

VIII

LA SUGESTION DE GOYA EN DOMINGO MARQUES

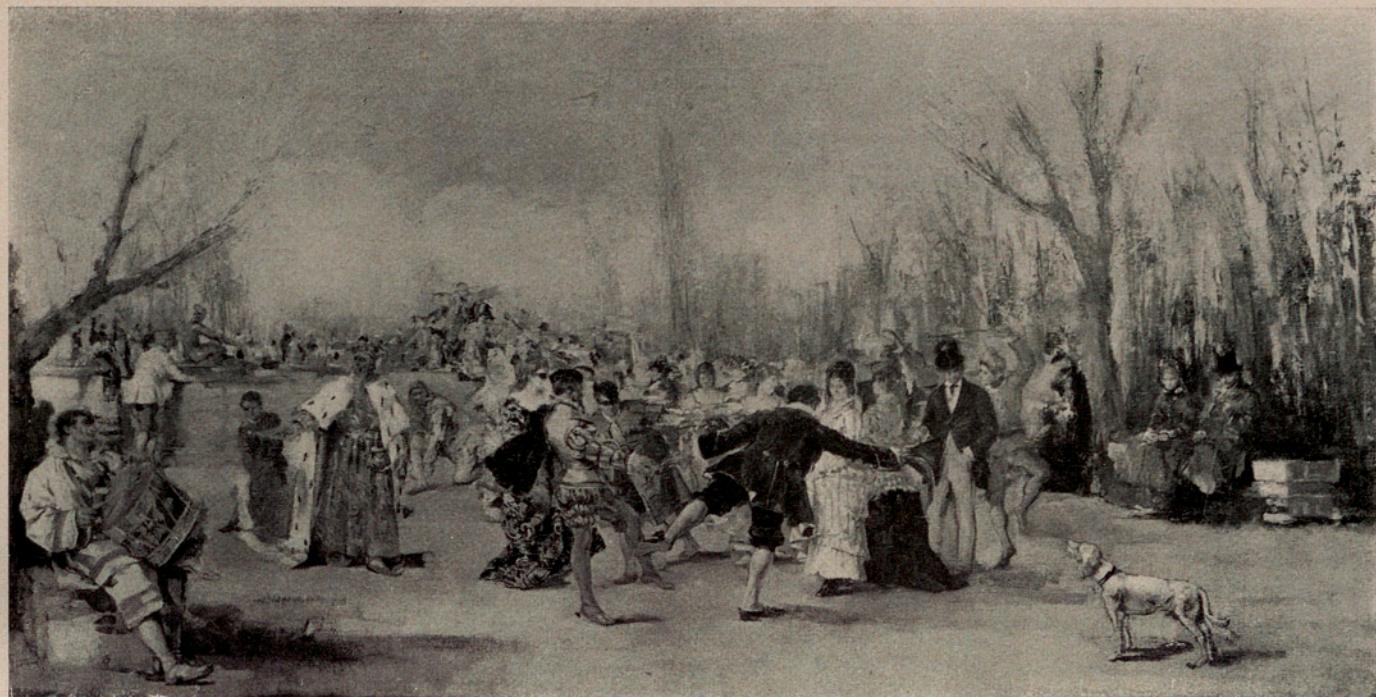
En cierto modo, arranca de esta misma filiación también un pintor de más difícil clasificación y de personalidad más compleja; me refiero a Francisco Domingo Marqués. En dotes pictóricas, Domingo no era inferior a Fortuny, y acaso le superaba en la prodigiosa capacidad de asimilación, dentro de un muy amplio registro de facultades, que le llevó desde la inspiración y el estudio de los maestros españoles del XVII, hasta los cuadros del más exquisito fortunysmo, no sin llegar en estos casos a una singularidad de toque rápido y de factura suelta, dignos de ponerse en parangón con los impresionistas. Muerto Fortuny, probablemente fué Francisco Domingo el pintor más admirado y respetado por sus contemporáneos; las palabras que le dedicó Casado del Alisal en su discurso académico, y que hemos citado en otra parte, son bien representativas del respeto que por él tuvieron los artistas de su generación, y realmente sigue siendo para nosotros un enigma cómo un pintor tan prodigiosamente dotado, incluso de vitalidad longeva, no llegó a definir su personalidad con rasgos suficientes para haberse convertido en jefe de escuela. En modo alguno puede llamarse a Domingo un malogrado, y, sin embargo, acaso por la flexibilidad de su talento, por la generosa dispersión de su obra, por su capacidad de trabajo o por debilidad de voluntad, no llegó Domingo a constituirse en el gran maestro que hubiera podido encauzar la pintura española por derroteros propios, después de la desaparición de Rosales y de Fortuny; al menos, él fué el único de su tiempo que tuvo talla y capacidad de jefe de generación hasta la aparición de Sorolla; pero acaso, lo mismo que en Fortuny, podemos ver en Domingo, en cierto modo, una víctima de la falta de ambiente nacional para alentar a un gran artista. Si Fortuny manifestó sus dotes en el letal ambiente romano, orientándose hacia el orientalismo y las casacas, Domingo, sometido a las exigencias de los marchantes de París, dejó de cultivar los mejores aspectos de su propio genio y de fortalecer su vocación propia en el camino único que puede salvar al artista: el hallazgo y la definición, dolorosa a veces, de la propia personalidad. Viviendo en Francia, Domingo estuvo obsesionado por el carácter español, por esa inspiración nacional que

tanto preocupó a los artistas de su tiempo, especialmente en sus temas de época goyesca y en sus estudios de la fiesta de toros, aspecto en el que su hijo Roberto, aprovechando las lecciones de su padre y del impresionismo luminista, ha llegado a ser, a su vez, un maestro.

Pero su talento de fácil ejecutante y su pasión de pintor por los viejos maestros, tanto como su admiración por los artistas contemporáneos, dispersaron el talento de Domingo, impidiéndole acaso esa concentración necesaria para crear la obra propia. Creemos que es Francisco Domingo Marqués uno de los artistas más propicios a ser revalorados por la historia; pero para que eso llegue, será necesario un estudio de su obra, que aún no está hecho, y algunas exposiciones que muestren aspectos de su talento, casi enteramente desconocido de la generalidad del público. Ya sabemos que sus primeros éxitos en las exposiciones nacionales trató de conseguirlos con la pintura de historia y con cuadros inspirados en los maestros del XVII; pero después de esta etapa inicial viene a ser conquistado, en su estancia parisense, por los dos astros de la pintura del momento, Meissonier y Fortuny, y por el cuadrito de género minuto. Para darse idea de la complejidad del arte de Domingo es preciso conocer muchas obras suyas, que afortunadamente pueden estudiarse juntas en algunas grandes colecciones españolas; es especialmente importante para el caso la que, con centenares de obras, óleos, dibujos, acuarelas y aguazos, posee el Sr. Rocamora entre sus colecciones, albergadas en San Cugat del Vallés (1). Sólo ante este número extraordinario de obras del maestro se revela al estudioso la complejidad de los talentos del maestro valenciano.

Entre los muchos estudios conservados en esta colección existen obras cuya filiación con Meissonier es evidente; nos referimos especialmente al género *mosquetero*, inspirado en la época de Luis XIII y correlativo a los asuntos de Alejandro Dumas. Pero no solamente Meissonier, sino incluso los que pueden considerarse en muchos casos como la fuente del propio artista francés, es decir, los maestros menores flamencos y holandeses del siglo XVII, con Teniers a la cabeza, sirven con frecuencia a Domingo para sus creaciones: hostales con soldados de amplio chambingo, que comen, beben o festejan a las mozas de mesón; reitres que liban junto a los toneles o se calientan al lado del fuego; mosqueteros a caballo que vadearn ríos o descansan a la puerta de las posadas; en suma, todo el género a que corresponde una parte de la inspiración del maestro francés. La diferencia esencial de Domingo con Fortuny o con el mismo Meissonier está en que él es un pintor de la *veta brava*; y así, estos asuntos de tipo holandés antiguo, que sus maestros modelos ejecutan a punta de finísimo pincel con un detalle inverosímil y una técnica menuda, él acaba

(1) Debo agradecer aquí al señor Rocamora las facilidades que me dió para visitar sus pinturas, pero lamento no haber podido ilustrar este trabajo con reproducciones de algunos característicos ejemplares de su colección, que hubieran dado interés a las observaciones generales que aquí se hacen.



68. *Carnaval*.—Un "Fortuny", obra probable de LUCAS (hijo). (Colección particular.)



69. FRANCISCO DOMINGO. · *Orgía de Carnaval*.
(Madrid, colección particular.)



70. FRANCISCO DOMINGO MARQUÉS.—*Costillares*. Cuadro que ha sido catalogado como Goya.

interpretándolos con abreviación singular y abocetada y con un fuego de ejecución extraordinario.

Es por ello muy curioso que no solamente aborda el género Meissonier, sino el género que pudiéramos llamar "Detaille", es decir, asuntos militares de época napoleónica, ejecutados en pequeño tamaño. En la colección Rocamora existen también interesantísimas pinturas y bocetos de este tipo, choques de caballería, cargas de coraceros, batallas de la epopeya bonapartista, etc. Mas todo ello ejecutado con una precisión que no excluye la abocetada fogosidad (1). En los ejemplares de la colección Rocamora apunta también el paisaje, pintado con empaste y en el que caracteriza, tanto las lejanías como las masas de árboles, con una precisión y una justezza sin igual.

Pero lo que sí nos interesa subrayar es nuestra convicción, confirmada después de un somero estudio de la colección Rocamora, de que a Domingo le obsesionó la obra y la personalidad de Goya. Domingo cultivó también el género casacón, aunque sin la ejecución miniaturista de Fortuny o Jiménez Aranda; mas no se trata de esta vaga y anecdotáica preocupación goyesca, sino del estudio y la inspiración en las obras del maestro aragonés, perfectamente ostensible en el considerable lote de esta colección que nos sirve aquí de referencia. En lienzos, acuarelas y dibujos encontramos repetidamente los tipos goyescos, las majas o los toreros; en un estudio notable representa al propio Goya enhisterado, acompañado de una mujer con mantilla, cuadro firmado en rojo y singular ejemplo de esta serie que nos interesa. En un busto al pastel de la misma colección encontramos una interpretación muy notable de la cabeza del propio Goya, y en otro capricho muy bellamente estudiado, al pastel también, presenta a Carlos IV recibiendo un cuadro que Goya le entrega; en otro caso, es un estudio de San Antonio de la Florida..., etc.; todo ello nos prueba, en resumen, la obsesión constante de Domingo por Goya. En las láminas del final de este libro abundan ejemplos notables de afinidad coincidencia de Domingo con su homónimo el aragonés. Mas no se trata, en muchos casos, de simple coincidencia de asunto, ni siquiera de afinidad de paleta o de factura espontánea y de brava veta; es el carácter, buscado a toda costa o, sobre todo, el sentido de la luz. De todo hubo ejemplos en la exposición; el óleo sobre cartón de la señora viuda de Poggio es un alarde de goyismo integral, en el que de nuevo nos hallamos en el taller de Goya, mientras el pintor se solaza con un baile de majas; una carga de mamelucos, era de inspiración netamente goyesca; dos mujeres con mantilla negra, expuestas por Roberto Domingo, probaron en aquella ocasión que este tipo de figura femenina tocada de blondas va a ser uno de los lugares comunes goyescos más frecuentes entre imitadores del maestro. Pero nos interesan, sobre todo, esos cuadros de Domingo en que no se trata de imitación,

(1) De este mismo tipo conserva un valiosísimo apunte el Instituto de Valencia de Don Juan.

sino de intenso sentido del ambiente y de la luz, especialmente en escenas de interior. Domingo siente con profunda sensibilidad pictórica esa magia del ambiente, esa interpretación pictórica del espacio que tanto preocupó a Goya mismo. En cuadros como *La Misa* (lám. XXV) o, sobre todo, el *Tribunal Militar*, que tanto recordaba el cuadro de Goya en el Museo de Castres y su boceto del Museo de Berlín, Domingo está realmente muy cerca del maestro. Por su asunto de Carnaval, próximo a los dos Lucas, y por su nerviosa ejecución excelente, incluimos entre las ilustraciones también (fig. 69) su *Orgía*, muy característica pintura de Domingo Marqués. Un estudio a fondo del arte de Francisco Domingo, que tanto sería de desear, sacaría a la luz muchos otros aspectos de esta relación del fogoso y bravo artista valenciano con el maestro aragonés. Pero ahora queremos ocuparnos de un caso más curioso, con el que hemos tropezado en otro estudio, pero que debe ser aquí traído a colación, por exigirlo la materia misma de que estamos tratando. Me refiero a la errónea atribución a Goya con que ha sido catalogado y admitido hasta ahora el retrato de *Costillares*, de la colección Lázaro.

La primera vez que el que esto escribe contempló este cuadro, en Exposición celebrada por el diario *A B C* en 1928, acababa de realizar la catalogación de los cuadros que figuraron en la Exposición conmemorativa del centenario que celebró el Prado en aquella memorable fecha. Saturado de la contemplación de los mejores cuadros de Goya, de todas las épocas y gamas, y fresca la retina por la estimación de las calidades coloristas del maestro, aquella pintura despertó en mí la evidencia de que no podía tratarse de una obra de Goya. Esta evidencia, para mí incuestionable, hubo de ser callada, ya que no se basaba más que en esta impresión personalísima, que es muchas veces intransmisible. Por otra parte, hubiera sido muy atrevido en quien entonces sólo se iniciaba en las disciplinas de la historia del arte calificar un cuadro que expertos y críticos de reconocida solvencia catalogaban como obra del maestro aragonés. Si pasados los años me he decidido a exponer públicamente esta opinión de la no autenticidad de dicho cuadro, como lo he hecho en mi trabajo *Los toros en las artes plásticas*, publicado en el volumen II de la *Enciclopedia* de José María de Cossío (1), ha sido por haber podido disponer, en apoyo de lo que sólo era hasta entonces una opinión personalísima, de un testimonio tan autorizado como irrecusable (2). Procede nada menos que de Roberto Domingo, el hijo de Domingo Marqués, el gran pintor valenciano, a cuyas afinidades con el arte de Goya está dedicado este capítulo. Domingo padre había conocido una de las cabezas de retrato de *Costillares*, obra de Goya que se conocía de antiguo; creo que fué la que perteneció al Conde del Asalto; esta cabeza de Goya pasó por manos de

(1) *Los Toros*, tomo II, págs. 743 y sigts.

(2) Me interesa hacer constar explícitamente que mi opinión y los testimonios que en su apoyo alego se exponen con todos los respetos para la persona del propietario de dicho cuadro; una vez más ha de recordarse aquello de que debe ponerse la verdad por encima de Platón.

