta parcela que en la mente y en las obras de Goya tiene el mundo de los conjuros y de las brujas, y no sería ello imposible, porque alguna explicación, aunque ésta sea difícil o casi imposible de seguir, habrá de tener la súbita aparición reiterada en las creaciones goyescas, de este diabólico mundo de las viejas supersticiones rurales, casi extinguidas ya, que parecía sepultado ante la penetración secular de la cultura y de la fe cristiana.

Pero no son éstos los únicos monstruos que aparecen en la obra de Goya, que viene a ser también, por otros motivos, un precursor. Por un portillo olvidado acaban de penetrar en las pinturas o en los grabados de Goya esos monstruos demoníacos, hijos de la superstición y de la noche; mas Goya descubre a la vez que el hombre lleva dentro de sí otros monstruos no menos peligrosos: los que viven agazapados, pero no sometidos, en esa caverna interior que los psicólogos llaman el subconsciente, engendros que hacen también a esta hora su aparición, favorecidos asimismo por el ansia febril y pagana del siglo XVIII. Se trata de otro hijo más de aquella época y de su desenfrenada sensualidad: el erotismo.

Observemos que cuando el hombre, mecido en las ilusiones del racionalismo, fiado en su cerebro y en la capacidad de alcanzar, por puros métodos intelectuales, las verdades universales, encuentra lógico y permitido liberarse de las molestas ataduras que aquella época denominaba *los prejuicios*, para entregarse placenteramente a los impulsos de la propia naturaleza comienza por creer en la bondad de los impulsos de esa naturaleza, erróneamente coartados por las falsas preocupaciones de la Moral o de la Religión. Ahora, el hombre no tiene inconveniente en abandonarse a sus sentidos, y eso es lo que significa en la vida toda y en el arte del siglo XVIII la creciente obsesión erótica. Su imperio puede insinuarse, al principio, en el delicado y gracioso género galante, que en novelas o en pinturas y grabados comienza a ponerse como espectáculo habitual ante los ojos de las gentes, en un primer período de confianza optimista y alegre en el hombre en que éste quisiera librarse de la enojosa preocupación por lo que la religión llamó simplemente *pecado*. En Literatura y en Arte, todos los matices del género serán desde ahora lícitos y posibles; pero esa turbadora inquietud por lo erótico que el siglo XVIII envuelve en sonrisas y en madrigales viene a ser, desde entonces, denominador común de una gran parte del arte literario y plástico desde el siglo XIX hasta nuestros días.

En este aspecto, las letras precedieron a las artes figurativas; en pintura, sola-

El erotismo  
en Goya.

mente en época bien reciente, en las obras de expresionistas y superrealistas, se ha atrevido a mostrarse descaradamente exhibido este factor erótico, malsano, en sus más crudos y cínicos atrevimientos. Pero en Literatura, la línea puede seguirse sin interrupción en un proceso ascendente y cada vez más inclinado a dar suelta a esos aulladores canes del abandono a la obsesión erótica que alcanza también en nuestros días su clímax definitivo. Toda una escala podemos evocar aquí: desde el sentimentalismo libertino de Laclos, en sus *Liaisons dangereuses*, a la exaltada pasión romántica del *Enfant du siècle* en Musset, para pasar después a la fría vulgaridad triste y prosaica de *Madame Bovary*, en la novela de Flaubert, y llegar ya, en el fin de siglo, a la cansada y reblandecida sensualidad de Anatole France, o más allá aún, al vicio extraviado o abominable de Wilde o de Gide.

En Goya, al menos, hay salud; pero, además, ese agrio humor hispánico, ese amargo y despectivo encararse con la vida que nos viene tan de casta y que hace su aparición en las etapas capitales de nuestra historia espiritual, no puede faltar en Goya, que viene a ser en este sentido un legítimo sucesor del acedo humor que se manifiesta en *La Celestina*, en nuestra novela picaresca o en Quevedo. Por eso Goya, aun cuando sienta ascender hasta su lápiz o calentar su sangre la turbadora oleada del erotismo, tiende a expresar sus inspiraciones con pasión impregnada de sentimiento trágico y en la que resuena una contrapartida de *memento* con algo de fustazo flagelador. La mujer en Goya, que puede ser frágil porcelana del rococó setecentista, duquesa afrancesada o maja castiza, es siempre, a través de todas sus versiones, un punzante enigma de pecado y de tentación, sentidos como tales y, por tanto, mostrando en su exhibición los dos opuestos casos: seducción y peligro, incentivo arrebatador y diabólico reverso. Comienza a insinuarse en *Los Caprichos*, y ya, desde aquí en adelante, comparecerá siempre en Goya, ese perturbador y acre perfume maligno de preocupación con que el eterno femenino va a dominar en el arte de todo el siglo próximo. Goya se ha asomado al mundo y ha contemplado el espectáculo de la Corte de María Luisa, es decir, de la severa Monarquía española, entregada por primera vez a las intrigas y manejos de una mujer; ha visto aquella sociedad aristocrática al borde de un abismo, agitada por las rivalidades femeninas. Para Goya, que no era precisamente un lego en estas materias, se ha hecho evidente el poder seductor y a veces demoníaco de la mujer, capaz de despertar pasiones, de agitar tempestades y de provocar catástrofes, sobre las que flota *hasta la muerte*, como en la estampa de *Los Caprichos*, la coquetería, a manera de una fuerza cósmica, elemental y eterna.

Goya y la catástrofe histórica.

Con rápido alcance histórico y con lógica a su modo, Goya ha visto a su hora aparecer ante sí otros monstruos derivados también del maridaje de la razón y de la utopía, que comparecen con evidencia impresionante en la hora de las catástrofes históricas. Pues los diablillos del erotismo y los cocos del aquelarre no son sino simples azotes individuales, con los que cada cual habrá de entendérselas bajo su

propia responsabilidad. Pero hay por encima de ellos otras fuerzas demoníacas y colectivas que, a su tiempo, también aparecen en la obra de Goya, con la presencia coaccionante y abrumadora que somete a la sociedad entera a las fuerzas destructoras del mal: *La guerra y sus desastres*.

De nuevo se abren paso en el arte *los cuatro jinetes del apocalipsis*: guerra, muerte, peste y hambre. En la obra de Goya, estas horribles personificaciones se nos aparecen en impresionantes imágenes, acaso las más fuertes de toda la historia del arte, pero muy a la española, no las vemos simbolizadas mediante un esfuerzo plástico conceptual, como en Durero, ni traducidas a panorámicas versiones pintorescas, como en los grabados de Callot, sino contempladas en su veraz realidad, la más individual, sangrienta e inédita.

La bestia humana aparece contemplada por Goya en toda su estúpida e inagotable crueldad, en imágenes a la vez depresivas y admonitorias para aquellas épocas que se olvidan de tales peligros, adormecidas en el columpio de la razón, mientras sueñan idílicas utopías de perfección, de placer y de cómoda justicia. Goya, profundamente español, con un sentimiento trágico de la vida, que se da de vez en vez, al menos, en muchos de los mejores espíritus españoles, descubre en esta tragedia un nuevo actor, que hace su aparición en el arte de la mano del artista aragonés: *las masas*. Observemos que ello implica en el mundo de la cultura, como en el de la historia del arte, una crisis capital, una encrucijada en la historia del hombre moderno. Desde el Renacimiento, la historia y la cultura tienden a enaltecer cada vez más la acción y la capacidad del hombre individual. El culto al héroe viene a ser uno de los principales motivos estimulantes de esa época, y el arte del Renacimiento refleja, como era de esperar, esta jerarquización, en que el hombre siente su relación con el mundo, insertando quizás en ella un factor de auto-satisfacción que le empuja muchas veces a la soberbia, al olvido de la parte que desempeñan en su existencia el misterio inescrutable del ser y la acción trascendente de lo sobrenatural; proceso, en suma, que lleva a la erosión y aun a la ruina de los valores religiosos. Ese resortede la heroización, como ha probado Weisbach (1), tan caro al humanismo renaciente, no desaparece en el barroco, cuya novedad consiste solamente en acentuar el énfasis de que se rodea el motivo heroico. Cierto que es precisamente en el barroco cuando, en cierto modo, comienza a actuar con un cierto valor pictórico la masa, es decir, la muchedumbre; pero, en lo barroco, la masa humana es utilizada, especialmente en los cuadros devotos de milagros, apariciones o predicación, como mero instrumento pasivo capaz de ser conmovido por los poderes sobrenaturales. Por eso el papel de esta masa en la pintura barroca es el de acentuar el impulso y movimiento en un determinado sentido rítmico, y Rubens o Rembrandt se sirven de ella como de báculo figurativo para subrayar

Las masas  
en Goya.

(1) Véase *El barroco, arte de la contrarreforma*, traducción española del autor del presente trabajo, publicada por Espasa-Calpe en 1941.

los efectos de dinamismo en el cuadro. Creo que es Goya el pintor en cuyos lienzos las masas se presentan por primera vez en acción, actuando por iniciativa propia y, lo que es más, apareciendo como único personaje del cuadro, como su agente colectivo. No se trata de masas pasivas ni devotas, sino de masas activas y agitadas, las que la revolución desencadena en la historia del último decenio del siglo de la ilustración; Goya las acoge y les da entrada en sus creaciones, y así, comprobamos con ello de qué manera sutil e inconsciente el arte traduce los impulsos de su época.

La masa humana, que se encrespa con agitación revolucionaria en Francia, primero, y luego en toda Europa, conquista en los lienzos de nuestro pintor una nueva Bastilla, al aparecer como protagonista de la obra de arte por primera vez en la Historia. Pues la masa, en las obras de Goya, no es un grupo anodino de comparsas en una comedia—así sucede, efectivamente, sólo en los cuadros religiosos del maestro aragonés; por ejemplo, el de *San Bernardino predicando*—, sino que está llena de esa vida y esa violencia de que Goya sabe impregnar sus creaciones. Goya conoce al pueblo y sus resortes; lo pulsa y no ignora ni sus cambiantes aspectos ni sus trágicas alucinaciones. El pintor recoge, con genial adivinación de psicólogo, sus facetas versátiles y la variedad de sus reacciones, que pueden pasar, y a veces pasan rápidamente, de la sumisión pasiva a la irrespetuosa befa burlona, y de aquí a la acometividad cruenta, para quizá llegar después al miedo cobarde. Goya nos presenta la actuación de lo colectivo humano como una presión irresistible en una serie de cuadros y composiciones, dibujadas o grabadas, que son realmente inolvidables. En el lienzo en que representa una sesión del Tribunal de la Inquisición, podemos ver una versión de la masa pasiva y sumisa; en las carnavalescas grotescas como *El entierro de la sardina* se trata de una masa festiva entregándose a báquicos impulsos primarios, de los que tienen acción bien conocida en pueblos primitivos y salvajes; en sus cuadros y grabados de guerra, lo que aparece es la masa cruel y sanguinaria, cuando las pasiones elementales, avivadas e irresponsabilizadas por el número, toman el cauce de los más criminales delitos; en sus cuadros de incendio, de fusilamiento o de fuga, Goya nos presenta la masa aterrizada que, en la confusión desgarradora de lo trágico y avasallada por el instinto de conservación, se empuja ciegamente alocada, movida por los impulsos primarios de la vida.

*El sesgo burgués de la historia.* Después, cuando el momento de locura cesa, la guerra termina y la pasión se encalma, la sociedad se encuentra embarcada rumbo a un mundo nuevo: es el siglo XIX abierto ya hacia otras perspectivas, dominado por otras preocupaciones. Cuando esto llega, Goya sabe también captar el nuevo espíritu de aquella sociedad burguesa, asentada en una nueva visión del mundo después de liquidado el antiguo régimen. El mundo aparece entonces presidido por un nuevo tipo de hombre, salido de la clase media, el burgués, con su consigna económica de enriquecimiento,

egoísta y liberal, cauto y amigo del progreso, utilitario y discutidor, positivista y enfático, del que habrá de brotar como una hijuela reactiva el romanticismo asténico y declamatorio, el que exhibirá sus quimeras personales, convirtiendo sus dengues sentimentales en el centro del mundo. Goya, en sus retratos de última época, con su aguda visión de lo individual, sabe captar de una manera penetrante esta nueva situación histórica del individuo que ahora no encuentra asentada su vida en verdades inconcchas, en seguridades trascendentales; las que, hasta el siglo XVIII, brotaban de sentir su conexión total con un mundo interpretado religiosamente. El hombre se siente ahora desligado, *libre*, es decir, *solo*, limitado a su *EGO*, a su *yo* hipertrofiado, a su problema monstruosamente magnificado; ello es lo que convierte ahora bajo el signo romántico a cada hombre en *un caso humano*. Y eso es lo que son ya ahora los retratos de Goya, eso es lo que da su novedad radical e impresionante a las pinturas de individuos en el arte del maestro: cada hombre o mujer que nos presenta son, en su mayoría, *casos*, cada uno a cuestas con su angustia y su problema, aislados y solitarios, no *religados* a una fundamentación espiritual firmemente asentada en la sociedad y en el alma de todos. Podemos hallar en ellos también muy curiosas variedades en este repertorio de hombres y mujeres que el artista supo inmortalizar en el lienzo. Un *caso* fué Fernando VII, con su obtusa faz y su mirada desconfiada y aviesa, llena de resentimiento; otro *caso*, el Duque de San Carlos, lleno de la suficiencia de su clase y la vanidad de su insignificancia... Un *caso* de burgués sin prejuicios es D. Tiburcio Pérez, que, despreocupado de toda conveniencia, nos presenta el maestro en mangas de camisa, con plebeya familiaridad confianzuda, como el desechugado D. Ramón Satué, o bien sus amigos bordeleses, como Muguiro, el práctico hombre de negocios de este primer momento burgués y romántico, o el gordo, socarrón y avejentado Moratín en sus últimos años. Todo ello lo encontramos en las pinturas de Goya de la época final, y así, este vivo itinerario del arte goyesco nos demuestra con qué rapidez y con qué genialidad profética Goya recorre las etapas que van desde el arte decorativo de los últimos y fogosos barrocos, el de un Jordán o de un Tiépolo, a la nueva sensibilidad romántica y burguesa hija de la revolución.

Nos será siempre imposible, repitámoslo, comprender el valor y el mensaje de un gran artista sin una referencia a su previa situación histórica; sólo en relación con ella podemos apreciar justamente lo que aporta o lo que añade su arte a la visión del mundo latente en su época; sólo así podemos estimar qué verdades trae y qué avances representa respecto de su medio ambiental, y, en suma, qué dimensiones abarca, históricamente, su órbita propia. La sumaria indagación de estos extremos con respecto al arte de Goya nos ha hecho ver como nota esencial y sorprendente la capacidad de adaptación del artista a situaciones históricas nuevas, así como la aguda sutileza con que el artista penetra en el espíritu de estos cambios en un momento de crisis histórica.

El retrato  
como caso  
humano.

El arte y la  
situación  
histórica.

**El proceso pictórico en la obra de Goya.**

Ahora, desde el punto de vista de su lenguaje pictórico puro, tratemos de situar su aportación para comprender mejor el alcance de su técnica originalidad personal. Debemos insistir en que tampoco a Goya podemos considerarle en este aspecto como un hijo de su ambiente, de su medio. Si nos preguntamos: ¿a qué generación pertenece Goya?, hay que contestar que este pintor de la *veta brava*, este complejo artista es literalmente contemporáneo de los más netos representantes de la generación del neoclásico, es decir, del francés David, del alemán Carstens y del inglés Flaxman. Y el arte de Goya, bien lo sabemos, está en los antípodas de esta tendencia tan dominante entre sus contemporáneos y no por ignorancia, sino por temperamento, por genialidad insumisa y necesidad de expresión personal.

Sin duda, Goya no desconoció las obras de la tendencia expresiva de tales movimientos. A pesar de lo que dijeron algunos biógrafos, no creemos que Goya encontrase en Roma a David, aunque seguramente conoció lo principal de su obra, al menos, por los grabados que tanto divulgaron sus grandes cuadros de historia romana o de crónica napoleónica; en algún lienzo suyo, de libre alusión mitológica y sabia delicadeza de colorido y menos brusca factura que la en él habitual, puede verse en la pintura de Goya un pálido reflejo de este arte de su momento; sirvan como ejemplos la *Psiquis y Cupido*, que estaba en la colección Cambó (1), o el retrato de la Marquesa de Santa Cruz, (2) que estuvo en la colección del Conde de Pie de Concha, fechado en 1805, figura de voluntaria inspiración clásica a la que Mayer calificaba de *Apolo femenino*. En cuanto a Flaxman, no solamente debió de conocer sus grabados de línea pura, ilustrativos de Homero o de Dante, sino que en algún caso llegó a inspirarse en composiciones suyas, llegando casi a la imitación; fué D. Angel Barcia el que observó que tres dibujos de Goya, en la Biblioteca Nacional, estaban inspirados en composiciones del maestro inglés. Uno de ellos, incluído con el número 1.275 en el catálogo de dibujos de la Biblioteca, está inspirado en dos láminas de *La Divina Comedia*, de Flaxman, las que llevan los números 25 y 28; en otras cinco figuras de hombres de la misma colección, incluídas en un dibujo catalogado con el número 1.276, sigue utilizando como tema las figuras de Dante y Virgilio, de la misma obra; y aun en otros dibujos más de la Biblioteca Nacional y del mismo tipo de neta línea, expresada por tinta china a punta de pincel, Goya quiere dar una versión a su modo de ese purismo neoclásico. Esta aproximación tan inesperada entre Goya y Flaxman, no advertida hasta que Barcia (3) llamó la atención

(1) Véase el *Catálogo Ilustrado de la Exposición de Pinturas de Goya* (Madrid, 1928), redactado por el que esto escribe, núm. 57, pág. 59.

(2) Véase el *Catálogo* citado en la nota anterior, núm. 54, pág. 56.

(3) ANGEL M. DE BARCIA: *Goya en la Biblioteca Nacional*, en la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1900, págs. 195-200, y el *Catálogo de los dibujos originales de la Biblioteca Nacional* (1906) páginas 205 y 206. Los citados diseños se expusieron en la Sociedad de Amigos del Arte, en la *Exposición de dibujos* (1750 a 1860), celebrada en 1922. Uno de ellos, al que aludimos en el texto (núm. 1.275 de la Biblioteca), se reprodujo en el *Catálogo ilustrado*, lám. XXVII.

sobre tal semejanza, viene a comprobar la insaciable curiosidad de Goya y su deseo de experimentarlo todo, aunque no fuera más que un momento de capricho. Pues sólo un momento puede Goya detenerse en este arte frío y sabio, paralítico y arqueológico, complacido en evocar las escenas de la historia antigua o del poema dantesco, traducidas por los tópicos dibujísticos de la fría concepción estatuaría de la forma y un estático equilibrio de las composiciones. Goya sabe muy bien que no es eso lo que hay que hacer, y que en aquella moda pasajera no puede estar, en modo alguno, el arte del porvenir.

Por ello, vuelto de espaldas a esta moda de su tiempo, como se las había vuelto en su juventud al arte meticuloso de Mengs y de la Academia, Goya emprende su camino personal, para hallar en él sencillamente las fórmulas del arte moderno; Goya encuentra el lenguaje pictórico que conviene a una sensibilidad aún inédita, una orientación que demostrará su fecundidad, al contener en sí misma todas las futuras conquistas de muchas generaciones sucesivas. Se trata del comienzo de una nueva era y de una verdadera revolución. Contemporáneo de las preocupaciones dibujísticas, tanto de Mengs como de la escuela de David, que prolongaron a través de Ingres su acción durante el siglo XIX, Goya practica una técnica hostil a la línea, fruto espontáneo de una vocación de colorista, de factura atrevida, franca y a veces brutal, y no de dibujante correcto de pulida línea elegante. Técnica la suya de toque y mancha, y no de línea y arabesco, técnica de rugosa desigualdad de pasta y no de lisa superficie pulimentada, en la vibración de su factura está predicho en buena parte lo que las generaciones de finales del XIX y de principios del XX querrán expresar en la pintura.

