V

AFINIDADES DE GOYA CON OTROS PINTORES NO ESPAÑOLES: SEQUEIRA, PELLEGRINI, GILBERT STUART

Años hace que, el ilustre director del Museo de Lisboa, ya fallecido, D. José de Figueiredo, y después el Dr. Reinaldo Dos Santos, llamaron la atención sobre las semejanzas y las coincidencias que, con la obra de Goya, presentaban las pinturas y los dibujos de un artista portugués, Domingo Antonio de Sequeira. Dos Santos trazó la comparación y el paralelo entre los dos artistas en una muy aguda y ponderada conferencia dada en Madrid en 1929 y publicada seguidamente en libro (1). Los estudiosos portugueses habían observado en la obra de Sequeira una *impresionante sugestión goyesca;* las aproximaciones entre las obras del artista portugués y las de Goya surgían inevitables; pero, por otra parte, Dos Santos hacía observar una serie de extraños y curiosísimos paralelismos en la vida de ambos artistas, en cuyas incidencias parecían apreciarse, salvada toda anécdota y salvadas también las diferencias en la jerarquía estética de ambos pintores, una sorprendente estrella común. Por otra parte, nada hacía pensar, en lo que se sabe de la vida de Sequeira, que pudiese haber existido un contacto directo con la obra de Goya; ninguna pintura de este maestro podría señalar Dos Santos en Portugal, ni, por otra parte, Sequeira estuvo jamás en España. Planteábase, pues, uno de estos curiosos casos de afinidad electiva o, si se quiere, de alergia estética, para emplear el curioso término, tomado de la medicina, que nos hemos permitido intentar aclimatar en nuestro estudio.

Hasta qué punto Sequeira pudo dejarse influir por motivos y sugestiones que planean en su época, para coincidir con el arte de Goya, o hasta qué punto pudieran reflejarse en la obra de ambos curiosidades comunes, anhelos estilísticos semejantes o influencias recibidas, son cuestiones que no podrán, creo, resolverse de una manera enteramente satisfactoria. El caso Sequeira puede quedar, en este rápido recorrido que hacemos a derecha e izquierda del arte del maestro aragonés, como un ejemplo clásico de lo que pesan en la historia y en el arte esos imponderables de

(1) *Sequeira y Goya.* Madrid, C. I. A. P., S. A. Sobre Sequeira véase, además, el libro de Luis Xavier da Costa, *Domingo Antonio de Sequeira. Noticia biográfica.* Lisboa, 1939.

estilo de época y esa *voluntad artística temporal*, impulsos que pueden mover al mismo tiempo a hombres que habitan en países distintos, en círculos muy diferentes y que no han entrado jamás en contacto.

Afinidades biográficas.

Sequeira tiene ya una virtud temperamental que le aproxima a Goya: la de *asimilador inquieto de todas las sugestiones plásticas de su tiempo* (1). Veintidós años menor que Goya, el pintor portugués nació, de humilde familia, en Belém en 1768; a los trece años, como Goya, entra en una escuela de dibujo, y a los veinte logra el viaje a Italia, ayudado por un aristócrata portugués. Pero mientras la estancia de Goya en Italia tuvo una corta duración que todavía no se ha podido puntualizar, aunque acaso fuese mayor que aquellos meses de que se ha hablado (2), Sequeira estuvo nada menos que siete años en Italia, al cabo de los cuales, después de éxitos estimables en la Ciudad Eterna, regresó a Portugal en 1795.

Dos Santos comenta aquí otro curioso paralelismo: así como las pinturas de Aula Dei fueron ejecutadas por Goya inmediatamente después de su regreso de Italia, Sequeira pintó también, recién vuelto a su tierra, en la cartuja de Laveiras. Las diferencias, sin embargo, son muy grandes: Sequeira, ni en éste ni en otros momentos de su vida dejó de ser un portugués sensible, saudoso y apasionado que llegó a sentir, en ocasiones, un cierto arrebato religioso y místico. Uno de ellos le empujó a la dicha cartuja como novicio y con el deseo de profesar, rasgo que jamás se podría imaginar en nuestro Goya desenfadado y activo, mundano y violento.

Un protector le sacó de la cartuja en 1802, para hacerle primer pintor de cámara del rey Juan VI, en el momento en que se congregaba en Lisboa un grupo interesante de artistas que habrían de influir sobre Sequeira; entre ellos, dos italianos internacionales, Bartolozzi y Pellegrini. Al ocurrir la invasión francesa, Sequeira tiene—como Goya—algún contacto con el invasor, y pinta por encargo del general Junot. Como Goya, ve puesto en juicio su patriotismo al liberarse Lisboa; pero, menos afortunado que el maestro aragonés, ha de purgar con nueve meses de cárcel, en 1808, el supuesto afrancesamiento. Recordaremos que Goya en 1814 debió de alimentar temores de sanción, y que acaso quiso salir al paso de ella ejecutando oficiosa y apresuradamente, y con ardor singular, escenas de la guerra de resistencia; también Sequeira desarrolla ahora, y por motivos análogos, una extraordinaria actividad, que podríamos llamar asimismo patriótica, con sus pinceles: retratos de Juan VI, de Wellington y de Beresford lo prueban. Cuando en 1820 adviene el régimen liberal, Sequeira, como Goya, siente generosa simpatía por este

(1) Dos Santos, ob. cit., pág. 5.

(2) Las afirmaciones sobre este punto han sido variadas de modo singular. Los primeros biógrafos franceses hablaron de seis años de estancia en Italia. *Dos años aproximadamente* suponía Viñaza que había durado el viaje de Goya. En un estudio reciente Sánchez Cantón recuerda un texto del conde de Maule, en el que se recoge la tradición de que Goya *estuvo allá muchos años*. En todo caso, Cantón recuerda un pasaje de Ceán, según el cual Goya habría estado, además, en Francia. Véase su *Goya, pintor religioso (Revista de Ideas Estéticas*, 1946).

sentimiento progresista, pero, menos afortunado que Goya, se ve obligado a emigrar en 1823, para escapar de las persecuciones que la reacción desencadena y que hubieran podido alcanzarle. Aunque las circunstancias difieren, el hecho de que ambos pintores, Goya y Sequeira, se expatríen al mismo tiempo y coincidan en París en 1824, aunque, seguramente, no se encontraron nunca, refuerza más aún estos curiosos paralelismos.

Como Goya también, Sequeira es un impulsivo, de escasa cultura libresca, con poca ortografía en sus cartas, que prodiga en una correspondencia con su cuñado Verde, al que comunica sus impresiones y a quien Dos Santos, glosando estas curiosas aproximaciones con Goya, denomina *su Zapater*. Por último, anotaremos que por estos años de su vida Sequeira se siente atraído por la litografía, y la cultiva, coincidiendo también en ello con Goya, punto en el que cesan tan curiosos como superficiales paralelismos.

Sequeira, por otra parte, sobrevivió nueve años a Goya; años que pasó, en su mayor parte, residiendo en Roma, bajo la acción de una última y definitiva etapa de religiosidad mística, que tiene reflejo en su obra y que, en cierto modo, podríamos considerar ya teñida de sensibilidad romántica, aunque su expresión pictórica se manifieste en muy distinto lenguaje del de los nazarenos alemanes, que por aquella época influían ya poderosamente en los círculos artísticos romanos.

La obra de Sequeira.

Dejando ahora lo biográfico y entrando a tratar de la obra del artista, hay que llamar también la atención sobre otros paralelismos, no siempre fáciles de explicar; Sequeira, artista de dotes estimables, pero no geniales, presenta en su carrera de pintor una movida línea sinuosa; él parte de una formación académica e italiana, para recibir después las más diversas influencias, no siempre asimiladas con la deformación que experimentan al ser tamizadas por una poderosa personalidad.

Para Dos Santos, la influencia de Bartolozzi y de Pellegrini es decisiva, especialmente la de este último, en cuanto al color; pero Sequeira, sobre todo en sus cuadros de composición *(Lisboa recibiendo a Junot*, obra de 1808; *Alegoría de la Familia Real portuguesa*, 1810), se muestra muy tocado de la oleada neoclásica francesa, hasta el punto de que los biógrafos del artista han señalado elementos y notas en estos cuadros que recuerdan a Prud'hon. Cierto que en el último de dichos cuadros, el grupo de Juan VI y su familia, con su verticalidad quizá demasiado simple, recuerda a Dos Santos el cuadro de la familia de Carlos IV, por Goya, pintado diez años antes. La objetividad nos obliga a recordar que, en la disposición espacial de las figuras de este retrato colectivo de Goya, Javier de Salas ha visto una leve insinuación neoclásica, lo que revelaría, en este caso, una sugestión común (1). En cambio, el retrato del Conde de Farrobo, pintado hacia 1812, y

(1) Véase J. de Salas, *La familia de Carlos IV* (en la colección *Obras maestras del Arte español*, tomo III). Barcelona, 1944.

al que se ha encontrado cierta nota goyesca, en realidad, lo que puede llegar a recordar, como máxima concesión, es a un Esteve y, ciertamente, alguna figura de niño del pintor que tantas veces ayudó a Goya, puede ser evocada ante estas figuras.

Comparaciones.

Llamemos, por nuestra parte, la atención sobre el dibujo de Sequeira que representa al Mariscal Beresford, conservado en el Museo de Lisboa. Dos Santos encontraba a esta figura un vago acento goyesco; desde luego, su composición es muy digna de ser traída a comparación con algunos retratos del gran maestro aragonés. La manera de disponer la figura, con una gran peña al lado, la encontramos ya en Goya, en el retrato del General Urrutia, pintado para los Duques de Osuna en 1783, hoy en el Museo del Prado y muchos años después, en las pinturas de la quinta del Sordo, en aquella maja, —uno de los mejores trozos de este conjunto—que se apoya en una peña semejante, cuya masa, muy eficaz para la composición, presenta además calidades pictóricas de gran riqueza. Pero es más interesante todavía enfrentar, como lo hacemos en las figuras 32 y 33, este retrato del Mariscal Beresford, pintado por Sequeira, con el retrato del décimo Duque de Osuna, D. Francisco de Borja, Téllez Girón, por Goya, que se conserva, así como el dibujo preparatorio, en el Museo Bonnat de Bayona.

En este cuadro de Goya hallamos, aquí situado a la derecha del espectador, el peñasco que sirve de apoyo al brazo del Duque, cuya figura compone una silueta parecidísima en extremo a la del Beresford, de Sequeira; la cabeza se inclina en la misma dirección en ambas composiciones, cruzan las piernas de igual manera, y la línea levemente inclinada del sable del Mariscal tiene su equivalente en la fusta que el Duque lleva en su mano. El Duque de Osuna aparece destocado; pero su sombrero de copa se halla a su lado, sobre la peña, mientras el morrión del general inglés, de masa y volumen semejante al sombrero del Duque, aparece sobre su cabeza. El esquema compositivo es totalmente el mismo, y las pinturas se realizaron en una época semejante, en 1816, con toda seguridad, la de Goya, y hacia esta misma fecha la del pintor portugués.

La influencia inglesa.

Dos Santos aborda una explicación de algunas de las semejanzas que existen entre los dos pintores, y cree poder justificar "lo que hay de goyesco en Sequeira con lo que de inglés existe en ambos"; es decir, que supone la existencia de una fuerte influencia de la pintura inglesa en Goya, ya que en su paisano Sequeira existen sobrados motivos para que tal relación pueda afirmarse con seguridad y lógica histórica.

El claroscuro.

Una de las más fuertes semejanzas que pueden hallarse entre Sequeira y Goya reside en su dramático sentido del claroscuro. Si contemplamos el boceto al óleo que representa una alegoría de los acontecimientos de 1820, cuadro que conserva el Museo Suares Dos Ríos, de Oporto (1), hallamos un cierto neoclasicismo superfi-

(1) Véase el libro de Dos Santos, lám. XII.

cial en estas tres figuras de guerreros desnudos que juntan sus espadas como en un nuevo Juramento de los Horacios; pero Reinaldo Dos Santos advierte, muy justamente, que la nota esencial de este boceto no es el dibujismo estático de David, sino un romántico dinamismo. En efecto, lo que ha interesado aquí a Sequeira es la plasticidad de los cuerpos estudiados con luz violenta, plasticidad que resulta acentuada con el dramatismo de las actitudes tan movidas; el efecto general, en cuando a luz y corporeidad, nos recuerda, ciertamente, cuadros de Goya, desde aquella Cocina de brujas, que fué de la colección de Osuna (1), hasta los lienzos de guerra de la colección del Marqués de la Romana. Ese dinamismo goyesco, de luz dramática y toque abocetado, lo encontramos asimismo en dos bocetos de Sequeira, hoy en el Museo de Lisboa; el *Monje en oración* y el *Cristo escarnecido*, cuadro este último que también puede recordarnos, más que a los bocetos religiosos de Goya, con los cuales pudiera tener alguna afinidad, aquella composición de la serie de la Romana, que representa a unos bandidos desnudando a una mujer. El interés por la luz misteriosa que envuelve las composiciones se explica perfectamente en Sequeira por las sugestiones innegables que Rembrandt ejerce en el pintor portugués, y que se hacen sentir especialmente en los cuadros de última época y de asunto religioso: *El Descendimiento*, de 1827, *La Adoración de los Magos*, de 1828, o *La Ascensión*, de 1832. Especialmente, el dibujo de *La Resurrección de Lázaro*, realizado a dos lápices, y que conserva el Museo de Lisboa, es de un efecto rembrandtiano extraordinario. Rembrandt fué maestro admirado y estudiado por Goya, y su influencia pesó poderosamente en la obra del maestro aragonés; Rembrandt pudo ser, pues, otra fuente común de ambos pintores, si admitimos como primera la de los retratistas ingleses. La afición de Sequeira por el claroscuro y por lo que hay en su obra de imaginación y aun de cierta fantasía visionaria, le hace reaccionar contra la pintura francesa del primer tercio del siglo, tal como él puede contemplarla en las exposiciones de París; por ello, debe ser aquí recordada la existencia de un cartón de Sequeira, fechado en 1824, en el que vuelve a afirmar sus convicciones claroscuristas, frente a las iluminaciones uniformes y al color esmaltado y pulido de la pintura francesa de aquella época.

Retratos.

En punto a las afinidades goyescas en los retratos de Sequeira, diremos que existen realmente. Mencionaremos el dibujo que publica Dos Santos (2) de una figura de hombre de indeterminadas facciones, cortesano o diplomático, de bordado uniforme, que nos recuerda vagamente en su figura y porte al Duque de San Carlos, de Goya. Por otra parte, nos parece curioso hacer notar respecto al retrato de Juan VI, con manto real y cetro en la mano, pintado en 1825, hasta qué punto coincide, en composición y actitud, con el retrato de Fernando VII, con manto real, que Goya pintó hacia 1814, y que conserva el Museo del Prado. Pero sobre este aspecto me interesa

(1) Número 549 del *Catálogo* de Mayer.
(2) Dos Santos, ob. cit., lám. XXII.

asimismo aproximar estos retratos de Sequeira a otros retratos cortesanos de don Vicente López. Siempre he creído posible, por mi parte, que en el propio don Vicente, tan conservadoramente aferrado a la tradición dieciochesca y aparentemente impermeable a toda influencia, pudiera comprobarse una cierta sugestión de los retratistas ingleses, al menos en algunas de las producciones avanzadas del maestro valenciano. Acaso Lawrence pudo ejercer sobre don Vicente, como sobre Sequeira, influencias más o menos indirectas, y en todo caso, me interesa aproximar este boceto de Sequeira para el retrato de Juan VI (que fué realizado como estudio para un cuadro grande, encargado por el embajador portugués en Roma) a algunos retratos de D. Vicente López. Creo que la influencia de Lawrence preside el retrato de *Fernando VII con hábito del Toisón* aquí publicado (fig. 36) según el boceto conservado en el palacio de Aranjuez para el cuadro de tamaño natural de la Embajada de España en Roma, que es, en mi opinión, el más inglés de todos los retratos de Vicente López (1). Pero las semejanzas de composición entre el mentado boceto de Sequeira para el retrato Don Juan VI (fig. 35) y otras obras de don Vicente son extremadamente dignas de señalarse. Me refiero al retrato de Fernando VII con hábito de Carlos III, cuyo original conserva el Ayuntamiento de Valencia (con réplica de taller en busto en la colección de la Marquesa de Argüelles), y boceto notabilísimo en la colección Lázaro, aquí publicado (en la fig. 34). Obsérvese la sorprendente coincidencia de la apostura, la actitud de los brazos, que marcan un triángulo de base muy abierta, la posición de la cabeza, la silueta general en el pliegue del manto y de la cortina, la inclinación, totalmente paralela en ambos, del cetro, apoyado sobre el cojín que sostiene la corona, la misma situación de estos adminículos sobre una mesa, la posición de las piernas, con la diferencia de estar invertido el juego de los pies, pero con análogos efectos buscados de luz y sombra; todo esto compone una serie de analogías tan extraordinarias, que aquí sí que sospechamos que puede y debe existir una fuente común. Pues lo que hay que decir todavía de la obra de Sequeira, para no detenernos más en estas coincidencias simplemente curiosas con la obra de Goya, es que este artista portugués, de fácil talento, más que de personalidad creadora, debió de poseer una sensibilidad muy porosa para asimilar notas diversas y aun contradictorias del arte de su tiempo. También Goya tuvo, ciertamente, esta influenciable porosidad receptiva; pero Goya no sólo asimilaba lo captado, sino que lo deformaba con el zarpazo de su fortísima personalidad.

En la parte madura de la obra de Sequeira hay especialmente notas que ya no son goyescas, sino que pertenecen más bien a una sensibilidad ochocentista romántica. El boceto de la alegoría de la Constitución de 1822 es ya, por su composición

(1) He tenido ocasión reciente de contemplar este cuadro en Roma; he de rectificar aquí lo que dije sobre él en mi *Breve historia de la Pintura española* y en el *Catálogo* de la Exposición Goya de 1946: el cuadro está fechado en 1831, y no en 1827.

desperdigada y teatral, un cuadro de historia, de los que se produjeron en abundancia, años después, en toda Europa. Algunos de sus retratos más delicados, por ejemplo, el de sus dos hijos, pintado hacia 1816, o el de su hija tocando el piano, hacia 1822, son pinturas de una frágil delicadeza romántica que nos recuerdan en la pintura española ejemplares Zacarías Velázquez, de Tejeo o Esquivel; y en algunos de sus últimos dibujos romanos, por ejemplo, en el de la colección Valente, en Oporto, que representa *La deposición de Cristo*, o en el *Prendimiento*, de la colección Relvas, hay un cierto sentido del claroscuro que, siendo de origen rembrandtesco, nos parece predecir ya a Daumier.

Mas estas pequeñas observaciones que nos ha parecido interesante aportar al estudio de la obra de Sequeira, acaso nos han apartado con exceso del tema de las afinidades con Goya, que, en mi parecer, han de ser incluídas en el capítulo, digno de ser ampliado ulteriormente, de las *alergias estéticas*, de que hemos tratado con anterioridad. Por ello creo que, en principio, debemos convenir con aquel párrafo del trabajo de Reinaldo dos Santos, sobre Goya y Sequeira, en que resume su opinión sobre las afinidades entre los dos pintores peninsulares: "Reconocidas—dice Dos Santos—estas influencias comunes entre el arte de Goya y el de Sequeira, no me parece forzado explicarse las tangencias de los respectivos ciclos evolutivos, por un paralelismo de sugestiones y una afinidad de resonancia a que el propio ambiente de la época, los trajes, los acontecimientos y las ideas no fueron extrañas."

Y en todo caso, diremos para terminar, cualquiera que sea la interpretación de estas afinidades, queda bien patente que en este caso no se trata de un contacto directo, es decir, de esa contaminación material que muchos críticos del siglo pasado, tan empachados de estrecho positivismo, entronizaban como única explicación posible de estos fenómenos en la Historia del Arte.

Menos señaladas han sido las coincidencias, que llegan a veces a ser sorprendentes, de Goya con el pintor italiano Domenico Pellegrini. Mi malogrado amigo D. Juan Allende-Salazar se había especialmente interesado por esta afinidad y semejanza entre ambos pintores, y en alguna ocasión me había hecho notar la conveniencia de señalar esta aproximación. El tema hubiera debido ser abordado por su sagacidad y su competencia; desgraciadamente, murió sin aportar a él y a otras cuestiones con Goya relacionadas las luces que su clarividente erudición estaba en condiciones de arrojar. No podemos, por nuestra parte, intentar resolver aquí este problema, de curioso y singular linaje; sería preciso para ello realizar investigaciones y viajes que no ha estado en nuestra mano realizar; pero, con todo, no podemos aquí eludir su realidad. Señalemos la existencia de tal cuestión y ordenemos aquí unos cuantos datos y observaciones que puedan en su día ayudar a resolverla.

Domenico Pellegrini.

Fué Domenico Pellegrini un pintor del Véneto, trece años menor que Goya y que sobrevivió doce al maestro aragonés. Nacido el 19 de marzo de 1759 en Galliera, junto a Bassano, Pellegrini fué discípulo de la Academia de Venecia, trabajan-

do también con Lodovico Gallinas; fué después a completar su formación en Roma con Domenico Corvi, y en Roma, antes de los treinta años, en 1788, celebró una exposición de sus obras.

Pellegrini fué lo que hoy llamaríamos un artista internacional, que corrió Europa de extremo a extremo, recibiendo las más diversas influencias y pintando, con éxito, retratos y composiciones en los países que visitaba. Desde 1789 viajó constantemente y celebró exposiciones, no sólo en Venecia, Nápoles y Roma, sino en París, en Londres y Lisboa. En su obra se ha observado una positiva influencia de los pintores ingleses, especialmente de Gainsborough y Romney, y no es imposible que estuviera en España, de paso o de regreso de Portugal, donde pintó abundantes retratos. Había retratado, quizá en Londres, al grabador Bartolozzi, que, como es sabido, tuvo también contacto con Portugal, y en Lisboa hubo de residir. y en 1805 retrató a madame Junot, la Duquesa de Abrantes (1), cuyo marido fué el General ocupante de la tierra portuguesa durante la guerra napoleónica. El Museo de Lisboa conserva un grupo de pinturas de Pellegrini que dan razón de su arte en tierra ibérica; publicamos aquí algunas de ellas. El retrato de un personaje desconocido, sentado, con un libro sobre las rodillas (fig. 29), es pintura de suelta ejecución y habilísima factura, que no deja de tener semejanza con Goya, al que nos recuerda especialmente en la amplia pincelada que mancha el lienzo, caracterizando la forma sin insistencia alguna, así como en el modelado del rostro o en la manera de ejecutar el cabello. Este retrato, pintado en 1804, presenta analogías con un cuadro del maestro aragonés: el retrato de Isidoro González Velázquez, ejecutado en 1801 (2). Muy suelto también, pero más empastado, es el retrato del pintor Sequeira, representado con paleta en la mano y ante el lienzo (fig. 30); la cabeza está ejecutada con gran energía, mientras que el resto de la pintura, así como el fondo del lienzo, están realizados con gran rapidez y distribuída la mancha con fogosa y despreocupada soltura; del mismo Pellegrini se conserva en el Museo de Lisboa un retrato inferior a los anteriores, identificado como el Duque de Wéllington, así como un retrato del Conde de Barce. Estas dos últimas pinturas no tienen, ciertamente, nada de goyescas, y la del Conde recuerda más bien a retratistas ingleses. Por otra parte, ante un retrato oficial y de aparato como el que, representando a Don Juan VI de Portugal en estudiada pose de gobernante (fig. 31), algo trae a nuestra memoria, en el énfasis adulatorio y el deseo de mostrar *en función* al retratado, así como en el apaisado formato, el retrato de Godoy por Goya, hoy en la Academia de San Fernando y en el que el favorito de Carlos IV quiere ser presentado como un afanoso e *importante* general, ocupado en sus faenas de estratega. La serie de estos ejemplares revela que las semejanzas con Goya no sólo residen

Pellegrini en Portugal.

(1) El cuadro está en el Museo de Burdeos.
(2) El cuadro, copiado por Deering, está hoy en América. Una réplica figuró en la Exposición de 1932.

en caracteres de soltura de mano y coincidencias de factura o de *mise en cadre*, sino en la manera de presentar el modelo en algunos de sus lienzos. Sería necesaria una completa monografía de este pintor, cosa que por hoy no está a nuestro alcance, para mostrar hasta qué punto esas coincidencias son casuales o espontáneas. Por lo pronto, en los cuadros de composición que de Pellegrini conocemos, el pintor veneciano, sin perder nunca esa calidad de factura ligera y ejecución franca, se nos muestra fácil en entregarse a un neoclasicismo, del que es buen ejemplo el cuadro de desnudo con la muchacha coronando al pastor ante un delicioso cupidillo que mira al espectador y que, firmado y fechado en 1803, conserva también el Museo de Lisboa (1). En esta pintura, realizada, por cierto, un año antes de aquel retrato de la Marquesa de Santa Cruz, de Goya, que es acaso la pintura en que el artista aragonés estuvo más cerca de una tentación neoclásica, se pueden observar notables ecos de la pictórica tradición veneciana, bien lógica en Pellegrini, que parece estudió atentamente a Tiziano, y una cierta afinidad con los ingleses, observable en la nerviosa abreviación del paisaje del fondo; ambas notas son perfectamente expresivas de la pintura de Pellegrini.

Pellegrini en España.

Pero en esta mera indicación de posible tema de estudio, el de los contactos entre Pellegrini y Goya, y sin querer forzar su explicación, hay que decir que en España existen, o han existido al menos, cuadros del pintor veneciano, y esta existencia y el tratarse en algún caso de retratos de personajes españoles, viene a reforzar el interés del tema. En efecto; en la galería de cuadros del Marqués de Santa Marta, D. Enrique Pérez de Guzmán, estaba, y en su catálogo impreso aparece incluído (2), un retrato del músico alemán Juan Bautista Cramer (3). Pero más importante y muy típico de Pellegrini era, sin duda, el excelente retrato de D. José Fernando de Abascal, Marqués de la Concordia y Virrey del Perú, que poseía en 1910 D. Juan Manuel Peyra y Vilar, y que figuró en la exposición de retratos celebrada en Barcelona en dicho año (4). Figura en pie, pierna adelantada, largo bastón, mesa con planos y sombrero, y gesto de la mano izquierda con que el famoso virrey apunta hacia una estatua de la justicia, son un poco lugares comunes del retrato

(1) Quiero dar aquí públicamente las gracias al doctor João Couto, director del Museo das Janelas Verdes, por su amabilidad al enviarme las fotografías de las obras de Pellegrini y de Sequeira que se conservan en Lisboa y que me han sido de tanta ayuda en la redacción de estas páginas.

(2) Catálogo de los cuadros del Excmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzmán, marqués de Santa Marta, por D. Vicente Poleró y Toledo... 2.ª edición; Madrid, 1875, págs. 140-142, núm. 279. En la corta y escasamente informada noticia que se da del autor del cuadro al que se le llama *Pelegrini*, sin nombre propio, se dice que nació en Venecia y que *se cree murió en Méjico por los años de 1830*. Pellegrini murió en Roma el 4 de marzo de 1840.

(3) El retrato se pintaría en Inglaterra, donde el músico residió con frecuencia y donde se encontraría con el pintor. El cuadro se pintaría hacia 1830 si, como dice Poleró, el retratado representa unos sesenta años. Cramer había nacido en 1771 en Mannheim y murió en Londres en 1858. La pintura de la colección Santa Marta medía 70 por 55 cm.

(4) Estuvo expuesto en la Sala IV con el número 23. Se reproduce en el cuaderno segundo, página 57, de los que editó *La Ilustración Catalana* en recuerdo de aquella Exposición *(Barcelona, 1910. Exposició de Retrats, Segon Quadern)*. Hay fotografía del cuadro en el Archivo Mas, mención que consta también en el Catálogo de la Exhibición.

de la época, que en algún detalle nos recuerdan algún retrato de militar de Goya: el del general Urrutia, por ejemplo. Parece, por las fotografías, un retrato bien entonado de colorista, con muy sabio empleo de los blancos, en contraste con tonos vivos en la casaca y oro en los bordados; especialmente nos hace pensar en Goya la vivacidad de expresión del personaje. ¿Cuándo se hizo el retrato? ¿Dónde? La respuesta a estas preguntas tendría interés para puntualizar los posibles contactos de Pellegrini con España; pero, en todo caso, el retrato debe de estar realizado en los últimos años del XVIII, acaso entre 1793 y 1796, año en que Abascal fué destinado a la Isla de Cuba (1).