Domingo en busca de comprador, y mientras lo hallaba, el pintor valenciano sintió el deseo de copiarla, o más bien de utilizarla como modelo para un cuadro original de inspiración goyesca, pero de factura propia. En efecto, la cabeza fué reproducida con bastante fidelidad por Domingo, aunque haya, en todo caso, en ella rasgos de interpretación personal y un tanto deformativa; mas pensando hacer un cuadro de media figura, utilizó para el cuerpo ropas de época que él tenía en su estudio: una casaquilla y una chupa bordada, que son las que aparecen en el mencionado cuadro de la colección Lázaro, y que Roberto Domingo, ante una fotografía del lienzo, recuerda perfectamente haber visto en el estudio de su padre en París, cuando él era niño. Con estos elementos nació, pintado por Francisco Domingo Marqués, el cuadro a que nos estamos refiriendo, y que aquí se reproduce en la figura 70 de este estudio. Precisando más, Roberto Domingo recuerda que para esta parte de la pintura su padre se valió de un modelo, un español llamado Cervantes, que después fué anticuario en Madrid. Así se terminó el cuadro, y Domingo, satisfecho de su obra, firmó la pintura, como en tantas otras ocasiones lo hizo. Pasó el tiempo y el cuadro fué visto en el estudio del pintor por un individuo español también, que chamarileaba en París al amparo de un título auténtico o supuesto, y que colaboraba en sus negocios con otro no menos distinguido anticuario que llegó a alcanzar entre nosotros fama de Mecenas. Un día, esta pareja de colaboradores apareció en el estudio de Domingo y terminaron el trato comprando el *Costillares* del artista valenciano. Pasó el tiempo, y el cuadro de *Costillares* surgió un día en casa de un famoso marchante parisense, borrada la firma de Domingo y atribuído al propio Goya. El comerciante, cuyo nombre no hay por qué silenciar, porque obró de absoluta buena fe, Sedelmeyer, fué advertido por Domingo de la superchería; el maestro le aseguró al comerciante que el cuadro era suyo, aunque la obra fué pintada aprovechando un lienzo antiguo; una ligera prueba realizada en un extremo del cuadro demostró, en efecto, que la pintura estaba fresca. La indignación del comerciante no tuvo límites y confesó que se lo habían vendido los dos personajes a que acabamos de aludir, desprovisto ya de la firma del maestro valenciano. Hubo marejada de escándalo, y los vendedores aprovechados tuvieron que devolver a Sedelmeyer el dinero de la operación, que creo, según los recuerdos de Roberto Domingo, que no pasaba de unos 3.000 francos. Murió Domingo, pasaron los años, y con notable obstinación el cuadro volvió a ser atribuído a Goya; y así llegó a entrar, con absoluta buena fe de su poseedor actual, en una ilustre colección madrileña. La historia, nunca hecha pública, era sabida en ciertos medios de aficionados y coleccionistas. Méndez Casal la conocía y Mayer llegó a conocerla también de boca de Roberto Domingo, después de haber incluído el cuadro como original del maestro aragonés en su tan citada monografía. El interés que todos debemos tener en ir aclarando las atribuciones erróneas a Goya y en deslindar de espurias catalogaciones la obra del maestro, me induce, con todos los respetos a su distin-

guido poseedor, víctima más bien de la combinación de aquellos dos personajes a que hemos aludido, desaparecidos ya del mundo de los vivos, a dar a conocer esta picardía. Me interesa hacer constar que, para hacerla pública, he sido autorizado, sin reserva alguna, por Roberto Domingo, que me refirió toda esta historia que aquí se extracta en una larga conversación mantenida en su estudio en un día del mes de noviembre de 1938. Pero sería imposible no mencionar al propio Roberto Domingo como uno de los más notables continuadores de la *veta brava* y más conscientes continuadores de la mejor tradición goyesca. En este caso, goyesco no quiere decir ninguna falsa posición neo-romántica, ninguna evocación de tiempos pasados como mero asunto propicio para cuadros de fácil venta. Roberto es un gran pintor espontáneo y magnífico, menos estimado entre nosotros de lo que debía ser, que continúa, con asuntos más de su tiempo y con genialidad renovada, la excelente tradición de su padre. Educado en París y aprovechando con bien asimilada comprensión las lecciones de los impresionistas, Roberto Domingo no imitó a nadie, ni a su padre ni a Goya, y, sin embargo, se encuentra incursio en la mejor línea de herencia del pintor aragonés, en cuanto excelente representante de la *veta brava*, de la nerviosa ejecución abocetada, unida en él a las más deslumbradoras captaciones de la luz, que ya un Sorolla había incorporado a la pintura española con arte muy distinto al de Roberto. Uno cualquiera de sus ligeros apuntes al aguazo (fig. 77) puede servir para apoyo de esta afirmación nuestra. Enfrentadas en la misma lámina una pintura de Lizcano de asunto taurino y una capea de Roberto Domingo, nos muestran cómo, en la perpetuación de una cierta línea de herencia del maestro aragonés, cada generación aporta su nota distinta e incorpora, a su vez, las lecciones de la pintura de sus mayores. En Roberto Domingo, digamos para terminar, como en su padre Francisco, se trata de una afinidad temperamental y no de imitación del maestro.

IX

LA INSPIRACION GOYESCA DE ANGEL LIZCANO

El asunto del retrato de *Costillares* nos ha puesto en contacto con uno de los más delicados y espinosos temas que puedan tocarse en punto a Goya y a las erróneas atribuciones al maestro, de cuadros que nada tienen que ver con su mano. Este concepto de lo erróneo tiene un contenido especialmente rico, en el que caben desde casos de afinidad temática o pictórica, en que puede realmente tratarse de semejanza de temperamento entre pintores y otros más delicados y graves, que pueden ir desde la copia o estudio realizado de buena fe, a modo de *divertissement* en que un pintor quiere probar su capacidad de asimilación en el análisis de la técnica de un maestro, a la equívoca imitación y a la falsificación decidida. Todo este complejo capítulo pertenece por entero a eso que hemos llamado las zonas de penumbra en punto a la catalogación de las obras de Goya. Los errores en la atribución pueden también cometerse de buena fe y derivar, cosa que sucede con frecuencia entre conocedores extranjeros, de un superficial conocimiento de la obra del maestro aragonés, aunque en muchos casos se trate, desgraciadamente, de interesadas estimaciones, realizadas con vistas al comercio y a la subida cotización de que automáticamente alcanzan los cuadros al ser puestos bajo el nombre de Goya.

Curioso y delicado capítulo es éste, en el que, a través de complicadas reconstituciones y de encrucijadas muy abundantes en equívocos, en anécdotas y en picaresca, podríamos recorrer el largo camino que va desde la obra dudosa a la atribución benévola, de ésta a la imitación inocente para llegar a la falsificación descarada.

Como principio general, debemos sentar la afirmación de que Goya, como el Greco, son pintores fácilmente imitables y falsificables; claro está que lo que puede imitarse en estos artistas es solamente la superficie exterior, el desenfado de la técnica o el alarde de notación descuidada. Inútil sería encubrirlo: Goya pintó con frecuencia con una ligereza que a veces llegó a ser excesiva, y que en muchos casos descendió, en lo que se refiere a la mera ejecución material, a la interpretación dibujística de la forma, hasta el extremo de la verdadera chapucería. Chapucería

El capítulo de las atribuciones discutibles.

y genialidad no son, ciertamente, incompatibles; más aún: en muchos casos, sólo ésta puede hacernos perdonar a aquélla. Pero a través de sus descuidos, de sus incorrecciones y de sus ligerezas, Goya es siempre Goya, como el Greco es el Greco.

La imitación de los defectos.

Para el gran artista, sólo es interesante el logro de la expresión buscada, y para conseguirlo, todos los medios pueden parecer buenos. Pero, sobre todo, estos grandes pintores no cometan nunca el error de tomar los medios por el fin, equivocación capital de muchos grandes ejecutantes que llegan a veces a caer en el virtuosismo. Desigual y a veces chapucero, Goya, en cuya soltura hay que registrar, sin duda, fracasos, y fracasos importantes, logra expresar casi siempre lo que quiere, al sorprender los secretos de la vida, supremo don que no se aprende en ninguna escuela y que es imposible transmitir con recetas de taller. Supuesto esto y admitido que muchos críticos, catalogadores y admiradores, se equivocan al juzgar la pintura por esa capa externa de ella, por esa película que sólo es un lenguaje y una manera de expresar, digamos que la catalogación precisa de obras atribuídas a estos pintores de tipo genial, como el Greco o Goya, presenta a veces arduos problemas, no siempre fáciles de resolver. Hay Goyas mediocres, acaso en mayor número del que desearíamos; pero existen también diestros y habilísimos pintores que pueden llegar a dar la impresión de un Goya mediocre. Recordemos que se imitan y se asimilan siempre mucho mejor las genialidades y las incorrecciones, y que estas zonas de penumbra son muy extensas en torno a estos artistas fogosos de atrevida ejecución espontánea. En este aspecto, el caso de Goya es muy semejante al del Greco, pues precisamente ambos artistas pertenecen a ese linaje de pintores geniales que no suelen, y aun casi mejor podemos decir que no pueden, tener discípulos. El artista dionisiaco, en efecto, no suele tener más que hijos naturales, que son, por ello, más bien hijos de sus pecados que de su genio; y como en la vida ocurre, estos donjuanes del arte pagan, con la sombra que arroja sobre su producción la turbia labor de imitadores y falsificadores, el precio de sus pecados, es decir, de sus descuidos.

Encontramos constantemente en las colecciones, en el comercio, en las revistas y en las monografías sobre Goya una considerable cantidad de falsos. Pero estos falsos goyas son de muy diversas clases y responden a muy distintas categorías; por ello, ante un cuadro catalogado como Goya y que no lo es, podemos siempre abrir el abanico de las hipótesis.

A fin de d, imitación y falsificación

Los grados son tres: el primero, afinidad; el segundo, imitación; el tercero, falsificación. En el primer caso se trata, unas veces, de lo que llamamos el círculo próximo al artista, que, como he hecho observar en Goya, es realmente muy reducido; y así, un Goya ha podido ser confundido con Esteve, del mismo modo que un cuadro de Jorge Manuel o de Francisco Preboste puede fácilmente encontrar quien, con una estimación superlativa, se atreva a catalogarlo como Greco. En otros casos se trata más bien de esas coincidencias generales de estilo de época, que puede

72. ANGEL LIZCANO.—*Un mayo*. Cuadro atribuido a GOYA por MAYER.



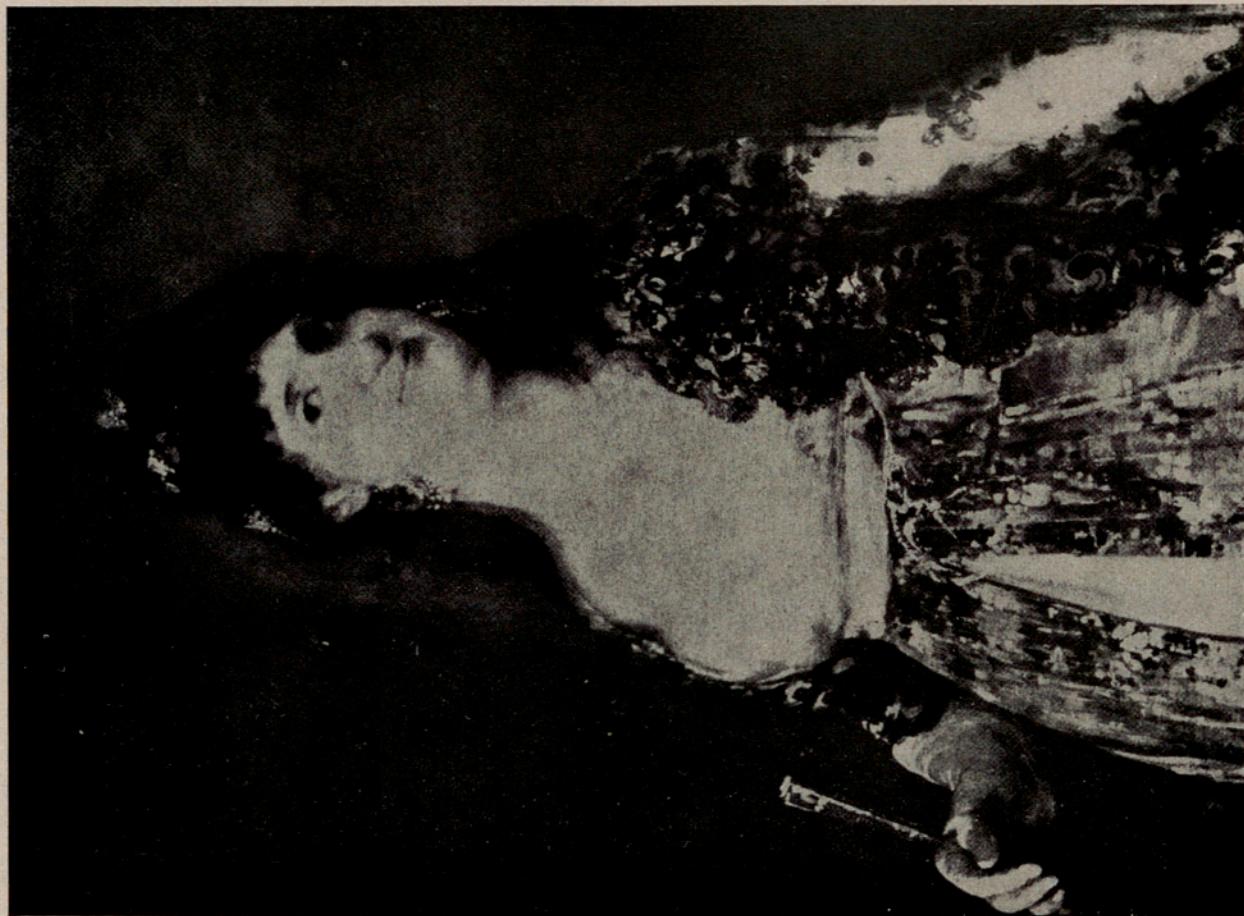
71. ANGEL LIZCANO.—*Un mayo*. (Colección Dominguez.)



74. ANGEL LIZCANO.—*Figura de mujer.*
(Antes en colección particular de Madrid.)



73. ANGEL LIZCANO.—*La reina María Luisa.* Catalogado como Goya en la
Pinacoteca antigua de Munich.



muchas veces despistar al mejor catalogador de buena fe. La imitación es ya otra cosa. Un artista familiarizado con la técnica de Goya puede lograr acaso, esforzándose por conseguir efectos de ejecución y de paleta, que se logran realmente, un gran parecido con las obras del maestro, sin que haya estado en su intención realizar una superchería. La manera desenfadada y franca de pintar del maestro aragonés ha incitado muchas veces a los artistas posteriores a él a estudiar su técnica y tratar de asimilársela copiando sus cuadros o inspirándose en ellos y en su manera de ejecutar; ya hemos visto que Lameyer, Fortuny o Domingo copiaron a Goya y se esforzaron por descubrir los secretos de su técnica, si es que de secretos puede hablarse cuando solamente se trata de genio.

Lo que sucede es que la interesada manipulación de estas obras por marchantes o explotadores puede muchas veces valerse de una inocente frivolidad para, a favor de las ventajas crematísticas reportadas por incalificables maniobras y basándose siempre en la credulidad e incompetencia de las gentes, hacer pasar después estos productos como realizaciones del propio maestro, al que son engañosamente atribuidas. En algunos casos, la distinción entre imitación y falsificación es más difícil, y solamente podría discernirse en muchos casos si tuviéramos el precioso don de penetrar en las intenciones del prójimo; a veces, el conocimiento de tradiciones basadas en autorizada versión, pueden permitirnos distinguir de cuál de los dos casos se trata. Mas no tenemos inconveniente en decir que, como regla general, el pintor nunca falsifica realmente. Imita, trata temas equívocos de manera próxima del maestro, y obtiene con ello una remuneración que podría obtener y aun mejorar con sus obras originales. El que saca la fuerte tajada y el que abusa de los coleccionistas y del aficionado, y aun en muchos casos de los museos, es, no el ingenuo pintor que ha movido su pincel sobre el lienzo para conseguir una aparente semejanza con los cuadros de un maestro, sino el intermediario o marchante que hace valer estos productos en el mercado y que van subiendo de mano en mano hasta cimas cada vez más altas en el mundillo comercial del arte. Puede así suceder que en muchos casos la obra reporte fabulosos e inmorales beneficios al último traficante que la tiene entre sus manos, y que la valora definitivamente para buscarle un hueco en una gran colección prestigiosa o en algún museo poco informado. Lucas fué el más notable ejemplo de constante inspiración e imitación de los temas y de la factura del maestro; pero hoy será difícil que un buen conocedor incurra en los errores de confundir a Lucas y Goya, tan frecuentes en el siglo pasado. Una transición entre los casos tan diversos que en este punto pueden presentarse, la encontramos con alguna obra de Angel Lizcano. Lizcano viene a ser uno de los más tremendos ejemplos de lo que hemos llamado en alguna otra ocasión el artista maldito, como producto típico del siglo XIX. Hombre excepcionalmente dotado para la pintura, honradísimo dibujante y colorista de buena cepa, Lizcano pertenece a un linaje de pintor en el que espontaneidad y ciencia logran

Imitadores e intermedia-rios.