Por ello, Goya se nos aparece desde los comienzos del siglo marcando a los pintores del porvenir el camino libre de preocupaciones erróneas, el único que era capaz de llegar a convertirse en el arte expresivo de una época; mas estas verdades no serán plenamente comprendidas hasta lo que llamamos la revolución impresionista, obra de una generación de coloristas arrastrados por la embriaguez cósmica, por la sensualidad en la entrega al placer del tono puro y de la plena luz que busca su expresión en la libérrima franqueza de la factura y en la soltura expresiva del toque. Mas esta aproximación técnica entre Goya y los impresionistas no se fundamenta en motivos estrictamente técnicos. Estaremos en lo justo si decimos que los impresionistas abrieron las puertas a una pintura plenamente de su época, después que el arte del XIX hubo tanteado erróneamente su camino durante tres cuartas partes del siglo. El valor de la obra de los impresionistas reside en que hallaron una fórmula de arte nueva y expresiva; Goya, ciertamente, es su predecesor, pero no solamente por motivos de analogía técnica en el tratamiento del cuadro; pues si hay un cierto impresionismo en Goya, también lo ha habido en otros muchos pintores españoles de la *veta brava*, a los que la vocación por el color y por la técnica de toque y de mancha franca y nerviosa otorga derecho a ser situados entre la ascen-

Las notas de  
la técnica de  
Goya.

dencia de estos artistas modernos. Mas ésta es una afinidad importante, pero mínima; recordemos que en este sentido se ha hablado de impresionismo al tratar de muchas épocas de la Historia, tanto del arte helénico como del arte japonés, por ejemplo.

El objeto de la pintura.

Lo que cambia ahora con Goya es nada menos que el objeto de la obra artística misma. Desde el origen de la pintura europea, ese objeto, ese fin, consiste en la reconstitución en dos dimensiones de una realidad física. Quede aparte el hecho de que esa realidad física reconstituída tenga, puesto por el artista, un contenido expresivo que se manifiesta con mayor o menor evidencia. Sobre la superficie de la pintura, las líneas, el color y el modelado tienden a esa verosimilitud aparente cuyo sustentáculo es la cosa misma que está ahí frente a nosotros, el objeto, en una palabra. Para comprobar esta posición del artista ante su motivo, es decir, ante el mundo físico, da lo mismo que se trate de Giotto o de Rafael, de Velázquez o de Rembrandt. Hablamos con cierta razón, como antes he dicho, del impresionismo de Velázquez; pero aplicado este concepto a nuestro gran maestro del siglo XVII, tiene, sin duda, un sentido limitado, ya que con la palabra impresionismo solo aludimos al proceso de síntesis con que el pintor sevillano trata de darnos idea de la realidad del objeto. Las conquistas de Velázquez no se apartan de esa corriente general representativa, aunque están orientadas en el sentido de hacer más cabal y completa la reconstitución de la realidad física del mundo. Pues en Velázquez no se trata solamente de la verosimilitud volumétrica de los objetos, sino de su integración en un espacio y de su influenciación por él desde el punto de vista de la luz y del color; es decir, que su arte aspira a una integración total de los objetos y de los motivos dentro de un todo atmosférico, lo mismo que se trate de la ilimitada profundidad de un horizonte lejano, como sucede en los retratos ecuestres, que si las figuras y los objetos son contemplados en el interior de una habitación en penumbra, como ocurre en *Las Meninas*. En esta unidad total, los objetos individuales pueden disolver más o menos su forma; pero siempre será el objeto mismo el que apoye esta reconstitución verosímil.

Un proceso análogo encontramos en la pintura de Rembrandt, con su luz misteriosa resaltando u ocultando parte de la superficie en el motivo para romper sus líneas o destacar dramáticamente algún aspecto de esa realidad. Mas esa extraña y original manera de penetración en el objeto no altera el planteamiento del problema pictórico, en todo semejante al de Velázquez, aun cuando sus respectivas pinturas difieran en lo que se diferencian las personalidades de los dos maestros.

Un nuevo concepto pictórico.

Pero es ahora, de repente, cuando por obra de Goya, sobre todo en las pinturas más avanzadas y maduras, se abre paso un nuevo concepto pictórico que cambia la orientación del acto artístico mismo. Cuando pensamos, por ejemplo, en los cuadros de guerra de Goya, en el *Ataque a los mamelucos en la Puerta del Sol* o en

*Los fusilamientos* (1), en algunos de sus retratos de última época, en las pinturas todas, tan subjetivas, de *La Quinta del Sordo* y en tantas otras de sus composiciones fantásticas, comprobamos con sorpresa ese nuevo acento que aporta a la pintura y que lleva consigo una radical variación en la manera de enfrentarse con el objeto. En efecto; en estas obras de Goya, la realidad física no es ya propiamente el objeto del pintor, sino más bien *su impresión evocada en el lienzo*. A partir de 1800, y sobre todo desde 1808, desde la guerra especialmente, este nuevo enfoque del motivo se va haciendo cada vez más claro en la pintura de Goya; un análisis detallado de la obra del maestro prueba de aquí en adelante esta verdadera inversión del proceso pictórico. Tanto en su intención representativa como en su factura se evidencia esta nueva visión que se abre paso en la obra de Goya.

Lo esencial de la imagen para Goya es esa nota de instantaneidad, de fugacidad insostenible, en que el motivo se nos presenta como iluminado por un relámpago vivísimo, pero momentáneo. Lo que el lienzo nos ofrece es, por lo tanto, una impresión, o sea *un momento físico evocado por el artista desde el interior de sí mismo*. Si queremos recordar, en contraste aclaratorio, el polo opuesto de esta visión de Goya, lo encontraremos precisamente en lo que es tan frecuente hallar en muchos pintores del siglo XIX, especialmente en la época romántica, y concretamente en los pintores de historia. Al pintar uno de estos cuadros insinceros, que tratan de imaginar una escena histórica, ocurrida en algún tiempo lejano o en un remoto país, los pintores seguían un método académico de recomposición de una realidad nunca vista, a modo de un mosaico en que cada trozo es el resultado de una falsa, cansada y trabajosa reproducción de *un natural copiado con fidelidad*, como si atenerse al modelo en lo accesorio pudiera dar verosimilitud a una escena no vivida y como si una suma de mentiras muertas, aunque estén cuidadosamente elaboradas, y acaso por ello mismo, pudieran dar por resultado una verdad viva.

En Goya se trata de captar con rapidez la vida esencial que late en una impresión al ser fijada en el lienzo; de *un instantáneo complejo de percepción cuyo carácter subjetivamente momentáneo, es decir, temporal, se impone a nuestra contemplación con mayor inmediatez y evidencia que la realidad física concreta que en el cuadro se trata de evocar*.

Si logramos comprender esto así, veremos que, efectivamente, en Goya el arte ha doblado también su cabo de las tormentas, rumbo a continentes desconocidos, que son los que hemos llamado, con un adjetivo vago y provisional, *lo moderno*. Esta subjetivación de la imagen representada es la que hace, realmente, a Goya el precursor de la pintura moderna. Pero, en realidad, se trata de un proceso análogo y paralelo al del pensamiento europeo todo que se halla embarcado, en la época de Goya, rumbo a un idealismo que invierte totalmente los términos de la re-

La subjetivación de la obra de arte.

Lo temporal en lo espacial.

(1) Con respecto a estos dos cuadros, véase lo que, con más extensión, hemos escrito en el volumen V de la colección *Obras maestras del arte español*. Editorial Juventud. Barcelona, 1946.

lación del hombre con el mundo, es decir, del problema del conocimiento.

A las soluciones barrocas de la filosofía de un Leibniz llena de seguridad y de confianza en su manera de enfrentarse con el mundo, sucede ahora, alterando este optimismo fundamental, el idealismo kantiano. Y no olvidemos que Goya es rigurosamente contemporáneo de Kant; una vez más vemos que el Arte, de una manera inconsciente, de un modo intuitivo y genial, viene a coincidir, sin saberlo, con las corrientes más hondas y avanzadas del pensamiento de su época, reflejando así, como era de esperar, una situación espiritual común a los más geniales espíritus de cada momento, expresiva de las apetencias más íntimas de una época; lo que, según las interpretaciones de Dilthey, llamamos ahora *su visión del mundo*.

Kant y Goya sacan, a su modo, y en su respectivo terreno, las conclusiones de esta actitud de su tiempo y avanzan sobre su época expresando de la manera más plena el punto de vista de la situación histórica en que su obra se produce. Esto nos explica que Goya no fuese comprendido por sus contemporáneos en su plena genialidad, precisamente porque avanzaba sobre su tiempo y proyectaba con su arte una excesiva luz sobre el futuro. En efecto, Goya destaca una vez más, contradiciendo con ello la teoría determinista del medio ambiente, del panorama del arte neoclásico en Europa, de inspiración la más opuesta a su manera de ver, ya que el neoclásico se pierde hasta la fatiga en una reconstitución dibujística de realidades no percibidas en totalidad por el sujeto, sino sólo analizadas por él en un estudio microscópico de miope de los detalles de esa realidad, lo que hace perder al cuadro esa superior unidad, esa coherencia y esa jerarquía que Velázquez supo alcanzar y que Goya acentuó todavía más, seducido por la impresión instantánea. A esto se refería Goya cuando, según aquella frase que Brugada debió de referir a Matheron, decía acertadamente: "Mi pincel no debe ver más que yo".

Los neoclásicos y dibujistas anteriores y posteriores a Goya, lo mismo Mengs que David o Ingres, lo que hacen es dotar a su lápiz y a su pincel de una visión supletoria que no es la del sujeto, de una capacidad de análisis superior a la del individuo humano, y de ahí que su pintura produzca ese efecto paralizante tan opuesto a las impresiones de la vida fugaz, sorprendida en su devenir, que es lo que constituía para Goya el verdadero motivo apasionante de la pintura. Se trata, pues, de un *proceso de introversión y subjetivación de la pintura*, y en ello reside la profunda significación esencial de Goya y esto es lo que define la situación histórica de su arte. En esta evocación de impresiones, fuertemente teñidas de subjetividad, está todo el proceso de la mentalidad moderna; si queremos hablar de pintura, hemos de observar que para llegar a algo que esté en la misma línea que este avance de Goya, hay que llegar a los llamados impresionistas y a obras creadas hacia 1860, es decir, más de treinta años después de la muerte del maestro aragonés.

La importancia del impresionismo francés en el arte moderno está precisamente en haber vuelto a hallar este camino después de los meandros románticos.

Sus pinturas reflejan, con una sensualidad colorista muy francesa, los fugaces aspectos de la impresión, referidos especialmente al paisaje, al aire libre, a la interpretación de la luz solar y a motivos de la vida cotidiana y vulgar de la gran ciudad moderna; cosas todas ellas que no habían interesado mayormente a Goya, mientras éste, en cambio, supera a esos pintores en sentido dramático, en magia evocadora de la vida y de su misterio. Pero, en realidad, los impresionistas no van más lejos que Goya en lo que respecta a esa evocación de la percepción subjetiva y momentánea que el maestro aragonés nos da plenamente lograda con pasmosa inmediatez en algunas de sus mejores obras.

Admitamos, para no dejar de aludir a fenómenos literarios correlativos, que este proceso de creciente subjetivación de la obra de arte puede igualmente estudiarse en la historia de la novela moderna. Desde la narración reposada, primitiva e imparcial, hasta las más avanzadas creaciones de la literatura actual, una línea de análogo alcance podría ser también trazada. Desde los clásicos relatos cargados de lecciones morales y descripciones minuciosas, a la fría impasibilidad de la novela picaresca, desde Bandello a la novela psicológica, desde Cervantes a Goethe, desde Goethe a Balzac o desde Balzac a Maupassant o a los Goncourt, desde Galdós a Baroja, el proceso va activando su decantación subjetiva para acelerar su precipitación hacia esta introvertida interpretación del mundo en los más extremos ejemplos de la novelística contemporánea en Proust, en Joyce, en Morgan o en Virginia Woolf.

Mas, volviendo a Goya, podemos observar que en las sucesivas etapas de su arte avanza más todavía en el camino del futuro, adivinando proféticamente nuevas y extremas rutas para el arte del porvenir. Pues el proceso del arte contemporáneo, en las más avanzadas tendencias de la pintura, supone una progresión todavía mayor en ese camino de esa introversión que denunciamos como iniciado por Goya. En efecto; la pura impresión entregada a las sensualidades del color y de la luz puede llegar a pulverizarse, desprovista de valor, si no es sensible vehículo de un contenido espiritual expresivo; podemos estimar que el refuerzo de la expresión de ese factor subjetivo, no puesto por los objetos, sino por nuestra estimación, hará alcanzar también a la obra de arte una mayor madurez significativa e intencional, o sea una máxima eficacia.

Aceptado esto, queda la posibilidad de una acentuación de la acción voluntaria del artista sobre ese material que nos suministra la experiencia psíquica. De tal manera, con esa intensificación subjetiva aspiramos a lograr un cierto y potente paroxismo expresivo, y aun, a trueque de que el objeto sea cada vez más arbitrariamente deformado, quedará, en cambio, rebañada sin rebozo nuestra actitud mental ante él. A este supuesto, al que obedecen lo que llamamos en el arte contemporáneo las tendencias expresionistas, corresponde una parte de la obra madura de Goya. Goya alcanza esta actitud, que al principio puede parecer sólo caricaturesca, en algunas láminas de *Los Caprichos*, en *Los Disparates* y en las pintu-

El proceso  
de subjeti-  
vación en la  
literatura.

La acentua-  
ción de lo  
expresivo.

ras de la Quinta del Sordo, y en otros momentos muy varios y abundantes de su obra de pintor y dibujante. Por último, más allá de estas conquistas plásticas se halla todavía la última y más extrema penetración de Goya en este dominio de la subjetivación progresiva, de la introversión del artista en sí mismo. Llegado este momento, el pintor no se encara ya con sus complejos psíquicos normales, es decir, con los que le traducen su impresión de la realidad física o con su adición expresiva a ellos, sino que se enfrenta, por primera vez en la Historia, con otros contenidos enteramente subjetivos y que ya no aluden a la realidad física exterior, sino a la captación y representación del mundo de lo subconsciente, reflejando una realidad interior, no atendida hasta ahora, y trayendo al arte su actividad creadora, simbólica y arbitraria. Y esto lo hace vertiendo los resultados de esa inspiración en imágenes gráficas que son válidas a la vez como documentos y como obras de arte.

*El tema onírico y la exploración del subconsciente.* Goya, antorcha en mano, ha iluminado la caverna de los sueños y de los apetitos, rematando así esta avanzada penetración en el hombre y en las profundidades de su espíritu, por los caminos que el arte iba a recorrer en un futuro inmediato.

Y para ello, Goya no necesitó, ciertamente, no ya de cultura libresca, sino ni siquiera de ortografía. Este es el Goya heroico que nos complace contemplar, y es ésta, hazaña más interesante y más trascendental que esa otra mezquina heroicidad biográfica de anecdotica aventura que unas veces se le ha otorgado y que tantas otras de modo igualmente ocioso se le ha querido negar. Remató con esto Goya el último acto de este proceso, que es, en mi opinión, el que define verdaderamente la situación histórica de nuestro artista, su genial cometido adivinatorio de realidades no expresadas, nunca atendidas en el arte. Goya atiende a su vida interior, a su fantasía subconsciente, al mundo de los sueños, atreviéndose a darles estado artístico, como dignos de representación gráfica. En sus aguafuertes, en sus dibujos, en muchas de sus pinturas de última época, las imágenes oníricas se adentran en la obra de Goya con una seguridad sorprendente.

El arte superrealista de nuestros días no hará sino sistematizar hasta el aburrimiento este mismo principio que fué un auténtico hallazgo de Goya; pero lo hará cayendo en convencionalismos, en amaneramientos escolásticos de partido previo, que en la mayor parte de los casos ya no manejará un material auténtico y de primera mano, sino que habrá de servirse de una fría receta exhibicionista. En Goya, en cambio, su penetración en este mundo llegará, en muchos casos, a extremos de precisión documental extraordinaria, todavía no estudiada como se merece, especialmente en los dibujos, que nos prueban la sutileza de percepción y de análisis de este artista, en el que la crítica académica no quiere ver sino un tosco artífice de ruda mentalidad y mano expedita; pero en el que debemos reconocer, con justicia, no sólo al verdadero precursor del arte moderno, sino al definidor de toda una actitud mental del hombre ante el mundo, al artista que logra expresar una nueva situación histórica.

**SEGUNDA PARTE**  
**Los contemporáneos y los discípulos de Goya**



## I

### DE LAS COINCIDENCIAS A LA ATRIBUCION

En las anteriores páginas hemos intentado un sumario de cuestiones que afectan a la formación de Goya como pintor; hemos llegado por este camino a tener que mencionar hechos y observaciones que nos llevaban al plano de las afinidades y semejanzas que el arte del maestro aragonés puede presentar con otros pintores de su tiempo. Llegamos al punto espinoso de aludir a las atribuciones benévolas que tratan de poner bajo el nombre de Goya obras que sólo tienen con él de común la época y las coincidencias externas que poseen las pinturas realizadas por artistas del mismo tiempo.

Desde un primer punto de vista podemos englobar dentro del capítulo de las coincidencias todas aquellas notas que se dan, a veces, en artistas contemporáneos de Goya y que proceden de lo que, en términos generales, hemos venido llamando *estilo de la época*. Los artistas contemporáneos se inspiran siempre en un repertorio de elementos comunes, que pueden reflejarse en sus obras, sin que ello implique ni plagio ni contacto directo entre sí. Preferencias que obran sobre todos los hombres de un momento determinado, prejuicios y predilecciones, ondas de amplia curva en la ideología de cada época, fuentes comunes en lo literario o en lo gráfico, que dejan su huella en las obras de arte; todo ello actúa de una manera vaga y oscura, pero poderosa, y explica, en la mayor parte de los casos, esta semejanza, este repertorio anónimo, que tantas veces nos impone la aproximación entre obras contemporáneas de muy varios autores. Este modo de coincidencia sólo puede ser, realmente, señalado como presente, y ejercitando su flúida sugerencia sobre los artistas de la misma generación. Por ello cuando, con intento de puntualizar este tipo de coincidencias, aproximamos las obras de Goya a producciones de otros artistas españoles o extranjeros, en modo alguno queremos dar a entender que haya existido siempre un contacto directo, una contaminación precisa, una influencia, en una palabra; sea esto recordado una vez más en lo que a este estudio y a los ejemplos en él aducidos se refiere. Mas, en todo caso, tampoco se puede negar la posibilidad de que tal relación pudiera establecerse; digamos, al menos, que este tipo

El estilo de  
la época.

de afinidad debe quedar enunciada con esa misma vaguedad e imprecisión, ya que en la mayor parte de los casos la directa influenciación no es demostrable. Por lo que a este tipo de relaciones se refiere, muchas de las aproximaciones que se han hecho en las páginas anteriores caen dentro de este linaje de coincidencias.