Gilbert Stuart.

Tratando de pintores extranjeros, nos interesa mencionar el nombre de Gilbert Stuart, retratista norteamericano, alguna de cuyas obras ha recibido a veces atribución a Goya. Jamás debió de existir el menor contacto entre los dos pintores (2); pero la mera existencia de estos errores de atribución demuestra hacia dónde hay que buscar algunas curiosas localizaciones de esta zona de penumbra, que es interesante señalar, a la vez que explicar, si se puede, sus probables orígenes. Stuart es pintor de la misma generación de Goya; nació nueve años después de nuestro artista, el 3 de diciembre de 1755, en North Kingston (Rhode Island), y falleció el mismo año que Goya, el 3 de julio de 1828, en Boston. Fué su maestro un pintor escocés, Cosme Alexander, con quien comenzó a trabajar en América en 1769. Cuando Alexander regresó a Escocia, Stuart le acompañó y residió en Edimburgo hasta 1772, en que volvió a América, no por mucho tiempo, ya que en 1775 se hallaba de nuevo en Londres trabajando en el taller de Benjamín West. En Inglaterra continuó hasta 1792 ó 93, en que vuelve a América, y allí trabaja en Filadelfia y en Boston; pintó a Wáshington, del que fué el más calificado retratista, hasta el punto de que las copias de este retrato del Presidente americano son tan abrumadoramente abundantes, que han dado lugar a problemas muy difíciles en cuanto a la atribución de algunos de los ejemplares (3).

Aunque americano de nacimiento, Stuart, por su contacto con la escuela inglesa, por las influencias recibidas de sus maestros Alexander y West, así como por su

---

(1) Los planos del cuadro aluden a acciones de guerra. Abascal tomó parte, con gloria, en la guerra del Rosellón, junto al general Ricardos; fué ascendido a coronel en 1793. Cualquiera que sea la fecha del cuadro, no creemos sea anterior a este citado año.

(2) Algún retrato de Stuart existe en España; el señor Lázaro posee uno en su colección, y lo dió a conocer en un folleto (*Un retrato de Gilbert Stuart*, Madrid, "La España Moderna", 1925). También retrató Stuart alguna vez a personajes españoles: en el Museo Metropolitano, de Nueva York, se conservan los de D. José de Jáudenes y Nebot y su esposa, y en el de Worcester (Mass.) está el de una señora cuyo apellido indica origen o relación con España: una Mrs. Pérez Morton.

(3) Hizo Stuart tres retratos del natural de George Wáshington; de uno de ellos, el llamado Vaughntype, parece fué destruído el original; pero se conservan hasta quince réplicas, que son las que han dado lugar a las discusiones. De otro de ellos, el llamado Athenaeum-Type, no acabado, hoy en el Museo de Boston, existen hasta 75 réplicas, todas ellas atribuídas a Stuart (!). Una de las mejores obras de Stuart es su autorretrato, de 1788, pintado en Londres y hoy conservado en la Redwood Library, de Newport. Tuvo el artista una hija pintora, Jane Stuart, copista y ayudanta del padre, y a quien se deberán buen número de las discutidas réplicas a que antes hemos aludido.

40. *Las majas al balcón.* Copia de GOYA. (¿LAMEYNER?)

41. Lucas.—*La sopa boba.*

42. Alenza.—*La sopa boba.*

estudio de los viejos maestros de Francia, de Rubens o Van Dyck, puede decirse que tuvo una formación de pintor europeo y casi puede considerársele como un artista inglés; mas hoy los críticos señalan como características de su arte un temperamento notable por su espontaneidad, con un gran sentido del color y técnica de suelta pincelada; cualidades que, unidas a esa fresca vivacidad en la presentación de los modelos, exenta de sequedad y de academicismo, y que es común a Goya y a los maestros ingleses, pueden explicarnos el hecho de que, alguna vez, algún cuadro suyo se haya atribuído al pintor de Fuendetodos. Se trata, pues, de meras coincidencias de época y temperamento que no levantarán, creo yo, en el porvenir ninguna grave dificultad, en cuanto a la posible confusión, entre ambos artistas; sólo por el interés anecdótico de alguna atribución a Goya hecha con ligereza debe ser mencionado aquí este caso, que, en realidad, sirve de refuerzo a nuestras observaciones sobre las coincidencias espontáneas entre los pintores sometidos a la acción coaccionadora de un *estilo de época.*

TERCERA PARTE

Goya y su influencia en la pintura posterior

I

LA REACCION CONTRA GOYA EN LA GENERACION INMEDIATA

Arte oficial y arte vivo en el siglo XIX.

En otro lugar (1) hemos advertido que una de las más graves consecuencias de las condiciones sociológicas en que se encuentra el arte en el siglo XIX, es la condensación del favor oficial en artistas torpes o retrasados que representan una tradición conservadora; es decir, que las jerarquías de la Sociedad y del Estado no seleccionan ahora los valores artísticos con la certera seguridad con que realizan tan importante función social en los siglos anteriores. Los artistas más favorecidos por el poder no son ya los verdaderamente representativos de su generación, sino que encarnan, en la mayor parte de las ocasiones, y esto es lo grave, ideales petrificados y muertos; tales artistas no pertenecen ya a ese sector que recoge en cada momento las inquietudes y los anhelos de una determinada situación histórica, o sea a lo que, en términos de crítica contemporánea, se ha solido llamar el *arte vivo*. El caso de los sucesores de Goya es por ello enormemente representativo, digno de un estudio histórico que iluminase las particularidades con que vienen a reflejarse en nuestra menguada sociedad del siglo XIX y en la provinciana corte de Fernando VII las circunstancias que pesan sobre el arte en la sociedad del nuevo régimen.

El contraste es más sorprendente todavía por cuanto Goya, que fué un pintor enormemente representativo de su momento histórico en los años que van desde 1775 a 1798, rebasa inmediatamente después, y refuerza luego con motivo de la crisis de la guerra, esta posición artística suya, lanzándose con enorme osadía por nuevos caminos, que precisamente por ser proféticos, no son en muchos casos utilizables por sus contemporáneos y parecen simplemente hijos de una arbitrariedad personal. Goya deja de ir con su tiempo, no por retraso, sino precisamente por genial adelanto precursor. La preferencia de Fernando VII por artistas retrasados que marchan al compás de ideales de otras generaciones viene a ser una especie de intento de corrección automática para poner al día con la vida el arte que Goya había lanzado por caminos de novedad y de futuro. Lo que sucede, es que, en el des-

(1) Véase mi *Breve historia de la pintura española*, 3.ª edición, cap. XIV.

concierto en que la sociedad y la Monarquía española se encuentran después de la guerra y del hundimiento del Imperio napoleónico, esta corrección se opera sin exactitud alguna y aun refleja una cierta dualidad, que viene a subrayar esa incertidumbre de una época que ha perdido el rumbo.

Los artistas representativos del arte oficial vienen a expresar, a su vez, tendencias contradictorias, ideales de generaciones opuestas. Esta contradicción se hace expresiva al considerar la pareja López-Madrazo, que ha de acaparar los favores oficiales durante el reinado de Fernando VII y aun durante buena parte del de Isabel II; la situación queda acentuada todavía por la longevidad de estos dos artistas y por la acción que ejercen sobre sus contemporáneos. Su gran fama, extensa clientela e influencia sobre generaciones de discípulos prolonga todavía más el eco de su arte anacrónico. Por otra parte, la fuerza del arte oficial, en esta primera mitad del siglo XIX, no llega a ser suficientemente contrapesada por un movimiento libre de arte, con pujanza suficiente para imponer su modalidad, al menos, en ciertos sectores avanzados de la nación.

Vicente López.

En efecto; esos pintores representativos del momento oficial, a que nos referimos, durante la primera mitad del siglo XIX, Vicente López y José de Madrazo, son temperamentos muy distintos y representan ideales de dos distintas generaciones. Don Vicente López, que nace en 1772, es la figura más destacada de toda una generación de artistas provincianos, formados ya bajo la férula de la enseñanza académica. Esta Academia borbónica enseñaba unas normas de dibujo y composición según los supuestos aquel rococó que se creía próximo al clasicismo, por seguir más o menos el camino marcado por Mengs. Joven aplicado, dibujante infatigable y correcto, Vicente López viene a ser en Valencia un buen alumno, que sigue en las aulas provincianas la versión pictórica que pudo llegar a su región del arte de un Mengs. Incapaz de genialidades ni de innovaciones, Vicente López mantiene la línea de esta enseñanza a través de una larga vida con una excelente técnica de oficio. Su limitado y escolástico sentido de la tradición barroca sustituye el fuego y valentía de esta cálida onda estilística por ese arabesco menudo del rococó y una leve intención sentimental apenas meramente dulzona en actitudes y composiciones. Fué López el perfecto cortesano; pintor sin pasión, sin culto por los grandes maestros, sin ideas estéticas ni gusto por la reflexión, sin viajes ni inquietudes. Maravillosamente dotado para el retrato, su escasa genialidad nos hace ver hasta qué punto el arte del retratista pintor necesita, por un lado, de dotes interpretativas capaces de exaltar la representación humana al supremo rango de la obra de arte, y por otro lado, de aguda penetración psicológica, de personal vibración ante el modelo y su específica individualidad. Ejecutante sin tacha, D. Vicente López nos hace comprender claramente qué diferencia radical existe entre *un buen pintor* y un *gran artista*, y cómo la mera ejecución impecable puede quedar muchas veces en un plano absolutamente inferior, mientras que el balbuceo

genial y expresivo, cargado de intención y de espíritu, puede satisfacer plenamente el gusto del que busca en la obra de arte algo más que una discreta o aun excelente artesanía.

Si en algo pueden coincidir Vicente López y José Madrazo, es en la primacía del dibujo. Don Vicente López dibuja con una precisión sorprendente, lo cual no quiere decir que su dibujo sea enteramente objetivo, entendiendo por ello una total impasibilidad de observación que no deforme ni acentúe nada en el natural que tiene delante. Se suele olvidar, con frecuencia, que también al dibujar el natural el pintor valora e interpreta; el análisis de una forma por la línea queda calificado por las preferencias del dibujante, ya que siempre, ante el natural, todo dibujo selecciona o prefiere elementos, destaca otros, estiliza o recarga y, en suma, interviene siempre inevitablemente según una cierta intención personal que se deja sentir hasta en el dibujo más atenido al modelo. Este queda, pues, en algún modo estilizado, deformado, a tenor de esas preferencias que el espíritu del dibujante impone a la forma.

El dibujo en Vicente López.

Don Vicente López tiene, como dibujante, una potencia de observación formidable. Su ejecución se complace con cierto virtuosismo en un análisis excesivo, en el que la forma queda desmenuzada, deshecha en demasiadas líneas, que la contornean, dibujan e insisten con una superabundancia recargada y que disuelve en cierto modo su auténtica y pura expresividad. Queda así en don Vicente la forma desprovista de fuerza y de intención, es decir, de la personalidad que da la auténtica presencia de la vida. Vicente López se recrea, complacido, en el detalle; pierde de vista la unidad y la jerarquía de la obra de arte, y llega en lo microscópico a fabricar miniaturas de tamaño natural. Esta complacencia en el desmenuzamiento inexpresivo de los modelos supone que tantos y tantos problemas que los grandes artistas resolvieron con fogosa interpretación sintética no tienen valor para él. Ni Velázquez ni Goya inquietaron jamás a don Vicente. López supera, en su línea, a cualquier maestro español con aquel análisis, agotador y enojoso, en el que pocos artistas sobrepasaron al artífice valenciano: en un cuadro de don Vicente, todo tiene igual valor; incluso la luz define sin parcialidad todas las cosas que hay en el cuadro, desde los ojos del personaje al charol de sus botas, los brillantes botones de su uniforme o los encajes dibujados hilo a hilo.

Dijo Méndez Casal, con gran acierto, que un retrato de D. Vicente López es más bien que una pintura, un plano en relieve; tenía razón nuestro malogrado amigo al pensar que, siendo D. Vicente López uno de los hombres mejor dotados técnicamente dentro del arte español de todos los tiempos, sus obras producen la tristeza de que aquellas dotes portentosas de don Vicente agostaron lo que suponían de don divino en esta ineficaz reproducción, de la que quedaba desterrada el alma de las cosas y de las personas. Si alguna unidad tienen las obras de D. Vicente López, la encontraremos solamente en un recurso estilístico que viene a producir también

una impresión fatigosa: me refiero a ese pulular de tenues curvas retorcidas y acaracoladas, de igual precisión e importancia en toda la superficie del cuadro, y que hace que las pinturas de don Vicente, y especialmente sus retratos, nos hagan el efecto, en muchos casos, de una complicada gusanera. Al reducirse a ritmo lineal, el único posible de sorprender en los óleos de López, figura, ropajes, forma y perifollos quedan esquemáticamente reducidos a esas pequeñas líneas serpenteantes que pueblan el cuadro todo. Arrugas de la piel, rizos de los encajes, frunces de los vestidos, todo tiene esa tendencia a la curva sinuosa de antipático efecto que domina el conjunto, y que es lo único que da una pobre trabazón estilística a las pinturas de D. Vicente López.

Tiene, para nuestro tema, un especial interés poner frente a frente a Goya y a López en una comparación ejemplar. Esta ocasión nos la brinda un cuadro de D. Vicente en que se lanzó decididamente, más que a copiar, a interpretar a Goya. Me refiero a la copia parcial hecha por López del gran retrato de la reina María Luisa por Goya (1), conservado en el Palacio Real de Madrid. Retrato y copia se exhibieron al mismo tiempo en la Exposición conmemorativa de 1946 celebrada en el Palacio de Oriente, y allí pudieron cómodamente compararse (2). Don Vicente se propuso ser fiel a su modelo, pero lo fué a su manera, dibujando, apretando mucho más que Goya y complaciéndose, como siempre, hasta la minucia en el detalle indumentario que Goya despacha con unos cuantos certeros y rápidos toques suficientes. Mas es en el rostro donde se esfuma, en la copia, el encanto de plano modelado mate de Goya, casi sin sombras y sin necesidad de delinear las facciones, manchando y no diseñando y consiguiendo una justeza de planos y de luz y una impresión de vida y de presencia que a don Vicente se le va de las manos a fuerza de lustrar y resobar su materia. Por otra parte, don Vicente no se satisface con los fondos lisos de Goya, puro espacio en penumbra, y pinta, tras la figura, unos elementos de arquitectura —balaustrada y columna— que dejan columbrar un paisaje.

Fué D. Vicente López, en realidad, el último pintor de cámara propiamente dicho; los biógrafos del artista, los cronistas de la época, nos afirman en esta versión. Don Vicente vivía en el propio palacio, en habitaciones de la plaza de la

(1) Mayer, núm. 148. El cuadro figuró en la Exposición del año 1928 en el Prado. Véase el Catálogo ilustrado núm. 37 y lám. XXIX. Observaré que este magnífico retrato ha sido siempre considerado como réplica del enviado a Nápoles y conservado en el Palacio de Campodimonte (Mayer, 147). He podido ver el cuadro en exposición temporal en la Galería Borghese, de Roma (mayo de 1947), y no me ha parecido justificada la estimación tradicional; si se llama réplica al de Madrid, damos a entender inferioridad respecto al de Nápoles; en mi opinión, es superior el cuadro madrileño. Existen, además, diferencias de color entre ambos: la sobrefalda del cuadro de Palacio es de un tono malva, la de Nápoles es amarilla. Ello explica que la réplica o copia en pequeño tamaño de la colección Mac-Crohon (núm. 30 del Catálogo ilustrado de 1928 y lám. XXIV) está hecha ante el cuadro de Nápoles y no ante el de Madrid.

(2) Véase el *Catálogo...* redactado en la parte de pintura, por el que esto escribe, núm. 213 (el original de Goya) y 188 (la copia de don Vicente, que no reproduce la figura entera, sino que es sólo un busto largo), págs. 48 y 60.

Armería reservadas al artista cortesano; era su vida morigerada y reglamentada minuciosamente; de su taller subía a pintar a las reales habitaciones en poses concedidas con habitual familiaridad, y esta familiaridad le hizo ser objeto, como en algún caso se nos cuenta, de las bromas inocentes de la niña Isabel II (1). El *favor desusado y peregrino* de Fernando VII, que fué cantado por D. Juan Nicasio Gallego, llevó al rey a asistir personalmente a la propia casa del pintor en alguna fiesta dada en honor de los monarcas. Pintor incansable de las reales personas y de aquella sociedad ya aburguesada, honrado con las condecoraciones más preciadas de su época, Vicente López fué el retratista de cuarenta años de vida madrileña. Con él acabaría este linaje singular de pintores que vivían en la intimidad de los reales palacios; los favores excepcionales otorgados a su persona eran un singular canto de cisne, el adiós a una fauna artística que el siglo XIX iba a hacer imposible. Por eso en la vida de D. Vicente López todo mira al pasado: pintura de frescos alegóricos y retratos de reales personas; abarrocadas composiciones llenas de alusión mitológica, y solemnes efigies, en las que antes de desaparecer, barridos por la ola igualitaria, se despiden de nosotros los encajes, los casaquines, el barroco atuendo cortesano, y toda la pompa dieciochesca se explaya por última vez. Mengs venía a ser el ideal ya un tanto anacrónico de D. Vicente López; él no sabe qué nuevas corrientes orean el aire en las escuelas de Europa, ni le preocupa una renovación de su oficio ni de su estética. Por eso el contraste con Goya es demasiado patente para que valga la pena insistir en él. Aquel sucesor que el azar deparaba a don Francisco en las cámaras reales, era de una especie muy distinta de su genio, un tanto mestizo de adivino. La factura pictórica de don Vicente se basa en las cualidades que a Goya le fueron más ajenas; por ello, la única aproximación que nos puede ser permitida, es la de recurrir a los bocetos de D. Vicente López para alguna curiosa comparación. Pero aun en este aspecto, López es un fiel seguidor de las normas del XVIII; el bocetismo que hemos señalado como un fenómeno singularmente estimable desde el punto de vista de la calidad pictórica, en el siglo de la academia, es lo que continúan estos esbozos de don Vicente, en los que sorprendemos algunas notas no ingratas de pintura. Como pintor al fresco, la aproximación entre López y Goya es imposible; en algún boceto de personas reales, y especialmente de los más aparatosos retratos que exigieron de él este estudio previo, don Vicente puede llegar a atraernos con una factura más abreviada. En cuanto su pincel no puede complacerse en la irisación detallista de las superficies o en las fláccidas arrugas de rostros o casacas, algún vigor cobra su efecto, en pintura, que viene entonces a hacérsenos más estimable. Como el estudio de la pintura de don Vicente no nos afecta aquí sino de un modo negativo, me bastará aludir como ejemplo a dos estudios del pintor; es el uno el boceto que publicamos en la figura 34 en que Fernan-

Los bocetos de D. Vicente.

(1) Véase el trabajo de González Martí publicado en el libro *Vicente López. Su vida, su obra, su tiempo*, págs. 67-68.

do VII aparece representado con hábito de la Orden de Carlos III; el tema es análogo al del famoso retrato del rey fundador, por Maella, que se conserva en el Palacio de Madrid, que estuvo por algún tiempo atribuído al propio Mengs; pero la composición es mucho más grata en el boceto de don Vicente, que conserva la colección Lázaro y que aquí reproducimos; parece ser que el encargo partió del Ayuntamiento de Valencia (1) a raíz de la elevación al trono del Príncipe, como consecuencia del motín de Aranjuez y de la abdicación de su padre. Debe, pues, de estar pintado de memoria, y por ello mismo, en el boceto no ha tenido preocupación alguna de sujetarse a la esclavitud de un modelo, que en don Vicente siempre nos resulta onerosa. Lo primero que nos sorprende en este boceto, es no solamente la pincelada pastosa y los planos más enérgicos de lo que pensaríamos jamás en don Vicente López, sino el sentimiento y garbo airoso que tiene la composición. No es frecuente hallar casos de este porte en la pintura de López, y por ello hemos de caer en la atractiva tentación de pensar que el artista se valió aquí de algún modelo dado. No me extrañaría que López hubiera utilizado aquí alguna estampa. ¿Acaso un grabado inglés? He intentado puntualizarlo; pero la busca en libros a mi alcance no me ha permitido encontrar esta posible fuente. Brindo esta sugestión al futuro investigador de la obra de D. Vicente López, cuyo estudio, a pesar de intentos muy loables, y especialmente el de nuestro malogrado compañero Méndez Casal, en la conferencia dada en Valencia en 1926 (2), no han logrado aún alcanzar la altura de crítica y la precisión documental que desearíamos. Pero me confirma en la posibilidad de la existencia de un grabado que haya servido de inspiración a López la comparación del boceto de la colección Lázaro con otro esbozo del pintor portugués Sequeira, pintado en Roma muchos años después para un retrato de Don Juan VI de Portugal (fig. 35). La coincidencia en la actitud de los dos reyes, el giro del rostro, la posición del brazo que sostiene la bengala, la caída del manto y el juego de las piernas buscando un efecto de luz, es tan semejante, que todo en él inclina a suponer pueda haber existido una fuente común para estas dos pinturas, entre las cuales no puede establecerse ningún nexo demostrable. Si comparamos el boceto de don Vicente con las pinturas en las que pudo ser utilizado, la desilusión es espantosa; tanto el cuadro del Ayuntamiento de Valencia como alguna réplica

(1) El primer retrato de Fernando VII por López debió de ser el que figura en el grupo colectivo encargado por la Universidad de Valencia con motivo de la visita de Carlos IV y su familia a aquella ciudad, en 1802, lienzo que está hoy en el Museo del Prado, como depósito de la Facultad de Letras de Madrid; otro retrato oficial de 1808 que figuró en la Exposición valenciana de 1926 y se reproduce en el libro antes citado con el núm. 7 no debe ser confundido este último con este a que nos referimos ahora, y cuyo boceto publicamos, en el que Fernando VII aparece con el hábito de Carlos III. Este último lo describe el Sr. Tormo en una sala del Archivo Municipal (véase su *Levante*, página 137); figuró en la Exposición de retratos celebrada en Barcelona en 1910; véase el *segon quadern* de reproducciones editados por la Ilustració Catalana, pág. 55 (sala V, núm. 5).

(2) Incluída en el libro sobre don Vicente, antes mencionado. Después de él, y con ocasión de una exposición organizada por los Amigos de los Museos de Barcelona, vió la luz un lujoso volumen con catálogo de los cuadros expuestos y estudio biográfico del Marqués de Lozoya (*Vicente López. 1772-1850*... Barcelona, 1943).

del Fernando VII con uniforme, de la Orden fundada por su abuelo, que hemos visto en colección particular (1), nos presentan una factura lisa, insignificante, mucho más plana que la habitual en los retratos de don Vicente en su época de mayor maestría, es decir, en su etapa madrileña posterior a la guerra. Por ello mismo es también muy curiosa la comparación entre este boceto a que acabamos de aludir y el magistral en que Fernando VII es representado con hábito de la Orden del Toisón de Oro, estudio que aquí también se reproduce (fig. 36) y que, conservado en el palacio de Aranjuez, sirvió para el gran cuadro que conserva la Embajada española ante el Vaticano, que está fechado en 1831 (2). Entonado en rojos, así como el de 1808 lo estaba en azules, Fernando VII aparece en su gruesa carnosidad de hombre maduro y precozmente avejentado, con un aire ciertamente mayestático, que ni el Rey tuvo nunca, ni el pintor logró otorgar a los demás retratos del Monarca. Tiene aquí Fernando VII un no sé qué de imperial, y al decir esto pensamos, naturalmente, en los Césares romanos, ya que Fernando parece presentar en su porte algo de Claudio o de Nerón, y su faz abotagada y vinosa no carece de cierta dignidad autoritaria. El acierto de la *pose* y la soberbia ejecución de pintor que domina todos los recursos de su oficio, hace de este esbozo de Aranjuez una pieza excepcional. Mas como nunca otro retrato del pintor valenciano llegó a esta altura en composición ni en gesto, en la efigie del Monarca español, esta imagen nos hace recordar el arte de un Lawrence. Una grave sospecha nos asalta, de que aquí D. Vicente López trilló sendas ajenas, es decir, que pudo servirse de la composición, conocida por grabados, de algún retrato inglés, que es a lo que más nos recuerda este magnífico boceto.

Sin tener estos dos estudios nada goyesco, son las únicas cosas de la obra de don Vicente en que podemos remotamente recordar la ejecución genial del maestro aragonés. En realidad, la contraposición entre ambos artistas es inevitable. La genial, desenfadada técnica de Goya, su arraigo en la *veta brava* española, su sentido de las calidades pictóricas y su profundidad humana, están en el polo opuesto del ñoño y flojo espíritu, de la insignificante mediocridad y del fatigoso dibujismo de D. Vicente López.

Muy distinto de él, D. José de Madrazo fué un retrasado también, a pesar de haberse formado en las consignas de su tiempo. Discípulo de David, Madrazo nació

José de Madrazo.

(1) La de la Marquesa de Argüelles; es un cuadro de proporción cuadrada y con figura de algo más de medio cuerpo. En cuanto a la fecha del retrato de Valencia, véase lo que dice el Marqués de Lozoya en el estudio preliminar al Catálogo de la Exposición de Barcelona de 1943, antes citado, página 27.

(2) El boceto figuró en la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya en el Palacio Real, en 1946; véase el catálogo, núm. 284, pág. 76 y lám. XXV. Mide el boceto 48 × 34 cm. En cuanto al cuadro de Roma es, sin duda, de las mejores pinturas de don Vicente. El hábito del Toisón con entonación rojiza calentó la pintura apartándola de esas frías gamas habituales en López, que contribuyen a fragilizar sus figuras. La fecha del cuadro, citada por mí erróneamente por seguir a otros autores, ha quedado ya rectificada en una nota anterior. Del boceto existe una copia curiosa, de mano y técnica muy distinta que la de don Vicente, tosca y más pastosa, en el Museo Cerralbo, de Madrid.

el año 1771, lo cual quiere decir que es rigurosamente contemporáneo de Ingres, que, nacido un año antes que él, le sobrevivió algunos años. En plena apoteosis del pintor napoleónico en 1801, Madrazo se encontró en el ambiente de París trabajando en el taller davidiano, estudiando concienzudamente no sólo el dibujo y la pintura, sino la anatomía y las antigüedades, y obteniendo éxitos dentro de las normas más rigurosas de la escuela. Este purismo del dibujo adquirido con David; la rivalidad después con el propio Ingres en una larga estancia en Roma, arraigan sus convicciones en pro del dibujo estatuario y de las composiciones clásicas. Griegos y troyanos, numantinos y lusos, cascos y broqueles, mantos de curvos pliegues estudiados y calidades de vaciado en yeso, se prodigan en los cuadros de don José, que por paradoja curiosa, comentada por su hijo don Pedro (1), siendo el más afrancesado de nuestros pintores, sufrió la persecución en Roma por parte de la policía napoleónica. Vuelto Madrazo a España, va a representar entre nosotros el esfuerzo por instaurar el dibujismo purista, más ajeno a nuestro temperamento y a aquella *veta brava* de donde salió el arte goyesco; un tanto anacrónico era ya este propósito en 1818, cuando Madrazo toma en sus manos la cátedra de colorido y composición en la Academia de San Fernando. Y, sin embargo, esta enseñanza fué la misión que dió a Madrazo su valor histórico como artista influyente en muchas generaciones de jóvenes educados bajo su férula. Pues aunque Madrazo fué también pintor de cámara de Fernando VII y de Isabel II, en realidad, los papeles quedaron repartidos durante bastantes años, llevando D. Vicente López en peso la misión de retratista de cámara, mientras Madrazo, menos dado a este género y más a la composición clasicista, tenía reservado para sí el campo de la enseñanza. Vemos, pues, que bajo Fernando VII e Isabel II, perdido el rastro de Goya, imperaron en el arte oficial dos pintores apartados totalmente de la estética goyesca, a la que repudian como caprichosa y arbitraria, mientras ellos intentan a su modo continuar las tradiciones legadas por dos generaciones distintas y las normas predicadas por dos pintores extranjeros. Don Vicente López será en la corte madrileña una especie de Mengs provinciano y menor; D. José de Madrazo, un David traducido al castellano. Ambos tienen de común una orientación, en lo que también se apartan radicalmente de Goya: el dibujismo. Don Vicente López analiza la forma en esas curvas escaroladas y sinuosas con las que arruga y tritura toda forma que se le pone ante los ojos, para colorearla después con su nítida paleta esmaltada, en ejecución tan primorosa como aburrida. Don José de Madrazo aspirará al gran estilo, es decir, a la interpretación de la forma, restándole todo calor y vida para representarla como si estuviera traducida a la gélida calidad del yeso. En realidad, el uno podría invocar la práctica de Mengs y el otro sus ideas; pero entre ambos diferían profundamente por hablar el lenguaje de dos generaciones distintas.