Lizcano.

unirse en feliz acorde. Perteneciendo a la que hemos llamado segunda generación de pintores de historia (1), Lizcano no fué inferior a sus contemporáneos, incluyendo entre ellos a los que alcanzaron las más altas sanciones oficiales y las situaciones más favorables dentro de la vida española, como Plasencia, Pradilla, Villegas, Sala o Ferrant. En realidad, en dotes pictóricas, yo pondría a Lizcano en la misma línea que los dos pintores más dotados de su generación; y al decir esto, me refiero, precisamente, a los de ejecución más espontánea y feliz, a los dos valencianos Francisco Domingo e Ignacio Pinazo.

En ciencia de ejecutante, probablemente, no cedió Lizcano a ninguno de sus coetáneos; tenía, además, imaginación más fecunda que la de la mayor parte de los pintores de máquinas históricas, laureados en las exposiciones del Estado. Pintor de raza, acometió alguna vez la pintura de historia o los cuadros de gran formato, que tratan de hacerse ver, aunque sólo sea por su gran tamaño, en las exposiciones oficiales; pero su vocación le llevaba al cultivo del cuadro de género y de la observación del natural, continuando la tradición de Alenza, Lucas, Sainz o Lameyer. Pero Lizcano deja ya atrás el romanticismo, y aunque conozcamos de su mano algún delicioso cuadrito de paisaje con tema de bandolero y de rapto (2), y aunque a veces cultiva el género goyesco, lo hace con muy otro asunto que el de los habituales cultivadores del tableautín, pudiendo decirse que su arte está en el extremo opuesto al de Jiménez Aranda. Nacido en 1846, Lizcano estudió en Madrid, en la Escuela de Pintura, y adiestró sus pinceles con el estudio de los maestros españoles del Museo del Prado, en tareas juveniles de copista; entre sus veinte y sus treinta años había ya decidido su vocación y su carrera, y pintaba, con una honrada pero suelta factura, sin fatiga, escenas inspiradas en la realidad de la vida española y especialmente en asuntos de nuestro pueblo. Llegó a obtener medalla de tercera clase en la Exposición de 1871, y en la de 1878, en esta última con el cuadro que ha representado imperfectamente a nuestro artista el Museo de Arte Moderno, con el asunto de *La cogida del torero*. Para obtener la segunda medalla tuvo que hacer las inevitables concesiones a la pintura de historia; nos imaginamos al artista acudiendo de mala gana con un lote de obras de este tipo a la Exposición de 1881, en la que logró, al fin, este ascenso en la escala de los honores con una obra representando a Carlos II visitando el monasterio de San Pedro de Cardeña. Y aquí termina la carrera oficial de Lizcano, que comenzó bien, que tuvo algunas protecciones y cierta clientela en sus primeros años de éxito en Madrid; pero que pasada esta etapa, por motivos no muy claros, pero que tienen relación con su carácter y con los azares de su vida, Lizcano entró en una etapa de infortunio que habría de ir en progresión hasta su muerte.

Sin altas protecciones, ni puestos en la enseñanza, ni clientela de retratista, Liz-

(1) *Breve historia de la pintura española*, págs. 417 y sigts.

(2) En la colección de mi difunto amigo el doctor Castillo, ya citada.

cano continuó pintando la vida que veía y hallaba en su torno en el Madrid de su tiempo. En algún caso pudo inspirarse en Goya, hacia quien sintió, sin duda, una profunda admiración. Pero este tipo de cuadritos de género eran probablemente desbancados en la clientela normal por la boga de la pintura de casacones. Marchantes e intermediarios, los únicos con que solía estar en contacto para la venta de su pintura, fueron, cada vez más, rebajando la cotización de sus cuadritos, y el pintor de tan honrada ejecución, seguro dibujo y jugosa paleta en sus primeros años, fué viéndose obligado a una producción demasiado abundante y realizada a la ligera. El último de los pasos fué fatal para el artista; algunos de estos cuadritos de toreros y de época goyesca fueron destinados a ser reproducidos en cromos por un industrial; tuvieron fácil despacho, y ello hizo que Lizcano, obligado por la necesidad, quedase cada vez más forzado a una producción muy intensa, que vendía a bajo precio a este industrial de las estampas.

Mas todavía no era ello lo peor; aun trabajando para estos marchantes sin conciencia, Lizcano ponía en la ejecución de estos cuadritos lo mejor de su habilidad; el industrial en cuestión necesitaba que los tonos empleados por el pintor fueran los más simples y reducidos posibles para su más fácil reproducción; y así, obligaron al artista a una determinada paleta, empleada solamente con vistas a la comodidad de la versión industrial; ello explica por qué existen tantas obritas de Lizcano con asuntos de toros, majos y chisperos, de excelente factura, pero con una gama de tonos muy reducidos y convencionales, en muchos casos agria, empleada por el pintor solamente por la exigencia de sus marchantes. Lizcano rodó todavía más bajo, y en sus últimos años, viejo y enfermo, apenas tenía con qué pagar su sustento. Jóvenes de entonces que hoy son hombres maduros, le veían acudir, trabajador infatigable y entusiasta, a las sesiones de modelo que por las noches sosténia el Círculo de Bellas Artes, y en muchos casos tuvieron que ayudarle con su contribución personal para que el viejo artista pudiera seguir trabajando en aquellas horas en que volvía a sentirse entregado a su vocación ardorosa y a su ansia desinteresada de pintar. Ultimamente, la vejez y la miseria perturbaron su razón, y, según mis noticias, murió loco, recluído y entregado a las más maniáticas extravagancias. Apenas puede darse caso más lastimoso de pintor bien dotado, de pintor maldito, como antes hemos dicho, en contraste con tantos mediocres como subieron y triunfaron en su época y en todas. Lizcano se acercó a Goya en asuntos de toros a los que me he referido en otro trabajo; la época de Goya era su tema favorito. Con esta vulgarización pictórica de un goyismo castizo, la pintura de Lizcano parece representar la versión popular del tableantín de casacón que se disputaban los refinados *amateurs* del ambiente internacional en Europa; Lizcano viene con ello a aparecerse como la triste contrafigura de Fortuny.

Pero lo que nos interesa no es destacar a Lizcano como pintor que se inspira gustoso en esas escenas populares o en las evocaciones de la época de Goya o en los

La decadencia de Lizcano.

asuntos taurinos, géneros de los que había estimable representación en la Exposición de 1932. Queremos referirnos aquí a algunas cosas concretas de imitación de Goya, realizadas ingenua y honradamente por Lizcano y explotadas luego, en ocasiones, por marchantes de pocos escrúpulos. Con el número 640 incluye Mayer en su catálogo de la obra de Goya un majo pintado de busto, de dimensiones normales (78×63), que supone ejecutado hacia 1788 por el maestro aragonés, y cuyo paradero, en el momento de redactar Mayer su catálogo, estaba en una galería de Lucerna. Se trata del cuadro que aquí se incluye entre nuestras ilustraciones adicionales con el número 72 (1). Pues bien, este cuadro que Mayer certifica como producción goyesca es una segura e indiscutible obra de Lizcano. No perderemos el tiempo en argumentar con razones especiosas; nos basta la confrontación de dicha pintura con otra aquí también publicada con el número 71, de un majo de la colección Domínguez, firmada por Lizcano, a quien su actual poseedor se la compró personalmente. Varía solamente la indumentaria del personaje, pero no la época; por lo demás, la actitud, el modelo y el carácter son idénticos (2).

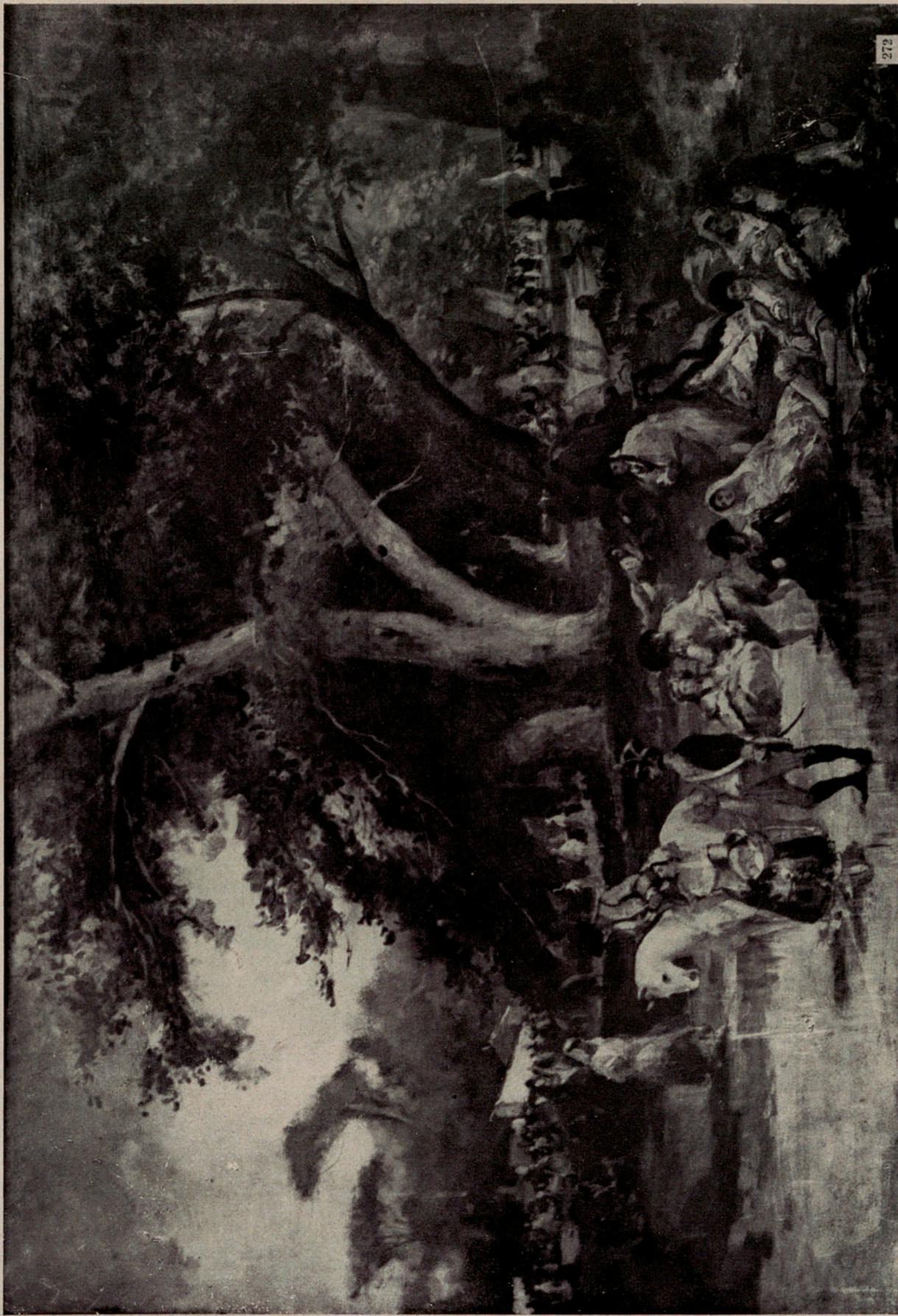
Pero más grave aún es que figure como de Goya una pintura que nunca ha debido ser adscrita al maestro y que es obra del pintor del Alcázar de San Juan. Es el caso que el cuadro logró tener entrada en uno de los más ilustres museos alemanes, cuya dirección estuvo siempre confiada a famosos especialistas; me refiero al retrato de la reina María Luisa con mantilla, adquirido en 1911 por el Museo de Munich y catalogado entre sus pinturas con el número 8614 [1480] (3) y expuesto siempre desde entonces en el sitio de honor, entre los españoles de la vieja pinacoteca bávara. Desde que, hace ya bastantes años, visité el Museo de Munich, me pareció imposible que aquella figura de la esposa de Carlos IV pudiese haber salido de manos de Goya. La figura de la Reina presentaba en su rostro, algo hinchado y caricaturesco, una expresión subrayadamente acentuada, inverosímil para un retratista de cámara, aunque fuese hombre tan desenfadado como lo fué nuestro Goya (4). Por otra parte, el cuadro presenta un cierto clímax de notas goyescas que se dan aisladamente en el maestro aragonés, pero cuya concentración delataba un típico ardor de falsificador. Nótese que María Luisa aparece en la misma actitud y con el mismo traje con que Goya la representó en la familia de Carlos IV; pero sobre este traje de corte el pintor del cuadro de Munich había hecho endosar a la Reina una mantilla, detalle incongruente, que sólo un extranjero de poco olfato podría tragarse como auténtico. Utilizando y fundiendo elementos del cuadro de la

(1) Lo reproduce Mayer en su libro (trad esp., fig. 71).

(2) Este tipo de figuras tienen sus análogas en bustos femeninos de majas; conocemos alguna de tipo inconfundible e indudable analogía de forma y de factura.

(3) *Katalog der älteren Pinakothek zu München*, 17 Auflage. München, 1930, página 65 y lámina 186.

(4) Análoga hinchazón de las mejillas presenta alguna de las figuras de majas de Lizcano, antes aludidas.



75. *Romería goyesca*.—Un LUCAS (hijo), que parece un LIZCANO.



76. A. LIZCANO.—*Patio de caballos*.



77. ROBERTO DOMINGO.—*Capea de pueblo*.

familia y del retrato en traje negro con mantilla (1), el pintor realizó esta obra sospechosa, aunque habilísima; el brillo de los oros en el vestido y las transparencias de la blonda sobre las sedas y la carne, están tan maravillosamente realizadas, que si no hubiera sido por ese rostro hinchado e insinuante, acaso hubiera quedado más encubierta la superchería. Mas en esta materia, en la que no pretendo dar lecciones a nadie, mi convicción de que no se trataba de un cuadro auténtico hubiera quedado silenciada si, como en el caso de *Costillares*, no hubiera tenido una comprobación testifical para mí de absoluta garantía. Muchos años después, al exponer mi convicción entre buenos conocedores de pintura, pude averiguar de personas relacionadas con los talleres madrileños desde hace muchos años, por motivos profesionales, que el cuadro de Munich era obra de Angel Lizcano, y que el pintor había ejecutado esta diversión imitativa sin intención de falsificar, aunque sí obsesionado por la técnica de Goya y deseoso de realizar un alarde aproximativo; mis comunicantes me aseguraron que Lizcano no se había lucrado con la atribución alcanzada después por su cuadro. Adquirida la pintura de manos de Lizcano por un marchante madrileño, éste volvió a venderla al agente de un gran anticuario alemán en el modesto precio de seis u ocho mil pesetas, pero ya entonces con la intención de hacer pasar por Goya un cuadro que no lo era. Y así, ascendiendo por esta escala, el retrato de María Luisa logró llegar a la Pinacoteca de Munich, donde seguía expuesto al estallar la última guerra europea.

Como sé muy bien que ni mi modestísima convicción ni el testimonio a que aquí aludo pudieran parecer suficientes, invito a los lectores de este trabajo a confrontar el mentado cuadro del Museo bávaro con las dos anteriores pinturas de majo que acabamos de comparar. Observemos que en las tres pinturas adopta Lizcano fórmulas muy parecidas. El rostro ladeado, el dibujo de la boca, la sombra del labio inferior, la vivacidad de la mirada dirigida al espectador, son muy semejantes en estos tres cuadros, aunque en el de Munich se halla todo reforzado por la intención imitativa de la factura goyesca. Todavía puede ser interesante la comparación del cuadro de Munich con otra figura de mujer de Lizcano, cuyo paradero actual desconocemos (fig. 74). En la proporción y en la manera de presentar la figura, la mirada dirigida al espectador, y especialmente en la ejecución de la mantilla de blonda, que en este segundo caso es blanca y recogida en la cintura de la mujer, se dan coincidencias suficientes para contribuir a dar luz sobre un tipo de cuadros cuyo asunto goyesco pudiera hacer pensar a los optimistas en la atribución al maestro aragonés, y que, en realidad, son obra de este artista infortunado, de este pintor maldito y talentoso que fué Angel Lizcano.

(1) Nótese que el propio Mayer delata en su comentario a este cuadro la extrañeza que la indumentaria de la Reina le produce; así lo indican estas líneas, muy curiosas: "la veleidosa Reina, que pocas veces vestía las mismas *toilettes*, lleva en este cuadro el mismo vestido que en el gran retrato de la familia real" (Mayer, *Goya*, pág. 63 de la trad. esp.).