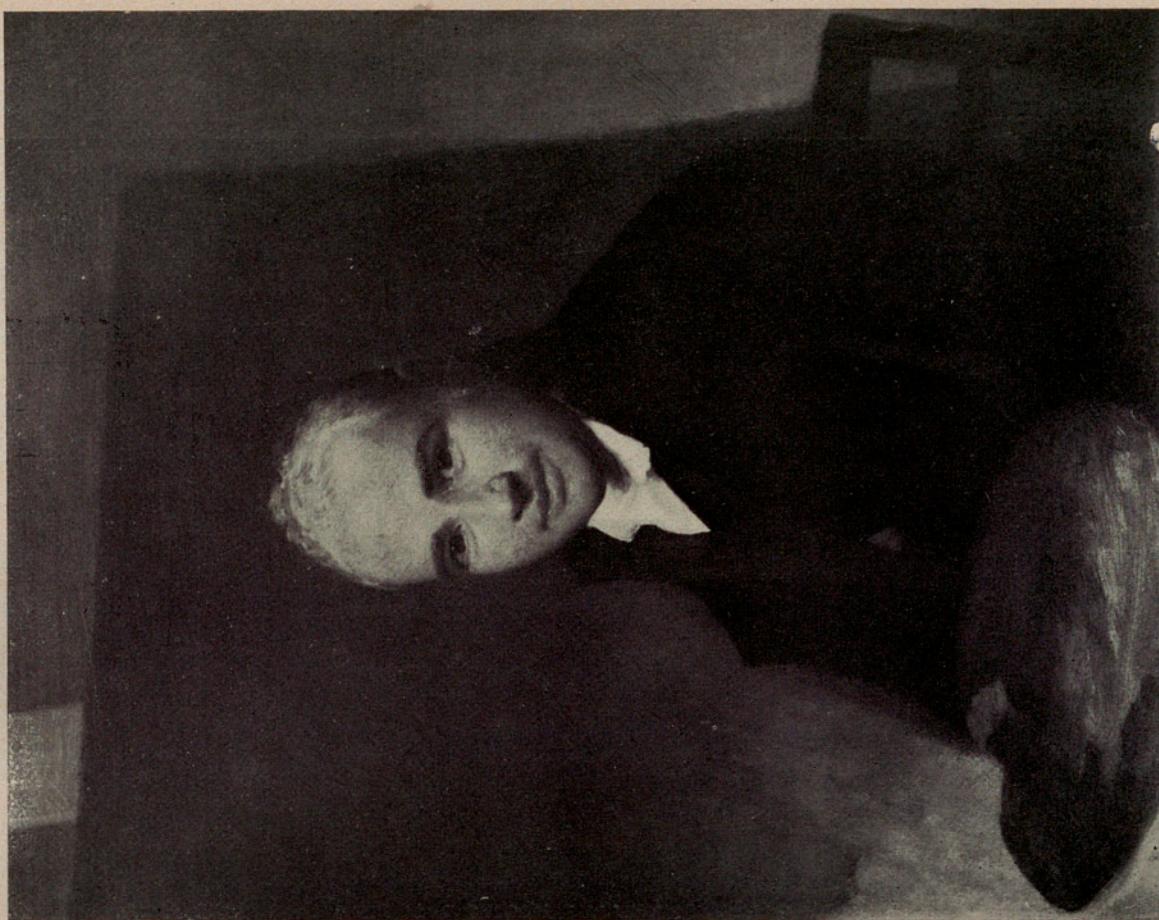
Círculo y escuela.

En un segundo aspecto de la cuestión se alude a otras analogías patentes y explicables entre artistas que trabajan en un mismo país y bajo circunstancias semejantes. La referencia a pintores españoles contemporáneos de Goya nos lleva a enunciar previamente la inevitable pregunta: ¿Podemos hablar con derecho de un círculo de Goya? Suele esta palabra poseer, al ser empleada por los historiadores del Arte, un preciso y concreto significado. Un círculo supone un maestro, al que se estudia como punto central de referencia de la producción de una piña de discípulos o colegas, que viven en relación artística próxima, a lo largo de la existencia del artista. Supone este concepto la existencia de epígonos que forman una especie de corte en torno a la figura que la preside con su prestigio, o, por lo menos, de un grupo que produce bajo la sugestión de un gran artista que domina su tiempo y su país.

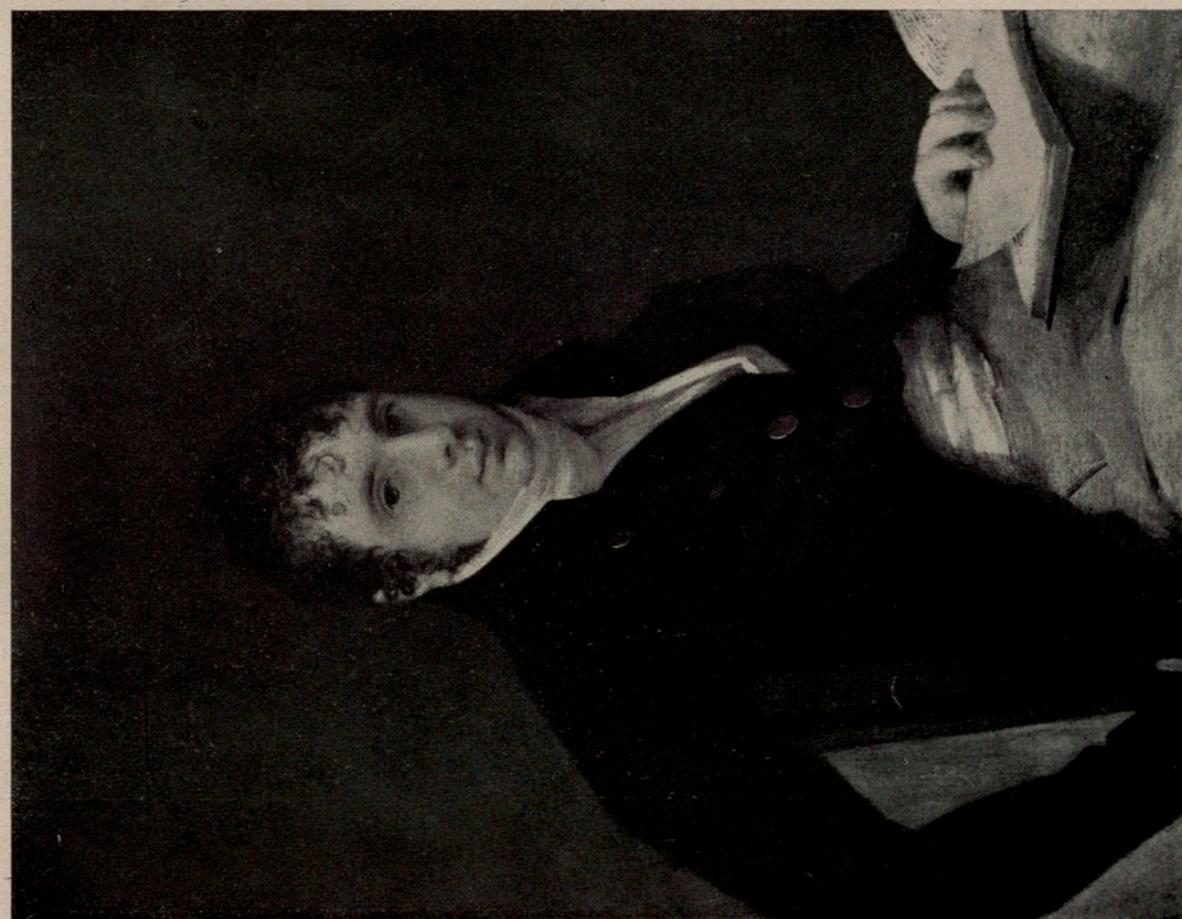
Quiere esto decir, por lo tanto, que debemos distinguir entre *círculo* y *escuela*, palabra ésta de sentido más concreto y que indica siempre relación de maestro a discípulo. Con la palabra *círculo*, en cambio, indicamos algo más vago de lo que expresa el concepto de *escuela*, pero que tiene con él de común la existencia de ese gran maestro que influye de manera más indirecta que en el caso anterior sobre la vida artística de su tiempo. Por otra parte, la idea de *círculo* supone también cierta altura de personalidad artística en los discípulos, al menos en capacidad técnica, si no en originalidad estética, ya que la unidad rodeada de ceros no formaría nunca en historia del Arte un círculo digno de atención. Podemos hablar del círculo de Rembrandt o del círculo de David y aun del de Murillo, pero no del círculo de Velázquez y menos aún del de Goya. Rembrandt, Murillo o David dejaron honda huella entre muchos de los pintores contemporáneos suyos que alcanzaron noticia de su arte, y, sin pisar su taller, hubo artistas que se vieron arrastrados por la ola de sugestión que la obra del maestro respectivo llevaba consigo y que alcanzó a muy lejanas orillas.

En este sentido hay que decir que la influencia de Goya se dejó, en efecto, sentir muy poderosamente en artistas de generaciones posteriores, pero no entre sus contemporáneos. Dejando esto aparte, queremos aquí referirnos a las afinidades del arte de Goya con algunos pintores concretos, españoles o no, que en su tiempo vivieron y que alguna relación tienen con su arte, afinidades a veces sorprendentes para el conocedor y que han sido causa de que se cataloguen a nombre de Goya pinturas de contemporáneos suyos, más o menos modestos, pero siempre muy alejados de la calidad de las obras del maestro.

Llegamos al punto de rozar una debatida cuestión, caballo de batalla tercamente montado por coleccionistas y aficionados, únicos y atrevidos exploradores



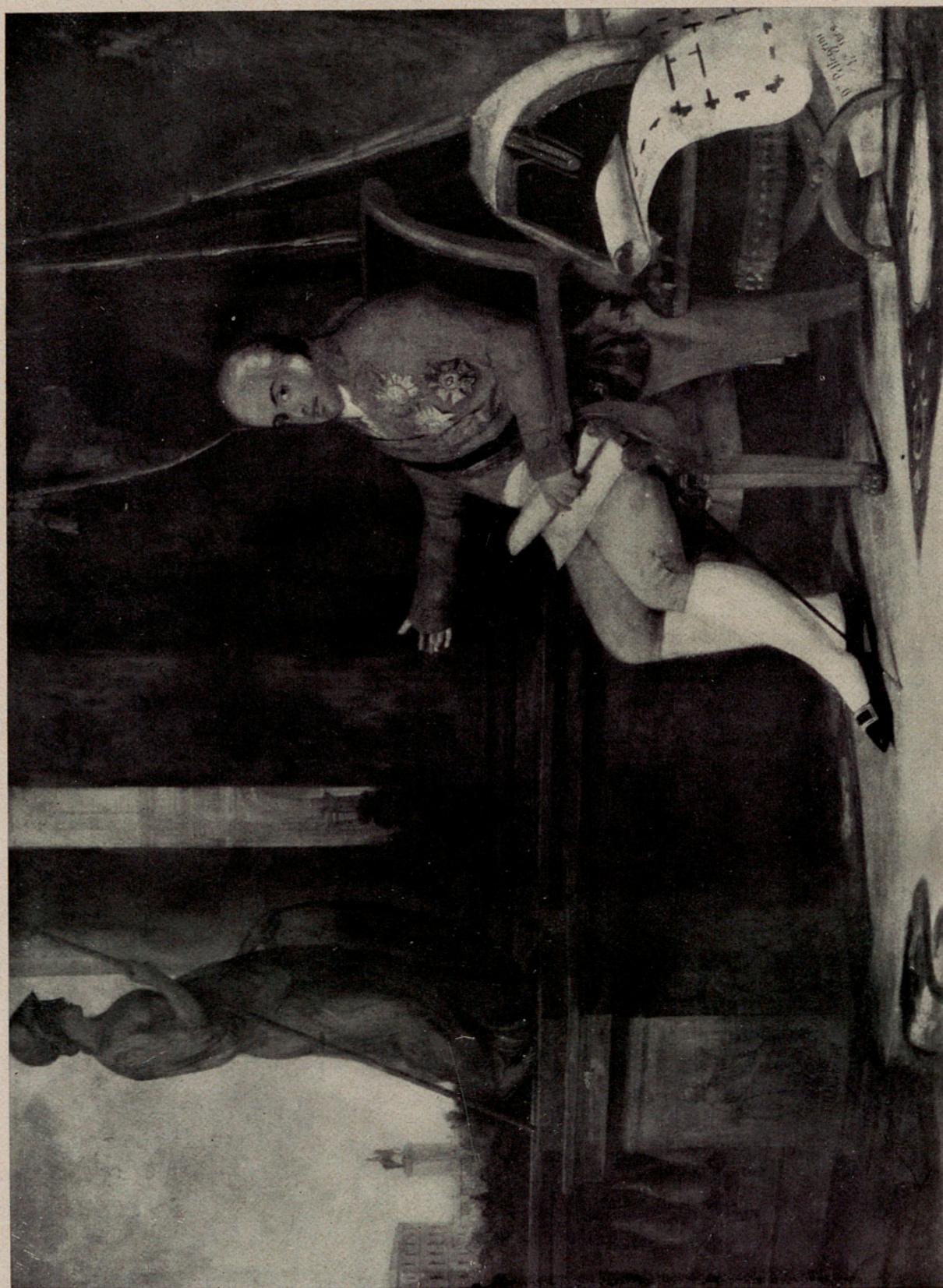
30. DOMENICO PELLEGRINI.—*Retrato del pintor Sequeira.* (Museo de Lisboa.)



29. DOMENICO PELLEGRINI.—*Retrato.* (Museo de Lisboa.)

(Museo de Lisboa.)

31. DOMENICO PELLEGRINI.—Retrato de D. Juan VI de Portugal.



capaces de lanzarse a recorrer estos ásperos y estériles desiertos de la historia del Arte, naturalmente, con el grave y nada imaginario peligro de sufrir sus espejismos y alucinaciones. Los que se dejan llevar por su atractivo suelen partir, engañosamente de una posición apriorística aparentemente correcta, y razonan así: Conocemos muy pocas pinturas de la juventud de Goya, es decir, de lo producido en los primeros treinta o cuarenta años de su vida. ¿Dónde están esas pinturas? Pues, o la producción del maestro fué muy corta en esta época juvenil, o, de lo contrario, es probable que existan buen número de pinturas anónimas no puestas en relación con Goya hasta el presente, pero que son obra de su mano. El razonamiento es, hasta cierto punto, válido. No lo es tanto ya la consecuencia que se suele deducir de este principio: Supuesto que *tiene que haber* muchos Goyas inéditos de época primeriza, hay que dar con ellos. Y los atrevidos críticos suelen lanzarse, en efecto, a buscarlos. Tampoco habría que lamentar esta curiosidad inicial, si no fuera porque, empujados por la aparente fuerza de su argumentación, no sólo los buscan sino que, a veces, los encuentran con excesiva e inverosímil facilidad. A esto se debe, en realidad, la ligereza con que se han publicado hertas veces como de Goya pinturas de muy dudosa clasificación, de la época del maestro en ciertos casos pero, en otros de épocas, escuelas y calidades tan ajenas a Goya que su atribución al artista constituye una ofensa para su memoria, cuando no para la cordura de los que sobre el maestro se ocupan o han escrito. En muchos casos, la falta de entrenamiento en los trabajos de historia artística y el desconocimiento de sus modestos y nada esotéricos métodos, pero métodos al fin, se agrava con la pasión del propietario ya que, en muchos casos, el entusiasta buscador de nuevos Goyas empieza por hallar refuerzo a sus tesis optimistas y a sus cálidas y peligrosas lucubraciones apriorísticas, en las pinturas de su personal pertenencia. Unos vagos caracteres de época, una cierta soltura de ejecución, una gama cálida y una factura más o menos abocetada bastan a veces para sentar, sin más, las atribuciones de sus cuadros a la época temprana de Goya.

Las atribuciones apriorísticas y la juventud de Goya.

Digamos, en primer término, que el estilo de un artista lento en formarse sólo queda, para nosotros, definido por sus obras de madurez. La reconstitución de la obra de un artista sólo puede hacerse—y ello es el abecé de cualquier método de investigación histórica o científica—partiendo de lo seguro y conocido. La personalidad cuajada de un pintor ofrece rasgos estilísticos a base de los cuales y por comparación, sopesada siempre por la prudencia, las probabilidades y un adecuado entrenamiento, podemos atribuir a un maestro obras no documentadas y menos seguras. Adecuado entrenamiento, insistimos. Queremos con ello aludir a lo que significa y pesa en materia de pericia una vocación congruentemente ejercitada por el estudio y por la práctica de largos años dedicados a ver y analizar pinturas y a ocuparse en problemas relacionados con el arte y su historia. Si eso no sirviera de nada, entonces podemos decir que bastarían unos códigos, un Alcubilla y un poco

de atrevimiento para improvisar un abogado, o un *Handbuch* de Patología para hacer un médico. Lo cual no quiere decir, claro está, que médicos y abogados no puedan cometer alguna vez errores profesionales, como los puede cometer por su parte el más experto profesor de historia del Arte, o como el director de un Museo puede marrar en ocasiones la atribución exacta o aun la justa estimación de un cuadro. Pues en estas materias de arte, en las que tanto influye una fina intuición, capaz siempre de ser sensibilizada por el activo ejercicio, el mero estudio jamás podrá suplir las dotes naturales. Sin un mínimo de buen oído no podrá lograrse un músico, aunque a fuerza de paciencia pueda adquirirse una estimable erudición musical. De todos modos, los posibles errores esporádicos del profesional no autorizan al improvisado autodidacto a erigirse en juez de materias delicadas, como ésta de las atribuciones, y mucho menos cuando en esta cuestión se viene a ser juez y parte, que es el caso del coleccionista, aunque se trate del más desinteresado y platónico *amateur* del Universo.

Estamos demasiado acostumbrados a presenciar y soportar sucesos de este tipo: un aficionado compra un cuadrito en el que cree ventear cosas que den pie, en su sentir, a una atribución honrosa. Paleta, época, afinidad de factura, sirven de base a una ardua construcción de castillo de naipes; pues bien, cuando ante su ordenada exposición de argumentos, nuestra falta de aquiescencia delata un escaso o nulo convencimiento surge, inevitable, la ingenua pregunta: *Bueno. Pues si esto no es de Goya, ¿quiere usted decirme de quién puede ser...?* El apasionado atribuidor olvida que la historia del Arte espuma aparatosamente los nombres señeros de los triunfadores, y que, en torno a ellos, una cohorte numerosa de mediocres quedó en el olvido después de una vida de trabajo; en otros casos, la muerte segó esperanzas juveniles, o los azares de la vida apartaron de la dura profesión del arte a gentes que comenzaron con buenos auspicios. Hágase por el que lo deseé la siguiente experiencia: apunte en una cuartilla los nombres de los pintores que lograron—lo que no logró Goya—los premios en los concursos juveniles en la Academia de San Fernando, y, repasada la lista, diga cuántos de ellos son hoy meros nombres sin significación de olvidados sujetos que dejaron rastro escaso o nulo en el arte de su tiempo. Algunos murieron jóvenes, otros dejaron la pintura; pero algunos también llegaron a la madurez con sus pinceles en la mano. Podemos ya ahora contestar a la pregunta del enfurruñado coleccionista: *¿Que de quién puede ser esa pintura?* De cualquiera de esos artistas que se hundieron después en la insignificancia o por lo menos en una discreta e ingloriosa artesanía.

Sentemos, pues, el principio. En lo que se refiere a obras de juventud, cuando una auténtica elocuencia de estilo en el cuadro no nos imponga claramente la atribución, cuando la personalidad, torpe o no, no se nos revele inconfundiblemente, o cuando una segura y evidente documentación no abone la atribución al gran maestro, dejemos estar la pintura en el sano lazareto del anónimo. No tengamos prisa;

si hay error por nuestra parte, acaso el descubrimiento de testimonios hoy desconocidos o un mejor y más lúcido estudio de las generaciones posteriores pondrá las cosas en su lugar. Entre tanto, el nombre del gran artista no habrá sido injustamente manchado con una atribución precipitada y, en definitiva, nada habrá perdido su fama. Si, por desgracia, la obra, suya o no, es indigna de su nombre, que es lo más frecuente, con mayor motivo dejémosla estar también. Y, por último, no olvidemos que la argumentación verbal, la lógica y el razonamiento no tienen nada que ver con que un cuadrito determinado haya o no salido de manos de Goya.

La realidad es que este esfuerzo, muchas veces disculpable, del coleccionismo, por otorgar patente de Goyas a muchos cuadros sin fácil catalogación, ha producido, hasta ahora, muy escasos resultados. En la mayor parte de los casos, lo que suele apreciarse como de Goya en tales pinturas son, simplemente, esos vagos rasgos comunes, que cabe englobar bajo el concepto de estilo de la época. Para juzgar con serenidad estas cuestiones, convendría, en efecto, tener en cuenta que Goya fué lento en aprender, aunque de vocación precoz. Es ciertamente posible que alguna vez nos encontramos con un borrón que pueda haber salido de la mano de Goya y no reconozcamos su intervención en la pintura. Que Goya no fué un ejecutante perfecto como Velázquez, es evidente; las producciones juveniles del maestro sevillano se nos aparecen ya, tan personales y tan velazqueñas al menos, que hemos de juzgarlas tan inconfundibles como las obras de la plena madurez.

Cierto que el propio Goya, según nos cuenta una tradición no indigna de crédito, dijo alguna vez, refiriéndose a ciertas obras de sus años juveniles, contempladas en la vejez y juzgadas certeramente por el artista: *No digáis que eso lo he pintado yo*. Si tales cuadros de juventud existen hoy, es muy probable que Goya mismo recusase su paternidad. Conocemos casos análogos a este respecto de pintores contemporáneos nuestros.