(1) Madrazo, *Viaje artístico...*, pág. 273.

Madrazo, retratista.

No se ha estudiado aún debidamente a D. José de Madrazo como retratista, que es el aspecto en que más nos interesaría abordar en su comparación con Goya; pero no dejó de realizar una producción relativamente extensa en este género; algunos museos españoles han llegado ya a albergar unos cuantos ejemplos que pueden servirnos de referencia. El *Cardenal Gardoqui*, conservado en el Museo de Bilbao, es un cuadro enteramente dentro de la vieja tradición romana; en todo caso es superior al retrato ecuestre de Fernando VII, hoy en el Museo Romántico. Una exposición que representara a Madrazo retratista mostraría matices y titubeos en la pintura de don José, de la que, en este sentido, todavía no tenemos una idea clara. Salvada la distancia, en algún momento puede parecernos Madrazo creador de una versión atinada del retrato de Ingres. Pudiera servir como ejemplo de ello el retrato de la señorita de Arratia, hoy conservado en la colección Mac-Crohon, de Madrid, o algún excelente retrato femenino de la colección Daza. Madrazo predicó el dibujismo, en el momento de la formación de la pintura romántica, a sus discípulos de la Academia de San Fernando; pero a lo largo de su vida se opera una cierta conversión, que deberá ser estudiada en su día con interés y con delicadeza. El propio hijo del pintor, don Pedro, alude a este cambio de frente estético y a este arrepentimiento de sus afrancesadas convicciones artísticas. Es un párrafo curioso que no nos resistimos a transcribir, en el que trata de aproximar un tanto vergonzantemente a Goya y a su padre en un paisaje que tiene mucha intención (1). "No existe —dice don Pedro—el antagonismo que se supone entre el pintor más popular de la desdichada corte de Carlos IV y la nueva Escuela que iba a reformar, andando el tiempo, el estudio de la Academia de Madrid; y esto se ve claramente ahora que la larga distancia a que nos hallamos del momento crítico de la lucha nos permite observar sin pasión los resultados de aquella contienda; ¿qué sucedió, en efecto, cuando el antiguo estilo académico de Maella y Bayeu se sustituyó por la nueva Escuela, basada en el estudio de la Naturaleza y en la meditación de las obras de los griegos, sus más aventajados intérpretes? Sucedió que, madurada la primera exaltación por la índole reflexiva española, aquellos mismos discípulos entusiastas de David, guiados por la ciencia del dibujo que de él habían adquirido, aprendieron a apreciar el mérito de los grandes artistas indígenas del siglo XVII, que los manieristas de fines del XVIII tenían relegados al olvido..." Baste este trozo de página tan singular para comprender hasta qué punto a Madrazo el historiador, al escribir su libro por 1880, le preocupaba la responsabilidad de las corrientes introducidas por su padre, en cuanto pudieran haber contribuido a apartar a las nuevas generaciones del ejemplo vivo y genial, aunque difícilmente aprovechable, del único pintor grande que España tuvo desde la extinción de la Escuela del XVII. Algo tiene de sofisma y de palinodia la argumentación de don Pedro;

(1) Véase *Viaje artístico*, págs. 271-272.

pero no deja de ser un hecho la efectiva conversión que tuvo lugar a lo largo de la carrera de D. José de Madrazo. Puede admitirse que, al reaccionar su purismo davidiano, su enseñanza pudo tener eficacia al volver los ojos hacia un naturalismo que pudiera terminar en la revalorización de nuestra pintura del XVII. Digamos mejor, para centrarlo todo en un nombre, en la revalorización de Velázquez, pero no, ciertamente, en la de Goya. Podemos admitir que en Madrazo y en su enseñanza pudo producirse una cierta regresión hacia el realismo español del siglo XVII; pero nunca que este proceso personal de don José pudiese llegar a Goya en busca y estímulo de la pintura del porvenir.

II

LA INFLUENCIA DE GOYA EN LOS ROMANTICOS

Cuando en el mes de junio de 1825 Moratín escribía dando noticias de Goya y hablando de su infatigable actividad senil, empleaba el escritor emigrado una frase familiar, con la que en cierto modo iniciaba la crítica que una parte del siglo XIX había de hacer, expresa o tácita, de la obra del maestro aragonés. Goya, dice Moratín, "pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta". Este escape crítico fijaba en cierto modo el punto de vista de un neoclásico como don Leandro, ante la actitud pictórica de Goya, ante lo que hoy llamamos *su impresionismo*. En efecto; próximo el advenimiento del romanticismo, Goya era, pocos años antes de morirse, un genial e incomprendido solitario; su obra quedaba circunscrita entre dos corrientes estilísticas adversas a su arte, entre el pulido academicismo de Mengs y el rígido y seco neoclasicismo de los secuaces de David. Navegando contra corriente entre tan hostiles elementos, Goya, que, como ya hemos visto, no era un hombre cerrado a las influencias exteriores, halló, con la fuerza de su genio, su camino personal; pero no tuvo escuela ni, como hemos visto, dejó discípulos que merecieran este nombre. Ahora se nos plantea otra cuestión de tipo histórico. ¿Qué estela dejó en la pintura este gran precursor que abrió caminos, adivinó horizontes y creó un mundo propio, mal comprendido por sus contemporáneos, que le dejaron morir desterrado y solitario?

Una observación de Moratín.

En los anteriores capítulos nos hemos asomado a las discusiones en que los críticos han puesto en tela de juicio si Goya fué un mediocre artesano o un genial intérprete del mundo visual; si su vida tuvo algo de heroico o transcurrió en una plebeya vulgaridad; si fué o no patriota; si le poseyeron las ideas del siglo o si, por el contrario, no se salió de la rutina de un hombre de escasas inquietudes culturales. Pues también se ha discutido, con las más encontradas opiniones, si su arte dejó huellas o ejerció influencias en la pintura del siglo XIX. No pretendemos hacer una minuciosa y detallada historia de la polémica, porque no merecería la pena; pero elijamos dos opiniones extremas que nos den idea del apasionamiento, tan español, puesto por algunos autores en discutir meras cuestiones de hecho. El mediano pintor y mediocre plumífero Ceferino Araújo, en su estudio, impreg-

Polémicas sobre la influencia de Goya.

nado de ramplonería o de resentimiento, se pronuncia por la más rotunda negativa. No ejerció Goya—viene a decir Araújo—influencia en los artistas de su tiempo, ni la ha ejercido después; hoy se le admira tal vez más que antes, pero no se pretende imitarle. "Hoy nadie imita a Goya... ¿Dónde están? ¿Quiénes son esos imitadores?" (1). Recordemos que la fecha del folleto de Araújo es la de 1896, año en que éste desconocía, al parecer, todo el eco encontrado por Goya en Francia y todo el movimiento impresionista.

Años antes, en 1884, D. Pedro de Madrazo había publicado su libro, tan interesante, entre erudito y misceláneo, titulado *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España.* Al llegar a su capítulo XVIII y ocuparse de la pintura en España durante el reinado de Carlos IV, Madrazo, hombre consecuente y honrado, que no hurtaba la cara a los problemas, tenía que enfrentarse con el juicio de la obra de Goya. No olvidemos que para don Pedro suponía este encaramiento una situación un tanto ingrata. Hijo de D. José de Madrazo, jefe de un purismo davidiano borrado ya definitivamente en la fecha en que don Pedro escribía, por las oleadas del romanticismo y del naturalismo, había de recordar que la actitud artística de su padre, el tantos años director de la Escuela de San Fernando, representó en su tiempo una influencia exótica y, en definitiva, fracasada entre nosotros, tanto frente a las supervivencias del siglo XVIII, encarnado en Vicente López, como frente a las orientaciones que Goya imprimió a la pintura. Nos hacemos cargo, con indulgencia comprensiva, de la situación de don Pedro al recordar la figura de su padre, don José, reconocido en su tiempo como jefe y *caposcuola* indiscutido, mientras el arte de Goya parecía perderse sin consecuencias. Ahora, muchos años después, veía Madrazo, hijo, convertido a Goya en un valor universal, admirado internacionalmente como nuevo astro que salía de un pasajero eclipse. La objetividad crítica le salvó a don Pedro, que además entendía de pintura y sabía colocar a Goya en el indiscutible lugar que en el interior de su ánimo le era otorgado. Por eso nos interesa transcribir aquel párrafo de su *Viaje*, en que al tratar de la pintura de fines del XVIII, llega al momento de enfrentarse con la figura de Goya. Su juicio es tajante. "Aquel pintor—dice—era el destinado para revelar a Europa la vitalidad del genio pictórico español en medio de sus mortales angustias... Nacido al mundo este hombre singular para pintar las escenas en medio de las cuales se desenvolvía la antigua nacionalidad española bajo el bochornoso reinado de Carlos IV, descolló entre los degenerados pintores de aquella época de transición como un gigante roble entre enfermizos arbustos y como un misterioso y terrible profeta del arte del porvenir realista y destructor de toda convencional belleza." Y agrega: "La virtualidad de Goya, añadimos ahora, ha trascendido de tal manera al género moderno, que hoy ya casi amenaza degenerar en

(1) Págs. 69 y 70 de su folleto, *Goya.*

nuevo daño lo que fué en un principio saludable protesta. Desde el siglo del renacimiento venía rebelándose contra el clasicismo griego y romano el romántico español, que miró siempre como una bufonada su disfraz y el origen de sí con vilipendio. Pero entre los extremos hay un medio que la sana crítica recomienda; entre el *afectado grecismo de los adocenados discípulos de David* y el desvergonzado realismo de los adocenados imitadores de Goya está el noble y severo naturalismo de Velázquez, Ribera, Zurbarán y Murillo" (1). Recuerda después don Pedro, a quien estas palabras han debido costar gotas de sangre, que él no puede ser imparcial en este punto, ya que su padre fué no solamente discípulo de David, sino el más ardoroso propagandista de ese purismo clásico que quiso imponer entre nosotros a su regreso de Roma (2). Pero el enfoque de don Pedro está bien claro; para él deriva de Goya y de su impulso genial toda la revolucionaria actitud romántica en lo que tenía de antiidealista, en su exaltación del realismo y del desprecio de las convenciones académicas; en una palabra, en lo que hay de realmente moderno en esta pintura, que conteniendo en cierto modo la herencia de la *veta brava* española, preludia la nueva y rebelde actitud del arte contemporáneo.

Desde un punto de vista general, don Pedro estaba en lo cierto; no en balde él tenía una amplia formación de historiador y una familiaridad reflexiva con el estudio de las diferentes escuelas y corrientes pictóricas, que le capacitaba para comprender en su justo valor, ya en el último tercio del XIX, la significación profunda de Goya y de su arte. Llevaba en ello ventaja fabulosa a los miopes y chabacanos puntos de vista de Araújo.

La estela de Goya en los románticos.

Mas, en cierto modo, también es verdad que la lección de Goya no fué debidamente aprovechada por las inmediatas generaciones. Encaminado el arte oficial por los derroteros más opuestos a las vías de Goya, los herederos más o menos *ab intestato* de su arte serán un grupo de pintores que se acercan al maestro por afinidad electiva, por ansia y anhelo de lo que en nuestros días se ha llamado un arte vivo; en suma, este rastro de Goya es algo que sólo unas cuantas individualidades aisladas logran mantener con altos y bajos a través de nuestro siglo XIX. No olvidemos que, dejando aparte algunos espíritus selectos, como Delacroix, Baudelaire y Daumier, el arte de Goya tardó en encontrar un amplio reconocimiento en las esferas internacionales. Cuando en 1870, y por consejo de Fortuny, Goupil compró un retrato de Goya, en su casa permaneció mucho tiempo sin encontrar comprador, mientras se pagaban cientos de miles de francos por telas que hoy nos parecen ridículamente indignas de tan alta estima. También en esto hemos saltado hoy al extremo más opuesto; en nuestros tiempos de imperio absoluto del vil metal, todos nos ponemos a temblar cuando alguien deja caer en nuestra presencia la terrible frase alarmante: *tengo un Goya*. Pues ya sabemos que *todo es Goya* hoy para las

(1) *Viaje artístico*, págs. 268 y 269.
(2) Idem, véase pág. 269.

gentes que quieren traducir en subida cotización de pesetas algún cuadro mediocre pintado entre 1770 y 1830.

Recordemos también que Matheron, en su biografía de Goya, tantas veces mencionada, asociaba al nombre del gran artista español una promesa de renacimiento artístico que en nuestro país tomaba pie para ello de la contribución española a la Exposición universal de 1855 (1), en la que se exhibieron, entre obras de otros pintores del momento, algunos cuadros de Lucas que, por el asunto y la factura, hicieron derivar la asociación de ideas hacia la evocación de Goya. El hecho es que ni Vicente López ni José Madrazo pasaron con sus obras las fronteras, y sólo los éxitos juveniles del joven Federico Madrazo hicieron sonar algo el nombre de España en los tiempos que mediaron entre la muerte de Goya y la mentada Exposición de 1855, ya en pleno fervor naturalista.

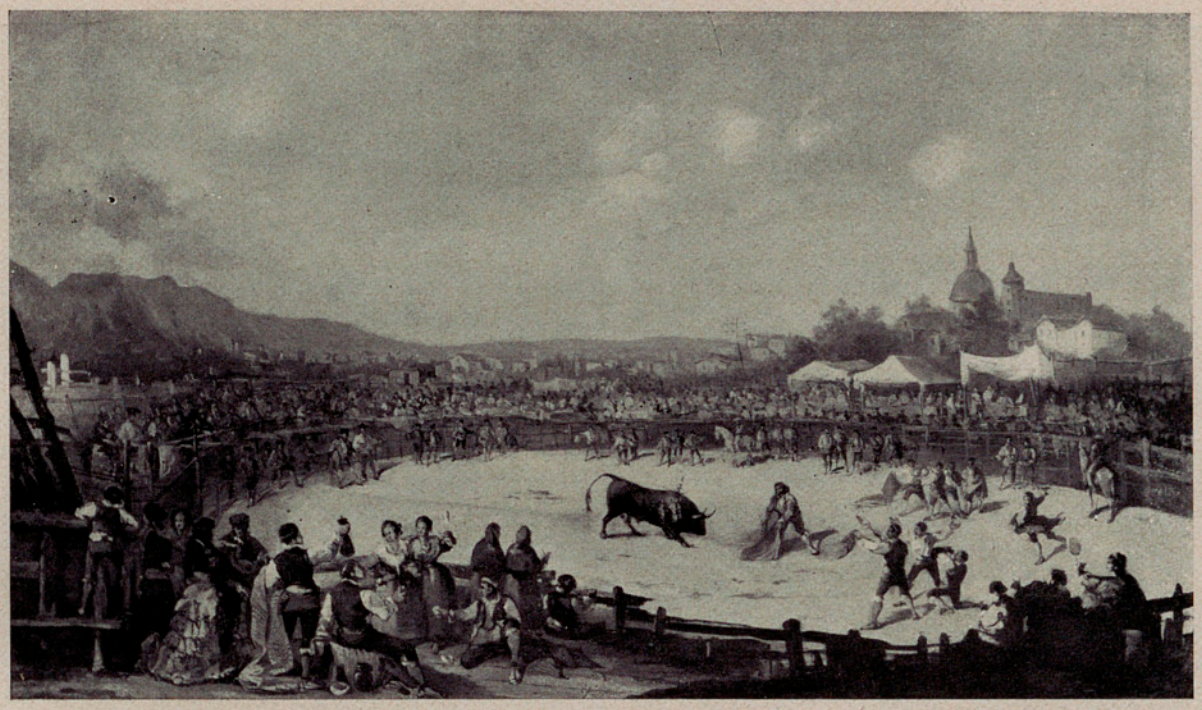
La Exposición de 1846

¿Se olvidó realmente a Goya entre nosotros? Sin duda, no. Nos hemos referido antes (2) a una famosa y nunca mencionada Exposición de arte celebrada por el Liceo Literario y Artístico de Madrid en 1846, y que tuvo un cierto carácter de homenaje retrospectivo a Goya. Hojeando las escasas páginas del catálogo, parece que sorprendemos en dicha Exposición, como un cierto culto vivo a la memoria de Goya por parte de un núcleo de coleccionistas. Figuraron en aquella Exposición obras conocidas, como el boceto para el cuadro de la catedral de Valencia, del Marqués de Santa Cruz; el retrato de Máiquez, algunos retratos de los Osuna o el de D.ª Antonia Zárate, juntamente con otras obras menos conocidas, algunas de ellas tan interesantes como las miniaturas con suertes de toros pintadas en el último año de su vida, cuyo paradero desconocemos, y que sería apasionante identificar algún día. Algunas de las obras de Goya que allí se expusieron, que fueron trece en total, pertenecían a la famosa colección de D. Francisco de Acebal y Arratia, hombre de gusto por la pintura goyesca, que había vivido próximo al círculo del pintor y que fué buen amigo de D. José Somoza (3). Lo que nos interesa es que

(1) "España parece renacer a la vida artística, según hemos podido observar con todo el mundo en la Exposición Universal de 1855..."

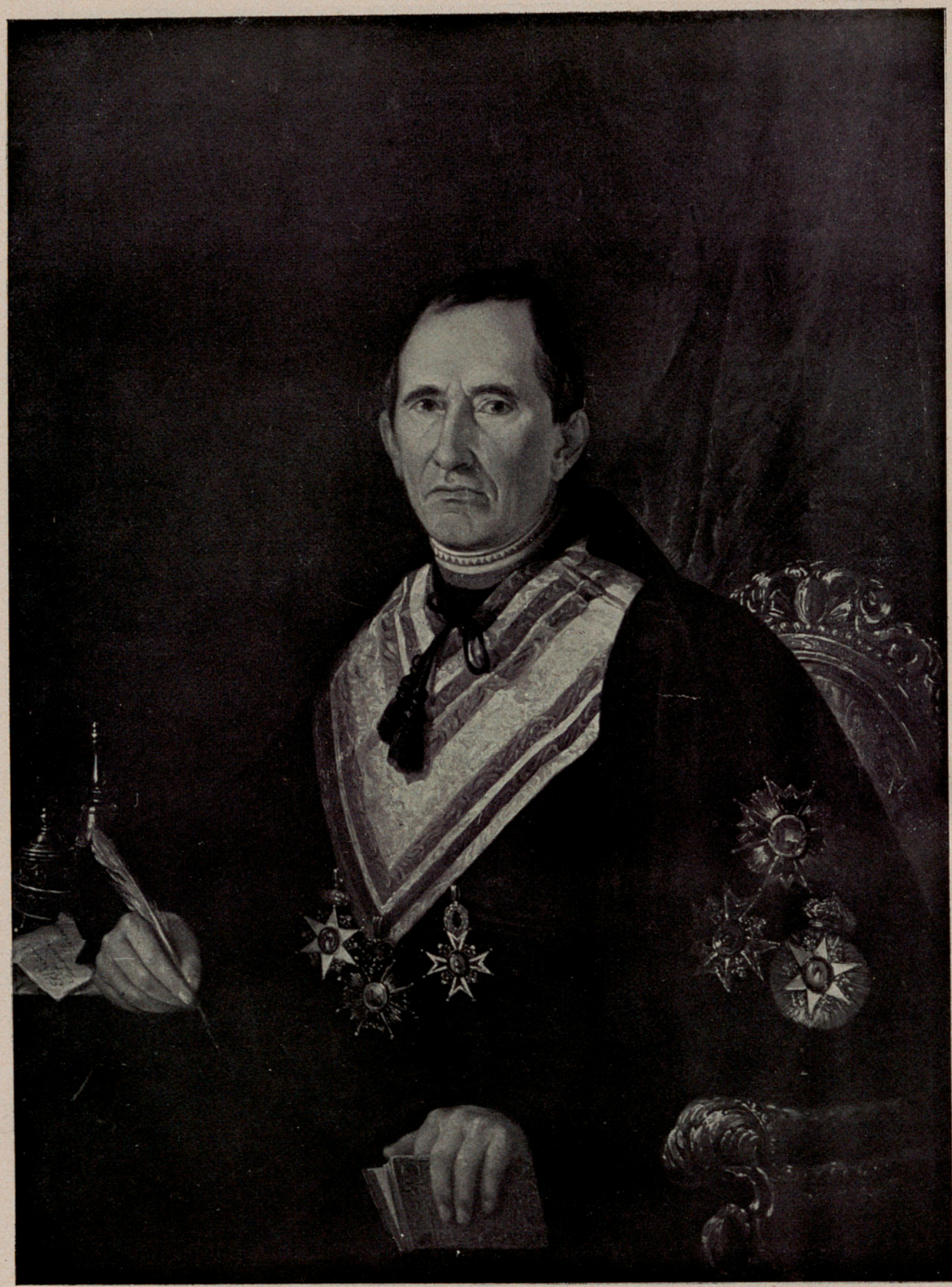
(2) Véase el capítulo sobre los discípulos de Goya.

(3) Los cuadros de Goya que en la Exposición figuraban eran los siguientes: Sala 1.ª—N.° 4. San Francisco de Borja despidiéndose de su familia para entrar en la Compañía de Jesús; pertenecía al Marqués de Santa Cruz.—N.° 5. Miniatura que representa una suerte de toros pintada a los 82 años de edad.—N.° 6. Asunto de la vida de San Francisco de Borja (será el otro boceto para Valencia, con la figura del santo Borja junto al lecho de un moribundo).—N.° 7. Suerte de toros pintada en miniatura a los 82 años de su edad.—N.° 8. Retrato de Meléndez Valdés.—N.° 9. Una joven asomada a un balcón. De éste se dice está en la colección de D. Francisco del Acebal y Arratia; sin duda se trata del que figuró en la Exposición de 1928 y al que bauticé como *Celestina y su hija*. Creo, por cierto, que ha pasado recientemente a la colección de D. Juan March.—N.° 21. Retrato de cuerpo entero de una señora. = En la sala 2.ª figuraron: N.° 28. Retrato del general Urrutia, de la colección Osuna, hoy en el Prado.—N.° 40. Retrato del abuelo del Excmo. Sr. Duque de Osuna; será el de medio cuerpo que pasó a la colección Morgan.—N.° 43. Retrato de Máiquez; era de D. Javier Quinto.—N.° 45. Retrato de D.ª Antonia Zárate, propiedad de su hijo D. Antonio Gil de Zárate (será el que es hoy propiedad de Sir Alfred Beit).—N.° 50. Interior de una cárcel, probablemente el que se halla ahora en el Bowes Museum de Barnard Castle.—N.° 51. Una casa de locos, entonces propiedad de Quinto. Véase la reproducción del curioso catálogo que damos en un apéndice.



43. E. Lucas (padre).—*La Capea.* (Colección Payá.)

44. L. Alenza.—*La defensa del Parque de Artillería.*
(Madrid, colección Conde de Castronuevo.)



45. Eugenio Lucas (padre).—*Retrato de D. Leandro Alvarez (1848).*
(Madrid, colección particular.)

en esta misma exposición figuraban obras de pintores que venían a constituir en aquellas salas y junto a las pinturas del maestro una pequeña guardia goyesca; allí se exponían obras de Ascensio Juliá, el discípulo de Goya, de quien ya hemos hablado; de Rosarito Weiss, ahijada de Goya, ya prematuramente fallecida en aquella época; de Antonio Brugada, el marinista, que acompañó a Goya en sus paseos por las calles de Burdeos; de D. Valentín Carderera, el admirador de Goya, que no logró ser su discípulo; de Alenza y de Elbo, dos pintores que debieron mucho en su inspiración a las obras del genial sordo aragonés. El mero hecho de ponerse junto al nombre del maestro estos nombres asociados por unos u otros motivos a la obra de Goya, da interés a la Exposición, y no deja de prestarse a reflexión la existencia de este núcleo privado, cordial y admirativo de coleccionistas y pintores en torno al recuerdo de Goya. Todas las tendencias estaban ya representadas en aquella ocasión. Junto a estos goyescos figuraban artistas de varias generaciones; retrasados representantes del XVIII, como Francisco Ramos, Carnicero, Camarón, Maea, Enguídanos o Zacarías Velázquez; representantes del arte oficial, como Madrazo, Ribera y Vicente López; la vanguardia de la generación romántica, como Tejeo, Ferrant, Espalter, Esquivel o Clavé; en suma, junto a D. Vicente López, que exponía el cuadro con que obtuvo el premio general de primera clase en la Academia de San Carlos, de Valencia, a la edad de quince años, se codeaban cuadros de historia de Carlos Luis de Ribera *(Don Rodrigo Calderón conducido al patíbulo)* o producciones del más ortodoxo purismo, como las *Marías en el sepulcro*, de D. Federico de Madrazo. Esta simple enumeración nos muestra qué encrucijada de tendencias en lucha nos ofrece ya esta Exposición de hace un siglo, como preludiando la confusión de direcciones del arte en todo el siglo XIX.

Entre estas direcciones, algo podía salvarse del arte de Goya, pero no ciertamente lo que protegía y apoyaba la moda del momento: el mundo de la situación oficial y académica de la pintura entre nosotros.

III

LOS ROMANTICOS: DE ALENZA A PEREZ RUBIO

La generación siguiente no vió en el Maestro sino ciertos valores de pintoresquismo superficial. Mientras la enseñanza oficial de Madrazo y sus compañeros predicaba con el ejemplo de un arte purista opuesto radicalmente a la pintura de Goya, cuando D. Vicente López revivía de manera provinciana añejos barroquismos dieciochescos, las gentes no doctas sólo veían en Goya el aspecto episódico de su popularismo costumbrista.

En un momento en que la cultura comienza a democratizarse y a intervenir en el juicio público sobre la Literatura y sobre el Arte una masa opinante y discutidora, se concede una atención preferente en las pinturas a las calidades literarias del asunto y se estiman, ante todo, las oportunidades que brinda para la evocación y el comentario. Es un momento de despistamiento histórico éste de la primera mitad del siglo XIX; se arrastran las consecuencias a que ha llevado al arte el purismo clasicista, y se siente una vaga apetencia de reacción contra su insulsa frialdad y su antigüedad de receta. Este indefinido deseo de cosas nuevas que late en la generación romántica sólo consigue, en muchos casos, una desviación ligera, y no de fondo, del arte impuesto por las anteriores generaciones.

Cuando hablamos, por ejemplo, de pintura de historia, olvidamos muchas veces que no otra cosa se venía haciendo ya desde el pleno siglo XVIII; en realidad, pinturas históricas eran todas las que se solían ejecutar en los concursos de la Academia y para las que se tomaban, como textos inspiradores, pasajes de los escritores castellanos más acreditados en el género. Pintura histórica era también la de David, tanto cuando representaba episodios de la historia romana como cuando hacía trabajar sus pinceles para ilustrar la epopeya napoleónica. La pintura de historia de los románticos supone solamente mayor énfasis, gesticulación más violenta y escenas de apasionamiento sentimental; pero este contenido de la voluntad artística romántica se expresa en un lenguaje de purismo lineal aprendido con los maestros del neoclásico.

En contraste con todo esto, Goya era visto no como un genio de la factura pic-

tórica, como un prodigioso maestro de la luz o como un pintor de poderosa imaginación creadora; sólo se apreciaba ese lado pintoresco que se complace en la representación de una vida popular llena de sabor y de encanto. Es preciso tener esto en cuenta para explicarnos muchas estimaciones de los románticos, con las que no podemos estar enteramente conformes. Sólo así nos explicaremos que un tan pobre pintor como Juan Rodríguez, llamado *el Panadero*, fuese considerado alguna vez como *un Goya andaluz*, cuando la realidad es que este pintor gaditano fué solamente el modesto iniciador de un costumbrismo andalucista que jamás entra en la línea pictórica propiamente goyesca; en este sentido, tampoco estimamos la influencia de Goya en José Elbo, popularista convencido que solamente por sus asuntos de toros y de majas pudo haber sido alguna vez, y con escasa razón, aproximado a Goya. A pesar de ello, las gentes de aquel tiempo lo entendían de otro modo. El instinto decía, en cierto modo con razón, a los críticos de aquella época que en este grupo de pintores, agrupables en lo que alguna vez hemos llamado la veta goyesca, algo venía a iniciar una disidencia y una oposición respecto del arte oficial. Esto era lo que dotaba a aquellos artistas de una especie de aureola de rebeldía que hacía simpáticas sus figuras a la generación romántica, muy dada a exaltar esta resistencia contra lo consagrado y esta lucha contra lo establecido y fácil.