X

DE LA IMITACION A LA FALSIFICACION

Sería querer agotar el mar, referirnos aquí a tantas y tantas imitaciones como han logrado fortuna en el mercado hasta aparecer catalogadas como Goyas. El capítulo de las falsificaciones de Goyas y de Grecos ha sido especialmente fecundo desde fines del siglo pasado hasta nuestros días; los ejemplos serían variadísimos y algunos aducimos aquí; me referiré solamente a dos ejemplos característicos que pueden relatarse por tratarse de pintores fallecidos hace ya bastantes años.

Más joven que Lizcano en doce años, otro pintor manchego, Manuel Alcázar Ruiz, nacido en Albacete en 1858, y muerto en Madrid en 1914, es decir, un hombre de la generación de Moreno Carbonero, Meifrén o Regoyos, para citar tres artistas representativos, fué artista de positivas dotes pictóricas que imitó con fortuna los cuadros de Goya y del Greco. Las falsificaciones del Greco que conozco de su mano son bastante fácilmente denunciables; así y todo, un retrato de fraile trinitario, obra de Alcázar, llegó a pasar por original y a ser expuesto temporalmente en el Prado como de propiedad particular y depositado por su dueño (1). Desde luego, creo más peligrosas las falsificaciones de Goya de manos de este hábil pintor que las que del pintor cretense realizó, al menos por los ejemplos que he visto. Una vez más diré, que mis noticias, recogidas en confidencias de pintores que conocieron aquella época, corroboran la idea de que Alcázar no fué propiamente un falsificador, sino más bien una víctima de las venales intenciones de las gentes que le encargaban tales obras equívocas, y, en todo caso, tampoco él se lucró con los frutos del engaño, que fueron siempre a parar a las manos de anticuarios desaprensivos, algunos del más ilustre copete internacional.

Los españoles podemos comprobar con harta frecuencia con qué falta de documentación y con qué ligereza opinan sobre pinturas nuestras, peritos y profesores extranjeros que, en muchos casos, poseen una reconocida fama como conocedores de otras escuelas y que, autorizados por este nombre y por la ausencia de figuras españolas en el campo internacional, se lanzan a certificar cuadros nuestros con una

(1) Véase la *Revista de Bellas Artes*, 1923, núm. 17, pág. 25, y núm. 19, pág. 14.



80. *Un "Goya"*, de ALCÁZAR.



81. *Un "Goya"*, de NÚÑEZ PEÑASCO.

vió con frecuencia cuadros suyos a las Exposiciones de la Corte. La imitación goyesca de Núñez Peñasco, de la que damos idea publicando una media figura de mujer entre las ilustraciones adicionales de este trabajo (fig. 81), se distingue por lo muy deshecho de su factura, más aún que la de Alcázar, como se comprueba especialmente estudiando los detalles del rostro, cejas, ojos y boca, que están hechos con menos cuidado que en los cuadros de Alcázar. De Peñasco proceden algunas imitaciones de los bocetos, que Goya hizo y guarda el Museo del Prado, de las figuras para el cuadro de la familia de Carlos IV; concretamente, de uno de ellos, Peñasco mismo confesó ser el autor al fotógrafo Moreno, de Madrid, quien me comunicó, a su vez, esta noticia bastantes años después de haber fallecido el artista. Muy probablemente, salieron de su taller los retratos de princesas que Mayer incluye en su catálogo con los números 116 y 491; pero, en todo caso, la ilustración que aquí se publica puede servir de pista para identificación de esta procedencia. Como en casos anteriores, me interesa que esta afirmación quede respaldada con testimonios autorizados, que al mismo tiempo estén en posibilidad de ser comprobados por cualquier estimador desapasionado. En efecto, la cabeza que incluimos entre estas ilustraciones con el número 81 debe compararse, por aquel que se interese en comprobar su veracidad, con un cuadro presentado como original de Núñez Peñasco en el primer Salón de Otoño celebrado en Madrid en 1920, y en cuyo catálogo se incluyó con el número 533 (1). Tratábase de un óleo de 56 × 66 centímetros, retrato titulado *Josefina*, probablemente de una modelo, también de busto corto y con mantilla negra sobre la cabeza; quizás se trata de la misma figura que sirvió, con más o menos modificaciones o libertades, para algunas de estas imitaciones goyescas que andan por las colecciones y por el mercado. La comprobación queda puesta al alcance de cualquiera; obsérvese la absoluta semejanza en la posición del modelo; la misma pincelada suelta y, en general, la factura toda del cuadro, que puede ser, juntamente con el que nosotros publicamos, una excelente pista para seguir el rastro de producciones semejantes. Y aquí terminan los ejemplos concretos de imitaciones de Goya; pero en modo alguno con este breve anecdotario queda agotada la abundante historia de las imitaciones y falsificaciones de cuadros del maestro, perpetradas en Madrid, unas con el franco propósito de mantener una atribución fraudulenta y otras con menos aviesa intención de imitación, que luego, en muchos casos, explotan en su favor los marchantes. Muchos otros pintores, que yo sepa, se entretuvieron en escarceos semejantes con propósitos más, menos o nada picarescos, según los casos, aunque estos divertimientos de pintores obsesionados por la técnica de Goya suelen acabar por obtener la atribución al gran maestro, no sólo al caer en manos de aficionados ingenuos

(1) *Catálogo del Primer Salón de Otoño, fundado por la Asociación de Pintores y Escultores*, Madrid, octubre 1920. Véase pág. 38; el cuadro se titulaba *Josefina* y se reproduce en las ilustraciones del Catálogo (lám. sin número, junto a un retrato de Víctor Morelli).

total ignorancia de lo que traen entre manos, cuando no se mezcla en ellos, que de todo pueden presentarse casos, una participación en la venal estimación interesada. En esta comedia de equivocaciones, casi siempre la mala fe se encuentra sólo en uno de sus eslabones, que en muchos casos es difícil de localizar; pasado ese eslabón, es decir, certificado el cuadro por un experto acreditado o expuesto el lienzo en el salón de un gran marchante, el cuadro puede andar ya solo por el mundo, bien seguro de que pocos serán los que se atrevan a poner en duda la atribución; por ello, cuando en estas páginas se hable de este tipo de supercherías, se ha de entender que nosotros consideramos siempre como respetable la buena fe de adquisidores e intermediarios, ante la imposibilidad de comprobar, lo que, por otra parte tampoco es de nuestra incumbencia, ese punto de fallo en la cadena mencionada; es decir, ese eslabón de fraude que encubrió con el nombre de Goya pinturas que sólo son imitaciones.

Con respecto a Alcázar, podemos también documentar un caso curioso. Uno de los más ilustres y acaudalados comerciantes de Nueva York expuso en 1924 un excelente lote de obras de Goya, en exhibición memorable, con catálogo ilustrado, y celebrada bajo los auspicios más favorables (1). Figuraron en esta Exposición cuadros de Goya tan famosos como el General Guye, el Marqués de Caballero, los niños Manuel Ossorio y Nicolasito Guye, Bernardo Iriarte, la Sra. Sabasa (?) García, el Conde de Trastamara, Luisito Cistué, Pepito Corte, D.^a Vicenta Chollet, Isidro González Velázquez y la serie del Maragato, juntamente con varias pinturas discutibles. Una de ellas, supuesto retrato de una supuesta marquesa, era obra de Manuel Alcázar; la descripción nos la ahorramos al reproducirlo en estas páginas (fig. 79), y cualquier mediano conocedor familiarizado, no más, con el Museo del Prado puede comprobar cuán ligeramente se hizo la atribución. Pues bien; el cuadro había sido publicado y avalado, por tanto, por el doctor Valentiner, uno de los más ilustres y respetados expertos, especializado en el arte de Rembrandt. Me apresuro a exponer mi convicción de que tanto el anticuario en cuestión como el doctor Valentiner obraron de absoluta buena fe y creyeron sinceramente que la habilidad del pintor Alcázar podía codearse, sin desdoro, con algunos de los más bellos retratos de Goya que en aquella exposición figuraron. De la misma mano procede el retrato de niña cuyo paradero ignoramos y cuya reproducción se publica en estas páginas (fig. 80); observemos la manera de hacer los ojos, nariz y boca y la disposición del cabello cayendo sobre la frente y oreja.

Otro hábil pintor imitador de Goya, sin duda también explotado por los marchantes, fué Eduardo Núñez Peñasco, de factura bastante cercana a la de Alcázar, que pintó asimismo en algún caso, retratos seudogoyescos que lograron encumbadas atribuciones entre los marchantes. Como Lizcano y Alcázar, Núñez Peñasco era manchego: había nacido en Valdepeñas y residía en Madrid, donde pintó y en-

(1) *Loan exhibition by Goya... April 1934. M. Knoedler & Company.*

79.—Un "Goya" de ALCAZAR que pasó por el mercado americano.



78.—El «autorretrato», falso cuadro de Goya en el Museo de Viena.



o apasionados, sino especialmente cuando, después de una etapa intermedia de penumbra sufrida generalmente en España, acaban saliendo al Extranjero y yendo a manos de marchantes que, por sus menores escrúpulos o por fiarse de expertos muy poco duchos en pintura española, lanzan definitivamente como Goyas estos turbios cuadros, que son absorbidos por un mercado ávido del nombre del maestro aragonés y escasamente versado en lo que es su pintura, descuidada a veces, pero siempre personalísima y genial. Como prueba, en este caso anónima, pero extrema hasta lo inconcebible, de la falta de información y de vista de gentes de las que debía esperarse mayor sentido de la responsabilidad, he aquí un ejemplo grotesco: como Goya auténtico y aun como autorretrato del maestro entró no hace muchos años en el Museo de Viena, una *croûte* indigna, que de Madrid salió, y después de pasar por el comercio extranjero, logró ser admitida en el prestigioso Kunsthistorisches Museum, en cuyo catálogo figuraba (núm. 623a) con todos los honores de un comentario de altos vuelos (1). Aquí se reproduce para asombro de los que no conocieran el caso (fig. 78).

Imitaciones de Goya de este tipo de que hablamos se han realizado y se siguen realizando en el misterio de muchos talleres de varias ciudades de España, especialmente en Madrid y en las costas mediterráneas; conocemos casos, ejemplos y nombres concretos de este tipo de manipulaciones; pero, por tratarse a veces de gentes que aún viven, una elemental discreción nos impide seguir aumentando este anecdotario de picaresca. En todo caso, el historiador y el aficionado deben desconfiar siempre de la existencia de habilísimas copias del maestro que circulan como tales, a veces con el nombre del autor, pero que indican una propensión peligrosa entre los ejecutantes que, en muchos casos, llegan a la tentación y aun a la caída. Mas no queremos terminar este capítulo sin advertir que esta referencia a imitaciones individuales debe aumentarse con la mención de la existencia en el paso del siglo XIX al XX, por lo menos, de un taller colectivo de falsificaciones de este género. De uno de ellos hay noticia, alentado en Madrid por un profesional de una carrera facultativa que mantenía a sueldo artistas habilidosos que imitaban a pintores antiguos españoles, pero especialmente a Goya. El respeto a la honrabilidad de los descendientes de este sujeto nos priva de dar más detalles de tan curioso asunto, sobre aquella fábrica de Goyas, muchos de ellos firmados, que salieron en abundancia de los talleres subvencionados por este empresario de falsificaciones. Como dato curioso, añadiremos que algunos de estos Goyas engañan por partida doble todavía hoy a los aficionados, catalogados benévolamente como Lucas seguros, a los que una mano indiscreta llegó a veces a añadir una firma.

(1) *Führer durch die Gemäldegalerie...* 3. Auflage. Kunsthistorisches Museum. Wien, 1931, pág. 182. También Mayer la incluyó en su catálogo con el número 306 (!!).

XI

GOYA Y LA PINTURA DE HOY

La veta goyesca no se ha extinguido entre nosotros. Es la suya una de las herencias que han demostrado mayor tenacidad fecunda entre los pintores de las generaciones modernas; seguir el eco de esta influencia y de esta sugestión ejercida por Goya sobre pintores de generaciones contemporáneas nos llevaría demasiado lejos. Mas no queremos dejar de aludir a algún caso y de señalar el posible camino en que esta estela pueda seguirse.

Posteriormente a la generación de los realistas y a los ecos del impresionismo entre nosotros, es decir, pasada la época de un Sorolla, la pintura española se lanza por la senda de la acentuación del carácter, de la aspereza de factura y la riqueza de materia, tres notas pictóricas se hallan plenamente en la línea en que está situado el arte del maestro de Fuendetodos. Así, por ejemplo, la pintura de Zuloaga, que tantos préstamos pidió a los maestros que le preceden como a la generación inmediatamente anterior de la escuela de París, se inserta por derecho propio en esta línea. El carácter fué la gran preocupación de Zuloaga, un carácter *español* que inspiraba los asuntos más truculentos de sus cuadros de toros, procesiones y tipos extraídos de ese substrato español en el cual Goya hubo también de inspirarse, aunque sin imitación en ningún caso. El recuerdo de Goya se halla presente hartas veces en la pintura de Zuloaga, y esta sugerión del gran maestro aragonés apadrinó con frecuencia sus éxitos internacionales como pintor de una España áspera, repleta de sentimiento trágico. Este contacto entre Goya y Zuloaga llegó a veces, y es caso curioso que queremos aquí recordar, al punto de una verdadera colaboración.

En el Museo de Bilbao se conserva (1) un retrato de cuerpo entero y tamaño natural de María Luisa de Parma, atribuído, con fundamento, a Goya. Años después, la cabeza de la figura fué restaurada y se pintó en su lugar el rostro de la reina María Amalia de Sajonia, mujer de Fernando VII, a quien el cuadro quedó así

(1) Número 46 del Catálogo de 1932. Mide el lienzo 2,04 × 1,22; estuvo anteriormente en el antiguo Consulado de la villa.

dedicado en 1828 (1). En tiempo bien reciente, hará de esto unos quince años, se trató de restaurar la dicha cabeza, y se confió la ejecución de este trabajo a Zuloaga, que lo realizó representando con notable fidelidad, aunque con la exageración del carácter que era norma constante en su estilo de pintor, las facciones de la Reina. El caso es verdaderamente curioso y merece por ello que la reproducción de este cuadro sea incluída entre las ilustraciones de nuestro trabajo; puede contemplarse en la figura 37.

Muy distinto es el reflejo goyesco que planeó, en cierto modo, sobre la obra de José Gutiérrez Solana. Profundizando también en el carácter español y en los espectáculos sórdidos y lamentables de la vida, rasgo de evidente afinidad con nuestro Goya, Solana puede considerarse como algo muy distinto de un imitador del maestro, como un hijo espiritual que puede tener de común con su antecesor esa manía, agria, desgarrada e implacable de enfrentarse con el mundo, esa amarga impasibilidad al encararse con los más crudos e hirientes espectáculos humanos contemplados sin ilusiones y no dulcificados por ningún prejuicio optimista. Pintor de la *veta brava*, con una personalísima paleta de ocres y negros que en tantos casos nos recuerdan las más trágicas grisallas de Goya, aunque sin desdeñar, a veces, delicadezas de color en finísimos verdes, azules o rosas, a que también fué aficionado el maestro aragonés, Solana ha sido entre nosotros, hasta su muerte, un ejemplo de genialidad insobornable, de enfrentamiento radical con las más ásperas realidades de la existencia. No sólo su entrega decidida y voluntaria a los espectáculos de los últimos estratos de la escala social, contemplados sin hipocresía y sin afeites, sino también esa ejecución espontánea, ese desdén por la corrección académica y esa complacencia en los rostros, especialmente trabajados con fuerza inolvidable, mediante el empleo de pinceles ásperos, de la espátula o incluso de los dedos, como tantas veces en Goya sucedió.