El ensanchamiento que ha sufrido la producción de Goya, al ser documentados recientemente una porción de cartones para tapices, los primeros que ejecutó bajo la dirección de Bayeu corrobora esta actitud nuestra. Salvo algún acierto parcial, una gran parte de estas obras juveniles no hubieran perdido mucho permaneciendo en el anónimo, y si esta documentación nos da luz sobre la falta de personalidad del arte primerizo de Goya, ello no hace sino confirmar con qué tardo paso Goya llegó a encontrarse a sí mismo.

Muchas veces se ha tratado de atribuir al maestro un buen número de retratos de esa supuesta época juvenil (1) sin tener en cuenta que, en los años de formación, ante-

(1) PÚBLICAMENTE SE EXHIBIERON UN LOTE DE RETRATOS CON ATIRIBUCIÓN A LA PRIMERA ÉPOCA DE GOYA, JUNTO CON OBRAS INDUBITADAS DEL ARTISTA EN UNA EXPOSICIÓN QUE EL SR. LÁZARO HIZO DE CUADROS DE SU PROPIEDAD EN 1928; SE PUBLICÓ CATÁLOGO, QUE ES YA RARO, Y CUYA PORTADA REZA ASÍ: *Colección Lázaro. Exposición de diversas obras de D. Francisco Goya, sus precursores y sus contemporáneos, en la casa de "Blanco y Negro" y "A B C". Abril de 1928*. El folleto, de extraño formato alargado, consta de un prólogo y un catálogo de obras muy heterogéneas que comprende 125 números. No lleva pie de imprenta.

riores a su entrada en la Corte, Goya debió de pintar muy pocas obras de este género iconográfico. Con más frecuencia, suele pensarse en Goya ante cuadritos religiosos abocetados que nada específico presentan del maestro. Mas conviene analizar cuáles pueden ser los fundamentos de estas actitudes, no exentas, en muchos casos, de justificación. Dejo de lado, por el momento, lo que se refiere a las pinturas religiosas, terreno el más resbaladizo y el más propicio para el error, y me referiré solamente al problema del retrato.

El escaso estudio que los españoles hemos hecho hasta ahora de nuestras pinturas del siglo XVIII favorece ciertamente una situación de compromiso, en la que poder hacer atribuciones optimistas o interesadas, que pueden ir desde la probabilidad hasta el disparate.

**Retratos pre-goyescos.** Existen grupos de excelentes retratos españoles de esa época, que no tienen, en el momento presente, atribución segura ni probable; esto indica que la tarea que hay que realizar es la inversa de la que proponen los optimistas del expansionismo goyesco. Lo que hay que acometer primero son las monografías de estos retratistas españoles aproximadamente contemporáneos de Goya, mediante un método de gran prudencia, que consista en agrupar y publicar los retratos firmados, documentados o seguros de estos autores, para que, inmediatamente, este grupo ya definido pueda permitir ir trayendo a estos núcleos seguros atribuciones de gran probabilidad y de universal aceptación. Es decir, que hay que practicar el método contrario del que se ha solidado seguir hasta ahora, que era éste: *He aquí un estimable retrato, de una época que podemos fechar por los años en que Goya era joven y pintaba ya, sin duda alguna. Es así que no sabemos de quién puede ser este retrato; luego tengo perfecto derecho a atribuirselo al maestro de Fuendetodos.* El razonamiento no puede ser más capcioso; para evitar ilusiones y deslices, podemos recomendar precisamente un punto de partida totalmente opuesto: He aquí un núcleo de retratos seguros y documentados de Inza, de Carnicero, de González Velázquez, de Esteve, de Rivelles, pongamos por ejemplos de mayor urgencia en la discriminación; dados estos puntos de referencia, cualquier retrato anónimo que surja, de la época a que nos referimos, estúdiese en relación con cada uno de estos artistas y apréndase a distinguir, con segura certeza, a cuál de estos grupos debiera orientarse nuestra atribución. Lo más probable es que, adoptado este método, las pinturas irán por sí solas, derechas y con toda evidencia, a incluirse espontáneamente en alguno de los grupos ya formados, de estos maestros o de otros que puedan ir definiendo su personalidad en estudios ulteriores. Solamente cuando, de esta comparación minuciosa y concienzuda, obtengamos la consecuencia de que el cuadro en cuestión no solamente se resiste a ser agrupado con los de cualquiera de estos maestros menores, sino que al mismo tiempo presenta superioridad evidente, excelencias de técnica o afinidad innegable con lo que la obra del maestro nos dice, excelencias y afinidades que este análisis no habrá hecho sino precisar con mayor claridad, podremos

poner sobre él, todavía con interrogante, una probable atribución al maestro de Fuentetodos. El método no sería distinto para las pinturas religiosas ni para cualesquiera otro género de cuadros; mas téngase primero estudiados a estos otros maestros, y sólo con eso muchas nieblas quedarán disipadas y muchas atribuciones alegres caerán desde el cielo de sus pretensiones a la tiniebla de la condenación, como las estrellas del Apocalipsis.

Nadie podría esperar que en este breve estudio quedasen de golpe aclaradas todas estas cuestiones, cuyo programa anunciamos; sólo diremos que, en cuanto a Goya retratista, el estudio de esos pintores cuyos nombres hemos mencionado anteriormente podrá ciertamente ir contribuyendo al esclarecimiento de lo que se refiere al Goya juvenil. En orden al capítulo de las coincidencias, lo más urgente sería acometer las monografías de Inza y Carnicero; para la de Inza tiene el que esto escribe, desde hace algunos años, reunido algún material estimable, que no puede ser dado a conocer en estas páginas porque desproporcionaría la extensión que habría de serle dedicada. En orden a las influencias, el estudio de la pintura de Agustín Esteve es quizá el más urgente; en realidad, al escribirse estas páginas ha sido ya acometido en un primer abordaje por el profesor norteamericano Martín S. Soria, y de las conclusiones a que llegó en su estudio habrán de beneficiarse las páginas que hemos de dedicar a este capítulo. Por otra parte, y en orden a ciertas atribuciones dudosas y a la existencia de pinturas equívocas, tampoco puede desdeñarse el problema de las afinidades entre Goya y algunos pintores extranjeros de su tiempo. Con la brevedad con que aquí podemos tratar cada uno de estos temas habrá que mencionar los casos, realmente atractivos e interesantes, alguno ya estudiado en este aspecto, e intactos todavía los otros, de Pellegrini, de Sequeira y de Gilbert Stuart, para tratar solamente de ejemplos muy significativos.



III

## LOS DISCIPULOS Y COLABORADORES DE GOYA

Hemos de tocar primero el problema de los discípulos y colaboradores de Goya. Pocos e insignificantes son los nombres cuya memoria se nos ha conservado como habiendo trabajado cerca del maestro. Este corto número y esta insignificancia nos llevan a hacernos la pregunta: ¿Es que Goya tuvo realmente discípulos y taller en el sentido corriente que suelen tener en la historia del Arte estas palabras? Podemos suponer que Goya tuvo escasas dotes y menos interés por la Pedagogía. En todo caso, la sordera dificultó, desde 1792, la posibilidad de comunicarse con sus semejantes, y a consecuencia de esta incomodidad hubo de renunciar a su cargo de director de la Pintura en la Academia, alcanzado en 1795, antes de los dos años, sin haberlo podido desempeñar y con pretexto de sus enfermedades, pero, probablemente, tanto por falta de gusto como por la de oído (1). En efecto, al renunciar Goya, el 4 de abril de 1797, la Academia reconoce como justos los motivos alegados, especialmente *por padecer la sordera tan profunda*—dicen las actas de la Academia—*que absolutamente no oye nada, ni aun los mayores ruidos, desgracia que priva a los discípulos de poderle preguntar en la enseñanza.*

## El supuesto «taller».

Esteve no fué propiamente un discípulo, sino un hombre de su misma generación nacido solamente siete años después que Goya; un colega modesto y de buen oficio que le ayudó en trabajos de réplica, poco gratos para el maestro. El mismo Mayer llegó a la conclusión, especialmente afirmada en su libro, de que Goya *no sostuvo un taller propiamente dicho* (2). Su genio, individualista y escasamente teórico, no echó de menos ese círculo de incondicionales y ayudantes de que otros artistas necesitan en torno suyo; la independencia de Goya y su escaso gusto por la adulación no le haría lamentar esta ausencia de un círculo familiar y disciplinado, ayudándole y rodeando sus normales tareas. Cuando se vió apurado por los encargos, allá por el año 89, con motivo de la coronación de los Reyes, acudiría a copistas; es posible que en aquella ocasión descubriera a Esteve y que, desde entonces, pudiera darse esa colaboración amistosa, de cuya constancia encontramos testimonio,

(1) Véase el discurso de Sánchez Cantón, *Goya en la Academia*, Madrid, 1928.

(2) Mayer: *Goya*, traducción española. Barcelona, 1925, página 38.

tanto en las cartas a Zapater (1), en 1794, como en las de la reina, de 1800 (2), y que probablemente duró hasta la guerra.

Parece bien razonable que la creciente actividad de retratista de Goya, en el decenio anterior a 1808, le hiciera necesitar ayudantes que le descargasen de tareas secundarias del taller e incluso que desempeñasen a veces el papel de acompañante que exigiría su sordera. En efecto, los pocos y modestos nombres cuyo recuerdo se nos ha conservado como de colaboradores o discípulos del maestro se mencionan en esta precisa época. Concretamente, las referencias a cuatro de ellos corresponden al año 1808. El único que tiene para nosotros, hoy día, alguna personalidad artística es Ascensio Juliá, cuya biografía no está del todo clara y cuya silueta de pintor aparece solamente definida para nosotros por las obras que figuraron en la Exposición de 1932 y por algunos dibujos dados a conocer en la Exposición de Amigos del Arte, celebrada diez años antes (3).

Los datos de D. Félix Boix, que se incluyen en el Catálogo, aluden a una partida de bautismo según la cual Juliá había nacido en Valencia el 17 de enero de 1767. Alguna duda hay que poner sobre esta partida, ya que estos datos están en contradicción con otros no aducidos hasta ahora y que nos parecen dignos de fe. En efecto, no hemos visto nunca mencionado un catálogo de la exposición que en 1846 celebró en Madrid el Liceo artístico y literario, exposición muy notable, en la que figuraron muchos cuadros de Goya y de pintores contemporáneos suyos; en la sala II (4), dedicada a los profesores que han fallecido en el presente siglo, figuró un cuadro de Juliá con el número 27, que es, por cierto, un retrato de D. José Camarón, hecho que nos lleva a sospechar si el tal retrato no andará hoy en alguna colección con atribución a Goya. Pero lo que nos interesa es que la mención del cuadro lleva en el catálogo notas biográficas del artista, a quien se llama D. Asensio Juliá, en vez de Ascensio, como parece que era su exacto nombre. La nota, muy breve, dice así: *Nació en Valencia en 1748; fué discípulo de Goya, académico de la de San Carlos, de Valencia, y director de enseñanza en la de San Fernando, en la clase de Adorno. Murió en Madrid en 1830.* La fecha de nacimiento difiere bastante de la indicada por D. Félix Boix, al paso que se aporta la de la muerte, que era desconocida.

(1) La mención de Esteve en las cartas de Zapater—al menos entre los fragmentos publicados—aparece en 1794, a propósito de la miniatura de D. Ramón Pignatelli; los términos de familiaridad en que de él se trata dan a entender estrecha relación bien asentada.

(2) La famosa carta a Godoy de 15 de octubre de 1800, en que se refiere a réplicas del retrato con mantilla y del ecuestre, encargados a Esteve.

(3) Sociedad Española de Amigos del Arte: *Catálogo de la Exposición de dibujos originales (1750-1860)*, números 227 a 229. Los dibujos expuestos procedían de la Biblioteca Nacional y de la colección del marqués de Casa Torres. Véanse también las notas del mismo Boix *Asensio Juliá, el "Pescadoret"*, en *Arte Español*, 1931, págs. 138-141.

(4) Liceo Artístico y Literario: *Catálogo de las obras de pintura, escultura y arquitectura presentadas a exposición en junio de 1846 y ejecutados por los profesores existentes y los que han fallecido en el presente siglo*. Madrid, 1846. Establecimiento tipográfico de Francisco P. Mellado. Véase "Sala segunda", pág. 9.

Por su parte, Carderera se había referido a Juliá, llamándole *quizá único discípulo de Goya*, al referirse a dos copias que el pintor valenciano hizo del conocido cuadro de 1820, en que Goya aparece, como víctima de un accidente, socorrido por su amigo el doctor Arrieta (1).

Lo que sí sabemos es que su relación con Goya databa de mucho tiempo antes; una noticia de la *Gaceta de Madrid*, recordada por Felipe Pérez y González en su libro sobre el cuadro de Goya que está en el Ayuntamiento de Madrid (2), nos dice que para celebrar la proclamación de Fernando VII, el día 25 de agosto de 1808, después de abandonar la Corte José I, a consecuencia de la derrota de Bailén, se celebraron festejos populares y se engalanaron con este motivo muchas casas de la Corte. La *Gaceta* alude a la decoración artística de la casa de D. Tadeo Bravo del Rivero, diputado de la ciudad de Lima, que habitaba en un cuarto entresuelo, frente a la iglesia de San Martín. Este personaje, amigo y cliente de Goya, que le retrató en 1806 en un cuadro que lleva amistosa dedicatoria (3), hizo decorar su casa con pinturas alusivas a la celebración, y la *Gaceta* nos dice que la que ocupaba el centro de los cinco balcones de la casa estaba hecha por Ascensio Juliá (el diario dice por error Antonio Juliá), detalla que "representaba la fidelidad limeña, la que en un medallón tenía el retrato del rey" y afirma haber sido realizada "bajo la dirección del célebre D. Francisco Goya" (4). Las otras cuatro, cuyos asuntos se describen también, habían sido ejecutadas por el pintor y grabador D. José Jimeno, a quien por otros motivos hemos supuesto también en relación con nuestro don Francisco (5).

Lo que conocemos de la obra de Juliá indica que, en efecto, una sugerión goyesca pesó sobre él (6); los dramáticos asuntos de los cuadritos que en la Exposición de 1932 figuraron, las alusiones a la guerra de la Independencia y el carácter enigmático de alguna de sus figuras recuerdan una cierta vena dramática del maestro, mucho más que las entecas delicadezas de Esteve; pero es poco lo que sabemos de Juliá, y no basta para reconstituir con tal discípulo de Goya la silueta de un pintor que se nos esfuma. Del nombre propio de Juliá debemos aceptar como versión correcta la de Ascensio, porque así firmó él el aguafuerte que en la Exposición figuró con el número 62, firma que coincide con la del número 58, aunque en este caso

(1) Véase sobre este cuadro lo que se dice al comentar una de sus versiones en el Catálogo de la Exposición del Centenario de 1928, págs. 91 y 92 de la edición ilustrada.

(2) Felipe Pérez y González: *Un cuadro... de historia. Alegoría de la villa de Madrid, por Goya*. Madrid, s. a. ("Obras completas de Felipe Pérez y González").

(3) El cuadro está hoy en América. Se expuso en 1928, en el Museo Metropolitano, de Nueva York, como propiedad de Mr. Michael Friedsam.

(4) Véase Pérez y González, *ob. cit.*, págs. 26 y 27.

(5) Me referí a Jimeno como uno de los grabadores españoles que practicaron el aguatinta, al parecer, antes que Goya, en conferencias sobre *Goya grabador*, dadas en el pasado año de 1946, con motivo del centenario, en Madrid y en Barcelona.

(6) Recordemos incidentalmente que, ante el autorretrato de Goya en el Museo de la Academia, Madrazo dudó si sería copia de Ascensio Julia. Lo recuerda D. Elías Tormo en su cartilla *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*. Por cierto que el mencionado autorretrato fué donado a la Academia por Javier Goya, el hijo del artista.

el nombre no esté completo. Carderera, en el dibujo de la Biblioteca Nacional, número 3.720 del catálogo de Barcia, inscribe de este modo la atribución: *Ascencio Juliá, discípulo de Goya*, dando una de las varias versiones erróneas del nombre del pintor, que por cierto fué rectificada por el discreto criterio de Barcia, en el mismo catálogo, donde le llama *Ascensio*, como es sin duda lo cierto (1).

Juliá practicó junto a Goya el aguafuerte y el aguatinta; trabajó para la serie de *Españoles Ilustres*, que editaba la Biblioteca Real, y dibujó, según el retrato de Goya, la efigie de Francisco Bayeu que grabó José Vázquez, grabado del que la Biblioteca Nacional conserva dos pruebas en su colección de retratos (222-2), una de ellas antes de la letra (2).

Gil Ranz.

La Exposición de 1932 logró presentar, y no fué el menor de sus éxitos, un retrato de un tal D. Vicente Garrido, (3) obra de Luis Gil Ranz, uno de los pocos pintores de los que consta estuvieron en relación con Goya, y del que no se conocía obra alguna hasta que esta pintura fué expuesta. Poca cosa era el tal retrato, y la Comisión organizadora ni siquiera lo estimó digno de ser reproducido entre las láminas del catálogo. Con ello, la figura de Gil Ranz, que—me consta—Méndez Casal se preocupó por reconstituir persiguiendo con empeño otras obras de su mano que definieran de modo menos imperfecto su modesta personalidad, vino también a quedar reducida a humo, sin posibilidad de evocación más completa. Mas no lo lamentemos. De antemano podemos decir que, sin duda, no mereció los honores de la Historia. Ossorio Bernard incluye en su galería biográfica un artículo bastante extenso dedicado a este oscuro pintor, texto que es hoy, además del retrato de Garrido, nuestra única fuente de información sobre Gil Ranz. No creemos que sea posible aumentarla mucho en el porvenir, ni con ello nos parece que pierda demasiado la historia de nuestra Pintura. Ossorio tuvo buenos informes para la tal biografía, ya que le fueron suministrados por el hijo del propio artista, en circunstanciada nota que, por cierto, no fué recogida en el catálogo manual de la Exposición del 32. Resumiéndola, viene a quedar reducida a esto: Luis Gil Ranz había nacido en Reinales, provincia de Guadalajara, el 14 de octubre de 1787; sobrino de un librero de la calle de la Cruz llamado Elías Ranz, éste le trae a Madrid y le pone a trabajar con Goya. El acontecimiento cumbre de la vida de Gil Ranz es aquel viaje que, en compañía de Goya, hizo a tierras de Aragón, en 1808, cuando se dice que, llamado por Palafox, entre el primero y el segundo sitio de Zaragoza, pintó don Francisco algunos episodios de la guerra, y especialmente, incidentes del asedio y defensa de la plaza. El papel de Gil Ranz en este viaje no fué propiamente el de un discípulo, sino más bien el de un acompañante, que suplía al sordo maestro en lo que éste no

(1) Barcia: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Véanse los números 3.719 a 3.721, página 378.

(2) Barcia: *Catálogo de los retratos de personajes españoles... de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1901, página 122.

(3) Véase el *Catálogo*, núm. 53.

podía valerse. En la familia de Gil Ranz debió de quedar tradición de los peligros que Goya y su edecán corrieron; llegaron a ser creídos espías y, al huir del enemigo, tuvieron que refugiarse en Renales, desde donde lograron trasladarse a Madrid.

El error de Ossorio, procedente acaso de las trastocadas noticias familiares, estuvo en decir que este viaje lo hizo Goya por mandato del rey, lo que llevaría la fecha de esta expedición a 1814, en vez de datarse, como parece más exacto, en 1808 (1). La historia artística de Gil Ranz debió de ser muy corta, y su relación con Goya debió de cesar muy pronto; sin grandes dotes ni vocación, Gil aceptó un empleo del Estado y entretuvo sus ocios en pacientes dibujos a pluma y en trabajos de caligrafía que gastaron su vista; quedó ciego hacia 1850, y murió bastantes años después, de más de ochenta, el 23 de julio de 1867. Dejó dos hijos; uno de ellos Manuel Gil y Sacristana, fué también, además de burócrata, calígrafo y pintor de afición, y como tal tiene también su artículo biográfico en la galería de Ossorio Bernard. Dedicado a pintar ejecutorias de títulos nobiliarios, Ossorio cita como obra importante de Gil y Sacristana la copia de los Estatutos de la Orden de Carlos III, que conserva la Biblioteca de Palacio.