El Panadero.

Por ello, y por ser el que realmente está más cerca de aprovechar las enseñanzas del maestro aragonés, Leonardo Alenza fué para aquella generación, y en cierto modo continúa siéndolo para nosotros, un heredero de cualidades de Goya. Poco dió que hablar Alenza a la crítica de su tiempo, dada la corta duración de su vida; fué, en realidad, un malogrado. Nacido en 1807, discípulo en la Academia de Ribera y de Madrazo, murió bien joven en 1845. Alenza fué uno de los primeros pintores del XIX que quiso encontrar el camino de una pintura viva. Si el género pintoresco, en el que pudiera englobarse, aproxima a Alenza a muchos otros pintores de la época romántica, especialmente de la escuela sevillana, él se distingue siempre por una mayor robustez de construcción, por menores concesiones al convencionalismo; en suma, por más sólidas dotes pictóricas. Cierto que en su dibujo se deja ver, en muchos casos, la formación académica, su entrega a ciertos ritmos y abreviaciones aprendidas en el purismo estilizante. Pero concedido esto, hay que apartar la figura de Alenza de todos sus contemporáneos para hacerle un lugar distinguido en la historia de nuestra pintura. Cuando murió, era un artista más conocido como ilustrador de ágil mano que como pintor propiamente dicho. Su corta carrera y su escasa fortuna presentaron a sus contemporáneos, tan sensibles a las injusticias del destino, la figura de Alenza como ejemplo del hado adverso que persigue el artista independiente. Nos interesa, por ello, recordar aquí la necrología que dedicó a Alenza el *Semanario Pintoresco* en 1848. Comenzaba el artículo por describir la figura de Alenza como *un joven retirado del bullicio, lejos de toda concurrencia, aislado por el carácter y por la enfermedad, pobre y olvidado y aun desdeñoso*

Alenza y Goya.

46. Eugenio Lucas.—*Las majas al balcón.*

47. E. Lucas (padre).—*La traída de aguas del Lozoya.* Boceto sobre cartón.

48. E. Lucas (padre).—*La aparición o el fantasma.* Dibujo a la aguada.
(Madrid, colección Dr. Castro.)

de todo favor, y ajeno, en fin, a las pandillas y compadrazgos, que suelen ser entre nosotros la base de la reputación; el nombre de Goya surge en seguida en esta necrología al elogiar en las obras del artista, *los caprichos y fantasías con la que hacía recordar fielmente el atrevido vuelo y los originales caprichos del cáustico Goya.* El mismo artículo nos dice que era apasionado admirador de Velázquez, de Ribera, Cano, Murillo, Rubens y Van Dyck, con lo que se califica, en efecto, a nuestro artista entre la pléyade de los coloristas. Elogia sus retratos, y especialmente algunos realizados con una brevedad extraordinaria; pero inmediatamente nos advierte que *en lo que principalmente se distinguía era en la composición de cuadros, pues tenía una facilidad enorme para detener las fisonomías, posturas, ropajes y grupos, reproduciéndolos con admirable exactitud. Recorre, como Goya, los barrios bajos de la Corte, las tabernas, los ventorrillos de las afueras, las orillas del río, observando las fisonomías, trajes, maneras de usos populares para trasladarlos a sus cuadros.* Nos advierte, por último, este artículo necrológico, después de lamentar su muerte tras una larga y penosa enfermedad, de algo que fué evidente para las gentes de aquel momento: *Con él*—dice—*se perdieron los últimos recuerdos de Goya.* El artículo necrológico que dedica a Alenza el periódico *El Español* insiste sobre esta misma idea: *Alenza ha muerto*—dice—; *hace poco, las artes vistieron de luto por la muerte del malogrado Elbo; puede decirse que se han hundido en el sepulcro los últimos restos de Goya;* y cuando, años después, Mesonero Romanos publicaba una breve biografía de Alenza en su *Manual de Madrid* (1), le estimaba como *digno heredero del inmortal Goya en la pintura de costumbres y cuadros populares al estilo flamenco, y en los caprichos fantásticos, epigramáticos y satíricos que inmortalizaron a aquél.* Alenza rindió su homenaje a los temas románticos de su época e incluso a la pintura histórica. No solamente pintó el *Dos de Mayo* en un gran cuadro, según Mesonero, para el cual sería estudio preliminar el pequeño lienzo de la colección del Conde de Monte Nuevo (fig. 44), sino incluso otros de más académico asunto: aquel *Descubrimiento del mar del Sur*, mencionado por los críticos, o la pintura realizada por encargo de la Reina gobernadora, que representaba la *Entrada en Segovia del Rey niño San Fernando, hijo de Sancho el Bravo y de su madre, tutora y gobernadora del Reino, la insigne D.ª María de Molina.*

Alenza, pintor de historia.

De todos modos, el Alenza que perdura y el que aquí nos interesa es el que estaba representado en nuestra Exposición de 1932, el retratista de digno y sobrio empaque y de gama caliente, y el pintor de escenas de género, en las que lo pintoresco romántico de su generación coincidía sin violencia con las lecciones de Goya: *La riña en la venta*, que en aquella Exposición figuró, recuerda, sin plagio alguno, el tapiz de Goya; del mismo modo que los cuadritos del Museo Romántico, con su vena humorística, o los que mencionan los críticos del *Avaro vagabundo* (1838)

El Alenza costumbrista.

(1) Se incluye en un apéndice de este libro.

o *El viático* (1840), entroncan con todo un género de pinturas del maestro aragonés. Cierto que los contemporáneos de Alenza, seducidos por los valores de lo pintoresco, estimaban preferentemente lo que hay de superficial en este parecido de los asuntos; escenas del viejo pueblo, temas de guerra y de bandidos, y todo ese linaje de temas tan aceptos a la novelesca imaginación romántica (figs. 38 y 39). En realidad, el parecido existe. Dejando de lado sus concesiones al dibujo purista, Alenza recoge algunos de los ejemplos más vivos y fecundos de las enseñanzas de Goya. El primero, el de la observación de la vida misma, vuelto de espaldas a los falsos géneros académicos; el segundo, el de la imaginación, es decir, la necesidad sentida de aprovechar esa documentación ofrecida por la vida, en cuadros y composiciones en las que la invención tenga ensanche, según la frase del propio don Francisco.

Y en cuanto a calidad pictórica propiamente dicha, el parentesco con Goya reside en su interés por la luz, en su ambientación de la escena por un eficaz claroscuro que dé a la obra su unidad y su coherencia como pintura. Pero, sobre todo, en la ejecución rápida, en la paleta reducida con la que un auténtico colorista sabe hacer jugar las gamas de una rubia entonación caliente, logrando matices que den efectiva riqueza de color al cuadro, sin necesidad de recurrir a esa agria policromía disonante que tanto D. Vicente López como la escuela de los Madrazo imponía en aquellos tiempos.

Por último, Alenza se emparenta con Goya por su interés vivísimo por la representación del movimiento, sorprendente cualidad excepcional en un tiempo en que un falso clasicismo de receta imponía actitudes reposadas y gestos *paralíticos* a las figuras del purismo a la moda.

Murió Alenza prematuramente; pero sus biógrafos nos dicen que en sus últimos años comenzaba a tener clientela y encargos (1). Acaso pudo haber sido Alenza el foco de una resistencia contra el arte oficial, que hubiera enriquecido la historia de nuestra pintura de aquellos años. Odiosas y desmedidas suelen ser las comparaciones; pero quién sabe si frente a los maestros del purismo dibujístico, frente a conversos nazarenos y a retratistas cortesanos, pudo haber sido Alenza, en cierto modo, nuestro Delacroix, un Delacroix español, sostenido, de manera más eficaz quizá que el propio pintor francés, por una veta nacional que, enlazando con Goya, ligaba a nuestro pintor con toda una corriente de la pintura española, a la que repetidas veces hemos aludido en estas páginas.

El rastro de Alenza.

A pesar de su corta vida y de su escaso favor en las esferas oficiales, Alenza dejó algún rastro y hasta casi pudiéramos decir algún discípulo. Acaso puedan ser considerados como tales, en el sentido de que fueron conscientes herederos de su ins-

(1) En *El Toreo* de 1879 se dice que Alenza pintó asuntos de toros, muy solicitados en Inglaterra, donde se vendían a buen precio. Aunque entre los dibujos de la Biblioteca Nacional hay apuntes de estos asuntos, no conozco cuadros de toros de Alenza y pienso si en esta noticia habrá confusión con D. José Bécquer, artista que cultivó el género y tuvo clientela en Inglaterra, donde, en efecto, he visto cuadritos de toreros pintados por su mano en algunas colecciones particulares.

piración, dos continuadores de la veta goyesca, que desgraciadamente fueron otros dos malogrados en la historia de nuestra pintura del pasado siglo. De estos dos artistas, uno de ellos ha logrado ya algún crédito y un esbozo de monografía: Francisco Lameyer. El otro apenas ha dejado rastro escrito ni recuerdo de su obra en lo que hasta ahora se ha publicado sobre la pintura de esta época; me refiero a Francisco Sainz. Este pintor santanderino, natural de La Nestosa, donde nació hacia 1833, vino a estudiar a la Academia de San Fernando, donde fué, como todos, discípulo de Madrazo. Alcanzó pronto crédito entre sus compañeros de la Escuela por su gran originalidad, patente ya en las mismas clases, en las que le acompañaba la admiración de los alumnos, al mismo tiempo que conquistaba sus simpatías por lo expansivo de su carácter. Cuando llegó el memorable año en que, por iniciativa de D. José de Madrazo, fueron restauradas las pensiones a Roma, es decir, en 1848, se celebraron entre los alumnos de la Escuela unas muy reñidas oposiciones a las dos codiciadas plazas que habían de prolongar en la ciudad eterna la formación de los artistas que lograsen obtener el premio. Se presentaron al concurso Bernardino Montañés, Francisco Sainz, Lameyer, Luis de Madrazo, el hijo de don José, y Carlos Mújica, el que había de ser luego maestro de Beruete y de muchos otros pintores del último tercio del siglo. Terminada la oposición, le fué adjudicado el número 1, como era ya esperado, al zaragozano Bernardino Montañés, un artista que despertó grandes esperanzas por sus dotes positivas y que luego se encerró, al regresar de Roma, en su ciudad natal, sin alcanzar en el arte español la posición que se le auguraba.

Francisco Sainz.

Ceferino Araújo, que es quien nos relata estos detalles (1), dice que todos esperaban que fuese otorgado el segundo puesto a nuestro Francisco Sainz, y que la injusticia se estimó como escandalosa, provocando el consiguiente revuelo cuando se vió propuesto en segundo lugar a Luis de Madrazo, el nada más que discreto hermano de Federico e hijo del profesor, cuya opinión e influencia pesaría, sin duda, con exceso en aquel fallo del Tribunal. Los comentarios fueron poco favorables a esta debilidad de padre, y las protestas tuvieron su eco, hasta el punto de que una Real orden publicada el 2 de marzo de 1848 concedió a Francisco Sainz una pensión extraordinaria, con lo que se elevó a tres aquella primera promoción de artistas que volvieron a reanudar la tradición dieciochesca de la pensión a Italia. El tema propuesto para aquel concurso de 1848 fué la ejecución de un cuadro que tenía por asunto la *Curación del padre de Tobías*. Sabemos que Francisco Sainz envió de Roma como trabajo de pensionado dos figuras, representando *Psiquis* y *Un esclavo guardando la puerta de un templo*. Una salud mediocre hizo que Sainz no pudiera terminar su gran trabajo de pensionado, para el que había elegido como tema la *Destrucción de Sagunto;* pensaba terminarlo en París, pero el empeoramiento

(1) En sus conferencias del Ateneo (núms. 26 y 27) del ciclo *La España del siglo XIX*, tomo III, págs. 68 y 69.

del artista le hizo regresar a Madrid, donde falleció de una afección cerebral el 12 de junio de 1853. Sus compañeros estimaron que había perecido con él, y así lo dice Araújo, una positiva esperanza para la pintura española. Ello es más interesante todavía para nosotros, porque Sainz se anunciaba como un continuador de esa vena goyesca que tan poca fortuna tuvo en esta generación. Cierto es que la pensión a Roma y el tema histórico del cuadro que proyectaba como envío de pensionado nos hacen temer que su trayectoria hubiera podido torcerse hacia el falso género histórico que imperó en la pintura de exposiciones de aquellos años y que tantas excelentes vocaciones hizo desviarse del buen camino. Pero también es posible que hubiera reaccionado contra este peligro, y ya su proyecto de viaje a París en el año final de la pensión nos indica quizá su deseo de ponerse en contacto con un medio más vivo que el ambiente romano. Probablemente los antecedentes de la oposición le habrían llevado a situarse en la vida artística madrileña enfrente del clan Madrazo, y ello hubiera reforzado probablemente su entrega al costumbrismo y a la observación de la realidad para continuar aquel camino iniciado por Alenza, y en el que él tan estrechamente comenzó a seguirle. Ossorio (1) nos habla de su participación en la Exposición de la Academia de 1847 con cuatro cuadros de costumbres populares, de los muchos que antes de su ida a Roma había pintado, así como de su vocación de dibujante fecundo a la aguada y al pastel; Sainz colaboró también en las ilustraciones para las revistas de la época, del mismo modo que Alenza había hecho. Conocemos dos trabajos de Sainz del género a que Ossorio se refiere, y que caen por entero dentro del género de Alenza, con un garbo de observación y de pincel que los harían dignos del propio Leonardo, y aun podrían serle atribuídos si no estuvieran firmados y aun fechado uno de ellos en 1848, el mismo año en que alcanzó la pensión. Se trata de dos cuadritos de pequeñas dimensiones, conservados en el palacio de La Granja (2); en uno de ellos, una mujer del pueblo y un bigardo con aspecto de bandolero están a la puerta de una taberna, como si espiaran lo que dentro de ella puedan hacer un grupo de guardias que se solazan en el establecimiento (3). El otro representa una riña de mujeres, y ambos coinciden en la inspiración tan peculiar de Alenza, en justeza de observación y de pincelada, así como en el acierto de gestos y movimientos. Estos dos cuadritos de Sainz bastan para acreditar su vocación y las primicias que encerraba su pintura. Mas, desgraciadamente, una muerte temprana cortó, como en el caso de Alenza,

(1) *Galería biográfica*, 2.ª ed., pág. 611.
(2) Se reseñan en la *Guía del Real Sitio de San Ildefonso*, de Breñosa y Castellarnau, pág. 100.
(3) Después de escrito este capítulo he podido ver en la colección del señor Lanuza, en Madrid, una repetición exacta de dicho cuadro de Sainz, ejecutada con gran soltura y riqueza de empaste. La pintura está firmada por Gato de Lema, ascendiente del actual propietario de la pintura. Creo que hubo dos Gato de Lema que pintaron; el más conocido fué Nicolás, que nació en 1820 y fué discípulo de D. Vicente López, de cuya mano existe un retrato suyo, hoy en una colección bilbaína. Se dedicó al paisaje y llegó a académico de San Fernando en 1859. Fuese Gato o fuese Sainz el inventor de la composición—y yo me inclino más bien al pintor santanderino que firma el cuadro de La Granja—, el carácter *alencesco* del asunto y de la factura es patente.

una carrera que hubiera podido ser brillante. Su compañero de clase Francisco Lameyer, tuvo mejor fortuna, pero no más larga vida: de posición acomodada, nacido en Puerto de Santa María en 1825, acaso la decisión de las oposiciones del 48 desvió su carrera, pero no su contacto con Italia. Su único biógrafo hasta la fecha, D. Félix Boix (1), que tuvo sus noticias de boca de un sobrino del artista, nos dice que, habiendo entrado en el Cuerpo Administrativo de la Armada, logró ir con el ejército expedicionario que a las órdenes del general Córdoba envió el Gobierno de Isabel II en 1849 en ayuda del Papa, amenazado por la revolución italiana. Allí trató y conoció a Estébanez Calderón, cuyas *Escenas andaluzas* ilustró con gran fortuna (2); su vocación de artista le hizo abandonar la carrera, pero no su gusto por los viajes, que le llevó incluso a remotos países, pudiendo decirse que debió de ser el más viajero de todos los artistas españoles de su tiempo. Vivió en Francia y sufrió la influencia de Delacroix, aunque el culto de toda su vida estuvo principalmente consagrado a Goya; copió y estudió cuidadosamente al maestro, y en sus obras originales cultivó el asunto de género enteramente dentro de la corriente seguida por Alenza y por Sainz. Despreocupado de vender y firmando muy poco, es más que probable que obras suyas se encuentren atribuídas a Alenza o a Lucas, aunque un buen conocedor de su obra distinguirá siempre el fino y nervioso dibujo que le caracteriza y su gusto por la representación del movimiento, notas que se dejan ver especialmente en sus apuntes de lápiz y aguada, algunos de los cuales figuraron en la Exposición del 32. No estaba en ella bien representado; sus apuntes de género tienen un garbo de línea y un movimiento acaso superior aun al propio Alenza, al menos en ritmo y en estilo. Cualidades contradictorias pueden, a veces, observarse en su arte, ya que este dibujante de fina línea y nervioso trazo suele ser un pintor de mancha pastosa y espesa, especialmente en sus cuadros de asuntos orientales y en aquellos otros en que la sugestión de Delacroix es patente. Fué amigo de los Madrazo y de Fortuny, pero su culto de artista estuvo dedicado a Goya. Precisamente el problema que más nos interesa al tratar de Lameyer es el de sus magníficas copias del maestro aragonés. En la Exposición del 32 figuraron dos copias de Lameyer: una en su tamaño natural, y reducción la otra del retrato de la reina María Luisa, con mantilla, por Goya (núms. 66 y 67), a más de obras originales de su mano. Sabemos que hizo también copias de los cuatro cuadros de imaginación pintados en 1794 por Goya, y que hoy conserva la Academia de San Fernando, que, según los que las vieron, eran maravillosas, al punto de confundirse con los originales. Más aún: D. Federico de Madrazo decía de una copia hecha por Lameyer del cuadro de *Las majas al balcón*, que "tenía el valor de un original por lo ad-

Francisco Lameyer.

El problema de sus copias de Goya.

(1) Véase su trabajo *Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador*, en la revista *Raza Española*, 1919.

(2) Se ha hecho recientemente una reedición del libro, reproduciendo las ilustraciones de Lameyer.

mirablemente que conservaba el espíritu y la técnica del maestro". Hace años estuvo a la venta en Madrid una copia del dicho cuadro de Goya, que por su excelencia coincidía con esta apreciación de don Federico; por ello la publicamos en estas láminas (fig. 40), creyendo puede, en efecto, tratarse del trabajo de Lameyer, ya que no desmerece en finura de ejecución y en carácter de las que en la propia Exposición del 32 figuraron. La existencia de estas copias plantea un curioso y delicado problema, en relación con Goya y con la catalogación posible de réplicas de cuadros del maestro que andan por el mundo y que pudieran muy bien ser copias del malogrado artista andaluz, que murió a los treinta y seis años en Madrid, en 1877. Lameyer disfrutó de una posición acomodada; fué hombre refinado y sensible, y en modo alguno puede sospecharse que sus copias pudieran tener jamás intentos equívocos ni fines venales; pero ello no quita para que esa misma finura de ejecución de tan apasionado seguidor de Goya pudiera dar lugar alguna vez a confusiones capaces de ser explotadas por el comercio. Con Lameyer, por tanto, se plantea el primer caso en que la copia de estudio puede sugerir la idea de imitación, aquí desechada, pero que volverá a presentarse en ocasiones posteriores y que nos acerca a uno de los problemas que este estudio quiere señalar en relación con nuestro tema.

Antonio Pérez Rubio y su bocetismo.

El caso de Antonio Pérez Rubio es muy distinto. Alenza, Sainz y Lameyer siguen la inspiración de Goya en el sentido de que buscan en la vida pintoresca de lo popular, sentido con más o menos regusto romántico, una inspiración que no encontraron en los temas académicos. Coinciden a veces con Goya en la factura abocetada y en la sobriedad de paleta caliente; pero esta posición era especialmente lícita en un pintor romántico, y además nunca trataron de imitar al maestro, ni siquiera de *fusilar*, en versión más o menos libre, los temas goyescos. Tampoco es un imitador, y mucho menos un falsificador, Antonio Pérez Rubio. Su arte, en realidad, representa una curiosa etapa de la pintura del XIX. Pérez Rubio es un bocetista nato, y bien lo demostraban las obritas de su mano que figuraron en la exposición de 1932. Era un pintor de mancha que no tuvo jamás la solidez de dibujo de Alenza o Lameyer, ni el virtuosismo de ejecución de los fortunystas. Sus obras representan desde el principio una versión en género menor, es decir, en cuadrito de gabinete, de la pintura histórica que en enormes lienzos imperaba en las exposiciones de la época. Esto se echa de ver repasando los temas de los cuadros que él presentó en las primeras exposiciones a que concurrió. En 1862, por ejemplo, trataba en pequeño tamaño los mismos asuntos que los artistas de bandera utilizaban para su lucha por la conquista de las primeras medallas: *Carlos V en Yuste*, *La Privanza de don Juan de Austria*, *La Minoría de Carlos II*, etc., temas todos inspirados en el siglo XVII español (1). Alguna vez in-

(1) Los cuadros de 1862 fueron muy elogiados por el crítico de *El Diario Español*, Federico Villalba, que decía de ellos: "en lienzos de tan cortas dimensiones no hemos visto nada más valiente ni bien expresado". Véase el folleto *Exposición de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862, pág. 72.

tentó el do de pecho en un lienzo de gran tamaño, *Los remordimientos de Judas*, presentado en 1866 al certamen juntamente con sus habituales bocetos, inspirados algunos en temas del *Quijote*. Pero ya por entonces se ha tropezado con el género dieciochesco, con el tema *tipo Goya* que ha de caracterizar la mayor parte de su obra: *Un baile en el siglo XVIII* es asunto de una pintura expuesta en esta misma Exposición a que nos referimos. Desde 1871, Pérez Rubio alterna los asuntos de escenas de los siglos XVI o XVII, es decir, de tema histórico normal, con otros que son propiamente de época de Goya; tres tuvo en esta Exposición aludida, celebrada en el corto reinado de Don Amadeo. Sus asuntos eran éstos: *La Duquesa de Alba en San Antonio de la Florida*, *Moratín y Goya estudiando las costumbres del pueblo de Madrid* (!) y *Comida de majos en la pradera del Corregidor*. En 1876 presentó, entre otros cuadritos, un *Sarao en la cámara de la Reina María Luisa* y la *Botillería de Canosa*. En 1878 presenta a *Goya y Pepe-Illo en una romería*, y en 1881, *Las cortesanas de María Luisa en el soto de Migas Calientes*, *La capa de D. Ramón de la Cruz* y *El Alcalde de Móstoles*.

El cuadro de *La gallina ciega*, de la colección García del Mazo (lám. XXXIV) indica su inspiración en los motivos de Goya, aunque no en la composición del maestro, y todos los que frecuentan colecciones y anticuarios saben de sobra cuán frecuente es encontrar el pequeño bocetito gracioso de asunto goyesco que ostenta la factura, y a veces también la firma, de Pérez Rubio. Sospecho que estos cuadritos, poco cotizados hasta el presente, aunque han comenzado a tener alguna estimación, han sido, a su vez, objeto de imitación; y por ello, antes de que la confusión pueda oscurecer de modo irreparable la silueta de este discreto y simpático pintor, convendría que algún estudioso preparase con solvencia y tiempo un estudio monográfico del artista. Ya hemos aludido a la significación histórica que la obra de Pérez Rubio puede tener: la de constituir una transición entre los declamatorios y falsos cuadros de historia de gran tamaño y el menudo género fortunysta, que va a dominar nuestra pintura hacia el último tercio del siglo XIX. En lo que a los cuadritos de asunto histórico se refiere, la ejecución abocetada contradice enteramente el empaque y la suficiencia teatral que suelen poseer las pinturas de gran formato de este género, y en cuanto a los asuntos goyescos, esta misma ejecución suelta y pastosa les quita también la enojosa pedantería y alarde de ejecución que el género fortunysta vino a tener en los imitadores del maestro de Reus. Pero no queremos terminar este recorrido a la pintura romántica que puede tener más o menos concomitancias o inspiración en la obra de Goya, sin referirnos a Gutiérrez de la Vega, que, representando en nuestra pintura del XIX una reacción antidibujista y una inspiración en las fuentes castizas del pasado pictórico español, tuvo algún momento, al que Méndez Casal se refirió ya alguna vez, de aproximación a Goya. Es la de Gutiérrez de la Vega una de las figuras que están más necesitadas de estudio y rehabilitación; excelente retratista y pintor religioso de los más distinguidos en todo el

Aspectos goyescos en Gutiérrez de la Vega.

siglo, ciertas vaporosidades de su técnica que, aprendidas en Murillo, pudo alguna vez revalidar en Goya, valen para justificar su inclusión dentro del campo de nuestro estudio. Apenas cabe otra cosa aquí que la mención concreta de algún rasgo de *goyismo* en la obra de Gutiérrez de la Vega. En efecto; existía, firmada de manera inequívoca (1), en una colección madrileña, una *Dolorosa* de busto, muy murillesca, que no se hubiera creído posible aproximar a Goya, pero que lo ha sido; en efecto, una réplica de esta obra, sin firma esta vez, ha sido publicada como obra del maestro aragonés en un trabajo reciente.

La identidad de la obra ha sido confirmada por el que esto escribe, al conocer varios dibujos del artista sevillano, obra inconfundiblemente de su mano y que son estudios para este cuadro. Se conservaban en la colección de D. Félix Boix, y nosotros hemos podido estudiarlos en casa de un anticuario madrileño, a cuyas manos fué a parar una buena parte de la colección de nuestro consocio. Y por cierto que debió de ser esta *Dolorosa*, sin duda, la que inspiró una famosa poesía de Zorrilla, extremo al que aludió algún biógrafo del artista sevillano, cuya vida y cuya obra están aún tan necesitadas de esclarecimiento (2).

---

(1) Debemos el conocimiento de esta obra a nuestro buen amigo y consocio D. Gelasio Oña.

(2) A la poesía de Zorrilla *(La Virgen al pie de la Cruz)* alude Ossorio Bernard en el artículo de su *Galería biográfica...* Sobre la confusión entre dos José Gutiérrez, sevillanos, véase el libro *Tres salas del Museo Romántico* (Madrid, 1921) y lo que se resume en mi *Breve historia de la pintura española*, páginas 365-367.

49. Eugenio Lucas (padre).—*Corrida de toros.* Acuarela firmada del Museo del Prado.

50. Eugenio Lucas (hijo).—*Cogida de Pepe-Hillo.* Cuadro de la Galería Nacional de Berlín, que fué anteriormente atribuído a Goya.

51. Eugenio Lucas.—*Desnudo.*

52. Eugenio Lucas.—*Maja desnuda.*

IV

EUGENIO LUCAS Y SU CIRCULO

El problema Lucas.

Llegamos con esto a uno de los puntos capitales de nuestro trabajo y a uno de los problemas esenciales que existen en torno a Goya, tanto para la discriminación de erróneas atribuciones al maestro aragonés, como para destacar una singular figura representativa de la influencia avasalladora de su arte sobre un pintor de época posterior. Nos referimos al caso de Eugenio Lucas y Padilla. Durante muchos años, Lucas fué considerado como un desdeñable imitador del maestro, que sólo despertaba la irritación de los coleccionistas en razón de los peligros que sus obras hacían correr a los supuestos conocedores de la obra de Goya. Nos interesa citar algún curioso y significativo testimonio. En la obra titulada *Anticuarios, ropavejeros y coleccionistas*, su autor, el general Nogués, que la publicó con el seudónimo de *Un soldado viejo natural de Borja*, se refirió a las supercherías frecuentes de que el nombre de Goya era víctima por obra de anticuarios tan rudos e ignorantes como de pocos escrúpulos. Dice así este pintoresco autor: "Hace pocos años murió en Madrid un pintor que en fecundidad deja muy atrás a su tocayo Lucas Jordán. Como éste, merecía que le llamaran Lucas *fa presto*. Existen millares de sus obras; tenía gran habilidad para imitar a Goya y al pintor de Felipe IV. Llevaron a París un Velázquez de su cosecha que los expertos dieron por legítimo y verdadero de tan gran maestro. Los periódicos llamaron bárbaros a los españoles que habían dejado escapar tal joya." Como se ve, el *soldado viejo* reflejaba la opinión de su tiempo, tanto en lo de que Lucas era poco más que un falsificador, como en admitir la remota posibilidad de que un cuadro de Lucas pudiera fácilmente pasar, no ya como obra de Goya, cosa que, aunque ha sucedido con relativa frecuencia no deja a estas alturas de parecernos un tanto inverosímil, sino como obra del propio Velázquez (!).