Cambian las generaciones, varía el lenguaje pictórico y, sin embargo, hay todavía artistas de las últimas promociones que, sin interrupción, siguen el rastro de esta herencia de Goya, no atenidos ya a la incidencia en los temas que el maestro cultivó, lejos ya de todo desdoblamiento romántico, sino a ese enfrentamiento valiente y sin escrúpulos con lo duro y lo punzante del vivir, sin concesiones a las caducas fórmulas de una pintura de salón. Entre los jóvenes pintores españoles todavía hallamos, conscientes o no de ello, artistas que siguen la huella del gran predecesor, pintores y dibujantes como Eduardo Vicente, como Esplandiú o Goicoaguirre, que pueden presentar sus cartas de linaje, respecto de Goya, sin necesidad de ninguna superchería genealógica. Mas sería un error creer que solamente estos pintores de la vida popular y del carácter, pueden considerarse hoy en día como herederos de virtudes goyescas; en todos los casos a que me refiero la afinidad está

(1) Véase *Un cuadro de Goya*, artículo en *Euzkadi*, de Bilbao, en 1926.

basada, principalmente, en un cierto desgarro y valentía para enfrentarse con el mundo. Por otra parte, el lenguaje pictórico de estos jóvenes pintores es muy distinto que el de la generación anterior: es decir, de la pasta espesa y trabajada que emplearon Zuloaga o Solana. Estos pintores, que utilizan a veces como medio expresivo el aguazo, no son artistas que se complazcan en la insistencia en lo trabajado, sino que, por el contrario, emplean una técnica ligera, espontánea; preferentemente satisfechos con la mera alusión evocadora, ponen, en cambio, en ella y en sus asuntos todos un lirismo dulce o amargo, que caracterizará probablemente en el porvenir uno de los aspectos más representativos de esta joven generación.

Mas al lado de estos pintores, que podríamos llamar cultivadores del carácter, existen algunos otros que, sin la menor semejanza externa con Goya en cuanto a los asuntos de carácter popular o de género, parecen haber estudiado y asimilado en Goya algo que perteneció también al maestro, y que le caracterizó tanto como ese contenido temático; me refiero al refinamiento y a la exquisitez del color que Goya consiguió en algunos de sus lienzos, y especialmente en lo mejor de su labor de retratista, influencia que pesa de modo indirecto en algunos pintores de nuestros días, con vocación por el color refinado, el toque vivaz y nervioso y la sutileza delicada de los tonos. Este otro linaje de influencias goyescas se ha podido observar por los más agudos críticos en algunos jóvenes pintores contemporáneos; debemos aludir, aunque sea rápidamente y para dar fin a estas resonancias del Goya exquisito, y no del Goya del carácter, a las obras de algunos excelentes representantes de la última generación de pintores españoles; incluimos en este grupo a coloristas que tanto prometen como Gregorio Toledo, Juan Antonio Morales, Manuel Gómez Cano o Pedro Mozos, para no citar sino artistas que han dado ya frutos suficientes para confiar en su labor futura.

Y quede aquí, con el temblor de actualidad que da el haber llegado hasta los más inmediatos umbrales del hoy, este estudio, en el que hemos tratado de cumplir, con imperfección, sin duda, pero con honrado propósito, el programa impuesto por esta obligada indagación acerca de los antecedentes, coincidencias e influencias de arte y de la obra de Goya.

APPENDIX

APENDICE I

SOBRE LA FAMILIA DE GOYA

I.—LOS PADRES DE GOYA

Sobre la familia de Goya, sus padres y sus hermanos, algo concreto se publicó en el año del Centenario, datos curiosos que no he visto todavía recogidos en las biografías recientes del artista. El 14 de mayo de 1928 publicaba el *Heraldo de Madrid* un largo artículo en que D. Emilio Ostalé Tudela resumía interesantes datos documentales. Merece ser aquí extractado. Admite el autor del artículo, reflejando opiniones de los eruditos de Zaragoza, que la familia de Goya era de origen vasco. El abuelo del pintor, Pedro Goya, era notario y da fe de ello un padrón de moradores de Zaragoza del año 1733, uno de cuyos asientos, correspondiente a la parroquia de San Gil, reza así: "126. Casa de Pedro Goya, notario, confronta con casa del Capítulo de San Lorenzo y la de Joseph Hilario, sedero. Vive en ella el mismo con tres hijos de menor edad." El hijo de este notario, José Goya, padre del pintor, fué uno de los más acreditados maestros doradores de Zaragoza, de los catorce que formaban el gremio (1). José Goya casó con Gracia Lucientes, de familia hidalga, oriunda de Fuendetodos, en 1736, en la iglesia de San Miguel, de Zaragoza, yéndose a vivir a la calle de la Morería Cerrada, en una casa que por capitulaciones matrimoniales se consideró propiedad de ambos (2).

Gracia Lucientes tenía familia en el pueblo de Fuendetodos: un hermano suyo llamado Miguel, casado con Gracia María Salvador, y a casa de él iba a pasar temporadas alguna vez, en una de las cuales dió a luz a su hijo Francisco, que había de hacer famoso con su nacimiento aquel modesto villorrio.

Cuando esto ocurrió, el matrimonio había tenido ya otros tres hijos: Rita, nacida el 24 de mayo de 1737 (3); Tomás, que nació al año siguiente, y Jacinta, bautizada en San Gil el 12 de septiembre de 1743 (4). Cuatro años después de Goya nació Mariano, bautizado también en

(1) Véase el artículo, de José María Abizanda Ballabriga, *Aportaciones para la verídica biografía de Goya*, en la revista *Aragón*, de abril de 1928, número de homenaje a Goya, página 125. Allí se dan a conocer documentos del Archivo Municipal de Zaragoza relativos a José Goya y a su actividad de maestro dorador.

(2) El documento aducido, y que lo prueba, dice así: "José Goya, maestro dorador, y Gracia Lucientes, cónyuges, vecinos de Zaragoza, cargaron en favor del cap. un treudo gracioso de cincuenta libras jaquenses de capital con dos libras de pensión, pagaderas en cada año en el día 13 de abril y se da la primera paga en 13 de abril de 1748, y los dos et insoluim obligaron en general sus personas y bienes, y en especial un portal de casas que son los de su propia habitación, sitas en esta parroquia de San Gil, en la Morería Cerrada, que hacen esquina a la callejuela que va a las monjas de San Fiel y confrontan por esta parte de la esquina cóncava del Marqués de Valdeolmos, y por la otra, que cae a la plazuela del jardín del León de Fuentes, son casas que fueron de Gaspar y Lorio, y al presente son de su yerno Juan de la Costa. Y este dinero ha servido para acabar de reedificar y levantar dicha casa con el otro dinero que se le dió en el mes de marzo pasado. Número 12.—Consta la escritura de imposición justificada por D. Joseph Villareal, notario de número de Zaragoza, en ella a 12 de abril de 1747.—Treudo en 10 de marzo de 1764 José Castillo Martney depositó en este archivo 707 libras jaquenses para la sujeción y cancelación de este treudo, con más la pensión y rota de él que se entregó al provisor vicario (folio 51). Se entregaron las escrituras. Véase el libro de fundaciones de 1764, folio 66 dorso."

(3) Bautizada en la iglesia de San Gil. Tomo VI de Bautismos. Folio 58.

(4) Tomo IV. Folio 96.

APÉNDICES
Sobre la familia de Gómez

Los padres de Gómez

APÉNDICES

San Gil, el 25 de marzo de 1750 (1), y tres años más tarde nació el menor, Camilo Goya, que había de ser después capellán de Chinchón (2).

El padre de Goya murió siendo vecino de la calle de las Rufas, el 17 de diciembre de 1781, con lo que pudo aún saber de los primeros triunfos de su hijo en la Corte (3).

Las investigaciones de Abizanda en el Archivo Municipal de Zaragoza le permitieron estudiar el alistamiento de la leva militar que hizo el Virrey Marqués de Tosos, documento al que hemos aludido ya en el texto de nuestro trabajo. El asiento correspondiente a la familia del padre de nuestro artista dice así: "Joseph Goya, maestro dorador de Zaragoza, tiene tres hijos; el mayor se llama Thomas, de edad de diecisiete años, sin accidente alguno; el otro se llama Francisco Goya, de edad doce años, natural de Fuendetodos, sano, sin accidente alguno; el tercero se llama Camilo Goya, de edad de ocho años, natural de Zaragoza, sin accidente alguno."

No se menciona en este censo a Mariano Goya, el penúltimo hijo, lo que indica que murió de pocos años.

I.—LOS PADRES DE GOYA

2.—EL ORIGEN VASCO DE GOYA

En el apellido Goya es evidente una raíz vascuence (*goi* = alto, arriba), que entra con bastante frecuencia en composiciones topográficas que pasan muchas veces también a ser apellidos (*Goizueta*, *Goiburu*, *Goicøechea*, etc.). Nunca pudo extrañar demasiado esto; sabido es que la actual localización geográfica del vascuence es mucho menor de la que tuvo en tiempos remotos; gran parte de las comarcas al sur del Pirineo, y especialmente el alto Aragón, están llenos de toponomía de raíz vasca, que se extiende igualmente por la Rioja. Por otra parte, la emigración de montañeses, vascos o navarros de apellido vascuence al valle del Ebro, y concretamente a Zaragoza, ha sido constante e ininterrumpida hasta el presente. Si hoy se hiciera el censo de los apellidos vascos en Zaragoza, el número sería muy considerable.

Hace años se comenzó a tratar por eruditos del país vasconavarro de las pistas que podrían seguirse para estudiar la probable ascendencia vasca de la familia Goya, y aun la preocupación de Goya por la brujería pudiera ser puesta en relación con el especial arraigo de estas supersticiones en tierra vascongada (4). En 1928, el erudito investigador navarro D. José María de Azcona (5) aludió al posible origen navarro de la familia Goya, apellido que encuentra en el pueblo navarro de Azanza, situado en el valle de Goñi, no lejos de Pamplona. De allí procedía un personaje de cierto viso a finales del siglo XVIII, D. José Gil de Goya y Muniaín, bibliotecario del Rey y auditor de la Nunciatura. La ejecutoria de hidalgía que ganó en Pamplona el año 1798, y que Azcona estudió, demuestra que esta familia procedía del pueblo de Zubieta, en Guipúzcoa, no lejos de Lasarte. Estos Goya mencionados en la ejecutoria, entre cuyos nombres propios abundan los de Juan y Pedro, tenían su casa solariega, conocida como *Casa de Goya*, en el lugar citado, y solían habitar en él o en otros pueblos guipuzcoanos como Bidania (6) y Lasarte. Un Asensio de Goya y Olaverría, nacido en Lasarte, pasó a esta-

(1) Tomo IV. Folio 138.

(2) Los investigadores zaragozanos no habían hallado, que yo sepa, su partida de bautismo; sin embargo, sí es conocida, y Ostalé la publica en el citado artículo la partida de defunción de Camilo Goya, que murió en Chinchón a los setenta y cinco años de edad, el mismo año que su hermano el pintor, el 13 de diciembre de 1828; la partida menciona su testamento, otorgado ante el escribano de Chinchón Gabriel González Ras, el 6 de diciembre de 1825, y en el que, por cierto, no se acuerda de su sobrino Javier, ya que deja como único heredero a un vecino de Chinchón llamado Francisco García.

(3) Fué enterrado en la iglesia de San Miguel de los Navarras, y su partida de defunción se cita en el tomo IX de Defunciones, folio 49 vuelto.

(4) Véase Juan de la Encina: *Goya en zigzag*, págs. 115 y siguientes.

(5) Artículo publicado en el diario *La Voz de Navarra* del 4 de marzo de 1928 sobre *La familia del pintor Goya*; el artículo se reprodujo en *El Pueblo Vasco*, de San Sebastián, el 6 de marzo de 1928, con el título de *Los Goyas de Zubieta*.

(6) Recordaré aquí que existe precisamente muy cerca de Bidania, y sobre una de las dos carreteras que unen Azpeitia a Tolosa, un pueblo de nombre Goyaz.

blecerse en Navarra, y en Azanza vivió casado con una María Lacunza. Juan de Goya y Lacunza, el primer Goya navarro de esta rama, hijo de los anteriores, y casado con Juana Martínez de Muniain, obtuvo ejecutoria de hidalgía en 1755; nieto suyo fué el bibliotecario de Carlos IV; fué bautizado en Azanza el 9 de julio de 1756, logró de la Audiencia de Pamplona la mentada ejecutoria de 1798, de donde pudieron sacarse estos datos. Azcona decía en su artículo que la llamada Casa de Goya en Zubietza desapareció en un incendio; el erudito navarro indicaba la conveniencia de realizar exploraciones para seguir el rastro de la familia de Goya en Registros bautismales y Archivos de Protocolos de la región (1).

No solamente en los pueblos mencionados existió el apellido Goya; acaso estemos más cerca de la pista de la familia del pintor volviendo a Guipúzcoa, en cuyo pueblo de Cerain, no lejos de Cegama, en las faldas del Aizgorri y en las proximidades del Santuario de Aránzazu, es decir, en el corazón del país vasco, una investigación de estos últimos años sacó a luz una familia Goya, que puede ser la del artista, y que allí está documentada desde principios del siglo XVII. Trabajando en el Archivo de Cerain, el sacerdote D. Manuel Lecuona halló unos curiosos datos sobre el caso, los de la genealogía que aquí se extrae. Tuve conocimiento de ello por mi amigo el catedrático de la Universidad de Zaragoza D. José María Lacarra, a quien el descubridor había participado el hallazgo estimulándole a darlo a conocer. Lacarra me transmitió los datos en carta de julio de 1945 que incluía una fotocopia del documento y me autorizaba a dar cuenta de esta pista que debería seguirse por los investigadores de la región y que hasta el presente no ha sido, según creo, continuada ni explotada por nadie. El primer nombre de esta genealogía es un Juan Goya casado con María de Echeverría; viene tras éste su hijo Domingo de Goya, casado con Magdalena de Mendía. Este, al parecer, tuvo dos hijos: un Juan de Goya, del que afirma el dicho papel que era dueño de la casa solar de Goya que existiría, por tanto, en dicho pueblo, y un Pedro de Goya, del que se dice casado con Catalina de Sacristán, y de quien afirma una nota marginal: "éste pasó a Zaragoza a vivir" (2). ¿Pudo ser

(1) He aquí la genealogía de estos Goyas oriundos de Zubietza, hasta llegar a Goya y Muniain, según los datos de Azcona:

Juan de Goya [Zubietza]
(Catalina de Artusa)
||
Pedro de Goya y Artusa [Zubietza]
(Magdalena Camino)
||
Juan de Goya y Camino [Bidania]
(Magdalena Olaberria, de Lasarte)
||
Asensio de Goya y Olaberria [Lasarte]
(María Lacunza, de Arbizu)
Establecidos en Azanza.
||
Juan de Goya Lacunza [Azanza]
(Juana Martínez, de Muniain)
||
Pedro de Goya y Martínez de Muniain [Azanza]
(Martina Sagüés)
||
José Gil de Goya y Muniain Sagüés [Azanza]

(2) He aquí el cuadro genealógico de los Goyas hallados en Cerain:

Juan Goya.
(María Echevarría.)
||
Domingo de Goya.
(Magdalena de Mendía.)

"Este se fué a vivir a Zaragoza.") Pedro de Goya. Juan de Goya.
(Catalina de Sacristán.) (Casa con ?)

||
Francisco de Goya.

este Pedro de Goya el notario abuelo de nuestro pintor? No es imposible, y acaso ulteriores investigaciones logren aclarar este asunto. Digamos, por último, que la nota genealógica que utilizamos termina en un Francisco de Goya, hijo de Juan, el poseedor de la casa solariega, según la advertencia antes transcrita.