El trabajo antes mencionado de Pérez y González (2) nos dió a conocer con motivo del famoso cuadro del Ayuntamiento de Madrid, los nombres de dos discípulos de Goya que debían de trabajar con él por entonces. Uno de ellos era paisano de Goya, Felipe Abas, un aragonés que nació en 1767, y que estudiaba en la Academia de San Luis, de Zaragoza, por 1793; la nota biográfica que nos ha conservado, probablemente con información bastante directa y cumplida, Ossorio Bernard, nos dice que, habiendo obtenido en 1797 un primer premio en la Academia zaragozana, se trasladó Abas a Madrid para continuar sus estudios bajo la dirección de D. Francisco Goya. Cita Ossorio entre sus obras una copia del Cristo de Goya, que se conservaba, dice, en el Museo de Zaragoza, así como otras pinturas religiosas, retratos y miniaturas. Su nombre suena en la documentación del Ayuntamiento, cuando a fines de 1812 se hace preciso, al volver el Ejército francés a Madrid, volver a pintar en el medallón de aquel lienzo de tan accidentada historia, la efigie de José I, para sustituir la palabra "Constitución", pintada encima del retrato al ser abandonado Madrid por los invasores. La presencia del rey intruso hace urgente este trabajo de restitución, y así, en la sesión del 30 de diciembre del año 12, el Ayuntamiento oficia a Goya para que se realice tal tarea (3). Goya sale del paso enviando para la enojosa labor a Felipe Abas, que vuelve a dejar el

Felipe Abas  
y Dionisio  
Gómez.

(1) Me he referido a esto en mi trabajo *El Dos de Mayo y los Fusilamientos de Goya*, publicado por la Editorial Juventud en la *Biblioteca de Obras maestras del Arte español*, volumen V, véase página 99.

(2) Obra cit., págs. 84 y 85.

(3) Obra cit., págs. 84 y 85: "Se hizo presente haberse notado que en el cuadro alegórico que se halla en una de las salas capitulares, construido por el artífice D. José Goya (sic)... se había borrado el ros-

cuadro, dice Goya, "como en su primitivo tiempo, con el retrato de S. M., el mismo que yo pinté, como cuando salió de mis manos"; al parecer y según oficio de Goya, publicado por Pérez González, la tarea se redujo a descubrir la pintura que había debajo; el propio Goya indicó que el trabajo de su ayudante debía ser remunerado con ochenta reales. Mas a los seis meses los franceses vuelven a alejarse de Madrid y el Ayuntamiento vuelve a necesitar con urgencia que desaparezca el retrato de José I; de nuevo se recurre a Goya y de nuevo éste se limita a mandar a un ayudante, que hace desaparecer la efigie del Bonaparte para volver a poner otra vez el letrero "Constitución". El encargado de esta modesta tarea fué un tal Dionisio Gómez, del que hasta ahora no sabemos nada, fuera de esta modestísima labor, que fué recompensada, por tasación del propio Goya, en la prudente cifra de 60 reales (1).

Si de éste no sabemos más, de Felipe Abas nos dice Ossorio que murió a los cuarenta y seis años, es decir, en 1813, y que "dos días antes de ocurrir su muerte, le había entregado su maestro Goya el título de pintor del Ayuntamiento de Madrid"; acaso fué esta designación una manera de recompensar su intervención en el descubrimiento de la efigie de Pepe Botellas, y esto es todo lo que hasta el presente sabíamos de estos oscuros pintores que tuvieron con Goya alguna relación profesional (2).

Rosario Weiss  
y Goya.

La inclusión final del nombre de Rosarito Weiss en estas notas sobre los discípulos de Goya es, aunque obligada, más bien concesión a una exigencia de anécdota biográfica que deber de historiador escrupuloso. Fué el nombre y la aureola de Goya el que dió a Rosarito, durante su corta vida, halo de curiosidad y atención. Desde los correctos eufemismos de la noticia que publicó en 1843 el *Semanario Pintoresco Español* (3) a los documentos publicados y comentados por Domínguez Bondona (4), en los que más a las claras se da a entender la hipótesis latente, los nombres de Rosarito y de Goya se ligaban con una indisolubilidad extraña: aceptemos, pues, la probabilidad de que Rosarito pudiera ser la hija de un senil y extralegal amor del artista (5). Digamos que, si ello fué cierto, no hubo, al menos por parte

tro del rey José I, que se hallaba en él, y puesto en su lugar la palabra "Constitución". Y en su vista se acordó que se pase oficio a D. José Goya, autor de dicho cuadro, para que inmediatamente concurra a las casas consistoriales y le vuelva a poner en el ser y estado en que se hallaba, borrando la palabra "Constitución" y substituyendo (sic) el rostro del rey José."

(1) Pérez y González: ob. cit., págs. 86-87. El acuerdo del pago de los sesenta reales es de 23 de junio de 1813.

(2) Ultimamente hemos visto mencionado el nombre de Felipe Abas como tasador de las pinturas en el inventario de los bienes del matrimonio Goya, hecho a la muerte de Josefa Bayeu, que falleció el 20 de junio de 1812. Véase el trabajo de Sánchez Cantón, *Cómo vivía Goya*, pág. 8, nota.

(3) *Biografía española*. D.<sup>a</sup> Rosario Weiss, artículo anónimo del número del 26 de noviembre de 1943.

(4) *Los últimos momentos de Goya* (*Revista de la Biblioteca... del Ayuntamiento de Madrid*, 1924).

(5) Recuerdo aquí por parecerme pertinente que en la Exposición de retratos de Barcelona en 1910 figuró (sala VII, núm. 14) un retrato de un D. Joseph Weyns, que era propiedad de un D. Jacinto Esteve; el cuadro hace el efecto de un Esteve (Agustín) y creo puede tratarse, si no del marido de doña Leocadia, que dicen se llamaba Isidro, de algún miembro de esta misma familia. Véase el *Quart quadern*, dedicado a publicar reproducciones de cuadros de aquella Exposición por la Ilustració Catalana.

de Goya, infidelidad matrimonial, ya que el maestro había quedado viudo en 20 de junio de 1812. La biografía del *Semanario* dice, desde luego, que vivió desde Goya, que era pariente suyo. Dado que doña Leocadia gobernó la casa de Goya largos años, según ya se sabía, esta relación comenzó, más o menos inocente, después de la viudez del maestro, y que si la niña no nació en casa del pintor, poco tiempo tardaría en alegrar el hogar del viejo maestro sordo y gruñón, pero terne aún a sus 68 años (1). Pues aun si ningún lazo de sangre unió al anciano y a la hija de Leocadia, sabido es con qué proclividad afectuosa se vuelve hacia la niñez el corazón desengañado de los hombres que han vivido mucho y han guardado de sus experiencias algún resollo de calor sentimental, no enfriado por la calculadora reserva de los egoístas. Hija o no, Rosarito fué una sonrisa de ternura y de infancia en la vida del viejo Goya (2). ¿Sus dotes artísticas? Simplemente una niña con afición al dibujo, con esa habilidad que siempre parece a los familiares extraordinaria y cuyo futuro no puede predecirse. Muy interesante nos parece, no obstante, lo que dice el *Semanario* de las lecciones con que Goya inició a Rosarito en el dibujo: "cuando apenas (Rosario) contaba siete años, y para no fastidiarla obligándola a copiar principios con el lapicero, la hacía en cuartillas de papel figuritas, grupos y caricaturas de las cosas que más podían llamar su atención, de modo que ella, valiéndose sólo de la pluma, las imitaba con gusto"... No otro venía a ser, recordémoslo, el método de Rembrandt, y, en todo caso, Goya se mostraba una vez más consecuente enemigo de la pedagogía de la Academia. Desde el punto de vista de la biografía de Goya, el citado artículo del *Semanario* aún tiene otro dato aprovechable: "cuando en 1823—dice el anónimo escritor—pasó Goya a Burdeos quedó la joven Weiss encargada al arquitecto D. Tiburcio Pérez" (3). Esta insinuación, nada despreciable, parece decirnos: 1.º Que las gentes de años tan inmediatos a la muerte de Goya relacionaban su marcha a Francia con la fecha de 1823, de significación política bien clara; 2.º, que Goya no se fué a Francia por seguir a doña Leocadia; 3.º, que, en todo caso, Rosarito quedó en Madrid con don Tiburcio, en cuya casa siguió dibu-

(1) La cosa quedará averiguada al encontrar la partida de bautismo de Rosarito, que nació el 2 de octubre de 1814. Quiero decir aquí que no he tenido tiempo ni ganas de enfrascarme en esta busca: es tarea que recomiendo a algún ardoroso investigador desocupado o a los deportivos del documento inédito.

(2) Tenemos sobrados motivos para suponer que Javier fué un frío y aseñoritado burguesín que vivió, cómoda y oscuramente, de los dineros que le dejó papá. ¿Un Bayeu acaso? ¿O bien se dió en él un salto atrás al nótico temperamento que le traía la sangre del abuelo Merklein? Del parentesco insinuado entre Goya y Rosarito, nada en los testimonios del final de la vida de Goya. Por las cartas curiosas, amargas y dramáticas misivas de doña Leocadia al abate Melon, publicadas por Bordona, podemos imaginar la tirante situación inequívoca entre Javier apareciendo en Burdeos horas después de la muerte de su padre y la hasta entonces *padrona* del hogar, dueña y señora de voluntades y dineros. Allí se insinúa que en sus últimas horas Goya quiso hacer testamento para amparar a Rosarito. Acaso con la presencia de Marianito Goya en Burdeos, en los últimos tiempos de la vida del abuelo, Javier quiso ahora y tarde evitar estas consecuencias posibles de su afecto a la niña.

(3) El que Goya retrató en mangas de camisa (Mayer, 380); ello y el confiarle la niña son pruebas de íntima amistad y relación con el pintor.

jando bajo la dirección del arquitecto. En su estudio, sigue diciendo el *Semanario*, "empezó a emplear el difumino y la tinta china, con tanta afición estimulada por los premios que le proporcionaba [Pérez] adecuados a su corta edad, que hubo día de verano en que llegó a copiar tres y aun cuatro caprichos de Goya, con suma exactitud y notable efecto de claroscuro". La noticia tiene algún interés para ponerla en relación con ciertos dibujos *goyescos* de línea un tanto torpe que andan por ahí con benévola atribución al maestro. Póngase especial atención a lo de la tinta china y recuérdese que hay dibujos de este tipo de los que se conocen varios ejemplares. Y claro está que donde dice caprichos—con minúscula—no hay que entender concretamente *Caprichos*, con mayúscula. Ya en Burdeos Rosarito, adonde fué al fin a reunirse con Goya, nos lo dice el *Semanario*, la niña siguió dibujando; pero para que el aprendizaje tuviese alguna constancia y dirección se la envió a la clase de aquel M. Lacour, cuya enseñanza mediocre y académica hacía a Goya menear la cabeza para decir contrariado: *No es eso, no es eso...*, según anécdota salvada por Matheron y a la que doy entero crédito. Rosarito tuvo premios en la clase de Lacour, se ensayó en la miniatura y la litografía y se lanzó al color entrenándose en pintar bodegones; mereció—homenaje singular del cariño de su *padrino*—elogios admirativos en alguna de las últimas cartas de Goya a sus amigos (1). Miniaturas hizo Rosarito, y retratos cuidadosa y meticulosamente apurados, a lápiz, paisajes ya románticos y litografías (2). La muerte de Goya es el vacío y la desolación en aquella casa, situación que reflejan vivazmente las cartas publicadas por Bondona; Rosario, con su modesta habilidad y el recuerdo filial del maestro, se volvió, sin duda, a los amigos de éste.

En 1833 está ya en Madrid con sus veinte años y trata de vivir de su pintura: algunos retratos, copias en el Museo... En esto era, parece ser, especialmente hábil; tanto, que alguien trató de explotar su destreza en manipulaciones poco honestas que el artículo biográfico del *Semanario* confiesa ingenuamente. Merece la pena de transcribir el párrafo: "Un restaurador de muchísimo crédito, gran conocedor en materia de pintura, le proporcionaba lienzos viejos sobre los cuales hacía ella excelentes copias que, cubiertas con un barniz que las dejaba el aspecto de obras antiguas, pasaban por originales a los ojos de los más entendidos artistas" (!!). Nos demuestra esta imprudente confesión que los años no aportan novedad.

(1) Según la carta de 24 de octubre de 1824, a D. Joaquín Ferrer, que poseía el Marqués de Seoane (véase el *Goya de Calleja*, pág. 54). Se la recomienda Goya como si fuera hija mía, dice, y le habla de sus habilidades para la miniatura *por ser el fenómeno tal vez mayor que habrá en el mundo de su edad*, ponderación sin duda exagerada que nos conmueve en la carta del pobre viejo, unida a la confesión de su afecto paternal.

(2) Comenzaría a practicarla en Burdeos, junto a Goya. Por cierto que creo interesante consignar aquí la sospecha que D. Manuel Gómez Moreno me comunicó en alguna ocasión de que las litografías de animales—dromedario, zorro, tigre, perro o gato—atribuídos a Goya y conocidos por raros ejemplares, puedan ser obra de Rosarito o bien versión litografiada hecha por la niña de dibujos del viejo pintor. La sospecha no me parece desprovista de fundamento.

dad alguna a la vieja tradición de la superchería en materia de pintura (1).

Desde 1835 presentó obras Rosarito en las Exposiciones de la Academia de San Fernando, pero su actividad se concentró principalmente en los retratos pequeños y en las copias, las hábiles copias equívocas. En 1840, la Academia de San Fernando la otorga el honorífico título de Académica de mérito; dos años después, acaso amigos políticos del círculo del viejo Goya consiguen para Rosario, en aquella situación liberal regida por el fajín de Espartero y su ninfa egeria el radical Linaje, la designación de profesora de dibujo de la reina Isabel y de su hermana. Parece ser que a este cargo debió la pobre Rosario su muerte; estalla en julio el levantamiento contra el general, para el que se unieron sus más distanciados enemigos políticos. Estampa clásica del XIX; zanjas, barricadas, patrullas, tiros en las esquinas. Rosarito quiere cumplir con su deber, y en aquellos agitados días, con su corazón palpitante, a Palacio acude entre sofocos y sustos. A ellos se achaca la enfermedad que en pocos días la llevó al sepulcro: *una terrible inflamación*, dicen los biógrafos, vago diagnóstico enigmático. "Murió loca", he leído en alguna parte que ahora no recuerdo. ¿Será cierto?

¿Qué podía haber del genio de Goya en aquella damisela romántica de 30 años y azarosa vida que dibujaba retratos de los escritores de su tiempo—Larra, Mesonero—, copiaba en el Museo y era admitida, lápiz en mano, a la cámara de una reina en cuyo torno estallaban las pasiones y los motines? Nada. Si la sombra de Goya amparó a Rosarito durante su corta vida, y si hoy, pasado más de un siglo, continuamos asociando al maestro el nombre modesto de la malograda pintora, ello sigue debiéndose, sin duda, al equívoco afecto y al aludido y posible parentesco que existió entre dos seres ligados acaso por la sangre y desde luego por el corazón, no por los lazos de discipulado que serían aquí, para nosotros, los verdaderamente interesantes.

---

(1) Para rematar la suerte, aún se nos dice de estas picardías que *revelan el extraordinario mérito* de la señorita Weiss, que sólo dejó de seguir realizándolas *por la muerte del restaurador*, que con otra habilidad, de distinto género, sabía dar salida a sus obras.



### III

#### GOYA Y LOS RETRATISTAS DE SU EPOCA: INZA, RIVELLES, CARNICERO

Entre los retratistas contemporáneos de Goya, a que antes nos hemos referido, la figura de Joaquín Inza es una de las que primero merece ser estudiada, al menos en el grado conveniente, para deshacer respecto de Goya cualquier equívoco posible. Probablemente llegará a parecer extraño que la producción de este modesto artista haya podido jamás ser confundida con la de Goya. Un considerable número de retratos de Inza, estudiados por el que esto escribe, y cuya publicación y análisis habrá de ser aplazada para próxima ocasión por no caber dentro de los límites de este estudio, no justifica, en modo alguno, tales confusiones. Es Inza un retratista discreto, de dibujo correcto, en el que sólo algún atrevimiento de color pudiera dar lugar a recordar ligeramente a Goya. Las noticias, inéditas en gran parte, que Ezquerra del Bayo aportó al catálogo manual de la Exposición de 1932 demuestran, como un estudio posterior comprueba, que desde 1760, aproximadamente, este artista gozó de favor muy notable entre la aristocracia madrileña como retratista. Tenemos nuestros motivos para suponer que Inza trabajó con gran frecuencia para las Sociedades Económicas de Amigos del País, lo que hace pensar gozó de alguna alta protección entre los aristócratas políticos que dirigieron aquel movimiento del siglo de la ilustración. Es, por tanto, extraño que su figura se hubiera esfumado casi por completo en los estudios de la pintura española. La explicación creo hallaría en lo siguiente: el artista murió ya entrado el siglo XIX, y ello hizo que Ceán Bermúdez no incluyera artículo biográfico de este pintor en su famoso *Diccionario*, publicado por la Academia de San Fernando. Conocida es la frecuencia con que en los trabajos históricos logra imponerse la rutina y la repetición de lo ya publicado; este silencio de Ceán Bermúdez, el oscurecimiento de la fama de Inza, como de tantos otros, ante el abrumador prestigio de Goya, y la cortísima noticia que dedicó a este pintor la Galería de Ossorio y Bernard, pueden justificar este olvido, casi completo, de la figura de un pintor estimable (1).

Inza, retratista.

(1) Véanse en el *Catálogo* al final de este libro las noticias inéditas que el señor Ezquerra del Bayo aportó a la Exposición de 1932 y que trataré de completar en el más detenido trabajo que tengo en preparación.

La supuesta  
"señora de  
Ceán Ber-  
múdez" de  
Budapest.