En las disquisiciones de un paisajista español contemporáneo, D. Jaime Morera, sobre la personalidad en el arte, hallamos algún párrafo muy digno de citarse también, respecto de Lucas. En su libro, titulado *En la sierra del Guadarrama* (1),

(1) Jaime Morera, *En la sierra del Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves*. Madrid, s. a. (1925).

dice así al tratar de la imitación: "Un caso conocido de todos es el de Eugenio Lucas, tan inquieto y fecundo. Este, que tuvo la fortuna o la desgracia de ser contemporáneo de Goya (!), sintióse sugestionado (1), absorbido por el glorioso genio aragonés, y de nada le sirvió su innegable temperamento artístico. El nombre de Lucas, aun habiendo llegado en este siglo a cotizarse en plaza, no brilla con luz propia; siempre será un reflejo. ¡Triste caso para un artista y más para un artista de talento! Muchas veces, al discutirse la autenticidad de algún Goya dudoso, dice alguien: ¡Es un Lucas! Y lo dice con menosprecio; pues bien, yo os aseguro que algunas de las obras admitidas como Goyas auténticos fueron pintadas por el menospreciado imitador. Fatal estigma que acompaña su nombre..." Los textos citados fijan perfectamente el carácter y los límites de lo que pudiéramos llamar, a su vez, *la leyenda de Lucas.*

Los años transcurridos entre 1890, fecha de la obra del general Nogués, y 1905, año de la publicación de Morera, nos hacen ver que algo cambió, si no mucho, la estimación del talento de Lucas; por lo menos, el paisajista de las nieves le reconoce temperamento artístico, fecundidad y talento, y aun admite que su obra ha llegado a cotizarse en este siglo desde 1900 acá. La carrera póstuma de Lucas ha avanzado extraordinariamente, y hoy, mejor conocida su obra, se le estima y se le valora como a un pintor mucho más digno de atención que tantos otros que alcanzaron envidiadas posiciones oficiales, medallas y distinciones más o menos merecidas.

Un "pequeño Goya".

En cuanto a personalidad, Lucas la poseyó, sin duda, como tuvo dotes sobradas y sensibilidad pictórica de colorista, para nosotros hoy indiscutible. Careció, en cambio, de disciplina, y especialmente de la que en su tiempo de académica enseñanza y de influencia de la escuela de los Madrazo se estimaba en más: el dibujo. Su talento, por otra parte, era excesivamente impresionable y dado a la imitación de otros pintores del pasado; pero esa inquietud apasionada enriquecé hoy a nuestros ojos su obra con facetas variadísimas que escapan a lo meramente goyesco, facetas reveladoras de una complejidad en las curiosidades y en la capacidad asimilativa de Lucas que nos hacen diputar a este pintor como artista tan mal conocido aún como digno de estudio. La atención que ha ido mereciendo nuestro Lucas, este "pequeño Goya", como fué designado por D. Elías Tormo (2), se refleja en los diversos trabajos y monografías que sobre él han ido apareciendo en este si-

---

(1) Me parece imposible admitir en Morera, pintor culto y discípulo entrañable de D. Carlos Haes —un contemporáneo de Lucas—, el craso error de hacer al artista de Alcalá de la misma época que Goya. La explicación puede ser la siguiente. El libro de Morera, en el que éste puso, al parecer, mucha ilusión, fué compuesto en los últimos años del viejo paisajista, ya enfermo y achacoso. El libro está—y creo poderlo afirmar por noticias confidenciales—más bien *hablado* que *escrito* por Morera. En la redacción le *ayudó* la pluma de un notable periodista madrileño, conocido por su gracejo, cuyo nombre no debo decir aquí. Sin duda, el redactor, menos versado en la historia pictórica, al inspirarse en las conversaciones de Morera, incurrió en el *lapsus* que creo no hubiera cometido el viejo y estimable pintor ilerdense.

(2) En su artículo *Lucas, nuestro pequeño Goya (Arte Español*, 1912).

glo. El flojísimo librito de Balsa de la Vega (1) y los estudios de Tormo y Mayer (2) abrieron camino para la más elaborada monografía, publicada en 1940 por Elisabeth du Gué Trapier (3), obra, aunque todavía digna de ser completada, muy importante no solamente por las precisiones biográficas que contiene, sino por la muy completa bibliografía que recoge sobre el artista. De todos estos aspectos complejos de Lucas, el siglo pasado no conoció sino el de seguidor o imitador de Goya, y aun concretamente en la especialidad del cuadro pequeño, repleto de menudas figuras abocetadas y con un fondo más o menos ligeramente hecho, pero en el que destacaba su interés por la representación del espacio, traducido con singular eficacia por el mero estudio de la luz. Este aspecto de Lucas es el que deriva de una de las facetas más singulares de la producción goyesca, la que reflejan muchas de sus pinturas de género, aquellas *en que la imaginación tiene ensanche;* es decir, cuadritos como los de la Academia, y, en general, los que reflejan asuntos de diversión popular, de inquisición, de brujería o de guerra. Mas este solo aspecto no define a Eugenio Lucas, *el Viejo*, como podemos designarle, para distinguirle de su homónimo hijo, también pintor.

En modo alguno puede aquí intentarse una monografía sobre Lucas, ni siquiera lo que sería más urgente, es decir, una cumplida rectificación o fe de erratas de las que han visto ya la luz sobre el pintor de Alcalá; pero aun limitando forzosa y voluntariamente mi trabajo a aquellos aspectos que nos interesan concretamente en este estudio, hay que aludir aquí a esa multiplicidad de aspectos del arte de Lucas, precisamente para destacar entre ellos las pinturas de acento, inspiracion o imitación goyesca, para asignarlas el adecuado e importante lugar, aunque no exclusivo, que les corresponde dentro de la producción del fogoso pintor que ahora estudiamos.

Lucas, nacido en Alcalá en 1824, alumno de la Academia, debió de sentir pronto su incapacidad o su rebeldía respecto de la enseñanza oficial, que entonces dirigía D. José de Madrazo, con su criterio dibujístico minucioso y esclavo del estudio del natural, como la época imponía. Lucas debió de huir de la Academia, como consciente de la imposibilidad de someterse a tal disciplina, para refugiarse en el Museo. Allí le atraen los más grandes ejemplos del pasado español: el Greco, Velázquez y Goya. Que copió al Greco, nos lo advirtió Mayer en su artículo de 1912, al suponer de su mano una copia de la parte baja del *Entierro del Conde de Orgaz*, que pasó por boceto del maestro cretense en alguna despistada estimación. Pues en el caso de Lucas nos encontramos con un verdadero torbellino de disparates en punto a las atribuciones; no solamente obras suyas pasaron, en tiempo de más superficial conocimiento de la pintura española, por originales del XVII, sino que en algún

(1) *Eugenio Lucas*, Madrid, 1911.
(2) *Eugenio Lucas der ältere (Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912).
(3) *Eugenio Lucas y Padilla*, Nueva York, 1940; es publicación de la Hispanic Society of America. Véase mi recensión de este libro en *Archivo Español de Arte*, 1940, pág. 248.

caso más disparatado aún se colgaron a Lucas cuadros como el *Guerrero muerto* de la National Gallery, de Londres, pintura tan enigmática, en la que Allende-Salazar creyó ver una obra de Skreta, o la *Infanta Margarita* del Louvre, trabajo autenticado por todos hoy como de Velázquez. Mas el punto crítico del estudio de Lucas está en la atribución frecuente de obras suyas al maestro Goya. Se trata de un capítulo lleno de escandalosos errores, que todavía se perpetúan en ocasiones, y que puede presentar ejemplos sorprendentes en épocas todavía bien próximas a nosotros.

Veta brava y genialidad sin disciplina.

Colorista nato, logrando a veces atisbos geniales al lado de caídas espantosas, bocetista de genio y ejecutante bravío y a veces chapucero, Lucas, al que Mayer ha llegado a veces a emparejar con Magnasco, es quizá el más ejemplar representante de la *veta brava* española en el siglo XIX. Su factura es rápida y pastosa, y su ejecución, desenfadada. Pero hay tal diferencia entre lo bueno y lo malo de Lucas, entre sus momentos felices y sus chabacanas equivocaciones, que, como ha dicho bien miss Trapier, hay capítulos enteros de la obra del pintor de Alcalá que no parece prudente tomar en serio. Una selección de lo mejor de Lucas daría, por el contrario, una notabilísima idea de sus talentos, en contraste con esa otra masa de cuadros que son o pueden ser de su mano, y que tan floja impresión han de dar a un buen estimador de pintura. Mas estas separaciones entre lo bueno y lo malo no agotan todos los problemas en torno del maestro de Alcalá. Ya en 1912, D. Elías Tormo, en su citado artículo publicado en *Arte Español* a propósito de la Exposición de pintura de la primera mitad del siglo XIX, distinguía con precisión los dos

Cuestiones de atribución.

problemas que la obra de Lucas planteaba. El primero, la distinción entre Goya y los cuadros de Lucas, que le eran atribuídos al gran maestro; el segundo, la distinción entre Lucas padre y Lucas hijo. En el primer aspecto se ha avanzado tan notablemente, que ningún verdadero conocedor caería hoy en los errores tan frecuentes en los últimos cien años. El aspecto más difícil de esclarecer, es hoy, para nosotros, la discriminación entre Lucas y sus imitadores. Los descendientes, seguidores y falsificadores de Lucas, que de todo hay, y que, por lo que respecta a la última categoría, parecen ir en aumento creciente a tenor de la mayor estimación comercial lograda por Eugenio padre, han creado en torno a su obra una confusión de muy difícil esclarecimiento. Contrastando con el desdén que el siglo pasado mostró por la obra de Lucas, la curiosidad actual por las producciones de este maestro menor, el interés atraído por su mundo espectacular y romántico, así como los altos precios que últimamente han logrado obras de su mano, han enmarañado el problema Lucas hasta un extremo que mucho nos tememos sea, en algunos casos, realmente inextricable. Algo, no obstante, podrá ayudar a deshacer parcialmente la confusión el conocimiento de la real complejidad de la obra de Lucas, mucho más rica de lo que suponían la crítica y los aficionados de las anteriores generaciones.

Con la brevedad que aquí se nos impone, habremos de aludir a este punto, y muy felices nos consideraríamos si alguna pista pudiera quedar señalada para

53. Eugenio Lucas (padre).—*La tentación.*
(Madrid, colección particular.)

54. Eugenio Lucas (padre).—*El exorcizado*, copia de Goya.

55. Eugenio Lucas (padre).—*El exorcizado*, dibujo a pincel.

facilitar en lo futuro un mejor y más completo estudio de la obra, tan vasta, del pintor de Alcalá; para ello hemos multiplicado en las láminas de este trabajo las reproducciones dedicadas a obras de Lucas, aunque muchas de ellas no sean especialmente pertinentes en lo que a sus relaciones con Goya se refiere, por tener interés para dejar afirmada esa diversidad de facetas de su obra.

Riqueza de aspectos en Lucas padre

Lucas padre fué artista precoz; nacido en 1824, se conocían ya obras firmadas de su mano desde 1842. Tenemos testimonio de que ya a los veintidós años estaba el pintor alcalaíno captado por la sugestión de Goya; en obras de 1846 y 1847, representando *Majas al balcón*, nos encontramos ya con la influencia del pintor de Fuendetodos. En el boceto de 1847 de este asunto, que posee la Hispanic Society, de América (lámina I del libro de miss Trapier) se refleja en cierto modo el tema que Goya trató ya en última época, en el cuadro de la colección Mac-Crohon. El tema le obsesionó durante toda su vida; en la Exposición de 1932 figuró una de las más acabadas obras de este asunto (número 95 del Catálogo), y en las ilustraciones de este estudio publicamos otra obra de tema semejante que creemos inédita, versión muy variada del mismo asunto (fig. 46). Mas esta inspiración en Goya coexistió en esta primera época del artista, con otras muy distintas y diversas. Damos aquí a conocer el tan citado retrato de su primer protector (1), el eclesiástico D. Leandro Alvarez (fig. 46), nunca reproducido antes de ahora, que sepamos, obra de 1848, y en el que Lucas parece querer acercarse torpemente a la manera de hacer de un Vicente López o, a lo menos, de sus hijos Luis o Bernardo. Ni el retrato ni el tamaño natural en la figura eran el fuerte de Lucas, como demuestra el conjunto de su obra. Pero, reconociendo su torpe dibujo y la falta de habilidad y vocación por la adjetiva complacencia en el detalle que era de rigor en el retrato de la época, podemos observar en esta pintura el deseo de lograr una pastosa materia, tan opuesta al concepto, normal en su época, de pintura pulida y delgada. Tras esta veleidad de retratista y en el decenio de 1850, Lucas entra en relaciones con Pérez Villaamil, con cuya hermana se casó, y con el cual mantuvo cierta competencia, un tanto deportiva, en cuanto a la rapidez de ejecución en los paisajes, según la conocida anécdota recordada por miss Trapier, que relató Martín Rico en los recuerdos de su vida (2). Hay toda una etapa en la obra de Lucas en que sus paisajes siguen felizmente la manera de hacer de Pérez Villaamil, y aun en algunos casos pueden con

El paisaje.

(1) El cuadro que se ha citado alguna vez en la colección de la Condesa viuda de la Quintería ha sido visto por mí en casa de un anticuario madrileño. Quiero advertir aquí, a propósito de los cuadros mencionados o reproducidos en este trabajo, que, en muchos casos, no se indica nombre de propietario de las pinturas por ignorarse su actual paradero. Los cuadros han sido estudiados en colecciones particulares y ya han cambiado de dueño o han sido vistos hace años en poder de anticuarios, siendo de suponer que han sido vendidos, o bien hubieron de ser conocidos por el que esto escribe en los depósitos de recuperación artística con motivo de nuestra pasada guerra. Sólo en algún caso el cuadro me es conocido solamente por fotografías. Debo aquí dar cordialmente las gracias por habérmelas proporcionado, en obras de las que no me era fácil obtenerlas, a mi maestro D. Manuel Gómez Moreno, a D. Gelasio Oña y a D. Vicente Moreno.

(2) *Recuerdos de mi vida*, págs. 11 y sigts.

ella confundirse. Existe una gran producción de paisaje puro en la primera época de Lucas; la sugestión de los flamencos y los holandeses es capital en estas obras, y en algunos casos se asimila con tal convicción la peculiar manera de concebir el paisaje estas escuelas, que, si no estuvieran firmados muchos de estos cuadros, precisamente en este decenio, casi podríamos pensar en consciente imitación. En todo caso, esta primera etapa de paisajista puro, de la que hablaron hasta ahora muy poco los críticos, muestra desde el comienzo las dotes de asimilación imitativa que caracterizan bien el talento pictórico de Lucas, Mas no es solamente este tipo de paisaje el que cultiva, sino que llega, como hemos dicho, a hacer la competencia a su cuñado en el paisaje fantástico de abrupta e imaginativa naturaleza con ingentes montañas, desfiladeros rocosos y tajos de ríos (1). Figuritas pequeñas, muy pequeñas, generalmente, para acentuar la desproporción y magnificar aún más la naturaleza, pueblan estos paisajes en los que, muchas veces, se incluyen de tipos moros o árabes según el orientalismo a la moda que Fortuny contribuyó a extender en España. También rivaliza con Villaamil en otros cuadros muy característicos del género romántico cultivado por el gallego: interiores de iglesias góticas, con efectismos de luz muy propios del género y figuras también pequeñas; si no estuviera firmado y fechado por Lucas en 1856, podría creerse de Villaamil el importante lienzo de este asunto conservado en el Palacio de Madrid y hasta ahora inédito. Otras veces le encanta el cuadro de pequeñas figuras con asuntos cívicos y reales, tomados de la vida, como en tarea de cronista gráfico de su tiempo; a más de los que aluden a la revolución del 54, recuerdo aquí el cuadro en que dejó su impresión de la inauguración de la traída de aguas del Lozoya en la fuente de la calle de San Bernardo frente a la iglesia de Montserrat, pintura para la que hizo varios estudios preparatorios, uno de los cuales, visto hace años en una colección madrileña, se reproduce en la figura 47. Una veleidad de decorador le llevó a pintar para el Teatro Real, como ayudante del pintor francés Henri Philastre, decoraciones que no fueron las únicas, ya que por esta época pintó también Lucas composiciones al óleo en algunos palacios madrileños (2). Mas su verdadera vocación y su filiación decididamente romántica le fueron inclinando cada vez más a la pintura de género, en seguimiento de la obra de Alenza, con el cual vino a presentar Lucas en algunos casos coincidencias curiosas. En las ilustraciones que componen este trabajo presentamos un ejemplo significativo; las figuras 41 y 42 presentan al espectador dos obras del mismo asunto: *La sopa boba repartida en un convento de frailes blancos*, realizadas por Lucas y por Alenza. La semejanza no pasa del asunto. Alenza es un seguro dibujante que detalla las figuras y se recrea en el pormenor, mientras

---

(1) Especialmente importante es el cuadro de este tipo de la colección del Marqués del Riscal.

(2) Se dice que trabajó también para decorar la casa de D. José de Salamanca, el famoso banquero.

que Lucas busca solamente los efectos de mancha, con ejecución rápida y empastes de toque totalmente apartados de la técnica de Alenza.

Para comprender la situación histórica de Lucas en la pintura española, hay que recordar que, aunque algo más joven que la mayor parte de los artistas pertenecientes a la generación que hemos llamado en otra parte (1) *de los puristas románticos*, es, en realidad, casi contemporáneo de ellos. Me refiero, naturalmente, a Federico de Madrazo y a Carlos Luis de Ribera, nacidos ambos en 1815, así como a los nazarenos catalanes. Si tuviésemos mucho empeño en buscar la generación propia de Lucas, observaríamos que ésta propiamente no existe o, al menos, no agrupa más que a unos artistas que, o no logran bastante personalidad dentro del grupo de los pintores de historia (Eduardo Cano, Valdeperas, Dionisio Fierros, etc.), o pertenecen a este linaje de artistas de vocación goyesca, cuyo representante más riguroso es Francisco Lameyer, un año más joven que nuestro Eugenio Lucas. Interesante es recordar una de las pocas ocasiones en que los pintores españoles salieron a plaza en equipo a una exposición del Extranjero; me refiero a la Universal de París de 1855, en cuyo catálogo hallamos juntos los nombres de Joaquín Bécquer, Carderera, Castellano, los Ferrant, Gutiérrez de la Vega, los hijos de Vicente López, los catalanes Cerdá, Clavé, Espalter y Lorenzale, junto a los dos Madrazo —Luis y Federico—, Carlos Luis de Ribera, Tejeo y otros nombres menores. Entre ellos figuró Eugenio Lucas con dos cuadros importantes: la *Plaza partida*, que fué de la colección Cañabate, y una escena de la Revolución de 1854, que coincide, según la descripción de miss Trapier (2), con lo que representa el cuadro hoy en el Museo Municipal de Madrid: escena nocturna en la Puerta del Sol, en noche de motín; pueblo y milicianos se solazan frente al Ministerio de la Gobernación, encendiendo hogueras y quemando algún botín revolucionario bajo la presidencia de la luna. Miss Trapier cita un cuadro de este mismo asunto en la colección Demotte, con lo cual es indudable que existen dos versiones de esta composición; lo que sí, desde luego, se aclara es que la escena revolucionaria con el Palacio Real al fondo, lienzo que está firmado por Lucas en 1854 (3), no puede ser el que estuvo en París (4). Miss Trapier quiere sacar de aquí alguna conclusión respecto a la caracterización de Lucas como pintor revolucionario, aunque esta supuesta actitud se compagina mal con la existencia del bodegón del palacio de Aranjuez, dedi-

Escenas de historia contemporánea.

(1) *Breve historia de la pintura española*, págs. 370 y sigts.

(2) Miss Trapier cita la referencia al cuadro—suficiente para la identificación—que dió en un párrafo elogioso para Lucas el escritor francés Edmond About—el autor de *Mariages de Paris*—, en su *Voyage à travers l'exposition des Beaux Arts*. París, 1855.

(3) Me refiero al que miss Trapier designa como *Apoteosis de la revolución*, o sea el cuadro de la colección Marañón; en una visión nocturna, iluminada por fuego o por relámpagos, las brujas vuelan sobre nubes: una de ellas lleva la corona real sobre un cojín. Al fondo, el palacio real de Madrid, iluminado por la luna.

(4) Me ha preocupado alguna vez poder precisar si el cuadro del Museo Municipal, antes citado, es el que estuvo en París o bien sólo una réplica o reducción; desgraciadamente el Catálogo de la Exposición de París de 1855 no da las medidas de los cuadros.

cado a Su Majestad el Rey en 1855 (1), así como con que retratase a la reina Isabel II; sabemos también que en 1856 dedicó una pintura suya al príncipe Adalberto de Baviera, emparentado con la familia real.

La variedad de las direcciones de la pintura de Lucas es algo que asombra; su pecado fué la indisciplina, pero no la falta de vocación ni de curiosidad. Lucas no fué un ignorante, y, con afición singular no frecuente entre los pintores españoles, estudió y copió a Goya, a Velázquez, a Murillo, a Tiépolo, a Watteau y a muchos pintores flamencos, aparte esa influencia, a la que aún no se había aludido todavía, del paisaje holandés en obras de juventud del artista de Alcalá. Digamos que Lucas viajó más de lo corriente entre artistas españoles de su época; en 1852 hizo un viaje a París; en 1856 estuvo en Italia, donde acaso conoció a Manet, si es que no le trató en el viaje de éste a Madrid en 1865; en todo caso, se ha hablado de la existencia de una correspondencia entre Manet y Lucas, desgraciadamente perdida, según parece. En 1859 estuvo en Africa, y allí pintó escenas orientales de moros, que son también un género del que hay que tratar en Lucas, cultivado por él probablemente antes que Fortuny, pintor que no dejó de influirle en algún caso, como la misma miss Trapier observa. Todavía en 1868 Lucas hizo un viaje en que, volviendo a Italia, pasó por Suiza, donde pintó también paisajes con el fondo montañoso de los Alpes. Mas es evidente que la nota esencial y más característica de la pintura de Lucas es la vena goyesca, la preocupación por la manera de hacer del maestro, en su factura rápida y abocetada y la inspiración en sus mismos temas; cualquier mediano conocedor de la obra de Lucas, a través de colecciones españolas, lo sabe perfectamente y lo puede comprobar el que hojee las páginas del estudio de miss Trapier, en las que, aun desconociéndose tantas y tantas obras y tan excelentes de Lucas en España, logró acopiar una cantidad de citas de pinturas del maestro verdaderamente notable. Saltan constantemente las menciones de temas pictóricos que Goya trató, y que entran a formar parte obligadamente en la época de Lucas del común repertorio romántico, de los que viene a ser Eugenio *el Viejo* el más copioso representante. Cuadros de bandidos, de ahorcados, de ejecuciones, de contrabandistas y de inquisición (2); romerías de San Isidro (3), escenas de Carnaval, de procesiones o de brujería; escenas de interior, especialmente de iglesia con misas o bautizos, con logrado efecto luminoso, aunque descuidada ejecución de las figuras. Imitando a Villaamil, Lucas había pintado ya interiores de catedral, magnificados por penumbras efectistas y brillantes contrastes de luz; ahora son cuadritos pe-

Orientalismo en Lucas.

Temas goyescos.

(1) Noticia de su existencia y facsímil de la firma de Lucas se publicó en el libro de D. Gelasio Oña, *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*, Madrid, 1944 (véase núm. 112).

(2) La complicada *Escena de la Inquisición*, del Museo de Bruselas (núm. 756 del Catálogo), adquirida en 1887 a Mr. Stevens, figuró expuesta como de Goya durante algún tiempo. Una réplica del mismo asunto estuvo en la colección Labat, de Madrid.

(3) Especialmente importantes eran dos cuadros de este asunto muy desemejantes entre sí que conservaba una de las colecciones especializadas en Lucas más selectas de Madrid: la de mi amigo el doctor D. Heliodoro Castillo, fallecido recientemente.

queños, de los que algunos se expusieron en 1932, con representación de escenas de culto, con brillante toque de luz y empastes tan atrevidos como a veces excesivos. Tanto estos temas como los de Carnaval son, sin duda, los que, a su vez, pintaron con mayor frecuencia, y a su zaga, los imitadores de Lucas, de tal modo que, ante este tipo de pinturas, lo que importará es distinguir, del mismo modo que en los asuntos de toros, aquello que es de Lucas padre y lo que es producto de los pinceles de su hijo o de meros imitadores contemporáneos y aun de falsificadores modernos. Muy notable ejemplo, de lo más acertado en su abreviada técnica tan brava y goyesca, es la escena de exorcismo llamada *El fantasma*, de la que miss Trapier publica un apunte al óleo (lám. XXIV de su libro) y de la que aquí damos a conocer (fig. 48) un soberbio dibujo a la aguada que hemos visto en la colección madrileña del doctor Castro. Los asuntos de guerra ofrecen también puntos de posible confusión entre Goya y Lucas; recordemos que D. Elías Tormo estimaba obra capital de Lucas el cuadro del *Sitio de Zaragoza*, del Museo de Colonia. En 1932 se expuso uno muy interesante, titulado *Lucha bajo un puente*, entonces en la colección Traumann, de una factura genialmente abocetada y goyesca; hasta tal punto suele serlo, que el Museo de Budapest adquirió en 1912 como de Goya un cuadrito de este tipo, de dimensiones muy semejantes al que acabamos de mencionar, que no es, al parecer, sino un Lucas, y así lo admite ya, con razón, a mi juicio, miss Trapier. Una vez más, Lucas nos ofrece un caso de confusión goyesca, mediante el cual logró entrar en un museo de primer orden y con atribución al maestro aragonés una pintura que no era suya; en este caso, la completa documentación que nos ofrece el catálogo de Terey (1) nos advierte que fué adquirido por el muy respetable precio de 22.000 marcos alemanes, cifra harto considerable para1912.

La rapsodia goyesca.