3.—LOS HIJOS DE GOYA

Preocupaba a los estudiosos de Goya la noticia de la que Zapater se hizo eco: que Goya tuvo muchos hijos, unos veinte se decía, sin que se le lograra más que uno solo. Artículo de fe eran para los investigadores los textos, muchas veces truncos, y las aseveraciones de Zapater; no es, pues, de extrañar que, dándose crédito a esta afirmación del polemista biógrafo de Goya, se fundamentasen a veces en estos hijos malogrados hipótesis sobre las causas de tan adversa suerte. Al aludir D. Elías Tormo, en las tan interesantes y por mí mencionadas conferencias del Centenario de 1928, a la necesidad de puntualizar hertas afirmaciones que corrían de mano en mano por los biógrafos de Goya sin la debida comprobación, indicaba este punto del número de hijos como uno de los más necesitados de investigarse, indicando que era urgente a este efecto la búsqueda oportuna en los archivos parroquiales de Madrid. Constante estimulador de la investigación en su cátedra de Historia del Arte, del Doctorado en la Facultad de Letras, el Sr. Tormo animó a un distinguido alumno del curso 1928 al 29, el inteligente y ejemplar sacerdote D. José Bueno Paz, miembro actualmente, por oposición, del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, para que realizara esta exploración. El resultado fué fructuoso: hasta cinco hijos de Goya pudieron documentarse como nacidos en Madrid a través de los libros parroquiales, y aunque no hay que excluir la posibilidad de que algún hijo pudiera haber nacido fuera de la Corte, ello nos hace conceder escaso crédito a la cifra de veinte retoños indicada por Zapater; lo que viene a ser una prueba de que éste, sin ser francés, también exageraba. La modestia del Sr. Bueno Paz y su dedicación a trabajos muy alejados de la historia artística fueron causa de que dejase pasar los años sin publicar el curioso resultado de su investigación. Años hace que, acercándose el otro centenario de Goya, estimulé al Sr. Bueno para que diese a la imprenta los resultados de su trabajo. Su reciente aparición en la revista *Arte Español* me permite resumir aquí su contenido.

El primer hijo del matrimonio de Goya con Josefa Bayeu se documenta como nacido el 21 de enero de 1777; fué bautizado al día siguiente, con los nombres de Vicente Anastasio, en la iglesia parroquial de Santiago. La partida dice que los padres habitaban en la calle del Espejo, casa de D. Josef Bargas, número 1; la madrina fué D.^a María Bayeu, hermana, sin duda, de Josefa y *parroquiana de San Martín* (1). Dos años después, el 9 de octubre de 1779, se bautizaba en la iglesia de San Luis, como nacida en el propio día, a una niña hija de Goya, a la que se puso el nombre de María del Pilar Dionisia, y cuyo padrino fué Camilo Goya (2); vivía entonces don Francisco en la calle del Desengaño, número 1. Allí seguía viviendo Goya al siguiente año de 1780, cuando en la propia iglesia de San Luis hace bautizar, el 22 de agosto, a un niño nacido en el mismo día, al que se ponen los nombres de Francisco de Paula Antonio Benito; la madrina, en este caso, fué la abuela materna, D.^a Sebastiana Merklein Salillas (3). Una niña nació en la misma calle del Desengaño el 13 de abril de 1782; se la bautizó el día 14

(1) Fol. 10º del libro XI de Bautismos de la Parroquia de Santiago y San Juan Bautista, de Madrid.

(2) Libro XXX de Bautismos, folio 168 vuelto, Archivo Parroquial de San Luis. San Luis era entonces anexo de la Parroquial de San Ginés.

(3) Libro XXX de Bautismos, folio 222, de la parroquia de San Luis.

en San Luis y la apadrinaba un D. Félix Seiro (1). El último hijo de que se halló rastro en esta investigación de D. José Bueno fué el que sobrevivió, Francisco Javier Pedro, nacido el 2 de diciembre de 1784 y bautizado al día siguiente en la parroquia de San Ginés, siendo su padrino D. Francisco Mozota y Sola (2).

La investigación del Sr. Bueno no se limitó a las parroquias mencionadas, sino que vió también los libros de San Sebastián, San José, San Martín, La Almudena, San Andrés, Santos Justo y Pástor, Santa Cruz, El Salvador, San Nicolás, San Miguel, San Pedro el Real y la Encarnación; es decir, todas las parroquias antiguas de Madrid de las que existía documentación, ya que las parroquias modernas no incluidas en la lista anterior fueron erigidas muy avanzado ya el siglo XIX. Por cierto que en el trabajo aludido, el Sr. Bueno da cuenta del hallazgo en las parroquias de San Pedro y San Sebastián, y en años de fines del XVIII, mención de individuos de otra familia de Goyas oriundos de Miranda de Ebro.

4.—GOYA Y LOS GOICOECHEA

La salida normal de Guipúzcoa a Navarra se hizo siempre a través de los caminos que siguen los valles por los que discurren las aguas, que van al Cantábrico, de los ríos afluentes del Urola. Estos caminos, por los que bajarían a Navarra los Goyas guipuzcoanos, desembocan en la Borunda, cuna del linaje de los Goicoechea, que tanto pesó en Zaragoza en la época de Goya. La relación de amistad que al pintor le unió con destacados miembros de esta familia acaso pudo fundarse en un recuerdo de común oriundez o paisanaje.

Los Goicoechea de la Borunda fueron una familia de empuje, ascendida en el siglo XVIII a la riqueza, que cimentaron en tierras de Aragón. Sus miembros saltaron, con flexible adaptación, de la modesta hidalguía rural al comercio urbano; de éste, a situaciones administrativas y al plano social de la aristocracia de la economía y de la ilustración, y a los honores que llevaba aparejados. La principal figura de esta familia, que tanto suena en la vida de Goya, es la de D. Juan Martín de Goicoechea, cuya biografía ha sido ya intentada varias veces; no habré aquí de repetirla, sino solamente recordaré ciertos datos esenciales de ella, añadiendo y rectificando algunos, según papeles vistos por el que esto escribe en el Archivo Histórico Nacional. Como ha sido usual en las familias de nuestros emigrantes a América, y como sigue sucediendo en las ciudades españolas, los primeros exploradores que bajan del ambiente rural al trabajo en las urbes suelen atraer para que les ayuden en sus negocios, si éstos van prósperos, a parientes más jóvenes. Esta llamada es en especial frecuente de tíos a sobrinos; el *sobrinazgo* podríamos decir que es una institución fundamental en estas familias emigradas. Don Juan Martín de Goicoechea fué un caso típico. Nacido en Bacaicoa el 2 de noviembre de 1732 (3), fué llamado a Zaragoza para trabajar bajo la protección de un tío allí establecido, D. Lucas de Goicoechea y Ciordia. Como todas estas familias de hidalgos pirenaicos, estos Goicoecheas casaban y pleiteaban entre sí infatigablemente. Así, D. Juan Martín, el promotor de tantas útiles iniciativas en su adoptiva Zaragoza, se casó allí con la hija de su tío y protector, su prima D.^a Manuela de Goicoechea, el día 22 de noviembre de 1762, en la iglesia

(1) Libro XXX de Bautismos, folio 308 vuelto, parroquia de San Luis.

(2) Libro XLII de Bautismos, folio 86, de la parroquia de San Ginés. Goya seguía viviendo en la calle del Desengaño, 1; era potestativo de los feligreses de una parroquia bautizar a los hijos en la iglesia cabeza o en sus anexos, y San Luis, como hemos dicho antes, lo era de San Ginés. Por cierto que en esta partida se dan los nombres de los abuelos y su lugar de nacimiento: José de Goya, de Zaragoza, y Gracia Luientes, de Fuendetodos, por el padre, y Ramón Bayeu, de Bielsa, y María Subias, de Zaragoza, por la madre. Véase el texto íntegro de las partidas en las certificaciones publicadas por D. José Bueno en su mencionado artículo *Datos documentales sobre los hijos de Goya*, aparecido en *Arte Español*, número de mayo-agosto de 1947.

(3) Todos los antepasados inmediatos de D. Juan Martín eran, en su mayoría, naturales y vecinos de este pueblo de la Borunda, aunque alguno de sus abuelos fué natural de Urdiain. Entre los apellidos de D. Juan Martín suenan constantemente los de Goicoechea, Ciordia y Galarza, entre otros, indicando las frecuentes alianzas entre miembros de las mismas familias navarras.

de San Gil, de donde eran parroquianos los contrayentes. Estos y otros muchos datos que pasó por alto sobre esta familia constan en el expediente de concesión de la Orden de Carlos III a D. Juan Martín, conservado en el Archivo Histórico Nacional, y a él remito a los que puedan interesarse por estas cuestiones de genealogía navarra (1). La concesión de la cruz lleva fecha de 12 de noviembre de 1789; para la información oportuna de hidalgía, Goicoechea dió poder en Zaragoza a varios procuradores, y uno de ellos, por cierto, fué un tal Félix de Grasa, apellido que nos hace recordar el de la madrina de bautismo de Goya, Francisca de Grasa, tía del pintor por parte de los Lucientes. Y puestos a apuntar relaciones con Goya, recordaremos aquí que entre los testigos que declaran para acreditar la infanzonía de D. Juan Martín de Goicoechea, figuran un D. Joaquín Luzán, señor de Castillazuelo y coronel de Marina, y el íntimo amigo de Goya, D. Martín Zapater, *noble de Aragón* y de edad de cuarenta y dos años, lo que nos dice que Zapater, nacido, por tanto, en 1746 ó 47, era rigurosamente contemporáneo de su gran amigote el pintor.

En cuanto a D. Martín de Goicoechea, el retratado por Goya en 1810 en el conocido cuadro de la colección Casa Torres (2), esposo de D.^a Juana Galarza y consuegro de Goya por haber casado su hija Gumersinda con Javier Goya, único hijo del pintor, es un personaje cuya identificación ha sido repetidísimas veces equivocada por los que sobre Goya han escrito. Constantemente, incluso autores tan enterados como Viñaza o Beruete, han confundido al consuegro de Goya, D. Martín, con D. Juan Martín de Goicoechea; los dos autores citados, por no mencionar más ejemplos, afirman que el cuadro de la colección Casa Torres representa al financiero zaragozano, olvidando que D. Juan Martín murió en 1806 y que el retrato es cuatro años posterior a esta fecha. Ahora bien; no está de más apuntar algunas observaciones sobre el caso en evitación de posibles errores. Ciertamente, los consuegros de Goya eran el D. Martín de Goicoechea y la D.^a Juana Galarza retratados en 1810; así lo comprueba la escritura de consignación de bienes hecha a Javier Goya por sus padres en el documento publicado por Sánchez Cantón (3). No es ya seguro, o al menos no creo que esté plenamente confirmado, que este mismo D. Martín sea el D. Martín Miguel de Goicoechea, emigrado liberal en Burdeos, también *del comercio de Madrid*, y en cuya sepultura fué Goya enterrado en 1828. Mi erudito y malogrado amigo D. Juan Allende-Salazar creía—y pienso era no más que una creencia—en esta identidad, no obstante (4). Mas al intentar lograr una puntualización sobre el caso, en una exploración documental, las seguridades se desvanecen e invitan a una investigación detenida que yo no tengo tiempo para emprender y que desde aquí aconsejo a los eruditos navarros, entre los que no faltarán quien nos ayude a solventar este pequeño problema. Como la tumba bordelesa de D. Martín Miguel lleva indicaciones biográficas, éstas me sirvieron de orientación: se dice en esta lápida que el Goicoechea emigrado nació en Alsasua el 7 de octubre de 1755 y murió en Burdeos el 30 de junio de 1825 (5). Al acudir, para comprobar estas fechas, al Archivo parroquial de Alsasua, se halló que en aquel pueblo de la Barranca, y en años muy próximos, nacieron tres varones de la familia Goicoechea, cualquiera de los cuales puede ser, por las fechas, el consuegro de Goya (6). D. Martín Miguel de Goicoechea, el enterrado

(1) Archivo Histórico Nacional.—Carlos III.—E. 386.

(2) Mayer (núm. 284 a de su catálogo) le llama, con error, D. Juan Martín de Goicoechea, *el Joven*; su esposa, doña Juana Galarza, fué retratada por Goya en cuadro parejo del anterior. (Véase el *Catálogo ilustrado de la Exposición Goya de 1928*, págs. 70 a 72.)

(3) *Cómo vivía Goya*, pág. 28.

(4) Esta creencia la reflejaba la nota biográfica incluida en la catalogación del retrato de la colección Casa Torres en el *Catálogo de la Exposición Goya del Prado* en 1928, que, como ya se ha dicho, fué redactado por el que esto escribe. Véase el núm. 74 de la edición ilustrada, págs. 70-71.

(5) Publicó la inscripción, creo que por primera vez, D. Manuel Mesonero Romanos en su folleto *Goya, Moratín, Méndez Valdés y Donoso Cortés. Reseña histórica de los anteriores enterramientos y traslaciones de sus restos mortales hasta su inhumación en el mausoleo del cementerio de San Isidro el día 11 de mayo de 1900*. Madrid, 1900. Véase pág. 50. La sepultura en que descansaron este Goicoechea y Goya era, según puntualizó Mesonero, propiedad de Muguiro, el banquero.

(6) Agradezco aquí la amabilidad y la diligencia con que ha atendido mis consultas el señor Cura párroco de Alsasua, D. Luis Lezaun.

en Burdeos, nació, no el 7 de octubre de 1755, como escribió Mesonero, sino el 27 del mismo mes; era hijo de Martín de Goicoechea y Echeverría, de Iturmendi, y de Teresa Fernández de Garagalde y Lazcano, de Alsasua. Poco más de un año antes, el 6 de abril de 1754, nació (1) un Martín de Goicoechea, hijo de Bernardo de Goicoechea y Elizalde, de Alsasua, y de Ana María de Goicoechea, hija de Miguel de Echeverría y Graciana de Arramendia, de Alsasua. Y en 24 de octubre de 1756 aparece en la propia parroquia de Alsasua registrado el bautismo de un Juan Martín de Goicoechea, nacido el 22 de octubre, e hijo de Mateo de Goicoechea y Zanguitu, de Alsasua, y María Josefa de Arramendia y de Goicoechea, de Alsasua. En todo caso, quede aquí rectificada la afirmación, alguna vez impresa, de que el consuegro de Goya era hijo del financiero zaragozano D. Juan Martín, el estimulador de la enseñanza del dibujo en la ciudad del Ebro. Las partidas antes extractadas lo dejan patente; pero además sabíamos que el prócer amigo del artista y de Martín Zapater, el D. Juan Martín I, no se había casado hasta 1762.

La familia Goicoechea fué numerosa y activa; el comercio y la administración iban atra-yendo a sus miembros. En la propia Zaragoza era tesorero de la Acequia Imperial y Canal Real de Tauste un sobrino de D. Juan Martín, hijo de su hermana D.^a María Josefa, llamado, con la redundancia de apellidos que antes hemos señalado, Pedro Miguel López de Goicoechea y Goicoechea Ciordia, Martínez de Goicoechea y Galarza, que había nacido en 1756 y que ingresó en la Orden de Carlos III en 1803, "en atención a las circunstancias, méritos y servicios" de su tío D. Juan Martín (2). Digamos, por último, que entre las muchas ramas de Goicoechea, linaje del que no es nuestra misión constituirnos en cronistas, alcanzó cierta notoriedad una de ellas, establecida en Elorrio, en la que abundaron también funcionarios madrileños y caballeros de Carlos III. Lo fueron dos hermanos llamados D. Juan Bautista y D. José Ignacio de Goicoechea y de Urrutia, oficial de Secretaría de Estado y del Despacho de la Guerra, el primero, y del de Hacienda, el segundo (3). Los expedientes genealógicos de esta familia nos hacen pensar en su probable parentesco con la rama a que nos hemos referido antes; aunque establecidos en Elorrio, tenían origen guipuzcoano y navarro, citándose entre sus abuelos hidalgos de Tolosa y de Leiza. Pienso si este D. Juan Bautista de Goicoechea, funcionario del Ministerio de la Guerra en 1815, pudiera ser el D. Juan Bautista de Goicoechea que con su esposa, D.^a Narcisa Barañana, fueron retratados por Goya en fecha no muy alejada de los retratos de los consuegros, en dos notables cuadros que estuvieron en la colección Moret y se divorciaron posteriormente, yendo a parar a Budapest el del marido, y a América el de la esposa (4).

5.—JAVIER GOYA

De los hijos del matrimonio de Goya con Josefa Bayeu, fuese cualquiera su número, sólo se logró el menor de los cinco documentados por la investigación de D. José Bueno; es decir,

(1) Fué bautizado al siguiente día.

(2) Archivo Histórico Nacional. Carlos III. E. 1.216.—Entre los testigos que declaran en este expediente figura un Pascual de Grasa, al que se llama *infanzón y del Colegio de San Juan Evangelista en Zaragoza*.