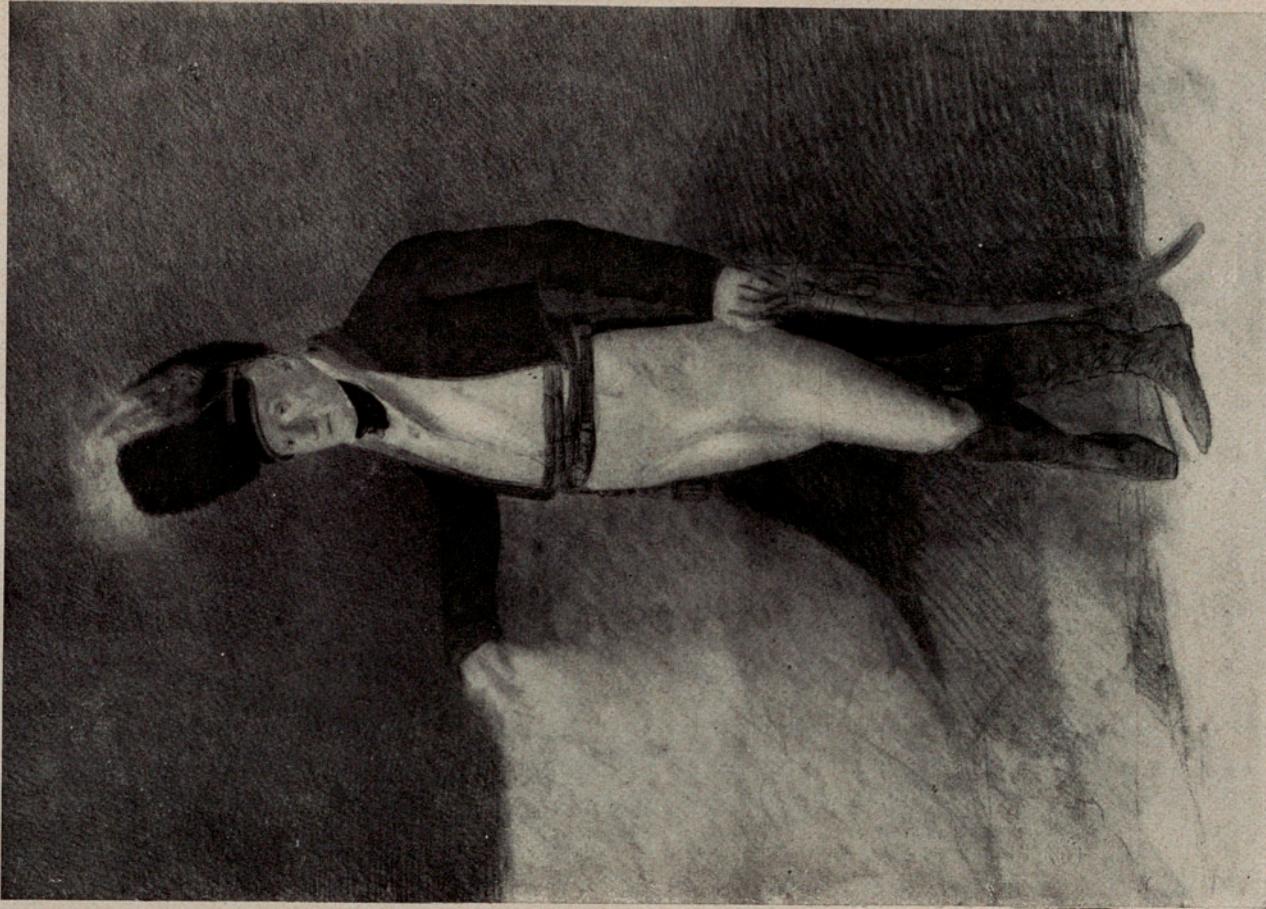
El punto de contacto de Inza con Goya en los estudios de erudición goyesca vino a ser suscitado por el rumor, del que Mayer se hizo eco en su monografía sobre el artista de Fuendetodos (1) de que algún cuadro de Inza había merecido atribución a Goya después de hacerle desaparecer la firma delatora. Se trata de un retrato de señora que fué a parar al Museo de Budapest y que identificado como la esposa de Ceán Bermúdez, pertenecía en 1900 al marqués de Casa Torres, que lo envió a la Exposición conmemorativa de aquel año (2). Asegura Mayer que el retrato, que era originalmente de mayor tamaño, había estado firmado por Inza, y que un coleccionista muy conocido, de quien debió de obtener Mayer esta susurrada confidencia, había visto el cuadro en estas condiciones. Recortado posteriormente el lienzo y desaparecida la firma, pudo alcanzar una atribución a Goya y una identificación problemática. Pero es el caso que Mayer, a pesar de esos informes que asegura fidedignos, cree el tal retrato obra de Goya y así ha sido también considerado por Loga y Beruete. La contradicción que surge del texto de Mayer es realmente desconcertante, y así, habrá de quedar la cuestión sin decidirse, aunque debemos añadir por nuestra parte que el retrato de esta dama excede en soltura de ejecución a todo lo que de Inza hemos visto hasta ahora. En todo caso, debió de contribuir en parte a arrojar más sombras sobre la atribución del lienzo, el hecho de que su propietario en 1900, coleccionista que ha guardado celosamente hasta el presente los cuadros de Goya de los que es poseedor, enajenase este retrato poco tiempo después de la exhibición madrileña; en 1908 se hallaba en poder del comerciante Miethke, de Viena, quien lo vendió al Museo de Budapest por la cifra de 180.000 coronas, que creo deberían aproximadamente corresponder a unos 300.000 francos de aquella época, preciosa suma para un cuadro de Goya en el primer decenio de este siglo, y cantidad disparatada si pensamos en la probabilidad de que se trate tan solamente de una producción de Inza (3).

En las láminas de este estudio se publican dos cuadros inéditos de Inza; es el primero de ellos el retrato de Carlos III, que preside el salón de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Zaragoza (fig. 25), pintura que no supera en nada las condiciones de un discreto pintor estimable del siglo XVIII con evidente gusto en detallar los bordados de la casaca y los vuelillos de encaje. La manera de Inza, que a veces se complace en un discreto empaste, especialmente en estos detalles indumentarios, nos muestra un entronque con la tradición de la primera mitad del siglo, y, por lo tanto, todavía no afectada por las lisuras y el esmalte de Mengs; el modelado del rostro es poco enérgico y revela, con toda probabilidad, que el rey no posó ante el artista. Por ello mismo preferimos, por su mayor simpatía de ejecución y su viva-

(1) Mayer: *Goya*, páginas 47, 55, 56.

(2) *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, mayo, 1900, número 123.

(3) G. von Terey: *Die Gemäldegalerie des Museums für bildende Kunst in Budapest. Beschreibendes Katalog*, Berlín, 1916, núm. 328, pág. 329.



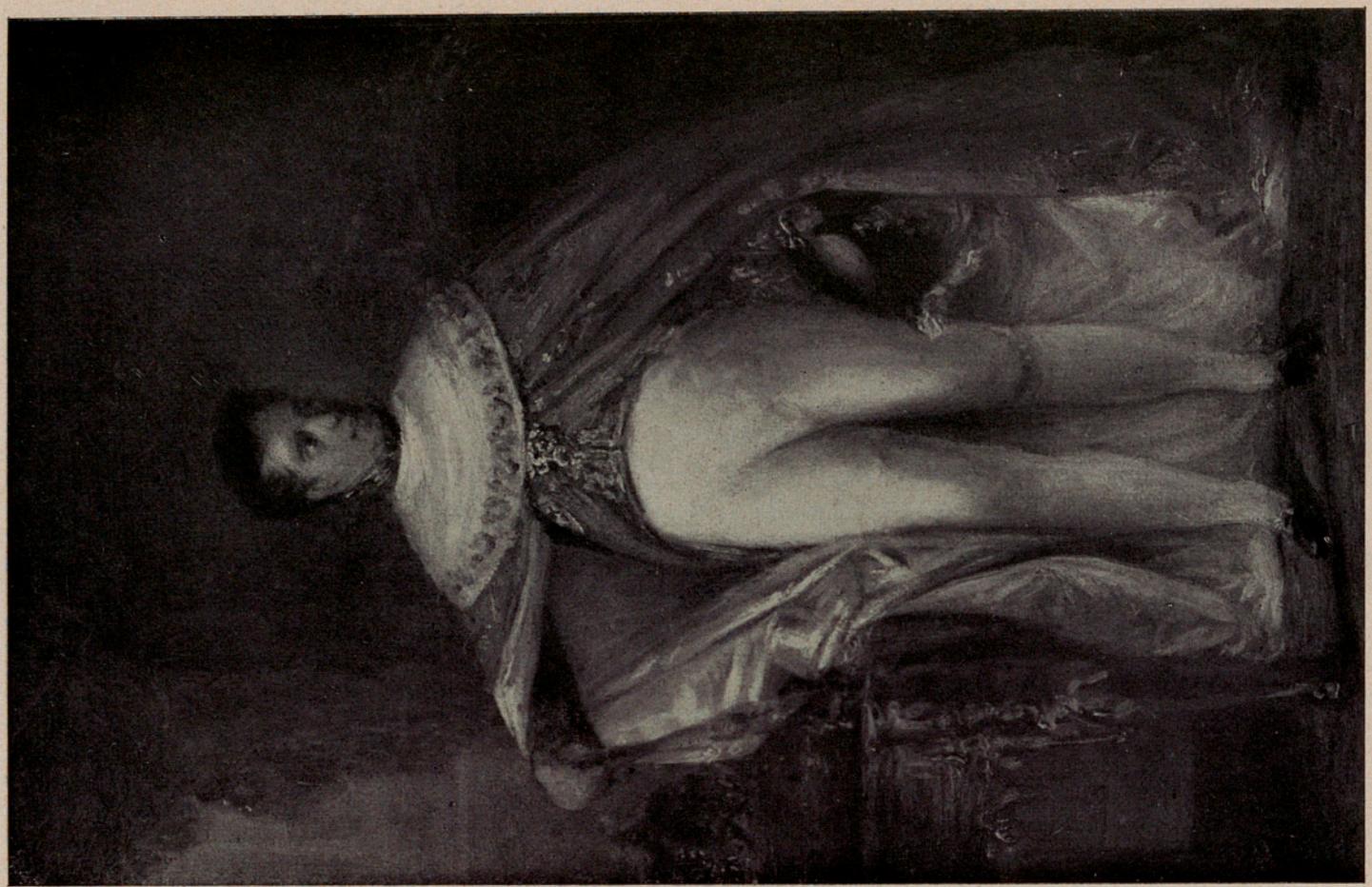
33. DOMINGOS ANTONIO DE SEQUEIRA.—*El Mariscal Beresford. Dibujo.*  
(Museo de Lisboa.)



32. GOYA.—*Retrato de D. Francisco de Borja Téllez Girón, X Duque de Osuna (1816).* (Museo Bonnat, Bayona.)



34. VICENTE LÓPEZ.—*Fernando VI con el hábito de la orden de Carlos III. Boceto del cuadro pintado en 1808 para el Ayuntamiento de Valencia.* (Col. Lázaro.)



35. DOMINGOS ANTONIO DE SEQUEIRA.—*Boceto de un retrato de D. Juan VI, de Portugal (1825).* (Museo de Lisboa.)

ciudad atractiva, el otro retrato que aquí se publica; representa a D. Ventura Antonio Fernández de Pinedo y Velasco, conde de Villanueva, marqués de Perales, mayordomo de Su Majestad y gentilhombre de Cámara (fig. 27). Está representado con su casaca a la francesa, el bastón en la mano y sombrero bajo el brazo y lleva sobre el pecho la venera de la Orden de Alcántara; de nuevo Inza, que firmó este retrato en 1773, se ha complacido en la pintura de bordados y de encajes, cosa normal en un retratista de la época, como lo será después para el propio D. Vicente López, aunque la ejecución de Inza es menos dibujística, menos académica, como puede verse también; el mejor trozo del cuadro es la cabeza, en la que se siente satisfactoriamente el modelo y en cuya factura se deja notar, más que en el traje, esa lisura y esa delicadeza que el ejemplo de Mengs debió de imponer como modelo a todos los retratistas que en Madrid trabajaban por aquellos años. Ni en uno ni en otro existe el menor punto de contacto con obras de Goya; las fechas de estos retratos, ya que en el de Carlos III, el rey aparece todavía joven, más próximo a su ascensión al trono de España que a su muerte, prueban que, en realidad, es Inza retratista de una generación anterior a la de nuestro D. Francisco. Cuando Inza, por los años 60 al 70, tenía ya un puesto distinguido entre los pintores de la Corte, Goya iniciaba solamente su carrera y estaba todavía muy lejos de abrirse paso entre la aristocracia madrileña como retratista de sus miembros más distinguidos.

En cuanto al retrato de la duquesa de Alba llevando un gran sombrero con cintas y una llave en su mano izquierda, que fué de D. Rafael Barrio, y que este señor expuso en la Exposición de 1900 como Goya (1), hay que decir, desde luego, que es muy inferior al de Josefa Bayeu por Goya, obra de formato y actitud análogas. No merece la atribución a don Francisco y creo podemos afirmar rotundamente se trata de una producción de Inza, incluso en algunos detalles flagrantes tales como la silueta de su brazo y su mano derecha, que coincide en detalles análogos, con otros retratos femeninos de Inza, por ejemplo el de D.<sup>a</sup> Micaela González de Quijano Vizarrón y Polo, condesa de Villanueva y marquesa de Perales, que hemos de publicar en el estudio anunciado y que fué realizado por Inza, acaso al mismo tiempo que el de su esposo, ya citado, en 1775. En todo caso no consta, de lo que hasta ahora sabemos, que hubiera existido contacto alguno entre Inza y Goya.

Distinto es el caso de Ribelles. José Ribelles y Helip, nacido en Valencia en 1778, discípulo de su padre y de la Academia de San Carlos, donde ya ganaba premios en 1798, vino a Madrid para presentarse en el concurso de 1799 en la Academia de San Fernando; obtuvo el segundo premio en la primera categoría y quedó en la corte, donde se abrió camino con su arte (2).

José Ribelles y Helip.

(1) Figuró en dicha Exposición con el número 32; lo reproduce Calvert, en su lámina 25, y Calleja, página 75.

(2) Ribelles dió los primeros pasos en el arte al lado de su padre, pintor de escasa significación, llamado José, que trabajó para la Catedral de Valencia. El hijo fué en 1818 académico de mérito y

Los vagos e imprecisos párrafos de Caveda, en sus *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando* (1) parecen recordar algo parecido a una tradición: la de que Goya fué amigo de Ribelles, que estimaba su pintura y que le animó en sus trabajos. El párrafo que nos interesa dice así: "Supo [Ribelles] granjearse el favor del público por sus disposiciones para cultivar el arte. Goya, que las había reconocido y estimado en su justo valor, se dolía con su franqueza genial de que no las aprovechase más cumplidamente abandonando la pintura de decoraciones teatrales y las de puro entretenimiento por la de cuadros al óleo y un detenido estudio de los mejores originales."

En efecto, sabemos que se distinguió por su presteza en pintar decoraciones para los teatros de los Caños del Peral, del Príncipe y del teatro de la Cruz, realizando también pinturas al fresco en algunos de estos edificios, el palacio de Vista Alegre y en otros edificios madrileños. Especial mención logró en la historia por haber pintado las decoraciones de la logia masónica Santa Julia, de la calle de las Tres Cruces, trabajo que le sirvió como de recepción en la masonería y que ha dejado eco hasta en Menéndez y Pelayo.

Sabido es que en los países ocupados por Bonaparte el ejército napoleónico actuaba de activo agente de propagación de la masonería; se fundaban logias, se sumaban adeptos y se establecía una base de relaciones y contactos con el país, ligando intereses en las clases ilustradas, ya inclinadas al afrancesamiento por la previa influencia de la cultura de la ilustración. La logia Santa Julia fué, según se ha dicho, la más importante de Madrid durante la ocupación francesa. Ribelles fué su decorador, como asimismo hizo el dibujo para el título masónico que allí se expedía. Los detalles de la vida masónica de Ribelles fueron revelados por él mismo, y de ello queda mención en un expediente conservado entre los papeles de Inquisición del Archivo Histórico Nacional al que se refirieron Menéndez y Pelayo y Sánchez Cantón (2). Al regreso de Fernando VII a España, en la época de las depuraciones, se dispuso que un trato especial fuese otorgado a aquellos individuos que confesasen espontáneamente haber pertenecido a la Masonería. Esta declaración aliviaba el expediente del interesado y le ponía en camino de reconciliarse con el régimen absoluto. Ribelles hizo su espontánea declaración y confesó haber ingre-

---

obtuvo el puesto de Teniente director de la escuela de dibujo para niños, sostenida por la Academia. Trabajó en la ilustración de la cuarta edición del *Quijote*, de la Academia Española, en la que figuran 20 láminas grabadas según dibujos de Ribelles. Se recuerdan sus decoraciones de temple para los teatros de los Caños del Peral, del Príncipe y de la Cruz. Realizó también pinturas encargadas por el Ayuntamiento madrileño para los funerales de la reina María Amalia. En 1806 presentó en la exposición de la Academia de San Fernando dos cuadros de asuntos del *Quijote*, "El manteamiento de Sancho" y "Don Quijote, armado caballero", así como una copia de una Venus del Tiziano. A más del retrato de Bellver, la Academia conservaba de su mano un "Edipo ciego". Ribelles murió en 1835, y no en 1860, como alguna vez se ha dicho.

(1) Tomo II, páginas 106 y siguientes.

(2) Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*, segunda edición, página 31 del tomo III. Véase Paz y Melia: *Catálogo de los Papeles de Inquisición*, número 525, y Sánchez Cantón: *Pintores de cámara*, página 170.

sado en la Orden por curiosidad y por lograr adelantos en su arte a favor de la mutua ayuda que los masones se prestan. Fué, en su ingreso, dispensado de pago alguno a cambio de realizar en la sala de reunión pinturas emblemáticas para decorar sus muros y, en su carrera masónica, llegó al grado de Maestro. La confesión de sus actividades, fechada por Ribelles en 18 de enero de 1815, le hizo posible no sólo salir bien librado de la depuración, sino llegar a ser pintor de Cámara de Fernando VII tres años después (1).

El párrafo antes mencionado de Caveda da a entender como noticia recogida verbalmente que Goya era amigo de Ribelles, que estimaba su pintura y que le animó a trabajar; que Ribelles era hombre con talentos de decorador y de suelta mano para ejecución rápida, es decir, un bocetista, hombre poco amante de los géneros serios y el trabajo reposado. Debió de ser buen dibujante, y se alaban de su mano bocetos de trajes y costumbres españolas que hizo por encargo de Fernando VII para los reyes de Nápoles; son estas producciones ligeras y casi improvisadas (2) las que elogia repetidamente Caveda, pero como de costumbre, empleando su irritante vaguedad habitual, que envuelve en prosa académica elogios y censuras para los artistas, eludiendo siempre datos concretos y menciones precisas que fundamenten sus sesudas afirmaciones. Así nos habla de que "*la mano de Ribelles obedeció sin esfuerzo a la imaginación risueña y juguetona que la guiaba*", y continúa elogiando el genio expansivo y resuelto de este artista, al que llama *observador ingenioso* y cuyos aciertos en escoger entre las escenas vulgares pondera como hombre que conocía las dichas obras (3). Una vez más diremos cuán conveniente sería tener hecha una cumplida monografía de este pintor, que probablemente no nos aportaría revelaciones extraordinarias, pero aclararía, por lo menos negativamente, cuál era su fisonomía artística y la relación con su época y con el maestro Goya, al que parece que alguna relación hubo de ligarle.

Si la Exposición de 1932 acogió su nombre, obligándonos a tratar aquí de su personalidad artística, fué simplemente por motivo del excelente retrato que en aquella exhibición figuró y que conserva la Academia de San Fernando. Por cierto que en el catálogo de dicha Exposición, reproducido en esta publicación sin modificación alguna por respeto a la memoria de los que intervinieron en su Comisión organizadora, parece dejarse en duda la atribución a Ribelles, y en las mismas láminas finales figura aquí con interrogante su nombre en el epígrafe correspondiente. Digamos ahora que, por lo menos en este punto, deben quedar desechadas estas du-

(1) A propósito de este incidente y de la amistad entre Ribelles y Goya, tan liberal, recordaremos que D'Ors ha interpretado algún trance de la vida del artista aragonés en el sentido de que Goya era masón. Véase "El vivir de Goya" en *Epos de los Destinos*, edición de la Editora Nacional, Madrid, 1943, página 28.

(2) Dibujos de proyectos de techos, retratos y tipos populares de Ribelles figuraron en la Exposición de dibujos de la Sociedad de Amigos del Arte, en 1922. Véase el *Catálogo*, núms. 433 y sigts.

(3) Cayeda, tomo II, pág. 107. Algunas obras concretas cita, no obstante, Caveda de Ribelles; por ejemplo, un cuadro presentado a la Exposición de 1835 representando a Don Quijote armado

das; podemos afirmar que el autor es Ribelles y Helip, y que el representado es el escultor Francisco Bellver y Llop. Documentos de la Academia de San Fernando prueban ambos extremos que deben quedar ya aquí afirmados con certeza; el cuadro fué legado a la Academia por el hijo del retratado, D. Francisco Bellver Collazos, en 1891, y la identificación del personaje fué todavía ratificada por el escultor Ricardo Bellver, nieto del retratado (1).

El cuadro tiene, en efecto, una soltura y un abocetamiento goyescos, con su rostro modelado a plena luz, y en general todo el cuadro está pintado con una gran despreocupación, aunque realmente sin aquella profundidad y aquella vivaz genialidad que delatan la garra de Goya. En todo caso, la ejecución de este retrato se aleja enteramente de lo habitual en Esteve y en Carnicero, pintores de factura más cuidada, más dibujística y meticulosa. Ahora bien, conocemos muy pocos retratos de Ribelles (2), de quien más bien tenemos derecho a creer se inclinó siempre a dos géneros muy distintos: la ilustración y la decoración. La identificación de algunos retratos más de mano de Ribelles sería en extremo interesante, aunque, en todo caso, no nos extrañaría que obras semejantes del pintor valenciano hubieran podido recibir desde tiempos lejanos atribuciones a Goya. Quede, pues, un posible camino abierto para completar la silueta de este artista, aun con la pobre base de que hoy disponemos para juzgarle como retratista.