En algunos casos reconoce miss Trapier que Lucas se entregó francamente a la rapsodia goyesca, a lo que la autora llama *olla podrida*, es decir, a esa miscelánea de motivos tomados de Goya, que suele integrar un cuadro de Lucas. El procedimiento es típico de falsificador; sin embargo, creo que Lucas no puede ni debe ser estimado como tal. Era la pasión por la obra de Goya tan fuerte en Lucas, que rendía homenaje a las creaciones del maestro, imitándole y tomando sus motivos como inspiración para su obra. Lucas copió al óleo motivos de *Los Caprichos*, cosa que, al parecer, ya había hecho también Rosario Weiss; miss Trapier admite más bien como una interpretación la versión que atribuye a Lucas de la lámina número 35 de *Los Caprichos (La descañona*, citada en la colección Bosch); la lámina 64, *Buen Viaje*, está imitada por Lucas en la colección Castillo Olivares, y allí mismo existe una versión al óleo de la lámina número 62 de los *Desastres de la guerra*, las *Camas de la muerte*. Lucas, que poseyó las cuatro planchas de la serie de los *Proverbios* o *Disparates*, que fueron luego vendidas en Francia, y de las que publicó estam-

(1) Véase el *Breschreinbendeskatalog...*, de Budapest, antes citado a propósito del retrato de la supuesta mujer de Ceán Bermúdez, núm. 328 g, pág. 334.

paciones la revista *L'Art*, imitó especialmente los asuntos de toros de Goya. El tema fué muy acepto a Lucas, que cultivó todos los matices posibles en este tipo de motivos (1). Hallamos en este género cuadros inconfundibles de Lucas, cuya atribución a otro maestro no sería probable en ningún caso (fig. 43), mientras que otras pinturas pueden prestarse singularmente a la confusión y así lo reflejan con frecuencia las atribuciones. Es en este punto en el que existen casos más famosos y clásicos; comenzaremos por citar las imitaciones de grabados taurinos de Goya; miss Trapier duda en atribuir a Lucas una interpretación de la lámina 28 de *La Tauromaquia*. Ya he citado en otro lugar una versión pintada sobre lata de la lámina número 2, firmada y fechada por Lucas en 1859, en la colección de mi amigo el profesor Camón (2). Pero son principalmente las litografías de los toros de Burdeos las que le inspiraron, con su furiosa manera tan afín al temperamento de Lucas, más versiones a lo largo de su vida. La lámina del *Bravo toro* de las litografías de Burdeos tiene una versión luquesca muy interesante en el Museo de Toledo (Ohío), y de este mismo tipo existe el *Ceballos montado sobre el toro*, de la misma serie bordelesa, imitado por Lucas y mencionado en una colección de Colonia. De las otras dos láminas de los toros de Burdeos existen versiones en el Ashmolean Museum, de Oxford (3). De algunas de estas imitaciones, Mayer opinó, con extraño dictamen, que eran realmente pinturas de Goya, aunque podían estar repintadas por Lucas; por otra parte, las versiones de Oxford están copiadas en sentido inverso, como si las hubieran realizado con auxilio de un espejo. Pero los casos más notables de pinturas taurinas de Lucas y las que aquí más nos interesan, son aquellas que lograron hasta un cierto tiempo una atribución casi unánime a Goya. Si realmente son de Lucas, como creemos, hay que reconocer que son de lo mejor y más expresivo que salió de su mano. El acierto con que están concebidas estas escenas procede también del aliento épico y furibundo de los toros de Burdeos; en ellas se hace presente esa locura de torbellino de la masa invadir el ruedo, que rebasa todo carácter de fiesta y produce un efecto de huracán, de dinamismo paroxístico, que tiene un valor por sí mismo. Me refiero a los cuadros que fueron de Acebal y Arratia, en cuyo poder se hallaban en 1863, y están pintados en papel sobre madera, con una furia abocetada y con una habilidad en la rapidez que llega casi a lo genial. Mayer incluyó dos de estas obras en su catálogo, con los números 665 y 666 (4); una de ellas se encuentra en Suiza, en la colección Oscar Reinhardt, de Winterthur, y la otra

El cuadro de toros.

(1) Véase el capítulo correspondiente de mi estudio sobre *Los toros en las artes plásticas*, aparecido en *Los Toros*, de Cossío, tomo II, págs. 737 y sigts., y especialmente las págs. 946-953.

(2) Véase mi trabajo *Ilustración y elaboración en la Tauromaquia de Goya*, publicado en *Archivo Español de Arte*, 1946, pág. 187. Allí aludo a toda una serie de versiones de las láminas de la Tauromaquia goyesca, pintadas también sobre metal que, siendo de excelente factura, y recordando los trozos más gustosos de Lucas, se dice documentada como de Goya, extremo que no he podido comprobar.

(3) Véase lo que se dice en mi trabajo *Los toros en las artes plásticas*, antes citado (págs. 951-952).

(4) Véase su *Goya* (Barcelona, 1925), pág. 223.

figuró como Goya todavía en una Exposición de pintura española que organizó en 1928 el Museo Metropolitano de Nueva York, en cuyo catálogo figuró con el número 6 (1). Si alguien duda de la absolutamente segura identificación como Lucas, puede compararla con una composición semejante a la acuarela que en estas páginas se publica (fig. 49). La composición que reproducimos en la figura 49 está firmada, lo que aleja toda idea o posibilidad de pastiche intencionado. Ejecutada con sorprendente brío indiscutible, la inspiración en las litografías de Burdeos es patente, a pesar de lo cual en modo alguno se puede hablar de imitación de ninguna de ellas. En realidad, Lucas nunca copió exactamente las composiciones de Goya, y siempre introdujo variantes y novedades indicadoras de personalidad y, desde luego, reveladoras de que no intentó falsificar. En este tipo de cuadros de toros llegó a pinturas de gran tamaño y de ejecución interesantísima y muy personal; creo que pueden concretarse como las obras maestras, junto a la *Plaza partida*, ya antes mencionada, la *Capea*, de la colección del Duque de Hernani, presentada en Zaragoza, en la Exposición del centenario de 1946 (2), o la de la colección Payá, de Madrid, juntamente con el *Toro del aguardiente*, hoy en la colección De Pablo (3).

Los desnudos.

De los problemas que a Lucas afectan hemos de fijarnos ahora especialmente, ya que no intentamos, por no ser ésta ocasión de ello, rehacer la monografía del gran bocetista alcalaíno, en algunos aspectos menos estudiados de sus contactos con Goya y en lo que se refiere a algunas zonas de penumbra entre Lucas y sus imitadores. En materia de figura, y fuera completamente de la imitación o de la copia con variantes, tiene excepcional interés una serie de pinturas de mujeres desnudas, que más o menos derivan de las majas goyescas. Es un aspecto menos divulgado de la producción de Lucas, y de él hay que tratar al hablar de su relación con Goya, precisamente porque, en ningún caso, puede aquí aparecer la posibilidad de confusión. Se trata del eterno cuadro que la pintura veneciana entronizó como género especialmente grato a sus maestros; unas veces la maja o mujer está representada con fondo vago o alusión a un interior; en algunos casos, la mujer aparece a medio desvestir, con paños que cubren la mitad de su cuerpo, a modo de una Magdalena arrepentida (fig. 51); una de las más graciosas composiciones de este género, en la que algo nos recuerda pinturas francesas de Manet o de Courbet, sin que deje de apreciarse un dejo de estilización romántica, es el desnudo en fondo de paisaje que aquí se publica en la figura 52, pero en ciertos casos (fig. 53) Lucas mezcló el tema del desnudo con otros motivos goyescos más o menos relacionados con *Los Caprichos* en asociación que pudiéramos denominar *Las tentaciones* o la *Maja ante el espejo*, ya que el desnudo se funde con un ambiente de brujería y de

---

(1) Véase *Catalogue of an exhibition of Spanish paintings from El Greco to Goya*, New York, 1928, página 2.
(2) Puede verse reproducción en mi *Breve historia de la pintura española*, lám. CII.
(3) Véase mi trabajo *Los toros en las artes plásticas*, pág. 947.

penumbra de claro abolengo goyesco. Advertiremos que cierto lote de figuras de majas tendidas, en paisaje o en interior, generalmente vestidas, constituye uno de los grupos que habrán de ser estudiados más cuidadosamente por el historiador y por el coleccionista. Existen con frecuencia imitaciones y falsificaciones de este tipo en obras que han logrado a veces atribuciones favorables a Goya, pero que en muchos casos no son ni siquiera de Lucas y quedan muy por bajo de la ejecución abocetada y siempre interesante del maestro alcalaíno.

Las "versiones" de Goya.

Especialmente atractivas han de ser para nosotros las obras en que Lucas trata de acercarse y profundizar en el genio de Goya, mediante copias sinceramente ejecutadas; es decir, sin intento de imitación equívoca y que en muchos casos son verdaderas paráfrasis de las creaciones goyescas. El estudio detenido de estas creaciones de Lucas supondría una completa monografía sobre el artista, libro que probablemente será uno de los más difíciles y espinosos que puedan ofrecerse a un crítico y a un historiador, no solamente por el gran número de pinturas dignas de catalogarse como suyas, sino por el confusionismo creado en torno a su obra, por las imitaciones de que Lucas ha sido repetidamente objeto. Mas no se trata aquí sino de establecer una cierta base de estudio en relación con estos problemas y, sobre todo, con los que a Goya se refieren; véase en nuestra figura 54 la copia por Lucas de *El exorcizado*, la pintura del maestro aragonés que el Museo del Prado conserva (1). La copia de Lucas, sin prestarse a la confusión con Goya, presenta, no obstante, un acierto en la interpretación y una asimilación de lo esencial del carácter goyesco que verdaderamente sorprende. De la preocupación que esta obra y otras semejantes ejercieron sobre Lucas, es prueba el dibujo a tinta china, ejecutado con pincel, que nuestra figura 55 reproduce, obra que nos lleva de la mano a tratar de alguno de los aspectos más estimables y más goyescos a la vez en la obra de Lucas. Me refiero a sus dibujos; abundan extraordinariamente y todavía se encuentran con relativa facilidad en anticuarios y coleccionistas estos diseños, de ejecución franca y desenfadada, que serían en ello insuperables dentro de la pintura española si no existieran los del propio Goya. La técnica de ejecución es curiosísima y revela en Lucas unas particulares dotes que, ciertamente, debemos estimar como rayanas en la genialidad; nos parece por ello éste uno de los puntos que debieran ser estudiados en su día con el mayor detalle por los estudiosos de la obra de Lucas, y nos es forzoso por ello dar aquí unas cuantas indicaciones y publicar unos cuantos ejemplos.

La imitación de Goya en los dibujos de Lucas.

La figura 56 reproduce un dibujo de Lucas en el que copia el original de Goya que el Museo del Prado conserva (2). Goya realizó este dibujo con pincel, capaz de

(1) Núm. 747 del actual Catálogo.

(2) Se trata del núm. 259 del Catálogo de la *Sala de los dibujos de Goya*, al que Sánchez Cantón intitula *Socorro*, que creo corresponde con el núm. 257 (?) del Catálogo general de dibujos de Mayer (*Goya*, pág. 232). En todo caso, lo reproduce el *Goya* de Calleja, fig. 355, y el Catálogo de la Exposición de Goya en la Biblioteca Nacional de París de 1935 (pág. 46 y lám. s. núm.).

56. Eugenio Lucas (padre).—Copia libre a pincel del dibujo de Goya del Museo del Prado, n.° 259 de Catálogo.

Lucas flojea en las figuras, aunque acierte en la luz en esa impresión de paisaje desnudo, estepario, sin árboles, que llega en amplias sabanas luminosas hasta el horizonte, a partir del cual Lucas quiere dar la impresión del tono intenso del cielo manchando ligeramente con aguada de tinta china toda esta superficie, consiguiendo con ello un efecto aéreo realmente muy difícil de superar.

Escenas de carnaval.

En otras imitaciones de Goya queda bien clara su intención de inspirarse en el maestro, pero no de copiarle ni de falsificarle. En las figuras 59 y 60 presentamos el *Entierro de la sardina*, de Goya, hoy en la Academia de San Fernando, y una imitación con variantes notables, para escapar a todo intento de equívoco, obra característica, especie de puente entre Goya y nuestro contemporáneo Solana, puente en el que algunos arcos no son de Lucas padre, sino de su hijo y sus imitadores. La atribución no es siempre segura en estas escenas carnavalescas, que tantas veces nos atraen con su acierto en la evocación del espacio y la jugosidad de la mancha, con figuras graciosas apenas tocadas de color; en nuestra ilustración número 61, *Máscaras en el Prado*, se reproduce una de estas escenas, realmente muy valiosas y dignas de la plena atribución al maestro; diferencia notable de calidad existe entre esta pintura y la que reproducimos en la figura siguiente, número 62. Los dos cuadros están en la misma colección; su procedencia debe de ser la misma, y, sin embargo, la superioridad del primero es evidente. Hacemos hincapié en ello, por la posible confusión a que hemos aludido, de la factura de Lucas con la de su propio hijo e imitador. La confusión y la duda se plantean con harta frecuencia; para nosotros surgen ante cuadros tan característicamente genéricos de la producción Lucas como el que reproduce la figura 66: una copia libre del retrato de Goya por Vicente López, con fondo de brujesca evocación pictórica, típico lucoide, pero de difícil clasificación exacta.

Lucas, hijo.

La distinción entre padre e hijo sería necesaria simplemente para definir la personalidad de Lucas el viejo. Pero es que además nos interesa especialmente, porque Lucas el hijo está dentro, enteramente dentro, del círculo de penumbra a que hemos aludido al tratar de las atribuciones a Goya; pues como obras de Goya también se han llegado a catalogar pinturas, ya tan distantes del maestro aragonés, en tiempo y en calidad, como las de Lucas el Mozo. Más aún: Mayer mismo, en su artículo de 1912, reconocía que la pintura de Lucas hijo sólo tenía significación e importancia por sus imitaciones de Goya. A Goya se atribuyeron la *Cogida de Pepe-Hillo*, en la Galería Nacional de Berlín, y una *Escena de iglesia*, en el Museo de Lyón, obras de Lucas el Mozo. El cuadro del Museo de Berlín, que publicamos en la figura 50 para comparación y contraste con la excelente acuarela de Lucas padre (fig. 49), del Museo del Prado, fué atribuído al hijo por el señor Lázaro, buen conocedor de Eugenio el Mozo por haber trabajado en su casa muchos años. Su *Cogida de Pepe-Hillo* del Museo alemán es de muy interesante comparación con una pintura de la colección De Pablo—especializada en obras de Lucas—que representa

la caída del picador ante el toro mientras acuden al quite tres toreros de a pie. Este pequeño óleo, que lamento no poder reproducir aquí, me parece, después de estudiar la factura de los dos Eugenios, una obra típica del hijo, y así lo juzgué, desde luego, cuando lo vi, por la calidad del color y por la manera de tratar la pasta. En efecto, en las obras de Lucas hijo suele apreciarse una gama de rojos y rosas más fina y menos agria que la correspondiente en las obras del padre. La pintura es también más oleosa y el toque, rápido y eficaz, es hábil pero no tiene la feroz energía del viejo Lucas, bravura que a veces linda con la genialidad. Pues bien, el toro en esta pintura de la colección De Pablo es literalmente el mismo de Berlín, en silueta, actitud, factura y color, y el caído caballo blanco del picador, aunque en distinta dirección, figura también en ambos cuadros. Estos dos cuadros pueden ser clave para el estudio de la discriminación entre padre e hijo en los más ambiguos casos. He llegado por esta comparación a la convicción de que, en efecto, la pintura de Berlín es de Lucas hijo y aun muy típica de su estilo, siendo así que hace años estimaba como más probable la atribución a Eugenio el Viejo de cuadro de tan goyesca factura como el de la colección alemana (1). Pero es bien sabido que en esta materia el que empieza un estudio de este tipo está condenado a ser el discípulo de sí mismo, cuando, avanzando en su tarea, llega a ver alguna luz en tan confusos problemas. A favor de sus concomitancias con el padre, Lucas hijo ha llegado a ascender a un cierto plano internacional, espaldarazo harto benévolo otorgado a este artista por la Exposición celebrada en París en 1936 bajo la advocación de los dos Lucas (2). El entrar a caracterizar la personalidad artística de Lucas Villaamil escapa, en cierto modo, a nuestro cometido; pero no podemos huir de indicar algunas notas de su arte que puedan servir como pista para un estudio serio de distinción entre padre e hijo. Estoy en todo conforme con Mayer cuando señala como característica de Lucas Villaamil y de sus composiciones un mayor movimiento y una mayor riqueza de color que la conseguida por Lucas el Viejo. En la producción de Lucas Villaamil podemos distinguir varias facetas o etapas; una de ellas es la que representan los cuadros típicos de la producción de Lucas *senior;* desde ahora podemos decir que la mayor parte de los cuadros no firmados o que hayan perdido su firma y que son obra de Lucas hijo, estarán invariablemente atribuídos en todas las colecciones a Lucas padre. Un estudio detenido, desinteresado y sin prejuicios puede mostrar en cada caso, a los coleccionistas, las diferencias de factura entre el hijo y el padre; pero las notas aquí indicadas pueden servir

Los aspectos del arte de Lucas Villaamil.

(1) Se refleja esta opinión, que aquí rectifico, en mi trabajo *Los toros en las artes plásticas*, antes aludido (en la enciclopedia *Los Toros*, de Cossío, tomo II). Véase el capítulo sobre Lucas (págs. 946 y siguientes), escrito mucho antes de redactar estas páginas. El toro aludido es, en ambas pinturas, muy semejante también al que figura en el cuadro de orgiástica escena taurina que estuvo atribuído a Goya. al que nos hemos referido en las páginas anteriores al tratar de Lucas padre, hoy en la colección Sachs de Nueva York.

(2) Véase José Lázaro, *Les deux Lucas*. Catálogo de la Exposición celebrada en 1936 por iniciativa de la *Gazette de Beaux Arts* y publicado con una introducción de Jean Babelon.

57. Eugenio Lucas (padre).—Interpretación libre con variantes del dibujo de Goya *"Esto ya se ve"* (Museo del Prado, n.° 300).

conseguir a la vez líneas de relativa finura y gruesos intensos, manchando de muy varias maneras las superficies, según la intención expresiva, y consiguiendo una serie de calidades o valores que dan a la composición un valor enteramente pictórico. Para el no advertido, el carácter goyesco del dibujo es evidente, y la valentía de ejecución haría pensar inmediatamente en el artista aragonés; mas la comparación entre ambos hace ver cuán distinto sentido de la forma, cuanto más plana y pobre es, en suma, en la versión de Lucas; cómo se han perdido en la transcripción finos matices de gris, manchas delicadas y notas, como el fondo lleno de luz dejando el blanco del papel o la mancha luminosa en el rostro del hombre que aparece inclinado y de frente, que en su aparente descuido logra dar un valor espacial al grupo, sin el cual éste quedaría plano y sin profundidad. Esta finura ha desaparecido enteramente en el dibujo de Lucas. Una vez más confirmamos lo observado por miss Trapier: Lucas, cuando sigue los pasos de don Francisco, da versiones siempre libres, mostrando en ellas no solamente su honradez, sino la autenticidad de su temperamento. En este dibujo, por ejemplo, las manchas de sombra en el cielo, logradas con amplias pinceladas de tinta china, no están en el dibujo original, mucho más luminoso y aéreo, y esta diferencia sí que nos vale como un rasgo impagable de época. Pues frente al puro problema de luz y de volúmenes que Goya se ha propuesto en su mancha, Lucas persiguió un *efecto* romántico inconfundible; el dibujo nos sirve de ejemplo perfecto de lo que es la técnica de Lucas. Su manejo del pincel no es tan vibrante y nervioso como el del maestro, y su forma es más pobre; la técnica es muy personal y está realizado con pincel de cerdas ásperas y muy poco humedecidas, de manera que, al arrastrar la tinta, dejan huella de su paso por el papel (1). Las mismas observaciones valen, en general, para el diseño reproducido en nuestra figura 57, en el que Eugenio Lucas ha copiado, en parte y libremente, el dibujo de Goya que existe en la colección del Museo del Prado (núm. 300 del Catálogo) y que lleva un letrero autógrafo del maestro, que dice: *Esto ya se ve*. Lucas no maneja la luz con la genial justeza de Goya, sino que mancha los fondos para buscar una fácil dramatización; las figuras, sobre todo, no están construídas con la seguridad y la precisión con que Goya sabe traducir la forma con brevedad suficiente y exacta. La mancha de Lucas evoca, pero carece de veracidad y no resiste un examen detenido.

El enlace entre estas imitaciones de Goya por Lucas y otras composiciones más personales lo ofrece, entre otros, el dibujo del maestro de Alcalá que reproduce la figura 58; el paisaje de suburbio madrileño, los grupos de damas con quitasol, de mendigos y de caballeros de capa y chistera están realizados con la misma técnica de los anteriores, inconfundible por su empleo del pincel ligeramente mojado en tinta china y los barridos habituales sobre el papel. Nótese que, una vez más,

(1) Un dibujo de paisaje, conseguido enteramente con este procedimiento a base del aparente plumeado de por los pelos del pincel, conserva—y es muy notable—el Museo de Zaragoza.

de punto de partida para comenzar a ver claro en esta distinción. La bravura de Lucas hijo es quizá mayor aún que la de su padre; sus escenas tienen un dinamismo extraordinario y su paleta es más clara, sin que caiga en algunas acideces de color, características de Eugenio el viejo; existen en Lucas hijo delicadas coloraciones rosadas y verdosas o azules pálidas, que pueden servir de pista para identificar sus obras. Un segundo aspecto de la obra de Lucas hijo está en su etapa de imitador de Fortuny. En esto, Lucas Villaamil no hace sino seguir la moda de su tiempo, es decir, el cultivo de la pintura de casacones que el maestro de Reus había impuesto. En nuestra figura 66 se reproduce un cuadro de Lucas Villaamil dentro de esta vena fortunyesca, bastante bien ejecutado, descrito con finura de luz y de color, si no excepcional, muy estimable, y que, desde luego, nada tiene que ver con los cuadros en que imita la ejecución rápida y abocetada y los temas goyescos en que abunda la pintura de su padre. Llegamos a sospechar si Lucas hijo imitó a Fortuny; en nuestra figura 63 reproducimos una escena de Carnaval apócrifamente firmada por Fortuny, y que puede muy bien ser una obra de Lucas hijo, aunque estamos muy lejos de asegurar que la superchería de poner a esta inocente pintura la firma del maestro de Reus haya sido realizada por Lucas Villaamil; más bien creemos que esta poco decorosa manipulación fué obra, sin duda, de algún desaprensivo en fecha muy posterior a la ejecución de la pintura. En otros casos, cuadros de Lucas hijo vienen a estar muy próximos a Lizcano, tanto, en algún caso, como el de la Romería de nuestra figura 75, en que podemos admitir una influencia de Lizcano en Lucas o viceversa; recordemos, con todo, que para el cuadro en cuestión, en paradero que hoy ignoramos, se pensó también en la atribución a Lucas padre.

Lucas hijo y Fortuny.

Otra etapa del arte de Lucas hijo es su aspecto de decorador. El coleccionista madrileño Sr. Lázaro Galdeano protegió y ayudó a Lucas en algunos años de su vida, y en el palacio en que tiene instaladas sus colecciones, Lucas Villaamil ejecutó numerosas pinturas de tipo decorativo, que nos presentan de una manera discreta este nuevo aspecto del talento de Lucas el mozo. Mas todavía podemos decir que hay un tipo de cuadros de Lucas Villaamil en que él intenta a su modo hacer pintura original adaptada a los gustos de su época; una época indecisa en la que la pintura de historia, agonizante ya, se alía a un cierto gusto modernista y fin de siglo, que busca finura de color y alardes de pincelada, derivados más o menos lejanamente de la pintura de Fortuny. El cuadro de la colección Bertolotti representando el regreso de Colón y su presentación a los Reyes Católicos en Barcelona, es ejemplo de esta última etapa; el asunto es histórico, pero la ejecución es menuda y delicada y el formato es pequeño.

Lucas, hijo, decorador y pintor de historia.

De lo que no cabe dudar, es de que a Lucas Villaamil le interesó tanto como a su padre la pintura de Goya: la estudió, la imitó y no sabemos si, a veces, llegó a más en este fácil deslizamiento por la pendiente de las tentaciones. En algún caso nos ha dejado muestras de su profundo amor y estudio de la obra del maestro

La obsesión de Goya en Lucas, hijo.

58. Eugenio Lucas (padre).—*Dibujo a pincel.*

59. Goya.—*El Entierro de la Sardina.* (Academia de San Fernando.)

60. Eugenio Lucas.—*El Entierro de la Sardina.* Imitación de Goya.

aragonés; buena prueba es la gran copia, concienzudamente realizada a lo largo de varios años, y muy estimable como tal, del gran cuadro de la familia de Carlos IV, de Goya, pintura firmada y fechada por Lucas Villaamil en 1912, que conservan todavía en la actualidad los herederos de D. Rafael García Palencia, para quien la obra fué realizada. Muy favorable nos parece el juicio final que Mayer daba como resumen de la silueta de Lucas Villaamil en su mencionado artículo de 1912; Mayer estimaba a Lucas hijo como pintor significativo en la evolución de la pintura española del siglo XIX, llegando a calificarle, acaso benévolamente, como un puente entre Goya y Fortuny (1). Lucas hijo fué, más bien, un artista hábil, pero de escasa personalidad, que explotó la vena goyesca y la imitación de su padre, sin tener la fuerza para hallar una fórmula propia por carecer de talento original, aunque no pueda negársele una estimable capacidad técnica y positivas dotes de colorista fogoso de la *veta brava* (2).

Discípulos de Lucas.

¿Podemos hablar de escuela de Lucas? Lucas padre murió joven; no tuvo demasiado tiempo de formar escuela, aunque sí ejerció la suficiente influencia en un determinado círculo de artistas, que llegó hasta nuestros días. Tuvo, además, unos cuantos discípulos personales que, aunque no sean muchos ni muy importantes, pesan, sin embargo, en el estudio de estos problemas de penumbra en las atribuciones, que son los que aquí desearíamos esclarecer.

Paulino de la Linde.

Fué Mayer el que puso sobre la pista a los aficionados, acaso conocedor de tradición y secretos que son a veces cuchicheados y conocidos en las reconditeces del comercio del arte, sobre lo que él llama con solemne manera un problema Lucas-La Linde. Fué Paulino de la Linde un pintor natural de Granada, del que los catálogos de las Exposiciones, y concretamente la de 1856, o sea la primera de las nacionales, nos dicen que era discípulo de Eugenio Lucas. Residía La Linde en la calle de la Luna, 14, 3.º, y presentaba dos cuadros: uno de asunto lucoide, la *Romería de San Isidro en Madrid* (núm. 16), y otro de género más prosaico e inocente, *Una asturiana desplumando un pichón* (núm. 117). Dos años después, en 1858, presentó cuatro pinturas, dos de ellas incursas ya en el contagio del género histórico. En las dos exposiciones indicadas obtuvo menciones honoríficas; todavía expuso en 1860 otras cinco pinturas, algunas de ellas de tema romántico y otras *(Costumbres del siglo XVII, Quevedo de sobremesa)*, en las que vemos seguir el camino que dió una cierta fama a Pérez Rubio. No volvemos a saber más de Paulino de La Linde en las exposiciones oficiales, aunque Ossorio afirma que presentó también obras en la de 1862 (3). ¿Murió joven La Linde? ¿Perdió el estímulo y se dedicó en adelante a me-

(1) Véase el estudio preliminar de Mayer, titulado *Eugenio Lucas der ältere und sein kreis*, al catálogo de la *Ausstellung Eugenio Lucas der ältere und verwandte meister*, en la Galería Heinemann, de Munich (agosto 1912).

(2) Anotaré, al terminar de referirme al pintor, que Eugenio Lucas Villaamil murió el 23 de enero de 1918.

(3) *Galería biográfica*, 2.ª ed., pág. 372. No encuentro obras de Paulino de La Linde en ninguna de las dos ediciones del Catálogo de la Exposición Nacional de 1862.

nesteres más prosaicos? ¿Rodó por los caminos de la imitación equívoca? No lo sabemos; el hecho es que la manera de pintar de Paulino de La Linde era para nosotros un enigma que no nos parecía posible descifrar, precisamente porque Mayer insinúa, al parecer con motivo, que sus cuadros, realizados a la manera de Lucas, perdieron frecuentemente su firma en las manipulaciones del comercio de arte, para lograr mayor cotización al ser atribuídos al maestro. Por eso nos interesó la noticia, hace años lograda, de haber pasado por el comercio de arte madrileño una pintura firmada por Paulino La Linde, y no precisamente por creer que pudiera su conocimiento resolver ningún grave problema en lo sucesivo, pero sí por mera curiosidad de apurar nuestra búsqueda. Logramos seguir la pista a la tal pintura (1) y dar con ella pocos meses después en la colección barcelonesa de D. Alberto Puig. Pudimos, al verla, comprobar que se trataba de una de las obras que La Linde presentó a la Exposición de 1860. Figuró, en efecto, allí con el número 133, y la descripción del catálogo que copiamos rezaba así: "Cuadro alegórico que representa a SS. MM. y AA. con el señor Patriarca de las Indias, dando las gracias a la Virgen por la victoria alcanzada por nuestro Ejército en Africa, apareciendo en lontananza los héroes que vertieron su sangre por la Patria" (2). El cuadro, como se ve, nada tiene que ver con Lucas ni con Goya, y acaso a ello se debe que haya podido conservar hasta nuestros días la firma del modesto pintor granadino, puesta a los pies de un ingenuo león, símbolo de España, que, acostado a los pies del señor Patriarca de las Indias, nos habla, entre otras cosas, del inocente dibujo del artista. Aquí se reproduce (fig. 68). En modo alguno creemos que la publicación de este

P. de la Linde

cuadro y de este curioso detalle pueda servir para identificación de posibles obras de La Linde entre el centón anónimo de obras lucoides que el comercio acoge y transmite como obra del maestro de Alcalá. En todo caso, nos hemos atrevido a sospechar en La Linde ante el cuadro que reproducimos en nuestra figura número 70, que repre-

(1) Debo el hallazgo de tal pista a D. Gelasio Oña, y la posibilidad de ver el cuadro, aprovechando una estancia en Barcelona, a D. Juan Subías Gualter, quien me procuró asimismo la fotografía que aquí se publica. Quede aquí expresada mi gratitud a ambos amigos, así como al señor Puig, propietario del cuadro.