(3) Habían nacido en Elorrio en 1772 y 1785, respectivamente; fueron dispensados de pruebas por ser hermanos de un don Gaspar, brigadier de los Reales ejércitos, comendador de Biedma en la Orden de Santiago. (Véase Archivo Histórico Nacional. Carlos III. E. 1.510 y 1.670.)

(4) Números 282 y 283 del Catálogo de Mayer; este autor, por cierto, fecha los lienzos hacia 1805; pero, como ya hizo observar en el Catálogo de la Exposición Goya de 1928, el D. Juan Bautista lleva sobre su casaca la condecoración bonapartista de José I, llamada vulgarmente la Berenjena, lo que data al retrato en la época de la ocupación francesa hacia 1810. Este mismo detalle parece pronunciarse en contra de que este afrancesado pudiera ser oficial del Ministerio de la Guerra en 1815; si lo fuere, ello daría a entender que había salido indemne de la purificación fernandina. Bien es verdad que, en materia de purificaciones, se han visto siempre muy extraños casos.

el que conocíamos con el nombre de Javier Goya, y que, según su partida de bautismo, llevó los nombres de Francisco Javier Pedro. A lo que sabemos, Javier Goya fué sujeto anodino e insignificante: ni estudio, ni ocupación ni carrera le conocemos al hijo del pintor. *La afición y gran disposición de aprovecharse*, que le atribuía su padre en el escrito oficial que Goya dirige a Carlos IV en 1803 para la venta de los *Caprichos*, fué, sin duda, un subterfugio para cohonestar el dinero que el Rey iba a conceder a Goya, quitando así la apariencia de venta de las planchas, aunque no es imposible que Javier Goya hiciera de joven algún mediocre ensayo en dibujo o pintura; en todo caso, el Rey, en la contestación a la solicitud de Goya y al otorgar a Javier una pensión de 12.000 reales que, según Sánchez Cantón, aún cobraba en 1846 (1), la justifica diciéndola encaminada a fomentar los estudios de pintura en que habían brillado su tío y su padre, y a éste se encomienda expresamente la dirección de sus estudios (2). Goya retrató a su hijo en varias ocasiones; pero la más señalada de estas efigies es la que, después de haber pasado por la colección Salamanca, salió al Extranjero hace bastantes años (3); por el tono del levitín que viste Javier, el retrato ha venido a ser designado como *El hombre gris*, y gris fué, en efecto, la personalidad del hijo del artista aragonés, Javier, que fué, en realidad, un Bayeu y no un Goya; es decir, que no heredó nada de la brava veta vital de su padre, la que dió también sus chispazos en otros miembros de la familia. Incluso físicamente, el rostro de Javier en el mencionado retrato es extraordinariamente parecido al de Josefa Bayeu en el retrato del Prado, especialmente en el corte de cara, en la nariz y en la boca, aunque en los ojillos menudos y en el dibujo de la ceja hay algo que nos recuerda a su padre. Los dinerillos de don Francisco y una boda con hija de comerciantes que no estuvieron desprovistos de fortuna, aseguraron a Javier un buen pasar, del que se limitó a disfrutar como buen burgués limitado y anodino.

Javier Goya casó en 1805, a sus veintiún años, con la hija de D. Martín de Goicoechea y de D.^a Juana Galarza, *del comercio de esta Corte*, según se dice en una escritura dada a conocer por Sánchez Cantón. Para la boda, Goya, acaso en correspondencia a la dote que aportase la novia, hizo escritura de consignación de bienes a nombre de su hijo, "para que pueda con sus rentas atender a soportar las cargas del matrimonio", lo que es paladina confesión de que el joven Javier no tenía oficio ni beneficio. A mayor abundamiento, Goya estipuló que a los recién casados "los tendrá en su casa, manteniéndolos, y a sus hijos, en el caso de que Dios Nuestro Señor se los diese, y además a los criados que tengan para su servidumbre, todo el tiempo que los nominados sus hijos quisieren permanecer en su compañía" (4). En previsión de que algún día quisieran irse a vivir por su cuenta, le establece una renta de 13.055 reales para ese caso, y le ofrece en ese momento la propiedad de su casa de la calle de los Reyes, número 7 (5). Como ya Ezquerra nos dijo que la Duquesa de Alba había dejado en su testamento a Javier Goya otros 3.000 reales de renta vitalicia (6), resulta que el joven matrimonio Goya-Goicoechea podía contar con una casa en la Corte y 28.055 reales de renta, es decir, con un buen pasar el día que se decidiera a vivir por su cuenta. Pero el casado casa quiere, y pronto Javier y Gumersinda volaron de casa de los padres, donde sólo unos meses estuvieron (7), Pasan seis años, y en plena ocupación francesa, el 20 de junio de 1812, muere Josefa Bayeu (8), Javier Goya acude a heredar a su madre, según testamento mancomunado de los esposos

(1) SÁNCHEZ CANTÓN: *Pintores de Cámara*, pág. 146

(2) IDEM *íd.*, págs. 146-147.

(3) Mayer (núm. 309 de su Catálogo) la registra en París en la colección Bischoffsheim.

(4) La escritura la incluye Sánchez Cantón en su apéndice II al trabajo *Cómo vivía Goya*, págs. 27-29. Se publicó en el *Archivo Español de Arte*, 1946, y de él se hizo tirada aparte, por la cual se hacen aquí las citas.

(5) IDEM *íd.*

(6) EZQUERRA: *La Duquesa de Alba y Goya*, pág. 203.

(7) El 1 de enero de 1806 se separaron de la casa del pintor—lo que no nos da muy buena espina respecto a la armonía familiar—, según escritura de consignación de los bienes prometidos en su día, de fecha 24 de julio de 1806. (Véase el citado trabajo de Sánchez Cantón, pág. 29.)

(8) Es noticia averiguada por Valentín de Sambricio, que da a conocer Sánchez Cantón en su mencionado trabajo.

hecho en 1811, y se le adjudican al hijo bienes por valor de 178.864 reales de vellón (1). Acabó la guerra, pasaron los años, Goya emigró, y en cierto modo podemos decir que se constituyó una nueva familia, ya que, ni aun viudo y solo don Francisco, se decidió el hijo a vivir con su padre. Acaso una cauta previsión le hizo a Javier desear que el viejo tuviese a su lado a su nieto Mariano, que acompañó al abuelo en su último viaje a Burdeos; pudieron pesar en ello celos o recelos de la Rosarito, a la que el pobre Goya había tomado tanto afecto, harto justificado, ya que, dejando aparte hipótesis sobre la paternidad de la niña, ella alegró los últimos años del anciano. Ausente en el Extranjero, a Javier le preocuparía la posible muerte de su padre, rodeado de gentes extrañas y quizás hostiles, así como lo que con ello pudiera esfumarse de los bienes del viejo. Las últimas cartas entre Goya y Javier tratan de asuntos de intereses. Cuando la salud de Goya va decayendo, el problema del arreglo de sus bienes preocupa al pintor, y acaso a Javier también. Decide el hijo ir a Burdeos, con gran alegría de su padre. Goya tiene nostalgia de la familia (2); se alegra de la próxima venida de sus hijos; le da detalles del dinero que va depositando en casa de Galos a nombre de Marianito, y toda la correspondencia del viejo respira enternecido afecto. Por cierto que en alguna de estas cartas se deslizan de la pluma de Goya referencias que nos sirven para reconstituir la psicología de Javier, el hombre gris, buen administrador de sus dineros, prudente, cauto y ordenado. En la carta de fecha 17 de enero, hablando del próximo viaje de sus hijos (3), le ruega a Javier que le avise con tiempo, y añade el padre: "que tú lo haces todo con precaución y nada se te escapa"; y en otra de 12 de marzo, tratando de cuestiones de dinero y al puntualizar a lo que ascendía el depósito de casa de Galos y a lo que faltaba para constituir una renta de 12.000 reales, el viejo confiesa no saberlo y le pregunta a su hijo: "si tú, que eres tan curioso—dice—lo sabías; míralo si no por tus papeles". Cauto, avisado, meticoloso, burgués, ésta es la silueta encogida de Javier Goya, tan opuesto a su padre, hombre de trueno y de corazón, de sangre caliente y de imaginación encendida.

Javier vivía en 1812 en el número 5 de la calle de las Tres Cruces (4); en 1828 habitaba en la calle de Valverde, número 15 (5).

Goya murió el 16 de abril de 1828, rodeado de la familia Weiss, de su nieto Mariano y de su nuera Gumersinda. La carta de Leocadia Zorrilla a Moratín, doce días después del fallecimiento de Goya, dada a conocer por Domínguez Bordona (6), nos habla de que días antes de su muerte Goya quiso hacer testamento *en nuestro favor*—dice doña Leocadia—. Alarmada la nuera, cortó la idea, diciendo que *ya le tenía hecho*, palabras en las que se ve la desconfianza de la familia de Javier sobre lo que Leocadia y Rosarito pudieran obtener del viejo. Esta curiosa carta nos hizo saber que Javier Goya llegó a Burdeos después de muerto su padre, y entre líneas leemos la decepción de doña Leocadia, su afecto a Goya y las preocupaciones por la situación en que queda la familia. Doña Leocadia aún tenía alguna esperanza de que hubiera algo para ellas en las disposiciones testamentarias; Pío de Molina quedó encargado de hacer gestiones para puntualizarlo cerca del hijo. Molina salió de Burdeos para Madrid el 19 de abril y se encontró en Bayona con Javier Goya, que aún viajaba con la idea de encontrar con vida a su padre. Probablemente hasta el 20 no llegó Javier a Burdeos. Estuvo allí escasamente ocho

(1) Véase Apéndice III del citado estudio de Sánchez Cantón.

(2) Estos detalles pueden seguirse en las cuatro cartas de 1827 y 1828, que Mariano Goya entregó a Ricardo Madrazo y éste comunicó a Von Loga. Pueden leerse en el *Goya*, de la Casa Calleja. Madrid, 1924, págs. 56 a 58.

(3) En un principio, es decir, a primeros de año, se trataba, según la correspondencia de Goya, de un viaje a París que Javier y su mujer pensaban hacer, deteniéndose a la ida y a la vuelta en Burdeos. Cuando Goya tiene el último accidente de su enfermedad, del que habrá de morir, es decir, el *ysnulto*, del que el propio Goya habla en su última carta del 26 de marzo, los *viajeros*, con los que se alude a otras personas que habían de venir, acaso de la familia Goicoechea, habían desistido de ir a París para acompañar más tiempo al viejo.

(4) SÁNCHEZ CANTÓN: *Loc. cit.*, pág. 7.

(5) Así consta en las citadas cartas publicadas por Von Loga.

(6) J. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Los últimos momentos de Goya*, en la Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, 1924.

días (1); Javier tuvo tres secas entrevistas con doña Leocadia; pidió a ésta las cuentas del dinero de su padre; recogió la plata, el reloj y las pistolas, y diciendo a doña Leocadia que podía quedarse con las ropas y muebles de la casa, y, entregándole mil francos, despachó sus relaciones con aquella mujer, que quedó abrumada y preocupada con su porvenir. En las cartas dadas a conocer por Bordona, tanto la del 28 de abril, a que acabamos de referirnos, como otra del 13 de mayo, resalta especialmente su inquietud por la suerte de Rosarito (2) y su dolor por la muerte de Goya, *a pesar de su genio*, detalle impagable que nos asoma por una rendija al carácter de Goya y a las trifulcas de su último hogar (3).

Javier volvió a Madrid; recogió la herencia y las obras de su padre; convirtió en dinero los cuadros del maestro cuando tuvo buena ocasión para ello; arrumbó los cobres de sus grabados en cofres en los que permanecieron hasta 1854, y siguió su tranquila y egoísta vida de burgués rutinario que se limita a hacer fructificar sus dineros. Sin demasiada delicadeza en su manejo, pues alguno de los documentos estudiados por Sánchez Cantón nos da vehementes sospechas de que prestaba dinero a rédito. Murió de setenta años (4) y dejó un solo hijo, que había de ser el polo opuesto de su cauta prudencia aburguesada.

Javier Goya falleció el 12 de marzo de 1854. Sus restos reposan en el cementerio de la Sacramental de San Andrés y San Isidro, en un patio en el que abundan sepulturas de personas con Goya relacionadas. Allí, en un nicho solemnemente llamado panteón (5), y presidido por dos flamantes escudos que responderán acaso—no he tenido tiempo ni gusto en descifrarlo—al fantástico título que se atribuyó en algún tiempo Mariano Goya (6), descansan Javier Goya y su esposa, Gumersinda, bien ajenos a aquellas vanidades que tanto habían de costar al dilapidador de sus ahorros, al único hijo que Dios les otorgó, y en el que iba a hervir de nuevo la sangre turbulenta del abuelo (7).

(1) Hoy se van los hijos a Madrid, dice doña Leocadia en la citada carta del 28.

(2) "Bástale decir a usted que soporto mi existencia por mi pobre hija"; "la Rosarito, triste por mil razones..." "Nada me aflige tanto como la suerte de mi pobre hija." Es también de notar que en cuanto Goya expirió, doña Leocadia hubo de salir de la casa, quedando a merced de los amigos españoles de Goya, que la favorecieron en lo posible.

(3) Carta del 13 de mayo: "... se aumenta la tristeza que en esta incertidumbre en que estamos no es poca, y a pesar de su genio, será eterno nuestro dolor, quépanos la suerte que nos quepa!"

(4) No los llegó a cumplir en realidad; había nacido en diciembre y murió en marzo.

(5) Nicho 915 del patio de San Andrés, en la Sacramental de San Isidro. Enfrente de esta tumba está la de la Duquesa de Alba, de quien Javier fué legatario. En el mismo patio están sepultados los Duques de Arcos, los Marqueses de Bélgida y Mondéjar, de apellidos Palafax y Portocarrero, tan relacionados con Goya, y precisamente encima del nicho de Javier Goya se halla la tumba de D.^a Bruna de Muzquiz, condesa de Gausa, a cuyos familiares también retrató el maestro aragonés.

(6) Dos escudos, rematados por corona que desapareció hace muchos años, presiden el sepulcro; el principal de ellos pienso si será del famoso marquesado del Espinar; tiene cuatro cuarteles, todos con bordura. El que lleva en jefe está partido, y se ve en él un rey con corona bajo un pabellón; los otros llevan castillo, fajas de estrellas y lunas y árbol con animales rampantes. En todo caso, ninguno de los dos escudos tiene que ver con el de los hidalgos Goicoechea, al menos con el de D. Juan Martín, que conozco por el expediente de sus pruebas de Carlos III.

(7) He aquí, pues, resumido el cuadro de la familia Goya según los datos ordenados y recogidos en las páginas anteriores; Pedro Goya, notario.
(Zaragoza... 1733...)

||
José Goya, maestro dorador, † 1781.
Casa en 1736 con Gracia Lucientes.

Rita.	Tomás.	Jacinta.	Francisco José Goya Lucientes.	Mariano.	Camilo.
n. 1737.	n. 1738.	n. 1745.	n. 1746, † 1828.	n. 1750.	1753, † 1828.
Casa en 1773 con Josefa Bayéu.					
Vicente Anastasio	Pilar.	Francisco de Paula.	Hermenegilda.	Francisco Javier Pedro.	
n. 1777.	n. 1779.	n. 1780.	n. 1782.	n. 1784, † 1854.	
 Mariano. n. 1806, † 1874.					

6.—MARIANO GOYA Y LA LEYENDA

Pues el nieto del pintor, Pío Mariano de Goya y Goicoechea, cuya vida hemos tratado de reconstituir a través de noticias escritas y tradiciones orales relativas a él y a sus descendientes, era un Goya legítimo, aunque sin genio. Su biografía fantástica y lamentable y la silueta que nuestros datos nos dan, viene, en cierto modo, a confirmar con póstuma corroboración la leyenda de Goya. Mariano heredó de su abuelo el genio vivo y fantástico; pero la aborrascada energía que Goya pudo derivar hacia la creación por obra de su talento, en el nieto se malgastó en caprichos, vanidades y disipaciones. Si el hijo de don Francisco salió Bayeu, Mariano fué, en la energía y en el carácter, un Goya legítimo; hijo único a lo que sabemos, mimado por padres y abuelos, Marianito, el niño encantador que el maestro retrató en dos maravillosas efigies de infancia, debió de ser el caso típico del *enfant gâté*.