Antonio  
Carnicero.

Tampoco es muy conocida la silueta artística de Antonio Carnicero, otro de los pintores de la escuela próxima a Goya, cuya personalidad convendría conocer mejor para el más completo esclarecimiento de estas zonas de penumbra en torno a la producción goyesca. Carnicero, dos años más joven que el maestro de Fuendetodos, sólo llegó a ser pintor de Cámara en 1796, según los documentos estudiados por Sánchez Cantón (3), de los que se deduce también—y no lo dice Ossorio Bernard—que había estado en Roma, probablemente con su hermano Isidro. De la fisonomía artística de Carnicero se reconocen mejor los dos aspectos que aquí menos nos interesan: el de grabador e ilustrador, especialmente de láminas del Pícaro de Carlos IV, y el de pintor de escenas populares, de cuidada y dibujística factura, cuyo ejemplo siempre repetido fué *La ascensión del Mongolfier*, que, procedente de la casa de Osuna, conserva hoy el Museo del Prado (4). Las colecciones

---

caballero, y otro que representa un ventorrillo. Podría, pues, considerarse a Ribelles como un precursor en el camino de la pintura cervantista; sabido es con qué frecuencia, durante el siglo XIX, los pintores se inspiraron en pasajes del *Quijote* para las obras que enviaban a las exposiciones.

(1) Véase Tormo en su antes citada cartilla *La visita a las colecciones de la Real Academia de San Fernando*, página 49. Tormo recuerda a propósito de este retrato que en una *Guide* francesa se supone a este cuadro retrato de Wellington por Goya.

(2) Después de escrito este capítulo y de publicada la última edición (1945) del Catálogo del Prado, entró en el Museo un retrato de Quintana, obra de Ribelles, de busto corto y menos abocetada ejecución que el de la Academia; nos lleva ello a pensar que el retrato de Bellver pudiera ser excepcional en su factura goyesca, dentro de la obra de Ribelles.

(3) *Pintores de cámara*, págs. 153-4.

(4) Número 641 del actual catálogo.

particulares abundan en cuadritos de este tipo, de los que pudieron contemplarse en la Exposición celebrada por los Amigos del Arte en 1913 bastantes ejemplares. Estos cuadros de diversiones y temas festivos, y de una popularidad que ha llegado a considerarse goyesca si nos atenemos al mero asunto, constituyen también una encrucijada de cuestiones aún no puestas en claro. Cuadros de este tipo reciben a veces atribuciones vacilantes entre Paret y Carnicero, y en las láminas del final de este mismo libro se reproducen algunos de estos lienzos, dignos de estudio, pero nada seguros en cuanto a la atribución; por mi parte, sé decir que excelentes ejemplares de este tipo he podido ver en la colección Pierrard; otros de más pequeños tamaños, pero deliciosos de ejecución, conozco también que estuvieron en algún tiempo en la colección del marqués de Valverde; sus figuras son delicadas y frágiles y están pintados en suaves tonos grises con tendencia al azulado y al verdoso, pero carecen, en general, de aquella estupenda maestría de dibujo que caracterizan las producciones de Paret, acaso el mejor diseñador de todo el siglo XVIII. Como puntos de referencia para resolver este problema, están solamente los cuadros de Paret, del Prado o de la colección Lázaro, el lindo cuadrito de asunto popular *La naranjera*, que, procedente de la colección Salamanca, se conserva hoy en el Palacio de Oriente y figuró en la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya, celebrada en los salones de Génova, en la primavera y el otoño de 1946 (1), así como los que se conservan en colecciones vizcaínas. Distinguir entre Paret, "el notable pintor de escuela francesa del siglo XVIII", como le llama con cierta ironía D. Elías Tormo, y Carnicero, no puede ser difícil el día en que tengamos esbozado siquiera el estudio de ambos pintores y publicados un mediano lote de pinturas de la mano de cada uno de ellos. Creo que entonces podrá estimarse ridículo haber titubeado, durante algún tiempo, en la atribución, ya que las confusiones parecerán insostenibles. La calidad exquisita de Paret es inconfundible, y por ello a priori deberá pensarse en Carnicero en los cuadros que no alcancen esta exquisitez de ejecución. Acaso este tipo de cuadritos son los que hicieron decir a Mayer, con excesiva ligereza, que estas producciones de género podrían recordarnos a Pietro Longhi, el exquisito pintor veneciano. Pero lo que nos interesa, desde el punto de vista de este estudio, es el Carnicero retratista.

Poco sabemos del pintor en este aspecto, y esto poco justifica perfectamente lo que Sánchez Cantón escribía en sus *Pintores de Cámara*, al decir de nuestro artista que "era uno de los pintores de la época más merecedores de rehabilitación". Que hay en este aspecto algún grave problema que resolver, es decir, una grave contradicción que solventar, se echa de ver hojeando las láminas finales de este mismo catá-

(1) Número 288 y lámina XXIV del *Catálogo...* La figura de Paret atrae en la actualidad a varios investigadores. Trabajan en este momento sobre el delicado pintor dieciochesco, que yo sepa, la Sra. Carturla y D. Juan Antonio Gaya. Aguardamos con interés la aparición de sus trabajos, que serán, sin duda, tan importantes como de sus autores puede esperarse.

logo. En efecto, en la Exposición de 1932 figuró una de las piezas claves para el estudio de Carnicero como retratista. Me refiero al retrato de Godoy de cuerpo entero, de frente, sentado en una silla ante unos mapas y representado en uniforme de almirante, forrado de pieles. La pintura tiene un desmaño de apostura realmente curioso, con sus piernas en compás, su mano izquierda empuñando ingenuamente el sable colocado en una absurda posición diagonal o el sombrero torpemente expuesto sobre el suelo. Ninguno de estos detalles harían honor a un buen retratista. Pero con eso y todo, el retrato tiene una fuerza de color y una cierta soltura de pincelada que no son frecuentes entre los contemporáneos de Goya y que tenemos que estimar como próximos, en cierto modo, a la obra del gran maestro.

Mayer ha observado que Carnicero debió ser retratista favorecido por Godoy; una réplica de este retrato mencionado por Mayer pasó por el comercio madrileño hacia 1920. Pero nada de lo que conocemos en retratos de Carnicero vuelve a estar a la altura en cuanto a color del retrato del Príncipe de la Paz. Entre los cuadros del Museo de la Academia de San Fernando se conserva otro delicioso retrato identificado como Godoy en figura de medio cuerpo, con uniforme de guardia de Corps, y en delicadísimo fondo gris. La atribución exacta de este cuadro sería de todo interés; para Soria es una obra segura de Esteve (1). No compartimos esta seguridad, pero tampoco creemos que sea Carnicero el que pueda honrarse con la atribución de esta pintura; Mayer atribuyó a Carnicero el desmañado y frío retrato de Godoy como protector de la enseñanza que conserva también la Academia de San Fernando (2). Esta composición académica es de una quedad de ejecución y un frío color muy distinto de la fogosidad del retrato de Godoy que en estas páginas se reproduce; en este sentido la atribución de Mayer no nos hace adelantar nada ni en la rehabilitación artística de Carnicero ni en la definición de su arte de retratista, ya que su comparación y su diferencia con los otros retratos del favorito nos sumen en nuevas perplejidades; debemos añadir que para Martín S. Soria este aparatoso retrato, tan distinto de la finura del Godoy guardia de corps, es también obra de Esteve. Para no argumentar en el vacío, nos referiremos a un ejemplo concreto aquí reproducido (fig. 28): el retrato de un actor de la época, Vicente García, pintado en 1802. Vestido con su frac de botones, el blanco chaleco cruzado y sentado en una silla sobre la cual apoya su brazo derecho, el actor está retratado con una ejecución muy distinta de la del Godoy de la Academia. La fecha de 1802 pudiera suponer que entre los pocos años que median entre esa fecha y la de 1807-1808 que se indica para el retrato de Godoy, se realizó un muy importante progreso en la técnica de Carnicero, pudiéndose en este lapso hacer notar una influencia de Goya en el pintor que pudiese explicarnos estas diferencias. En

(1) Número 6 de su catálogo de obras del pintor valenciano. Véase su trabajo luego citado *Agustín Esteve and Goya, Art Bulletin*, 1943, pág. 259.

(2) Tormo: *La visita...* (ob. cit.), página 63.

todo caso, la sequedad de ejecución de esta efigie no es debida a ninguna preocupación protocolaria, ya que se trata de un retrato de amigo; en efecto, el retrato, que pasó hace años por el comercio madrileño, llevaba detrás una inscripción que identificaba el personaje y aseguraba la atribución; decía así: "Vicente García, Primer Barba de la Compañía de Isidoro Máiquez. Teatro de los Caños del Peral en el año 1802. Retratado por su buen amigo Antonio Carnicero." Caso distinto es el del retrato excelente de D.<sup>a</sup> Tomasa de Aliaga, viuda de Salcedo, que figura hoy en el Museo del Prado (1), procedente de la colección de D. Pablo Bosch; atribuído a Goya en tiempos, se halla hoy catalogado como Carnicero, sin que podamos decir a quién se debe ni en qué se fundó la atribución. No nos parece injustificada; más aún, hay notas de azules en este lienzo que nos recuerdan el Godoy de lamirante, pero debemos advertir que Soria lo estima como un retrato seguro de Agustín Esteve. Lo que sí nos interesa advertir es que, si es suyo, este cuadro es de una fogosidad de color y de pincelada que contrastan con el retrato de Vicente García y con otras pinturas del artista. Tendríamos confirmada entonces la existencia de dos *maneras* o épocas en el pintor y vendría a interesarnos entonces mucho la posible fecha en que el retrato de doña Tomasa fué pintado (2). En una palabra, admitamos para terminar, que el estudio de Carnicero como retratista plantea interrogantes que tendría interés contestar; la respuesta contribuiría, sin duda, a aclarar otra zona de penumbra de las que envuelven ciertas atribuciones dudosas de retratos de la época.

(1) Número 2.649 del actual catálogo (1945). La identificación está asegurada por una inscripción pintada sobre un papel en el mismo cuadro: "Ilma. Sra. Dña. Thomasa Aliaga, Viuda de D. Man. Pablo de Salcedo, del Consejo y Cámara de Indias y Teniente Aya de la SSma. Infanta Amalia."

(2) La viuda de Salcedo murió en 1803; si el retrato se hizo en vida, no podría estar alejado de esta fecha, lo que acusaría contraste con el del actor, y no parece muy probable fuera retrato póstumo por su vivacidad, que delata estar hecho ante el natural. Sobre la atribución a Esteve, véase el artículo de Soria en el *Art Bulletin* de 1943, pág. 246. Advertiré que el modelado del rostro en D.<sup>a</sup> Tomasa es menos plano, más enérgico que lo habitual en Esteve.



que el autor de los retratos que se consideran serios es Goya. Los que se consideran dudosos son de Agustín Esteve. La diferencia entre ambos es que Goya es más conocido y sus obras más famosas, mientras que las de Esteve son menos conocidas y su nombre no es tan bien conocido. Goya es más conocido por su obra pictórica, mientras que Esteve es más conocido por su obra escultórica.

#### IV

### GOYA Y AGUSTIN ESTEVE

La cuestión de la dudosa atribución del retrato de D.<sup>a</sup> Tomasa de Aliaga nos lleva directamente al más serio problema que en materia de atribuciones se presenta en el estudio de un cierto grupo de las obras de Goya. En los últimos cincuenta años, los mejores conocedores de su pintura se deslizaron alguna vez a atribuir al gran maestro, e incluso a elogiar con encendidas frases, retratos que no eran de su mano, sino de la del pintor valenciano Agustín Esteve. ¿Cómo fué esto posible? La cuestión está hoy lo bastante dilucidada para que la consideración de estos errores pueda constituir una muy curiosa lección de historia del Arte. La realidad es que la diferencia de maestría y de calidad entre Goya y Esteve es realmente abrumadora. La genial personalidad del maestro es algo desmesurado en comparación con las discretas y tímidas excelencias de Esteve; creo que en nuestros días un mediano conocedor, guiado por el deseo desinteresado de la verdad y basado en un estudio atento, jamás catalogará como Goya un retrato que haya salido de la mano de Esteve. Y, sin embargo, la existencia de relaciones y semejanzas basadas en ciertas cualidades superficiales de gusto, de entonación, de actitud en los personajes, de *mise en cadre*, obrando sobre una común sugestión de época, han dado lugar a la confusión y hasta la han justificado en algunos casos.

La única manera de desbrozar el camino era, como hemos indicado en ocasiones anteriores, la de abordar el estudio artístico de las obras seguras de Esteve, para deducir de ellas un cuadro de caracteres estilísticos, base de las atribuciones posibles. Y esto es lo que ha hecho, con extraordinaria sagacidad y método, el profesor norteamericano Martín S. Soria, en un notable artículo que constituye una brillante lección de esclarecimiento de estos problemas (1). Soria ha llegado en el trabajo a que aludimos a conclusiones de gran interés y precisión, que son casi enteramente aceptables, siguiendo el método, tan americano, de analizar principalmente fotografías (2) de cuadros de Esteve, así como algunos originales existen-

El problema  
Goya-Esteve.

La monografía  
de M. S. Soria.

(1) Martín S. Soria: *Agustín Esteve and Goya*, en *The Art Bulletin*, 1943, págs. 239-266.

(2) El procedimiento, utilísimo e insustituible para el manejo de un material extenso y para sentar preciosas observaciones de detalle, tiene, no obstante, sus peligros cuando se utiliza como exclusiva fuente de análisis. Los señala muy agudamente Friedländer en uno de los capítulos (XXVIII, *On the use of photography*) de su valioso libro *On art and connoisseurship*, London, Bruno Cassirer, 2.<sup>a</sup> ed., 1943.

tes en América. Soria llega a trazar las notas estilísticas que caracterizan el arte del pintor valenciano y a marcar propiamente sus límites, que son precisamente aquellos en los que ha podido darse la confusión con Goya. Es cierto que cualquier estudioso familiarizado con obras de Goya y acostumbrado a manejar los libros sobre el maestro, que contienen gran número de reproducciones, estaba convencido de que en materia de retratos y por ignorancia o falta de estudio de la pintura contemporánea del siglo XVIII se habían ido atribuyendo a Goya una serie de pinturas que nada tenían que ver con su mano. En el libro de Calvert, por ejemplo, se reproducían más de treinta y cinco retratos que desde luego no eran de Goya, y más de cincuenta figuraban en el análogo libro de Calleja que tampoco podían haber salido de su pincel. El mismo libro de Mayer, sin desconocer por nuestra parte la sagacidad de este excelente conocedor de nuestra pintura, abundaba en retratos dudosos. Era preciso limpiar de estos espurios apéndices confusionistas la obra del maestro de Fuendetodos, y esto es lo que, con relación a Esteve, ha intentado Soria en el estudio a que aquí nos referimos.

Un error significativo y su análisis.

Después del trabajo de Soria queda bien dilucidado que muchos de estos retratos son obra de Agustín Esteve. Ejemplo clásico y ya de antiguo puesto en claro fué aquel retrato del décimo duque de Osuna, D. Francisco de Borja Téllez Girón, pintado a la edad de doce años y cuatro meses, en uniforme de marino, con su puño en la cadera y apoyado en una mesa sobre la que asentaba unos anteojos de larga vista. Soria se puede permitir, con sobrada razón, ironizar sobre esta ejemplar pifia de los "conocedores" de nuestro fin de siglo, ya que en la exposición de venta de las obras de arte de la casa ducal de Osuna, en ocasión de la famosa quiebra, aquel retrato del joven marino, colocado junto a una inestimable colección de obras de Goya auténticas y documentadas, mereció los mayores elogios y fué apreciado por la mayor parte de los críticos como uno de los más importantes lienzos de aquel concurso. Una maldita casualidad hizo que, en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, quedase oculto un espacio en el que se hallaba precisamente la firma de Esteve (1). El retrato, que fué en la venta adquirido por el marqués de Villamejor, descubrió al fin su identidad, y los críticos que le habían ponderado, Beruete entre ellos, tuvieron que hacer singulares equilibrios para no confesar su error de diagnóstico. Hubiera sido mucho más sincero cantar la palinodia, ya que el más agudo conocedor está siempre expuesto a errores de este género, a poco que se deje llevar de su propia sensibilidad y del gusto por la pintura en sí misma. Siempre es posible entre las complejas cualidades de un gran artista—que difícilmente se dan

(1) En el álbum editado por J. Laurent, en Madrid, titulado *Joyas artísticas de la exposición de la Casa ducal de Osuna*, 1896, figura con el núm. 90 la reproducción del cuadro de Esteve a que nos referimos. La firma de Esteve quedaría encubierta por el marco. Sobre este cuadro y su atribución a Goya, véase Sentenach: *Los grandes retratistas de España*, pág. 73. Al error aludió D. José Lázaro, en el prólogo al catálogo de la exposición celebrada en el diario *A B C*, en 1928, folleto que ya hemos mencionado anteriormente.

siempre todas en una determinada obra—sobreestimemos de momento una de ellas que, sola y aislada, puede ofrecérsenos muy semejante en la pintura de un artista de segunda fila, y así, tomando la parte por el todo, e incluso admirando sinceramente esa única cualidad monográfica, dediquemos nuestros encendidos elogios a una belleza con antifaz, exponiéndonos a la consiguiente decepción cuando ésta descubra el engaño. Lo que los críticos elogiaban con razón en el retrato del cadete de la casa de Osuna era una finura y una elegancia que no faltan a veces en las obras de Goya, pero que en este cuadro eran las únicas cualidades estéticas propiamente dignas del gran maestro. Deslumbrados por esta distinción, los críticos reconocieron que este cuadro era acaso el más fino de todos los de la exposición aquella y olvidaron que ese carácter efectivo e innegable no llevaba consigo esas otras dotes, que nunca faltaban en Goya, de fuerza y vivacidad, de frescura de ejecución y vigor plástico. Si este error puede ser cometido por un grupo de críticos acostumbrados a ver Goyas, imagínese hasta qué punto pueden haber llegado las interesadas atribuciones, benévolas o comerciales, de cuadros pintados por Esteve, al maestro aragonés. Esteve no fué nunca enteramente desconocido, y tanto la correspondencia de Zapater como la documentación estudiada por Sánchez Cantón hace ya treinta años, podían haber probado sobradamente que Esteve hizo con frecuencia réplicas y copias de retratos de Goya (1). La discriminación entre estas atribuciones era más urgente que ninguna dentro del estudio de Goya, y ya D. Elías Tormo avanzó mucho en este aspecto; en un artículo del *Boletín de la Sociedad de Excursiones* de 1916 (2), en el que se reproducen algunas de las obras de la Exposición de 1913, hizo algunas afirmaciones que pueden considerarse precursoras. Refiriéndose a los repetidísimos retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma, pintados con motivo de su coronación hacia 1888 y 1889, preguntaba el señor Tormo: "¿Cuántos retratos de Carlos IV y de María Luisa de recién ascendidos al Trono, todos iguales, salvo los colores de la indumentaria aparatoso, no se clasifican como Goyas en los museos, palacios y colecciones? Pues todos ellos, menos uno, es probabilísimo que los pintaran... epígonos, pues de haberles repetido el mismo Goya, que seguramente que alguno vendría a retocar eso sí, no fueran tan parecidos y tan iguales, ya que Goya era copista infiel por natural indómito, y aun en sus ejercicios más serios de copia, los grabados de cuadros de Velázquez, está visto cuán poco le sufría su genio la absoluta sumisión de esclavo que la copia pide." Asimismo, al describir D. Elías Tormo su impresión ante el retrato de la marquesita de Camarasa (3), una de las niñas pintadas por Goya en el cuadro de la familia de los duques de Osuna, expone de una manera tajante y sagaz que al verle "quedó comple-

Un estudio  
de Tormo.

(1) Sánchez Cantón: *Pintores de cámara*, páginas 159-160.

(2) E. Tormo: *Pintores españoles del 800. Los todavía setecentistas*. *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, 1916, páginas 313 y siguientes.