(2) Véase el *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de* 1860, *abierta en el Ministerio de Fomento*, pág. 21. No deja de ser curiosa la variedad tan distinta de los temas elegidos por De La Linde para sus pinturas, acaso señal de una personalidad que titubea aún y busca su camino. De las cinco pinturas de aquella exposición una era de un romanticismo ingenuo y alarmante: *Asesinato cometido en una noche de luna a espaldas de los muros de un templo.* Otra, por el contrario, era un realismo documental, insuperable. Véase el título: "Cementerio del convento de San Pedro de Alcántara, de Granada, en los días en que más estragos causó la epidemia de 1834".

senta un bautizo en tiempos de Goya (1), positiva imitación de Lucas, algo tocada de fortunysmo, que nos parece muy inferior a Lucas hijo. Ahora bien; ¿murió Paulino de La Linde antes de que este género de casacones hubiera llegado a ser moda entre los pintores de España, o simplemente este goyismo de lugar común, tal como en este cuadro atribuíble a La Linde se exhibe, contenía en sí y en embrión la posibilidad del género de casacones? Contéstese como se quiera a estas preguntas; nosotros confesamos no haber logrado más luces sobre la restitución posible de la obra y la fisonomía de este imitador de Lucas padre, en cuya personalidad incógnita reside, según la opinión de Mayer, un problema que puede afectar a las imitaciones y atribuciones dudosas al maestro de Alcalá.

Otros discípulos de Lucas.

Otro modesto pintor granadino, José Martínez Victoria, del que hay noticia en la Galería de Ossorio, es mencionado también entre los discípulos de Lucas. Martínez Victoria estudió en su ciudad natal, y luego en Madrid, con Lucas. En la Nacional de 1866 expuso dos bodegones, premiados con mención honorífica; parece ser que volvió a Granada, y poco más sabemos de este artista, del cual no he visto nunca cuadro alguno. Digamos, por último, que a los monografistas de Lucas se les ha escapado la mención de otro discípulo del maestro de Alcalá; en efecto, en la Exposición internacional de París de 1855, uno de los expositores, D. Leonardo Santiago y Moreno, del que se dice ser general de brigada y natural de Sevilla, presentaba un cuadro, con el número 621, representando *Un barco de guerra sorprendido por la tempestad;* la nota del catálogo afirma del brigadier ser discípulo de D. Eugenio Lucas, y ésta es la única noticia que de su pintura tenemos. Con esta mención rematamos, pues, lo que sobre una escuela posible de Lucas o sobre discípulos suyos hemos logrado conocer hasta el presente.

(1) El tema fué tratado por Lucas. De su mano—¿o del hijo?—es un cuadro de este asunto que se conservaba en la colección de mi difunto amigo el doctor D. Heliodoro Castillo.

63. Paulino de la Linde.—*Alegoría de las victorias de la guerra de Africa con la familia real española ante la Inmaculada.* (Barcelona, col. A. Puig.)

64. *Detalle del cuadro anterior con la firma de* Paulino de la Linde.

V

GOYA EN EL ARTE FRANCES DEL SIGLO XIX

Si en un capítulo anterior hemos examinado relaciones positivas entre Goya y el arte francés, desde el punto de vista de lo que éste pudo influir en el maestro aragonés, no debemos esquivar el tratar aquí también, aunque sea en síntesis, el tema de la influencia de Goya en el arte posterior de Francia. El primer aspecto había sido mucho menos abordado que este otro; pero nuestro deseo de hacer de estas páginas un índice de problemas en torno a Goya, nos obliga a tratar aquí también de este segundo aspecto de los lazos que unen la obra de Goya con la pintura francesa.

Con motivo de la Exposición de Goya en la Biblioteca Nacional de París en 1935, Jean Adhémar esbozó en un muy interesante estudio los síntomas de la aparición de la influencia de Goya en el arte francés del siglo XIX (1). El estudio de Adhémar es un resumen que conserva toda su vigencia y a él habremos de referirnos constantemente en las páginas que siguen. Mas comencemos por recordar que, sin duda, el primer personaje francés que posó ante Goya fué aquel Guillemardet, médico de Autun, vanidoso y radical, que la República Francesa envió de embajador a Madrid, terminada la breve guerra entre las dos naciones por la paz de Basilea. No es el retrato de Goya una de sus mejores obras; pero en aquella pintura, un tanto delgada y sin grandes atrevimientos de color ni de pasta, el maestro aragonés supo captar maravillosamente el carácter del personaje, con su petulancia de hombre ascendido por una conmoción social, y la actitud escasamente protocolaria con que Goya nos representa al flamante embajador, seguro de sí mismo y satisfecho de su puesto preeminente, de sus plumas y condecoraciones. Adhémar recuerda que un comerciante en cuadros, Lebrun, vino a Madrid durante la guerra de la Independencia para adquirir pinturas de maestros españoles, sin que de Goya llegara a conocer otra cosa que sus grabados según los cuadros de Velázquez (2). Por aquellos años vino también a Madrid el famoso Vivant Denon,

(1) Se titula este trabajo *Essai sur les débuts de l'influence de Goya en France au XIXème siècle* y figura en el catálogo de la Exposición Goya en la Bibliothèque Nationale de París, de 1935, páginas XXX y sigts.

(2) Adhémar, ob. cit., pág. XXXII.

61. Eugenio Lucas.—*Máscaras en el Prado.* (Colección Castillo Olivares.)

62. Eugenio Lucas.—*Carnaval en el Prado.* (Colección Castillo Olivares.)

a quien perteneció el ejemplar de *Los Caprichos* que hoy conserva la Biblioteca Nacional de París. Es inevitable recordar que Goya retrató durante la guerra de la Independencia a algunos personajes de la situación francesa próxima a la corte del rey José. Entre sus mejores pinturas de esta época está, sin duda, el retrato del general Guye (1), uno de los militares que residieron en la efímera corte del rey Bonaparte, buen amigo del general Hugo, padre de Víctor Hugo, el gran poeta romántico. Al mismo tiempo que al general Guye, el maestro de Fuendetodos retrató en una excelente pintura, muy representativa del talento del maestro para representar la niñez, al sobrino del general Víctor Guye (2), que, como Abel Hugo, hermano del poeta, fué paje en la corte de Pepe Botellas.

La influencia de Goya en Francia fué, ciertamente, precoz. En vida aún del maestro, puede seguirse la sugestión que sus obras ejercieron sobre artistas franceses en época bien temprana. La obsesión de Delacroix por Goya se documenta ya en 1823 con un pasaje de su diario, y el nombre del maestro español aparece ya inspirando apuntes y caprichos del maestro francés (3). Delacroix conoció grabados goyescos (4); pero además, uno de los cuadros de Goya, acaso el primero que llegó a Francia, el mencionado retrato del embajador Guillemardet, pintado por Goya en 1798, y hoy en el Louvre, le fué familiar desde la infancia; como es sabido, el hijo de Guillemardet fué compañero de estudios de Delacroix y amigo constante del pintor. Especialmente Goya influyó en Delacroix como litógrafo; los toros de Burdeos, cuyo ardor orgiástico podía ser interpretado por la generación siguiente, aun con cierta torsión de su verdadero valor expresivo, en un sentido romántico, pesaron, sin duda, en Delacroix, que había interpretado ya estampas de *Los Caprichos* desde 1819 (5). Por otra parte, las ideas más o menos exactas que Delacroix hubiera podido tener de España, estaban llenas de Goya; y así, cuando el maestro francés hace su viaje a Marruecos en 1832, al sorprender maravillado la vida, el color y el

(1) Catálogo de Mayer, núm. 318.

(2) Mayer, núm. 319.

(3) Resumo en este capítulo una parte de mi conferencia en el Institut Français, de Madrid, de junio de 1946. Debo citar aquí los principales trabajos que, a más del estudio de Adhémar, fundamentan estas páginas y deben ser consultados por aquellos a quienes interese el tema. En la revista *Aragón*, de abril de 1928, se publicaron dos artículos sobre el tema: uno, el de M. Henri Verne, titulado: *Hommage à Goya, inspirateur de l'art français* (págs. 105 y 55), y otro, de M. Paul Guinard, *Goya y el arte francés del siglo XIX* (págs. 139 y 55). En el primero de estos artículos se menciona la tesis doctoral de Mademoiselle Jeanne Digard, *L'influence de l'Espagne dans la peinture française au XIXème siècle*, que no creo se haya publicado y que, desde luego, yo no he visto. Hay que recordar también el discurso de ingreso en la Academia de San Fernando (8 de junio de 1930) de mi malogrado amigo D. Juan Allende Salazar sobre *Los grandes maestros de la pintura española y el arte moderno*. Mencionaremos, por último el breve y sustancioso prólogo de Guinard al catálago de la interesantísima Exposición *Goya y el arte francés*, celebrada en el Institut Français, de Madrid, como notable contribución al centenario en mayo-junio 1946. En estos trabajos y en los libros capitales sobre nuestro artista se encontrarán referencias a los textos de críticos y a las obras que pueden completar estas referencias.

(4) En el citado artículo de Verne, de la revista *Aragón*, se reproducen cuatro de los dibujos de Delacroix inspirados en Goya.

(5) Véase *Goya y el arte francés*, catálogo de la citada Exposición del Instituto Francés, de Madrid, páginas 9-10 y 20. Los dibujos de este grupo que el Louvre posee se expusieron en París en 1935 (número 319 del Catálogo).

carácter de aquel nuevo mundo que descubre, en quien piensa es en Goya: *Tout Goya palpitait autour de moi*, escribe (1).

Para que la influencia de Goya en Delacroix pudiera haber sido más efectiva, habría sido preciso que el artista francés conociera a fondo la pintura del maestro; sin duda, de este contacto hubiera sacado sugestiones que aún tardarían en ejercer su acción sobre la pintura francesa; en la factura apasionada, en la vocación colorista y en el decidido antidibujismo del gran romántico francés existía una vena que hubiera podido ser fecundada por el arte de Goya. Así y todo, algo hay que puede acercar a los dos maestros, fuera de los leves contactos que dibujos o grabados pudieran establecer entre ambos. Hemos hablado ya de esa nueva interpretación pictórica de la masa, sentida por Goya como sujeto colectivo y con eficacia plástica impresionante en alguna de sus pinturas; algo semejante existe en los grandes cuadros históricos de Delacroix, en los que la muchedumbre tiene a veces un papel que recuerda de lejos esa tensión anónima y formidable que presenta en las más libres pinturas de Goya; algo de esto hemos comentado en otro lugar, que no ha de ser aquí repetido por nosotros (2). Una vez más hemos de distinguir entre lo que son influencias concretas y lo que constituyen meramente afinidades de visión nunca desdeñables para el historiador, pero mucho menos si creemos en la eficacia de esas alergias estéticas de que hemos hablado en otro capítulo. En cuanto a influencias, las que Goya ejerce en los primeros pintores e ilustradores franceses son evidentemente superficiales. En el aspecto caricaturesco, la exageración deformativa, presta para ser captada por los románticos es lo que primero se deja sentir en algunos artistas franceses como acción precursora de la que Goya podría ejercer sobre el arte de este siglo. Recordemos que en 1825 unas *Caricatures espagnoles*, especie de versión indirecta y ligera, imitación litográfica de *Los Caprichos*, fueron publicadas en París por Motte (3), en las que se copian de una manera torpe algunas láminas de la primera gran colección grabada de Goya, en sentido inverso de las composiciones, formando un álbum de diez planchas. De esta influencia superficial, pero precoz, son un buen ejemplo algunas litografías de Luis Boulanger; conocida es especialmente la llamada *Ronda del sábado o el Aquelarre*, aparecida en París en casa de Schroth el 14 de abril de 1828, para ilustrar una balada de Víctor Hugo. Se expuso esta pieza en París en 1935 (4), y recientemente en Madrid, en la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya, que organizó el Instituto Francés (5); aquella catarata de seres demo-

---

(1) Carta a su amigo M. Pierret, desde Tánger, 24 enero 1832. Esta impresión es simplemente producida por una escala en Algeciras. Véase *Correspondance générale de Eugène Delacroix* (ed. Joubin), vol. I, pág. 305.

(2) Aludo a mi trabajo sobre *El Dos de Mayo y los fusilamientos de Goya.*

(3) Número 315 del Catálogo de París, ya citado, de la Exposición de 1935.

(4) Número 316 del Catálogo.

(5) Número 22 de su Catálogo, en el que se reproduce en una lámina.

níacos o posesos, de hechiceras vestidas o desnudas, de fantásticos personajes infernales y de clásicas brujas con escoba, se precipitan en torrente avasallador en las naves de una catedral gótica, rodeando en danza macabra al gran macho cabrío que preside la orgía, revestido de atributos episcopales; nada más lejos de la ácida y concreta imaginación de Goya que esta romántica versión ilustrativa de las fantasías víctorhuguescas. El propio Boulanger ilustró algunos pasajes de las *Orientales*, de Víctor Hugo, con una interpretación de fantasmas, en los que observan también los franceses una cierta sugestión goyesca (1). Por su parte, Boulanger realizó en 1825 una litografía según un dibujo de Géricault, interpretación de un hombre luchando contra un toro, en el que los críticos franceses creen observar una posible influencia de la tauromaquia del artista aragonés. En 1828, Alfredo de Musset, dibujante a ratos y amigo de Víctor Hugo y de Boulanger, es decir perteneciente al mismo círculo donde ya hemos observado ecos de Goya, copiaba a su modo la lámina 31 de *Los Caprichos* (2). Acaso desde 1829 se observan en Grandville, autor de caricaturas en que los hombres aparecen animalizados, con rostro o gesto tomado del repertorio de la Zoología, positivas influencias de Goya, pero de este tipo episódico, que no es, ciertamente, lo que más puede interesarnos (3). En un artículo sobre Goya, aparecido en el *Magasin Pittoresque* de 1834, el propio Grandville, y según grabados de otro artista, interpreta tres láminas de *Los Caprichos*, y en *L'Artiste* de este mismo año, un pintor de Burdeos, Jean Louis Gintrac, que había estado en Madrid, reproduce en una litografía el tapiz de *La boda*, del artista aragonés. Otra litografía en color publicada en *La Caricature* (4), revista que fué tan implacable en combatir humorísticamente la monarquía de Luis Felipe, se inspiró literalmente, traduciéndolo a su modo y haciéndolo servir a las intenciones políticas del caricaturista, en el famoso aguafuerte de *El sueño de la razón produce monstruos*, indicando hasta qué punto eran ya, en cierto modo, populares los grabados de Goya entre los artistas parisienses de aquel momento. Este mismo grabado del sueño de la razón es recordado, al contemplar una lámina de Eduardo de Beaumont, para ilustrar una novela fantástica de Cazotte, titulada *Le diable amoureux*, y aparecida en París en 1845 (5). Mas no tratamos de hacer el inventario de todos los posibles préstamos pedidos a Goya por artistas de segunda fila de esta primera mitad del siglo XIX en Francia. Las dos exposiciones a que nos venimos aquí refiriendo de la Biblioteca Nacional de París de 1935 y la del Instituto Francés de Madrid en 1946, ofrecieron una muy completa y curiosa serie de estampas, grabados y dibujos, en que era posible comprobar, o adivinar al menos, un gran número de estas

(1) Número 317 de la Exposición de París y 23 de la de Madrid.
(2) El dibujo pertenecía a Mme. Ledru de Musset. Se expuso en París, en 1935 (núm. 320 a del Catálogo).
(3) Números 321-322 del Catálogo de París y núms. 31 a 34 de la de Madrid, de 1946.
(4) Número 30 de la Exposición del Instituto Francés de Madrid: *El sueño de Luis Felipe*.
(5) Número 330 de la Exposición de París.

menudas influencias, que tienen, hay que decirlo, un valor casi meramente anecdótico y documental.

Mayor interés nos ofrecería una comparación entre Goya y Daumier, el artista de genio dramático tan próximo en temperamento a ciertos aspectos del arte de Goya. Su sentido de la luz, el vivaz efecto del claroscuro, su agrio genio disconforme, complacido en representar amargos aspectos de la vida social y de la existencia humana, establece un parentesco entre los dos artistas que pudo perfectamente ser reforzado por la influencia directa de la obra de Goya, sin necesidad de que aparezca jamás denunciada en el plagio. De todos modos, nunca me ha parecido recordar con tanta evidencia la temperatura moral del genio de Goya, como ante aquella famosa lámina de Daumier, de acertada intención política, y titulada *Rue Transnonain*, en la que asistimos al hiriente espectáculo de la vida civil vulgar, cotidiana y pacífica, perturbada por el brutal zarpazo de la torpe acción de la violencia, no de otro modo con que Goya nos presenta análoga escena impresionante en aquella lámina inolvidable de los *Desastres*, titulada *Estragos de la guerra*, en la que aparecen proféticamente previstas algunas de las más brutales consecuencias de la guerra contemporánea. No he visto citado por los autores franceses un dibujo cuya contemplación me sorprendió hace años, y que se conserva en el Louvre, obra de François-Marius Granet, pintor natural de Aix-en-Provence (1), en que se representa un episodio de la peste ocurrida en la ciudad natal del pintor hacia 1720. Aquellos personajes que cargan desde una ventana cadáveres en una carreta, dejándolos bajar con cuerdas, nos hacen pensar en una lámina de los *Desastres*, la titulada *Carretadas al cementerio*. No podemos decir si se trata en este caso de una influencia del grabado de Goya o simplemente de una coincidencia; pero, en general, anotaremos que en los dibujos de Granet realizados con mancha de tinta y acuarela, con busca de notables efectos de luz, observamos un no sé qué de goyesco, que nos hace al mismo tiempo pensar en los dibujos de Lucas. No sería, pues, imposible que Granet hubiera podido ver y recordar en algún caso concreto grabados de Goya.

En todo caso, la acción de la pintura de Goya pudo ejercerse con mayor fundamento sobre los artistas franceses, por razón de la exhibición, en los años 1838 al 48 en el Museo del Louvre, de la magnífica colección de cuadros españoles poseída por el rey Luis Felipe, en la que figuraban obras del maestro aragonés tan importantes como *Las majas al balcón*, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York (2).

No olvidemos que en *L'Artiste*, de 1845, Teófilo Gautier publicaba, a su regreso de España, el artículo sobre Goya, que fué una especie de toque de atención, de des-

---

(1) Véase el *Inventaire général des dessins du Louvre*, tomo VI, núm. 4.355. Granet había nacido en Aix en 1775; murió en 1849.

(2) Sobre la impresión y los efectos producidos por aquella Exposición en los artistas franceses, véase el estudio de Adhémar, loc. cit., págs. XXIX-XXX.

cubrimiento del artista para un público extenso de literatos y de artistas. Fué la versión de Gautier o la de Alejandro Dumas, de una España pintoresca y superficial, vista con una cierta ligereza frívola y llamativa, la que, sin duda, influyó a tantos y tantos viajeros que vinieron a España con la idea de lo que habían de ver en ella, es decir, de lo que habían visto estos amenos y un tanto irresponsables cronistas.

Gustavo Doré puede ser el representante, en lo que a la ilustración se refiere, de esta manera de ver, embriagada de pintoresco; y en este orden de evocación, la sombra de Goya puede a veces hacer su aparición, aunque sólo sea de una manera episódica. Gautier era amigo de Eugenio Piot, que publicó en 1842 el primer catálogo de la obra grabada de Goya (1). Por aquellos años es pieza curiosa en la bibliografía goyesca un artículo de Gustavo Deville, publicado en *L'Artiste* en 1849, (2) en el que combate a Goya y expone por primera vez la tesis, que algún español como Araújo sostuvo bastantes años después, de que Goya no había dejado huella ninguna en la pintura de su propio país.

Recordemos que entre los curiosos hechos evocados por Adhémar, hay uno de que nos conviene aquí dejar constancia; me refiero a la temprana fecha en que empiezan a aparecer fuera de España pinturas falsas con atribución a Goya. Nada menos que ochenta pequeños lienzos reproduciendo los asuntos de *Los Caprichos* habían llegado a París en 1856, dícese que llevados por un español que intentó vender el lote en una subasta pública del Hotel Drouot (3). Juntamente con las falsas, algunas pinturas auténticas del artista comenzaban a llegar a París (4).

Doblada la segunda mitad del siglo, en 1857, aparece en la revista *Le Présent* el artículo famoso que Baudelaire dedicó a Goya, primera contribución de altura a la crítica del arte goyesco. El conocimiento de *Los Caprichos* de Goya inspiró al gran poeta francés sus agudos comentarios sobre el pintor y aquella composición en que incluye a Goya en la serie selecta de sus *Phares*, genios del arte a los que caracteriza en esta famosa poesía de sus *Fleurs du mal* (5); con ella vino a ser Baudelaire el primero que otorgó de una manera consciente la más alta jerarquía genial al maestro aragonés, en compañía de algunos de los más grandes creadores del arte europeo. Contribuyó a esta valoración internacional de Goya el librito de Matheron que, dedicado a Delacroix, había salido a luz en 1858. Ya antes

(1) En el *Cabinet de l'amateur*, tomo I, 1842.
(2) *L'art moderne en Espagne*, en *L'Artiste*, págs. 136-139.
(3) Véase el estudio de Adhémar, loc. cit., pág. XXXIII.
(4) Alguna de las que Adhémar cita como piezas seguras en colecciones francesas no serían verdaderos Goyas. Dudo mucho que tenga nada que ver con Goya el dibujo citado en el Museo de Besançon representando al arzobispo de Quebec devorado por los caníbales (!!).
(5) Número VI de la *edición definitiva* (comprendiendo las variantes de las ediciones de 1857, 1861 y 1866) editada por Calman-Lévy (pág. 13). Baudelaire canta en esta poesía el arte de Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Angel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix, a cada uno de los cuales y por este orden dedica una estrofa de su composición, que termina con una invocación profunda y doloridamente religiosa.

hemos expuesto nuestra opinión sobre Matheron y su obra; repitamos que en fin de cuentas y a pesar de las inexactitudes o exageraciones que su texto, verdadero incunable de la crítica goyesca, pueda contener, hay que estar agradecidos a la simpatía, al interés y aun a la cierta agudeza, volvamos a decirlo, con que Matheron contempló la silueta de Goya.

Bajo el segundo Imperio, España y sus sugestiones románticas culminan en cierto modo en la actualidad de París por el prestigio de la novela de Eugenia de Montijo y su ascensión al trono imperial, y por las más intensas relaciones entre los dos países. Comienza la emigración de obras de arte; varios importantes cuadros de Goya entran en colecciones de amateurs franceses; mencionaremos entre ellos los que pasaron después al Museo de Castres, y que había comprado hacia 1865 el pintor Marcel Briguiboul, así como los lienzos que hoy están en el Museo de Agen habrían sido adquiridos en 1866 en Madrid por el embajador francés, Conde de Chaudordy. Entre tanto, el inglés Lumley editaba en 1859 grabados de algunas planchas goyescas que habían ido a sus manos, y las ediciones de la Calcografía comenzaban a exportarse en gran número, dando a conocer a un Goya todavía más complejo del que admiraron las primeras generaciones románticas, especialmente en sus aspectos trágicos, tal como se muestra en los Desastres de la guerra o en el fantástico y visionario que revela la serie entonces titulada los *Proverbios*, y que hoy llamamos los *Disparates*. Los Goncourt comentaron en su Diario la impresión que estas series grabadas hicieron en tan refinados gustadores de lo bello (1). Entre tanto, en 1866, el retrato de Guillemardet entraba en el Louvre, adquiriendo el nombre de Goya lo que pudiéramos llamar estado museal de una manera asentada y definitiva.

Ni que decir tiene que toda esta serie de ligeras acciones e influencias episódicas, que por tales hay que diputar a todo esto, exceptuando la valoración de Baudelaire, iban a tomar un sesgo más decisivo de estimación pictórica y de influencia con los pintores de vanguardia; nos referimos concretamente a Manet, que en esto, como en tantas otras cosas, fué un verdadero precursor solitario, aunque luego se viese envuelto en el grupo colectivo de los impresionistas. Como se ha observado en otras ocasiones, Manet estuvo influído por España antes de conocerla, y ya se le reprochaban sus plagios españoles cuando, sin haber pisado aún nuestro país, Baudelaire le defendía de ataques malintencionados. Los grabados de Goya editados por Lumley le inspiraron su *Guitarrero* y su *Maja de mantilla*, a la que dió el título de *Fleur Exotique* (2). Solamente después, en 1865, visitaría Manet a España, y la impresión

(1) *Journal*, 4 de enero de 1863; comentario a los *Desastres de la Guerra*, en el que escribieron la frase famosa "*El genio del horror es el genio de España*". Menos de un siglo de historia nos ha enseñado a los hombres que en materia de horror ningún país tiene la romántica exclusiva que los Goncourt nos otorgaban con generosa calificación a los españoles. Lo cual no quita que la frase se siga repitiendo por la velocidad adquirida.

(2) N.° 51 de la Exposición del Instituto Francés de 1946; se reproduce en una lámina del Catálogo.

de Goya había de ser tan fuerte, que sin ella no se explicarían dos de las más características obras, pintadas después de su viaje, en las que es bien visible la sugestión del maestro aragonés; el *Fusilamiento de Maximiliano*, obra de 1867, es un eco de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, que Manet admiró en nuestro Museo del Prado, mientras que *El balcón*, de 1868, venía a ser una versión moderna de aquella composición de Goya en el lienzo de *Manolas al balcón*, al que antes nos hemos referido, y que había pertenecido a la colección de Luis Felipe. Sobre la superficial influencia de los temas existe la más vivaz impresión del color, pues a los temas goyescos acompañan en Manet notas coloristas que revelan la influencia y el estudio de las originalidades cromáticas de Goya, de las que Guinard encuentra ecos en varios retratos femeninos del pintor francés (1), llegando a estimar este tipo de pintura y esta clase de recuerdos goyescos como "la forma más sutil del goyismo francés".

Ciertamente que ha podido decirse de la *Olimpia* que es, en cierto modo, una hermana, aunque menos sana y graciosa, de la *Maja desnuda;* mas lo de menos, digámoslo una vez más, es la existencia episódica de estas semejanzas. Entre Goya y el impresionismo existen afinidades de visión y de carácter moderno, que no es éste el lugar de analizar; ya hemos tratado antes de explicar cómo inauguró Goya un nuevo concepto pictórico, en cuya modernidad es ciertamente precursor de la mayor parte de los movimientos artísticos contemporáneos.

Mas no hay que olvidar la admiración que a Goya profesaron otros pintores franceses: Allende-Salazar recordó, con testimonios concretos, la que dedicaron al maestro aragonés artistas tan distintos como Díaz de la Peña, el paisajista de origen español, y el meridional Monticelli, un precursor del impresionismo. La estancia de Regnault en España, precisamente coincidiendo con la revolución en 1868, le satura de influencia goyesca, de la que hay ecos no solamente en su pintura, sino en su correspondencia (2). Ya Guinard nos recuerda que Renoir (3), en una estancia en Madrid en 1884, quedó también afectado por una profunda impresión del color de Goya, al mismo tiempo que nos recuerda que pintores de movimientos más avanzados del arte contemporáneo en el fin de siglo, como Cézanne y Van Gogh, copiaron a Goya, y que un artista tan sutilmente metropolitano, refinado y moderno como Toulouse-Lautrec dibujó un proyecto de portada para los *Desastres de la guerra*. ¿Qué más? Forain, el gran flagelador de la sociedad de su tiempo, admiró profundamente a Goya, y él mismo confesaba que el descubrimiento de la serie de grabados del maestro de Fuendetodos en la Biblioteca Nacio-

(1) Concretamente en los retratos de Eva González y Berta Morisot.

(2) Véase *Correspondance de Henri Regnault, recueillie et annotée par Arthur Dupard*, París, 1873 (2.ª edition).

(3) En su mencionado discurso de la Academia, Allende-Salazar recuerda un tajante juicio de François Fosca sobre Renoir en que sostiene que "el verdadero discípulo de Goya en el arte francés del XIX no es Manet, sino Renoir". Véase su libro *Renoir*, París, 1923.

nal de París fué para él una revelación: "Ce fut pour moi le coup de foudre" (1). Los críticos franceses, por otra parte, admiten la influencia de Goya en aquel delicado lírico del simbolismo pictórico, Odilon Redon, al menos en el aspecto fantástico y visionario, que es uno de los polos del arte goyesco. Mayor dificultad tendría el justificar hasta qué punto una interna afinidad profunda puede unir a Goya con ciertos artistas contemporáneos de las más exasperadas tendencias; mas como ejemplo extremo, y dejando a M. Guinard el honor y la responsabilidad de la aproximación, sí diré que alguna sombra goyesca encuentra nuestro amigo el profesor francés, planeando sobre obras y artistas tan dispares como María Laurencín, en sus femeninas evocaciones sutiles, o las atormentadas creaciones, poseídas de un vibrante dramatismo religioso, de Georges Rouault, uno de los más apasionados creadores del arte moderno en las más extremas vías de la exasperación (2). Quede aquí, pues, un índice, para el que me han servido, y en cuya autoridad me apoyo, los estudios de mis colegas franceses, de la amplia onda suscitada por el arte de Goya en lo más avanzado, más moderno y más representativo de la sensibilidad de las últimas generaciones; sus vibraciones llegaron, como puede comprobarse, a nuestros propios días, hasta los medios más tensos y agitados de la creación artística contemporánea.

(1) Citado por Guinard en su artículo de la revista *Aragón* de 1928.
(2) Sobre Goya y Matisse, véase el discurso de Allende-Salazar, págs. 33 y 34.

VI

GRADOS Y ETAPAS DE LA INFLUENCIA DE GOYA EN ESPAÑA

Con la primera generación de románticos comenzó a experimentarse el mundo de Goya como algo primordialmente pintoresco. Este efecto es causado por el alejamiento con que se ve ya ese mundo, en el que se aprecia el encanto de las cosas fenecidas y que ahora, convertido en cierto tópico por las obras del artista, se utilizará como tema sugestivo. En efecto, esta concepción pintoresca de lo goyesco deriva de la distancia a que se contempla el tiempo del antiguo régimen; la época de Carlos IV se siente ahora como algo encantador y lejano. Las majas que bailan o meriendan a orillas del Manzanares, las bromas de las lavanderas en el río, los partidos de pelota junto a un murallón medio arruinado, los tenderetes del Rastro, la vida festiva popular del majismo fin de siglo, todo esto era para Goya algo vivo y auténtico arraigado en su ambiente propio; los segadores de Piedrahita descansando con sus mujeres en la era y riendo del tonto del lugar, no están representados por Goya por pintoresquismo, sino que han sido para él realidades concretas, como lo sería para nosotros el tema de nuestra vida contemporánea. El desdoblamiento que supone el concepto de lo pintoresco, indica que el sujeto está ya fuera de ese ambiente, que se siente como remota curiosidad, como escenario dispuesto para el goce de unos espectadores que no cometerán nunca la ingenuidad de don Quijote de confundir la realidad con la farsa y no tratarán de subirse a las tablas. En los pintores románticos, esta embriaguez pintoresca empaña todo su arte. En la busca del asunto que comienza a caracterizar la pintura del siglo XIX, los pintores románticos no hallarán interesante y artística la vida contemporánea, y se entregarán a esa evocación de situaciones históricas pasadas, muy representativa de su actitud mental. Es lo que en otro trabajo he calificado de *tendencia a la evasión*; lo que tienen de común entre sí los paisajes fantásticos de Villaamil, las corridas de Lucas o los tipos regionales que pintan los Bécquer, es, a pesar de las diferencias de temperamento entre estos artistas, esa actitud de evocadores de una realidad que se siente ya por lo menos anacrónica, mera supervivencia de modos de vivir ajenos ya al artista y a su propio mundo. El arte y la vida en esta parte

del siglo XIX se han divorciado; entre ambas cosas se ha producido ya una escisión. El artista, pintor o poeta, añora un mundo que sustituya a la vulgaridad del ambiente cuotidiano de la gran ciudad y busca sus asuntos en lo excepcional y en lo pintoresco; los tiempos pasados o los vestigios que de él quedan aún, conservados para goce y nostalgia del artista, son, por tanto, un efugio para el pintor, que representa gustoso las cosas que suponen una perduración de los paraísos perdidos del romántico, ruinas monumentales, viejos trajes y costumbres de regiones alejadas de la civilización, restos de un mundo cuya desaparición es un hecho a medio consumar. Alenza, Villaamil o Bécquer no representan otra cosa en la pintura que lo que significan en la novela la literatura de Fernán Caballero o Trueba: aquella complacencia y ternura por la arcadia social de las costumbres del pueblo, por el ambiente de una vida más sencilla y llena de color, extraña ya, en su lento ritmo antiguo, cuando trepida la morbosa inquietud del siglo de lo feo, de la revolución liberal, de la mecánica y de los negocios aliados a esa cara prosaica de la realidad. Con nostalgia por lo que se va y afectados desdenes por lo que adviene, contemplan como reliquias lo que sobrevive de estilos de vida que ya no son actuantes.

El popularismo es uno de los aspectos del sentido romántico de la vida; el pueblo evocado por Goya en sus pinturas pertenece a una época llena ya para nosotros de valores pintorescos, prestigiada además por una historia gloriosa y por un intérprete genial. Compréndase, por tanto, el peso de esta inspiración de "lo goyesco", lo perdurable de su eco en el arte del siglo XIX y el lastre que supone en la pintura del siglo pasado, especialmente en su segunda mitad.

No importa que tanto para Alenza como para Fernán Caballero, las realidades que describen existan aún vivas y concretas ante sus ojos de observadores, porque, en realidad, al contemplarlas en sus valores pintorescos, son sentidas ya en un segundo plano, más como tema y pretexto para el arte que como auténtica y única realidad.

Todavía en estos ejemplos nos hallamos con la frescura que suponen las iniciaciones; luego su divulgación los convertirá en tópico. Así sucederá en la época de Fortuny y de la pintura de casacones; el tema fin de siglo ya no es una supervivencia pintoresca que podemos milagrosamente contemplar viva, es un espectáculo que montamos artificiosamente. La distanciación de estas generaciones de las realidades a que se alude, es cada vez mayor. En Fortuny y sus imitadores se trata ya de un pintoresco de segundo grado, fabricado en el estudio a fuerza de reconstitución irónica, con lo que este género goyesco o setecentista viene a coincidir en cierto modo con la actitud que representa la pintura de historia.

Hay una época en que los talleres de los pintores se convierten, por esa exclusiva alimentación en lo pintoresco, en tienda de anticuario o desván de ropavejero, en el que no faltan nunca las obligadas piezas de indumentaria tan utilizadas asi-

mismo por las zarzuelas de la época: el casaquín, la chupa, el zapato de hebilla, el chaleco rameado y algún sombrero de candiles, juntamente con las basquiñas, corpiños, redecillas y madroños de las damas y mozas del siglo anterior.

Alenza o Villaamil, Fernán Caballero y Trueba, trabajan ante una realidad que transcriben con mayor o menor deformación, pero que existe y ahí está. Los toreros, los bibliófilos o los académicos de Aranda o de Fortuny serán, por el contrario, meras reminiscencias desprovistas de realidad actual, evocación artificiosa y no espectáculo aún vivo de una época retardada. Este falso género de goyismo pintoresco, de reconstitución de una vida dieciochesca, pervive a través de varias generaciones de nuestra pintura del siglo XIX. Podemos observar que, deslumbrados por el tema, por la factura o por la imitación, muchos de los artistas que continúan este pintoresquismo goyesco se quedan en la superficie sin extraer de la lección de Goya lo que pudiera tener de eficaz y permanente, mientras que otros pintores extranjeros, para los que la actual realidad española en sí misma era ya suficientemente pintoresca, demandaron a Goya las lecciones que puede realmente dar y las que pueden hacer eficaz su influencia.

Existen, es cierto, algunos pintores españoles que se acercan a Goya a escuchar su lección con instinto evidentemente certero, pero suelen caer en una deformación manierista que rebaja el interés de las obras de artistas, llenos a veces, de dotes. Muy diversos grados de goyismo pueden darse entre los pintores del XIX, tanto en la inspiración en los temas del maestro como en lo que buscan o aceptan de su manera de entender la factura. Así, Elbo, por ejemplo, está saturado de ambiente goyesco en cuanto a lo temático: cuadritos de toros, majas y calesas, ventas y lidiadores; pero toma muy poco de la lección pictórica de Goya, y en sus cuadros sacrifica al convencional dibujismo de su tiempo de línea garbosa y elegante de fina silueta, pero sin profundizar en la realidad ni emplear, como Goya, recursos de la *veta brava*. Alenza queda afectado por la preocupación lineal del dibujo de su tiempo, y utiliza en muchos casos ese irónico desdoblamiento romántico que le hace bromear sobre los propios motivos que emplea; pero es, sin embargo, el más sincero secuaz del maestro, por su agudo deseo de penetrar en la vida, su infatigable espíritu de observación y su fabulosa capacidad de dibujante. Lucas abomina de todo dibujismo romántico para buscar una pintura de brava ejecución y de mancha abocetada; pero, en cambio, carece de la maestría y la disciplina de un Goya y es incapaz de concebir y ejecutar un cuadro grande. Lameyer reúne algunas de las mejores virtudes de Alenza con otras de las buenas cualidades pictóricas de Lucas; pero no es capaz de realizar una gran obra, por su excesivo diletantismo y porque además murió, como Alenza, muy joven. Aún a mayor distancia hay que poner las dotes de bocetista de un Pérez Rubio, a pesar de su discreto sentido del color.

Fortuny o Domingo representarán, por el contrario, la sabiduría técnica, lle-

vada en muchos casos al virtuosismo; pero Fortuny murió joven, y además su propio éxito y su fabulosa habilidad de ejecutante le apartaron de la gran pincelada del que busca la vida y no se complace meramente en el plano pintoresco del arte de taller. Domingo, no menos dotado que Fortuny y pintor de más brava veta, inicia su propio camino, solicitado a la vez por la tradición pictórica española y por las sugestiones de París; pero un excesivo eclecticismo le impidió acaso hacer la obra de que hubiera sido capaz.

Las mismas dotes de Lizcano, muy serias y efectivas, se echarán a perder en la bohemia de una vida disipada y en la imitación equívoca. Por ello las más auténticas lecciones de la obra de Goya las encontraremos no en esta pléyade de imitadores, sino en algún pintor que, desdeñando la apariencia superficial, se encara con la vida de modo primario y auténtico, y apoyado en un bronco y áspero sentido de la realidad, servida en su pintura por una ejecución personalísima adaptada a esa interpretación del mundo; al decir esto, nos acordamos, como ejemplo, del gran pintor español, recientemente desaparecido, José Gutiérrez Solana, tan alejado de toda imitación goyesca y tan cierto heredero de algunas de las virtudes pictóricas del maestro aragonés, con el que enlaza legítimamente dentro de la brava veta nacional.

VII

"LO GOYESCO" Y LA PINTURA DE CASACONES

Al doblar el cabo de la mitad del siglo XIX, liquidada la primera etapa romántica, a la que pertenecen por su filiación los maestros cuya relación con Goya hemos estudiado, Goya sigue estando en el primer plano de la curiosidad y del interés de los pintores; pero esta atracción que el genio del maestro aragonés ejerce sobre sus jóvenes colegas cambia de signo y se nos ofrece con caracteres muy distintos, que deben ser aquí recogidos. Eugenio d'Ors, con cuyas interpretaciones un tanto despectivas del genio y de la vida de Goya no estoy de acuerdo, ha acertado, con fortuna singular, a distinguir, en un estudio más reciente, entre Goya y lo goyesco, asignando a este concepto un enclavamiento y una realidad determinada en su mapa personal de la historia de la cultura (1). Es evidente que esta diferencia se impone; el adjetivo goyesco ha llegado hasta nosotros teñido de unos caracteres especiales, que muy poco tienen que ver con lo que estimamos propiamente en la obra personal de Goya; esas falsas notas le quedaron adscritas precisamente en esta segunda mitad del siglo XIX, del que ahora tenemos que ocuparnos.

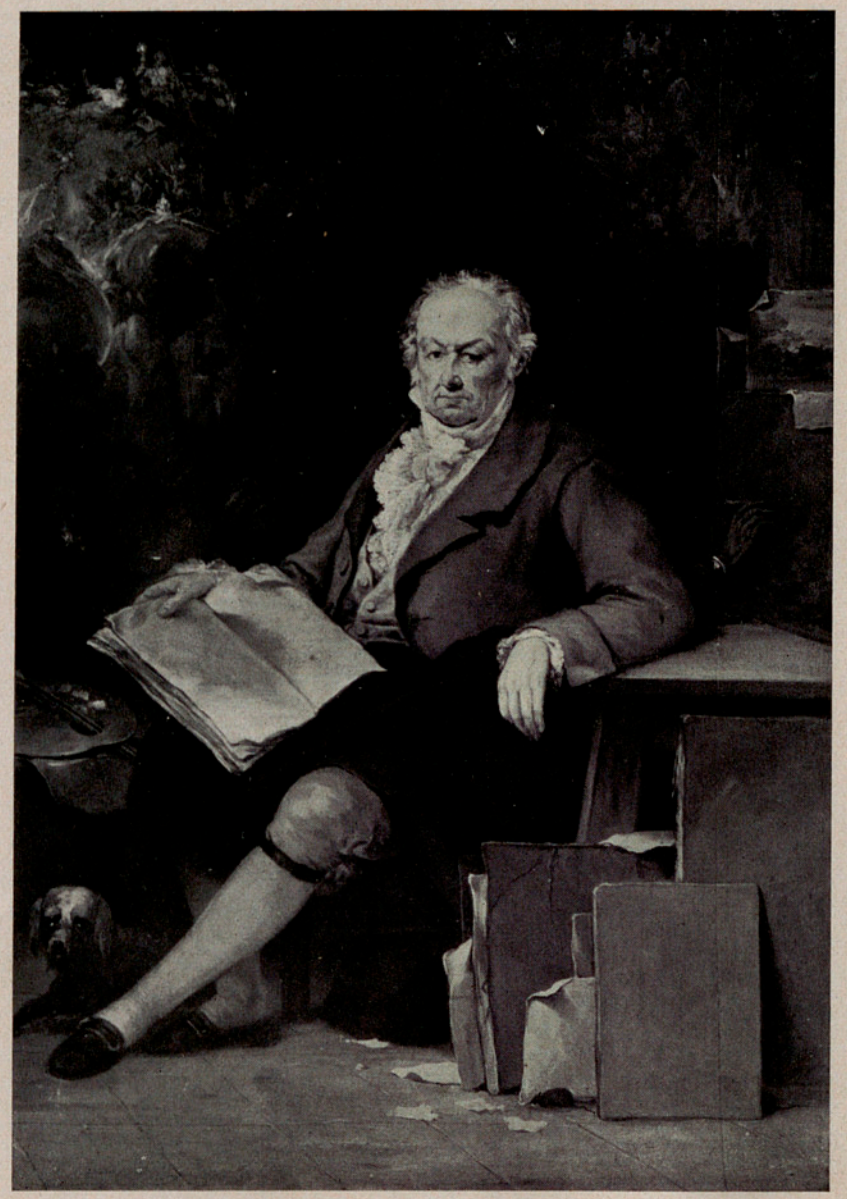
En otro lugar hemos afirmado hasta qué punto las categorías normales de la historia pictórica del siglo XIX, calcadas sobre patrón francés, no pueden aplicarse exactamente a la historia de la pintura española ochocentista. La actitud romántica de las generaciones que pueden fecharse hacia 1830 supone una estimación especial de los valores de lo pintoresco; pero bien entendido que se trata de valores sorprendidos aún como vigentes.

Frente a las exageraciones de los románticos franceses, nació, al filo de 1848, la corriente realista que propiamente no tiene un equivalente contemporáneo en España, adonde sus ecos llegan tardíos y más bien de segunda mano. Pero luego, cuando se ha engendrado en el público internacional un cierto cansancio de esa pintura basta y proletaria, a lo Courbet, viene una rectificación del gusto a inspirarse en temas del pasado con una actitud que hemos llamado neorromántica. Esta corriente, representada por un Meissonier en Francia o por un Fortuny en Es-

(1) Véase *Goya y lo goyesco...* Valencia (1947).

paña, viene a resumir en sí dándolas una interpretación distinta, de acuerdo con los gustos de esta tercera generación, las dos capitales inspiraciones románticas de la primera época del siglo. En efecto; en esta nueva tendencia se funde el gusto por los espectáculos pintorescos, ya definitivamente referidos a una época pasada, y la inclinación a la reconstitución documental de tiempos ya idos que fué característica de la pintura de historia. Es en este momento cuando aparece entre nosotros *lo goyesco* como tema propio para inspirar a los artistas que detestan a la vez el cuadro de historia y la prosaica realidad social de su tiempo. Los artistas cierran los ojos a lo circundante; pero están hartos ya de falsas evocaciones de la Edad Media y vuelven su mirada hacia épocas más próximas, de las que poseen mejor información, y a las que, por otra parte, encuentran capaces de expresar algunos caracteres de su nacionalidad respectiva. En efecto; la inspiración de Fortuny en la época de Carlos IV, en lo que de ahora en adelante se ha de llamar ambiente goyesco, lleva la intención de evocar un españolismo acaso algo banal, pero grato y fácilmente identificable. De ahí que se pase tan fácilmente de aquí en adelante, y hasta en nuestros propios días, de lo español a la españolada. No olvidemos que Meissonier, precursor francés de Fortuny y artista muy representativo de este viraje de la sensibilidad y del gusto, elige para sus cuadritos temas de las épocas que van de Luis XIII a Luis XV, es decir, de los momentos que pudieran parecer más representativos de lo francés, del genio nacional en etapas felices de su historia. Esta adopción de temas no deja de tener su explicación, y viene a reforzar nuestra tesis de que se trata de un romanticismo de segundo grado, de un desdoblamiento reflexivo y voluntario del que en las primeras generaciones fué impulso de evasión incontenible. Las novelas de Alejandro Dumas habían hecho revivir en la imaginación de las gentes la época de los reinados de aquellos monarcas franceses, que se había convertido en una referencia fácilmente inteligible para todos, que identificaban lo francés con lo que el ambiente de aquellas lecturas representaba. Puestos a buscar una correlación equivalente dentro de lo español, los pintores no se volvieron a los reinados de Carlos V o sus sucesores de la Casa de Austria, sino que derivaron hacia lo que en aquel momento suponía un lugar común más fácilmente asequible en lo que al carácter español se refiere. La revelación de España había estado, para el romanticismo europeo, no en Felipe II ni en Velázquez, sino en la guerra de Independencia y en Goya. Hablar del carácter español era evocar la gesta antinapoleónica, y su expresión contemporánea en el arte de los grabados y los cuadros del maestro aragonés. A pesar del contrasentido que esto pueda encerrar, Fortuny y sus imitadores buscan en la pintura de casacas, en el género goyesco, *una antonomasia española*, como diría D'Ors, adaptada al gusto y a la inteligencia de las gentes de su tiempo. Los temas de esta pintura representan un costumbrismo español, una evocación histórica entre las muchas que podía haber elegido el artista de la época; pero era la única fácilmente inteligible

65. *Un bautizo en tiempo de Goya.*—Imitación de Lucas. (¿Pérez Rubio? ¿La Linde?)



66. Lucas.—*Versión libre del retrato de Goya, por D. Vicente López.*

67. Eugenio Lucas (hijo).—*Los aficionados.* (Madrid, colección Bertolotti.)

para un público internacional. No hay que perder de vista este aspecto, en cierto modo apuntado ya por la interpretación de lo goyesco en Eugenio D'Ors, para comprender el sentido de esta corriente de pintura de casacones que se extiende desde Fortuny hasta tiempos bien próximos a nosotros con Jiménez Aranda, Tapiró o Sánchez Barbudo. Sólo así podemos explicarnos el cuadrito esencial para la definición de este género goyesco, es decir, *La Vicaría*, de Fortuny. No es ésta la ocasión de emprender un análisis de esta pintura, a la que tantas veces se ha aludido, desde Teófilo Gautier a Araújo o Apeles Mestres. Bástenos recordar que esta obrita deliciosa es de un convencionalismo y de una arbitraria interpretación de sus personajes hasta en la indumentaria, que indican el espíritu irónico que lleva consigo la interpretación fortunysta y, en general, esta posición neo-romántica.

Desde Alenza hasta Lameyer no hay solución de continuidad; el goyismo de estos artistas está, no en la imitación de su factura ni en la inspiración en una época, sino en la busca de realidad auténtica, que en su tiempo Goya también buscó. Lucas nos ofrece ya una situación más equívoca entre el discípulo a distancia y la imitación decidida. Fortuny no es ni una cosa ni otra; él depende solamente de sí mismo, tanto en la busca de sus temas, que son temas de estudio, como en los medios técnicos de que se valió para interpretarlos. Por eso mismo es Fortuny quien da entrada oficial a *lo goyesco* como asunto, con sus pinturas de casacones. Sin el recuerdo de Goya no podría explicarse *La Vicaría*, indiscutible obra maestra de esta actitud goyesca en la pintura española; pero si en este aspecto está bien clara la posición de Fortuny, no lo está menos la sugestión que sintió por la pintura de Goya y la admiración que dedicó al viejo maestro.

Fortuny se sintió poderosamente atraído por el arte de Goya desde que entró en contacto con él, es decir, desde su adolescencia, "cuando —como escriben algunos biógrafos del artista—el culto hacia el gran aragonés significaba una osadía" (1). Sus viajes a Madrid de 1860, 1866, 1867 y 1868 le ponen en contacto con el Museo del Prado y con los maestros españoles; Ribera, Velázquez y Goya le apasionan; Fortuny se recrea copiando y estudiando su técnica; pero es Goya, sobre todo, el que le arrebata. En un gran lienzo de 2,20 × 1 m. copia el fragmento central del cuadro de la *Familia de Carlos IV*—la reina María Luisa con los infantes Francisco de Paula y María Isabel—, copia el retrato de Bayeu, del Prado, el de Mocarte, el de la dibujante llamada Lola Jiménez (2), el Exorcizado y algún otro cuadro más

(1) A. Maseras y C. Fages de Climent, *Fortuny o la mitad de una vida*, Madrid, 1932, págs. 160-161.

(2) En el catálogo de la venta Fortuny se intitula este cuadro "Portrait de Julia de Valence, élève de Goya" y se describe como "de tamaño natural, de busto, teniendo en la mano un portalápiz *(d'après Goya)*", descripción que coincide con el retrato llamado de Lola Jiménez, cuadro firmado que estuvo en la colección Cheramy y que Mayer incluye en su catálogo con el núm. 322 *a* (lo reproduce su *Goya*, trad, esp., en la fig. 158). Véase *Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume...* París, 1875, páginas 49-50. En cuanto a la copia del Bayeu, recuerdo aquí la aventurada hipótesis de que el propio lienzo hoy en el Prado fuese la copia de Fortuny, emitida por Allende en sus *Retratos del Museo del Prado*, hipótesis abandonada después por el propio Allende.

atribuído al maestro (1). En una carta de 1867 a su amigo Tomás Moragas, la exaltación que le produce el arte de Goya se refleja con los acentos de ambición e inquietud que no faltan nunca a través de la correspondencia del maestro de Reus: "Hoy, con lo que he visto de Goya—dice Fortuny—, estoy nervioso. ¡Si vieras qué cosas! *Cada día voy conociendo que hay más afinidad entre lo que él buscaba y lo que busco yo.* Los medios de que me sirvo son diversos. Tengo un frenesí, un furor para producir, ¡quién sabe lo que seré!" (2). No cabe punto más alto de goyismo consciente en un pintor de talento como Mariano Fortuny, que siente el estremecimiento de considerarse el heredero de Goya, pero dándose cuenta de la diferencia de medios, es decir, de lo que les separa en cuanto a procedimientos. Fortuny se da cuenta de que la admiración no es la imitación y de que cada hombre se ve obligado a sentir el imperativo generacional, la llamada de su propia época.

Un lienzo de Fortuny que figuró en la Exposición retrospectiva de 1940, capital para el estudio del maestro, era interesantísimo a este respecto; el cuadro pertenecía a la colección del marqués de Santa María de Silvela y representaba a un hombre de barba, tocado con sombrero de copa, probablemente un pintor por el portacarboncillo que lleva en la mano (3). Ante esta fresca y vivaz pintura, contemplada hace unos años, la evocación de Goya y de su portentoso lenguaje se imponía. La técnica con que ropaje y cuello están realizados, sabiamente realizados por Fortuny, son de un acento goyesco impresionante que nos hacían recordar ante el cuadro el retrato de Munárriz. Pero, sin duda, aquí se hacía notar ya la divergencia, si no la disonancia, esa disonancia que se percibe, a veces, como una contradicción en la obra del maestro de Reus; el rostro que no hubiera sido nunca acabado por Goya como Fortuny acabó o pulió el retrato de este pintor desconocido, en contraste con la brava veta del ropaje, nos recordaba técnicas del XVIII, ese acabado brillante que complacía a Mengs y a Esteve...

En la misma y capital exposición fortunyesca de 1940 podían estudiarse ejemplos curiosísimos de obsesión por el arte y la técnica de Goya hasta un punto lindante a veces con la imitación. Un dibujo propiedad también del marqués de Santa María de Silvela (núm. 267 del Catálogo) nos recordaba de nuevo el desenfadado virtuosismo de Goya. Representa a unos estudiantes robando un burro y es dibujo realizado a tinta china con esa valiente y descuidada soltura llena de garbo y ese genial instinto de la forma y de la luz, tan afín a algunas libérrimas arbitrariedades que Goya acometió sobre el papel, pincel en mano (4). Muy goyesco era también el dibujo número 271 de aquella misma Exposición, propiedad de la señora viuda

(1) Véase el Catálogo antes citado: un *Sacerdote diciendo misa* (núm. 132), de 51 × 76 cm., es la única de las copias de Fortuny que no identifico exactamente con obra conocida de Goya.

(2) Véase el libro de Maseras y Fages, pág. 162. Mención a grabados de Goya, entonces inéditos, adquiridos en Madrid, hay en una carta de Fortuny de 1868 (?), publicada por Davillier, *Fortuny*..., París, 1875, pág. 44.

(3) *Exposición Fortuny. Catálogo. Palacio de la Virreina*, Barcelona, 1940, núm. 277, pág. 70.

(4) Núm. 267 del Catálogo.

de Beruete, una *Prisionera* de filiación inconfundible, realizada con mancha de aguada roja sobre el papel, y en otro caso se trataba de la imitación de un capricho goyesco (1).

No tenemos por qué insistir más en este punto. Fortuny representa un nuevo período del estudio de la influencia de Goya sobre la pintura posterior, influencia ahora indirecta, más bien referida a la evocación de la época del maestro en la llamada pintura de casacón. En este sentido, es muy curioso el hecho, aludido por nosotros también en otro lugar, de que el éxito del género casacón de la pintura de Fortuny opera una súbita e inesperada conversión, incluso en los más representativos pintores de historia; y así, el propio Casado del Alisal, el artista de la *Rendición de Bailén* o de *La campana de Huesca*, se entregó al género goyesco en aquella pintura suya tan curiosa, de Goya, pintando a la *Maja vestida*, cuadro de filiación fortunyesca indudable (2). El tema de casacas se impone hasta en los primeros años del siglo XX, y no es ésta ocasión de hacer aquí la nómina de los pintores de este género neo-romántico; bástenos decir que, a la zaga de Fortuny, el más distinguido cultivador de este género, en el que llegó a extremos de un virtuosismo extraordinario, fué el sevillano Jiménez Aranda, definitivo adaptador en España de lo que pudiéramos llamar el género goyesco de finales del XVIII, realizado con una minucia y un virtuosismo sorprendente.

---

(1) El dibujo, cuyo número, he extraviado llevaba una inscripción que decía: "Del 1.er libro de Goya, cuando fué a Sanlúcar". ¿Pudo ver Fortuny durante su estancia en Madrid los dibujos de Goya que poseía Carderera? Así parece deducirse de este letrero copiado por mí ante el dibujo de Fortuny.

(2) Véase su reproducción en un artículo de la "Revista de Bellas Artes" del mes de marzo de 1923, página 9. Me refiero a la interferencia del género Fortuny en los más calificados pintores de composiciones históricas en mi *Breve historia...*, pág. 412.