(3) Artículo citado en el *Boletín*, 1916, página 314.

tamente convencido de que su autor firmante, Esteve, era el verdadero padre de muchísimos cuadros de los que con Goyas de la segunda época se confunden por muchos, en España y fuera de ella". En efecto, así es; esa confusión ha existido en repetidísimos casos, y muchos de esos cuadros son devueltos ahora a su verdadero padre—Esteve—por el estudio del profesor Soria; pero aún puntualiza más Tormo de manera adivinatoria al decirnos que los Esteves atribuídos a Goya eran de los que él clasificaba como de segunda época del pintor, es decir, los creados entre 1788 y 1800, según la delimitación cronológica que el propio Tormo hace precursoramente también en el estudio publicado en 1902 (1).

*Esteve, o la continuidad*

El esclarecimiento del problema Esteve-Goya no sólo limpia la obra del gran artista aragonés y destaca a su lado y con personalidad una muy estimable figura de segundo rango, sino que una de sus primeras consecuencias es, en nuestra opinión, el reforzar todavía más la excepcional personalidad de Goya dentro de nuestra pintura. Goya fué un meteoro que vino a irrumpir en una tradición de retrato ahincada en el rococó, influída por la tradición de Mengs y, sobre todo, mantenedora de una cuidada disciplina dibujística. Si el antecedente es Mengs y el continuador, ya dentro del XIX, es Vicente López, Agustín Esteve es, a despecho de esas ocasionales confusiones con Goya, el punto intermedio, el mantenedor de la continuidad de esa línea. El conocimiento de las obras de Esteve y su inserción en esta línea de tradición no interrumpida, viene cada vez más a dejar aparte, aislado y único el arte de Goya. Dentro de su crítica, imprecisa y divagante, el propio Caveda, al hablar de Maella y de los continuadores de Mengs en España, engloba con justicia entre ellos a Esteve y critica como nota general de esta escuela y de esta tradición el carácter de sus pinturas "adelgazadas y pulidas ...[llenas de] afeminamiento... contornos lamidos y recortados, blandura que se confunde con la flojedad, tintas marchitas, entonación apagada y un acabado antes a propósito para revelar paciencia que ingenio" (2).

*Los duplicados de retratos de Goya.*

Sabíamos que Goya tuvo un rudo trabajo pintando o dirigiendo retratos de los reyes en la ocasión a la que alude Tormo, es decir, en su subida al Trono; todos los centros oficiales hubieron de proveerse de la efigie de los nuevos monarcas, y a Goya se atribuyen en todos los casos pinturas que en la mayor parte no debieron de salir de su mano. Es más que probable que Esteve ayudase ya a Goya desde estos primeros momentos de su tarea como pintor de cámara; el propio Soria ha atribuído concretamente a Agustín Esteve algunas de las conservadas (3). Un memorial de Esteve dado a conocer por Sánchez Cantón (4) menciona en 1800 hasta seis copias de retratos reales hechos por Esteve según originales de Goya. Asimismo, que Es-

(1) *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica*, estudio realizado como consecuencia de la Exposición de 1900, publicado en *Varios estudios de Artes y Letras*, Madrid, 1902.

(2) *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando*, volumen I, página 203.

(3) Véase su citado artículo, pág. 240, nota 10.

(4) En sus ya citados *Pintores de cámara*, página 160.

teve trabajaba habitualmente en el taller de Goya en tarea de segunda mano, lo recordaba la carta ya citada de María Luisa a Godoy en 1799, que ha sido muy aludida (1), en la que concretamente se menciona su retrato ecuestre y el de la propia reina con mantilla negra. Sospecha Soria que Esteve hiciera réplicas de retratos de Goya hasta la época de la guerra, y acaso en este hecho está la clave de esa frecuencia con que encontramos réplicas abundantes de conocidos retratos del maestro, que corresponden efectivamente al período 1790-1808; para mencionar algunos ejemplares, me referiré a algunos, citados o no hasta ahora, pero conocidos por el que esto escribe, del retrato de D. Sebastián Martínez (réplica en el comercio de Barcelona hace algunos años), del general Urrutia (copia en colección particular de Bilbao vista en 1946), el general Ricardos (ejemplares de la colección Fernández Durán, hoy en el Prado, y de la colección Selgas, en el Pito (Asturias), etc. La propia Exposición de 1932 albergaba un retrato de Isidro González Velázquez, réplica del que fué propiedad de Deering. Ante este fenómeno y sin pretender pontificar en estas cuestiones, hay que remitirse a las justísimas afirmaciones de Tormo; estas copias tan fieles de obras de Goya parecen incompatibles con su genio, y así, cuando el estudio de estos duplicados haga ver que uno de los ejemplares hace un efecto más plano y más frío de color, podemos sin duda decir que se trata de una obra debida al pincel de Esteve, que replicó, por encargo, un retrato del maestro. Incluso podríamos inclinarnos a pensar que, sin que Goya escrupulizase en la inocente—entonces—superchería, el comitente recibiera el duplicado como realizado por la misma mano que el original de Goya.

Hasta 107 números contiene el catálogo de cuadros de Esteve que ha logrado formar Soria en este primer avance, tan estimable, que sólo podrá ser completado y tomar estado definitivo cuando el profesor americano pueda estudiar *de visu* las colecciones españolas. Vistos así, en grupo, los retratos de Esteve proclaman su común filiación de un modo evidente (2). Una vez más se comprueba el hecho de que el retratista impone al modelo su propia personalidad. Todos los retratos de Esteve tienen un cierto parecido de familia, un aire modoso, blando y asténico, caracterizado por una mirada fija y un tanto ratonil, una cierta languidez de la pose en la que es frecuente, especialmente en los personajes sentados, una actitud a veces diagonal y paralela de los brazos que, como hace observar Soria, no es recurso utilizado por Goya; los ojos son grandes, algo tristes; de ellos emana una mirada levemente melancólica, y en la boca los labios son finos, apretados, y suelen presentar comisuras en arco hacia arriba. Las figuras de Esteve tienen todas algo suave y femenino, hasta en los hombres, y aunque logra notas que son de positiva

Un catálogo provisional.

(1) Carta de 15 de octubre de aquel año; la recuerda Beruete en *Goya, pintor de retratos*, pág. 81.

(2) El artículo reproduce solamente 17 cuadros de Esteve; pero ya este número, ayudado de las concretas y precisas observaciones de Soria, es suficiente para que el lector de apodere de ciertos esenciales rasgos típicos del estilo de Agustín Esteve.

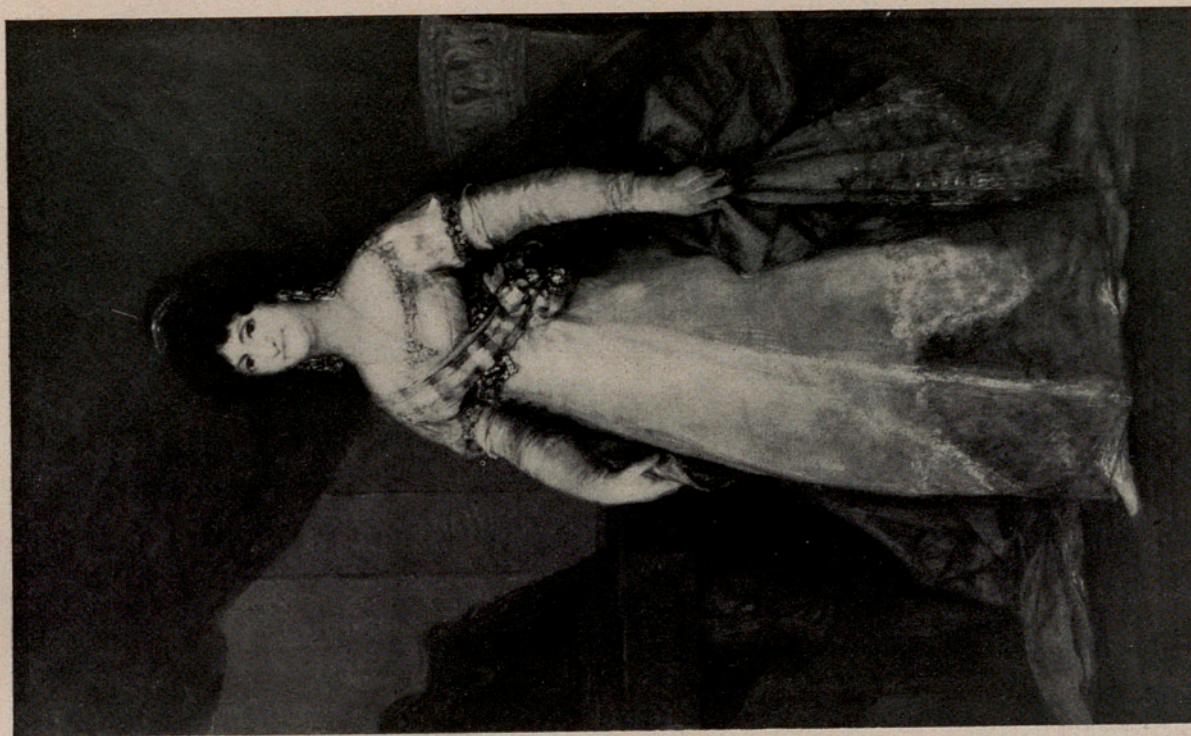
delicadeza y finura, el efecto es plano, un tanto esmaltado, siguiendo en ello la tradición de Mengs. Como al maestro bohemio, le gusta insistir, con excesiva complacencia, en los detalles indumentarios.

Carácteres  
de la pintu-  
ra de Este-  
ve.

Los retratos de Esteve están más dibujados que pintados; ello puede servirnos para distinguir siempre un Esteve de un Goya, ya que, aun en las réplicas del maestro, Esteve suaviza siempre la más atrevida y colorista versión de Goya, llena de penetración en el modelo, de vivacidad fogosa y expresiva. El arte delicado de Esteve nos ofrece una pintura delgada y versiones gratas y amables de sus modelos, que aparecen en sus retratos con una dulcificada expresión prestada por el artista y que nada tiene que ver con la observación implacable de Goya. Mujeres y niños son el tema propio de Esteve, y especialmente en los retratos de damas alcanzó efigies de una gran elegancia y refinamiento; parece como que Esteve se acerca a su modelo de una manera tímida y le pinta con un respetuoso miramiento, con una cierta cortesía encogida, en la que se pierde gran parte de la esencia de la vida y, sobre todo, del carácter personal, que es lo que positivamente interesa siempre a un gran retratista. Al tratar con tan delicada urbanidad a su modelo, Esteve lo representa desde fuera, deferente y respetuoso; Goya penetra en él con violencia y autoridad, cala en la personalidad hasta el fondo y la expresa con desenfado y sin miramiento. En el color emplea Esteve suaves veladuras que producen un delicado efecto de esmalte, nota que también caracteriza a los retratos de Mengs, como después a los de D. Vicente López, mientras Goya toca, frota y empasta con franqueza de ejecutante de la veta brava, aun cuando quiere y logra ser delicado en la versión de su modelo.

La comparación de detalles que Soria hace en algunos casos, especialmente en lo que se refiere a los rostros, hace ver cuán diferente es el efecto plano del modelado de Esteve de la habilísima plasticidad de Goya. Es ésta otra de las notas que sirven para un seguro criterio diferenciador; Goya modela con vigor los rostros, luz y sombra dan su vigor a las facciones, y el pincel subraya con sus barridos esta construcción de la forma; Esteve ilumina con delicadeza, yuxtapone su color y produce efectos de una lisura que nada tiene que ver con el robusto vigor del maestro.

Las diferencias, pues, entre Goya y su copista son de tal grado, que parece imposible, después de un análisis reposado, que se hayan podido achacar a Goya los cuadros del valenciano. La diferencia esencial está, sobre todo, en lo que hay en Goya de valentía, de veta brava, de pintor, frente a ese tímido respeto, al encogimiento, con que Esteve nos va evocando al modelo en sus lienzos. Goya muestra su garra de león encarándose con el personaje y expresando su personalidad con desenfado que puede llegar en ocasiones a la brutalidad. ¿Dónde está, pues, el fundamento de la confusión? Pudo haber ocasiones en que ésta haya estado justificada, es decir, cuando Goya aprieta y dibuja y llega a una factura más cuidada que lo habitual en alguno de sus retratos; entonces es cuando puede darse un posible punto de tangencia entre las producciones de los dos pintores.



37. GOYA.—Retrato de María Luisa de Parma. (*La cabeza, borrada de antiguo y vuelta a pintar por Zuloaga.*)  
(Museo de Bilbao.)



36. VICENTE LÓPEZ.—Retrato de Fernando VII con el hábito del Toisón.  
Boceto para el cuadro, hoy en la Embajada de España en el Vaticano.  
(Palacio de Aranjuez.)

39. LEONARDO ALENZA.—*La súplica.*



38. LEONARDO ALENZA.—*La maja y la tercera.*



En efecto, hay cuadros de Goya muy representativos de este momento en que se preocupó del hacer más que del expresar, cuadros como *La maja desnuda*, el retrato del marqués de Bondad Real o el de Villafranca, para no citar más que unos cuantos ejemplos. En este tipo de pinturas, Goya se aproxima a la cuidada y dibujística factura que Esteve no abandonó jamás; no obstante, Esteve, que cuida bastante los rostros, produce en todo lo demás del cuadro un efecto muy plano, a veces con exceso, como ocurre en él, por otra parte, delicioso retrato del condesito de la Cimera, hoy en el Museo del Prado; su pintura es muy lisa, sin contrastes, y, por otra parte, Esteve no tiene esas rugosidades de superficie, esos empastes que Goya utiliza siempre en algún trozo de su cuadro.

El punto de contacto con Goya y su momento.

Lo que sí dejó perfectamente aclarado el estudio de Soria es que esa confusión o coincidencia entre los retratos suyos y los del maestro sólo es posible en un corto y concreto período de años. La manera de pintar de Esteve solamente puede tener algún punto de contacto con pinturas de Goya ejecutadas en el decenio de 1790-1800 o a lo más en los primeros años del siglo. Los años comprendidos entre 1795 y 1800 son los más propicios a estas analogías, aunque Soria cree que ya desde finales del decenio de 1780 pudo Esteve ayudar a Goya.

Hacia 1795 hay que poner, pues, el apogeo de la pintura de Esteve, precisamente coincidiendo con la llamada época grisea de los retratos del maestro, es decir, con una faceta del arte de Goya, que era la única asequible a Agustín Esteve, cuando Goya utilizaba aquella gama que alguna afinidad tenía con el limitado repertorio colorista del valenciano. La culminación del arte de Esteve estaría para Soria precisamente en esos cuadros que fueron en algún tiempo atribuídos a Goya: el retrato del hijo de los duques de Osuna, Francisco de Borja Téllez Girón, ya aludido anteriormente o algunos otros, como la condesa de Casa Flórez, que, según Soria, y creo que con plena razón, hay que decidirse a borrar del catálogo de las obras del maestro aragonés. Menos segura me parece la atribución a Esteve del retrato de la marquesa de Espeja, que mi amigo D. Juan Allende-Salazar estimaba como Goya seguro. Por mi parte, me resistiré decididamente a admitir como de Esteve el retrato de la marquesa de Lazán que está en la colección del duque de Alba, obra tan llena de garbo, de soltura y de fuerza y color y de sutilezas de luz, en la que está logrado aquello que el propio Goya denominaba "la magia del ambiente", plenamente conseguido aquí en torno de la juvenil figura de la cuñada de Palafox (1).

Un acierto de Soria me parece la acotación, perfectamente delimitada en cronología, de la carrera de Esteve y del proceso de su pintura. Entre Goya y el artista valenciano toda coincidencia posible cesa a partir de 1800 aproximadamente;

El proceso en los retratos de Goya.

(1) Escrito esto, leo en una nota del estudio de Sánchez Cantón, *Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia*, página 15, unas líneas que coinciden con esta opinión. Ni la Espeja ni la Lazán son cuadros que puedan ser borrados del catálogo de Goya.

Esteve ha conseguido ya todo lo que su limitado talento podía alcanzar en la pintura; no se supera y en sus obras producee un efecto cada vez más plano, mientras que el arte de Goya comienza, precisamente en estos años, a adquirir un mayor atrevimiento y una nueva soltura notables, no solamente en el color, sino en una ejecución más plástica y energica. Para evidenciar esta divergencia, Soria hace una magistral comparación entre una pintura de Esteve, también atribuída en tiempos a Goya, el retrato de la duquesa del Parque, pintura de una tímida y apocada delicadeza, reflejo de una cierta sentimentalidad neoclásica, ya casi en las lindes del romanticismo, con un maravilloso retrato de Goya, poco conocido entre nosotros y que el estudio de Soria reproduce: el retrato de la marquesita de Montehermoso, una de las obras maestras de Goya en el retrato de niños, a juzgar por la reproducción que Soria publica, y que puede entrar, dentro de este capítulo de la obra goyesca, a formar parte de ese grupo imponderable de retratos infantiles del maestro, en el que pondríamos los retratos del propio Marianito, nieto del pintor, o de Pepito Corte, así como los dos valiosísimos retratos de niños de la familia Soria, de la colección Rothschild, en Francia, que aquí en este libro se reproducen (figs. 3 y 4).

No dejan de existir todavía interrogantes sobre el arte de Esteve, que flotan aún después del estudio de Soria. Volvemos a este propósito al caso de la D.<sup>a</sup> Tomasa de Aliaga, en el Prado, en el que confieso no me acaba de convencer la atribución a Esteve, como tampoco la adjudicación al discreto maestro de ese enigmático y elegantísimo retrato de Godoy joven, con uniforme de guardia de corps, del que también indica Soria su propia incertidumbre.

Que Esteve no supo evolucionar, se echa de ver claramente en el cuadro que entre las láminas de este libro se reproduce (lám. XVII), retrato de una señora desconocida que aparece dedicada a una labor de costura, imagen muy distinta de lo habitual en Esteve, el aristocrático pintor de la sociedad madrileña por 1790; se trata ahora para él del intento de captar algo ya propiamente característico del XIX y no asequible para su arte: el reflejo de una vida burguesa que Esteve no sabe abordar sino con el propio lenguaje pictórico que usó veinticinco años antes para retratar a las bellezas de la Corte de Carlos IV. Mientras Goya sabe adaptarse a la nueva situación histórica y reflejarla con profundidad y agudeza excepcionales, Esteve, incapaz de mudar de lenguaje artístico, demuestra que nunca superó su formación de artista del XVIII. Las posibles y remotas confusiones de Esteve con Goya sólo pueden tener realidad, por tanto, durante diez u once años de la vida del gran maestro aragonés; la demarcación perfectamente convincente de este hecho es un resultado positivo del estudio de Soria, que será de imprescindible consulta desde ahora en adelante en lo que a este pintor se refiere. Bastaría ello para comprobar hasta qué punto estas monografías nos son necesarias; con la suya ha merecido el profesor americano la gratitud de los estudiosos desinteresados del arte del gran maestro español.

Soria ha limpiado, pues, de erróneas atribuciones a Goya del catálogo, a veces tan benévolos y desconcertante, de Mayer; nada menos que veintidós retratos de la extensa lista del profesor alemán (1) pasan por derecho propio, y con todo fundamento en la mayor parte de los casos, a enriquecer la obra segura de Esteve, que sin duda habrá de sufrir nuevos aumentos al ser mejor conocido su estilo después de este metódico análisis. Se podrá, pues, de ahora en adelante y con mayor seguridad, deslindar atribuciones equívocas, y con ello se ha prestado un servicio a la historia del Arte que, después de estas conclusiones, podrá mostrar más pura y luminosa que antes la silueta del Goya retratista.

(1) Los que llevan en el catálogo de Mayer los núms. 411, 412, 396, 398, 207, 208, 230, 464, 249, 199, 497, 255, 231, 232, 336, 338, 512, 334, 376, 463, 394 y 238, más otro de la Colección Contini, retrato de señora, atribuido a Goya por Mayer después de la aparición de su libro. Para éste y el catálogo cuyos números damos aquí, véase la traducción española de la Editorial Labor (*Goya*, Barcelona, 1925). No incluimos en esta lista aquí inserta los retratos de los Marqueses de Lazán y de Espeja.