Las particularidades de la vida de Mariano y de su familia, que aquí resumimos, no tendrían para nosotros interés publicable alguno, si no tuvieran valor retrospectivo para ilustrarnos de algún modo sobre el propio artista, cuya silueta humana ha sido puesta tantas veces en discusión. Pues para nosotros y para cualquier observador apasionado, no dejará de tener valor la leyenda de Goya, no precisamente en cuanto al detalle transmitido fantásticamente, sino en cuanto a la fundamental realidad de su verdad humana, si encontramos repetidos casos en los descendientes del artista de ejemplares de personalidad tormentosa y brava vida, capaz a su vez de dejar tras sí una leyenda.

Al tratar Beruete, en su libro sobre *Composiciones y figuras de Goya*, de algunos cuadros del maestro, que fueron de Madrazo, y de cierto testimonio de autenticidad que le fué necesario, dice que éste fué pedido al nieto del propio pintor, el Marianito Goya que conocemos por los retratos que le hizo el abuelo, que residía entonces—dice—en el pueblo serrano de Bustarviejo, no lejos de Miraflores de la Sierra. Hace muchos años que, veraneando en este último pueblo, me interesó puntualizar lo que pudiera haber de cierto en esta aseveración de Beruete recogida por él de labios de personas de la generación anterior. Hallé en dicho pueblo serrano algunas gentes relacionadas con los descendientes de Mariano Goya, que me dieron los primeros datos para una indagación que hube de proseguir después en el pueblo de La Cabrera. Muchas cosas averigüé, interesantes todas, aunque no todas pertinentes ni discretas para ser aquí relatadas; pero tomadas en conjunto estas noticias y lo que de ellas puede ser ahora utilizado, estimo que tienen un positivo valor reflejo para ilustrar la silueta biográfica del pintor. Discutido el mayor o menor fondo de verdad que pueda poseer la llamada leyenda de Goya, nos pareció, en efecto, extremadamente curioso y sorprendente que alguno y aun algunos de los directos descendientes de Goya hubieran podido dejar en esta áspera región serrana, vecina a Madrid, el recuerdo de una extraordinaria personalidad, de vidas accidentadas y aun borrascosas e incluso el rastro de una leyenda. Pudimos recoger en estas indagaciones, el eco vivo de este recuerdo legendario de labios de personas que conocieron a los miembros de la familia Goya.

En primer lugar, Mariano Goya. Aunque parece ser cierto que tuvo intereses y propiedades en Bustarviejo, donde residió bastantes años, en la época final de su vida, fué en La Cabrera; allí hablé con personas que le trajeron y encontré su partida de defunción. Resumiendo lo que pude averiguar, repetiré que la silueta de Mariano Goya se me aparece como la del clásico niño único, caso de complejo en que el hijo de pacatos, ahorrativos y morigerados burgueses que lo educan con mimo y regalo, se transforma, al llegar a edad de hombre, en el despreocupado mala cabeza que se encarga de liquidar, a fuerza de fantasías, vicios o caprichos, la fortuna cuidadosamente conservada por unos padres ordenados y prudentes. Mariano Goya nacería

unas minas de arsénico, en Bustarviejo; otras minas, en Montejo de la Sierra, y fincas, en Talamanca, que le ocasionaron largos pleitos. Mariano enviudó en 1859; sus negocios iban mal; la Bolsa, a cuyas especulaciones cobró afición, comprometía cada vez más sus capitales; y enviciado en el juego, que al parecer fué causa principal de su ruina, llegó a pasar momentos de apuro, en los que, sin duda, malvendió pinturas del abuelo. Parece ser que los Madrazo le salvaron de algún aprieto grave y le aconsejaron fuese a vivir al pueblo de Fuencarral (1), de donde acabó trasladando su residencia a La Cabrera, mísero pueblo entonces, cobijado junto al granítico murallón rocoso de la Sierra de su nombre, uno de los más desnudos y ásperos espolones del Guadarrama, el que más se aproxima en silueta a los épicos peñascales de la Pedriza. Dícese (2) que con una cantidad que le proporcionaron los Madrazo, Mariano Goya, recluído ya en La Cabrera, adquirió por un precio irrisorio—unos 6.000 reales—el ex convento franciscano de San Antonio, de La Cabrera, a D. Cayetano Osete, propietario de Torrelaguna. En el convento, situado en abrupta ladera de la Sierra y hoy propiedad del doctor Jiménez Díaz, pasaba los veranos la familia Goya, que en los inviernos bajaba a habitar en el pueblo. Decimos la familia, porque después de enviudar Goya y pasar algún tiempo en el Norte de España, volvió con la que fué su segunda mujer, una energética vasca de Oñate, llamada Francisca Vildósola, mujer de genio vivo, raro y muy supersticiosa, con la que habitó ya en el pueblo de Fuencarral, antes de trasladarse a La Cabrera (3). Dos hijas le vivieron a Mariano Goya de su segunda mujer: Luisa y Francisca; de la mayor se dice que era también un carácter fuerte y voluntarioso, enteramente Goya, a juzgar por los rasgos novelescos que de su no larga vida he podido conocer (4).

Poco después de establecido en La Cabrera, en 1865, le nació a Mariano Goya otra hija, Francisca; tenía el nieto de Goya cerca de sesenta años, y ante este dato no podemos menos de sonreír recordando las abogadescas argumentaciones, tantas veces empleadas por algunos biógrafos de Goya, al rechazar hipótesis de que el cincuentón artista pudiera tener devaneos con damas de la Corte. Es imposible apurar detalles biográficos, que pudieran parecer ociosos o indiscretos tratándose ya de tiempos tan próximos a los nuestros; pero se me permitirá decir que esta biznieta de Goya, doña Francisca, fué también una Goya auténtica, llena de vitalidad, belleza y simpatía, que dejó impresión profunda en cuantos la conocieron de joven en aquella región de la Sierra; su temperamento fuerte y su personalidad excepcional dejaron algo más que un recuerdo, la impresión que despierta una individualidad singular, rastro que en algunos casos se confunde casi con la leyenda o, por lo menos, con la novela, novela o leyenda de auténtico cuño goyesco, que no puede ser misión nuestra relatar.

Mariano Goya, enfermo de asma, arruinado y orgulloso, llevó en el pueblo una vida hosca y retraída. Se le notaba vencido y agotado, y no volvió ya a salir, excepto para ese viaje de Torrelaguna de que se habló con motivo del pleito de los cuadros de los Madrazo, viaje que la familia confirma con su recuerdo. Apenas hablaba con nadie, excepto con el cirujano a que

(1) En Fuencarral parece que murió una hija de Mariano, habida con su segunda mujer. Recogeré aquí la tradición de que, ya iniciada su ruina, Mariano vendió la *Quinta de Goya*, es decir, la *Casa del Sordo*, en 40.000 duros.

(2) La mayor parte de estos datos los debo a una señora del pueblo de La Cabrera, D.^a María Salustiana Alonso Baonza, hija de un cirujano de este pueblo; éste era casi la única persona con quien se dignaba hablar en los últimos tiempos de su decadencia el gastado y soberbio Mariano Goya, que, recluído en aquel pueblo, siguió titulándose hasta su muerte Marqués del Espinar. Dicha señora, a la que conocí en septiembre de 1928, fué íntima amiga de juventud de la hija de don Mariano. Algunos otros datos, especialmente los documentales, los debo al entonces cura párroco de La Cabrera, D. Abundio Miñón.

(3) Se decía que Mariano Goya tenía una hija de su primer matrimonio, llamada Purificación, y que ésta había casado en desigual matrimonio de amor con un modesto empleado en las minas que su padre tenía en la Sierra. Respecto al extraño carácter de D.^a Francisca Vildósola, dicen los que la conocieron, que la superstición era en ella tan fuerte—origen vasco, de nuevo—, "que no compraba nada en martes". Brindo este curioso rasgo a las brujas de don Francisco. La viuda de Mariano Goya falleció en La Cabrera en 2 de abril de 1891; su partida de defunción dice era natural de Oñate.

(4) Según los datos del señor Cura párroco de La Cabrera, Luisa Goya Vildósola casó en 1890, el 15 de enero, con un Tomás Goya Vildósola, natural de Bilbao, del que se dice hijo de D. Francisco Goya y D.^a Luisa Vildósola, naturales de Oñate. Quién era este Goya bilbaíno y de dónde procedía, es cosa que no he podido poner en claro. De la novia afirma la partida de matrimonio que era natural de Madrid y tenía treinta y cuatro años; dicen los que la conocieron, que era contrahecha por motivo de una caída que tuvo siendo niña; murió al año siguiente de su matrimonio.

antes nos referimos; se hacía siempre llamar Marqués y vestía a lo campero, con una zamarra de Burgos. Vivió mucho tiempo en la casa que hoy es bar o café, junto a la carretera; los Madrizo le ayudaban con una especie de pensión, que algunas veces iba a cobrar su hija doña Francisca, en viajes a Madrid. Dícese también que manifestaba opiniones avanzadas y que sólo se le vió vestido con algún cuidado el día en que se proclamó, después de abdicar Don Amadeo, la primera República española. Aquel día salió a la calle muy bien ataviado, con un fusil de miliciano y dando vivas a la República. Por cierto que algún vecino del pueblo, que no tomó muy en serio la exaltación republicana del *Marqués*, estuvo a punto de ser muerto por el irascible anciano, que se echó la escopeta a la cara, dispuesto a disparar sobre su oponente, teniendo que intervenir los vecinos para disuadirle, calmar a don Mariano y evitar la tragedia. Nótese, una vez más, que estos rasgos, exaltación, violencia y agresividad, los hallamos también en la llamada leyenda del Goya pintor. Poco tiempo le quedaba de vida al arruinado y decrepito Mariano Goya, niño mimado, hijo pródigo, especulador y calavera. En la que llaman en el pueblo la casa de la Losa, junto a la carretera de Somosierra, le sorprendió la muerte el día 8 de enero de 1864 (1).

Quede aquí esta recensión de noticias sobre la familia Goya. Una vez más afirmaremos que, al resumir algunas ya averiguadas y al aportar a ellas algún detalle nuevo, no nos ha acuciado, en ningún modo, el afán cumulativo de datos, el virtuosismo, tan frecuente, de la noticia por sí misma, sino el valor reflejo que de este conjunto de informaciones, aquí puesto en orden, se deriva para arrojar alguna luz sobre la interpretación de la fisonomía del Goya hombre. Queda en claro, cualesquiera que sean las puntualizaciones ulteriores que puedan aportarse para completar las pistas aquí señaladas, que el apellido Goya y el linaje de Goya son de origen vasconavarro: las calas realizadas dan a conocer Goyas en Guipúzcoa, en Navarra, en Miranda de Ebro (2); basta ello para nuestro objeto, que no ha sido, en modo alguno, reconstituir la genealogía del pintor. Por otra parte, su estrecha relación con los Goicoechea, navarros de la Borunda, y la mención de Goyas en el pueblo de Azanza, fortifica esta conclusión. Quede a otros el puntuizar extremos en una pesquisa documental, para la que confesamos no tener tiempo ni paciencia, y saque el que guste deducciones de tipo psicológico sobre lo que este vasquismo de sangre pueda haber influido en la obra de Goya, en el cariz mental de su actitud ante el mundo. Ambas pistas pueden ser útiles a quien disponga de vagar y de informaciones de tipo regional o localista, que escapan a nuestra posibilidad y a nuestras aficiones. Perfilar lo que se sabe de los descendientes de Goya era útil, desde el punto de vista de las precisiones sobre la interpretación de la personalidad del maestro. Las investigaciones del Sr. Bueno, no aducidas hasta fecha reciente, comienzan por confirmar que Goya tuvo varios hijos, bastantes, y, desde luego, más de los cinco que dicho señor archivero logró encontrar en las parroquias madrileñas, pues de la propia correspondencia de Zapater puede concretarse la posibilidad de localizar, en Madrid

(1) He aquí la partida de defunción copiada en el registro parroquial del pueblo: "En la villa de La Cabrera, Diócesis de Madrid-Alcalá, día ocho de Enero de mil ochocientos setenta y cuatro, se dió sepultura eclesiástica al cadáver del Excmo. Sr. D. Mariano Goya, Marqués y Conde del Espinar, consorte de D.^a Francisca Luisa de Goya Bindosola (sic); murió a las seis de la mañana del día siete de dicho mes, a consecuencia de una afección pulmonar y bronquial, a los sesenta y seis años de edad, habiendo otorgado testamento ante D. José Miguel Rubías, notario, en once de Junio de mil ochocientos sesenta y ocho. Y para que así conste, Yo, el juez comisionado para la inscripción de esta partida, según los datos que resultan fidedignos y comprobados, lo firmo en La Cabrera a diez de Julio de mil ochocientos noventa.—Pablo Bueno y Hernández." Si la edad indicada en el documento de cesión de la Quinta del Sordo es cierta, es decir, si Mariano nació en 1806, el titulado Marqués del Espinar tenía sesenta y ocho años, y no sesenta y seis. La duda quedaría resuelta, probablemente, por las actuales investigaciones del Marqués del Saltillo.

Lo de marqués y conde del Espinar alude al equívoco de la concesión del título mencionado a D. Carlos Coloma, a que hemos hecho alusión anteriormente.

(2) Probablemente, los Goyas de Miranda de Ebro, que se encuentran en los archivos parroquiales de Madrid de fines del XVIII, sean los mismos que los de Oñate, antes aludidos. Un D. Marcelino Goya López, nacido en Miranda de Ebro en 1830, profesor de Agricultura en la escuela de Oñate, fué hombre de algún relieve en aquella región; escribió libros de Botánica y Agricultura. ¿Tendrían algo que ver con los Goyas de Oñate los padres del Tomás Goya, natural de Bilbao, que aparece también en esta historia? Alguna exploración encomendada en Oñate por el que esto escribe a amigos residentes en aquella villa, no tuvo éxito.

según parece, un año después de la boda de Javier y Gumersinda Goicoechea, es decir, hacia 1806. Así se deduce de un documento dado a conocer por Sánchez Cantón (1).

Goya disfrutó, sin duda, retratándole en dos ocasiones, cuando Marianito era un niño encantador, hacia 1809, en el retrato en que figura de edad aproximada de tres años, arrastrando un cochecillo de juguete (2), y hacia 1812, en el cuadro de la familia Alburquerque, en que el niño aparece de busto, con sombrero de copa, ante papeles de música y con una batuta de papel en la mano. Exquisito y delicado pintor de la infancia, Goya puso lo mejor de su arte en estas efigies de su nieto, y especialmente en la segunda de estas dos pinturas, llena a la vez de ternura y maestría. No sabemos nada de la educación o de los estudios que Pío Mariano Goya, que éstos eran sus verdaderos nombres, recibiera; pero ni en los datos que de él hemos recogido ni en su partida de defunción se habla para nada de profesión o de grado académico. Sus padres disfrutaban del buen pasar al que hemos antes aludido, y lo redondearían después con la herencia del pintor y las que pudieran alcanzarles de la rama mercantil de los Goicoechea. Cuando Mariano acompañó al abuelo en su viaje a Francia de 1826, tendría el muchacho veinte años; veintidós, a la muerte del pintor, y cuarenta y ocho, cuando murió su padre, Javier Goya. Buena o mala cabeza, y yo supongo que lo fué mala, nada me extrañaría, por ser frecuente en estos casos, que, dando más o menos disgustos a sus padres, Marianito vivió un tanto contenido hasta que las herencias del padre le permitieron desatar todas sus fantasías. En todo caso, la tradición familiar es que tenía un carácter fortísimo, *parecido al abuelo*; es la frase que empleaban sus propios parientes, quienes afirmaban también que había tenido a lo largo de su vida, y por su carácter arriscado y pendenciero, numerosas cuestiones y desafíos, de los que quedaban cicatrices en su cuerpo (3).

Mariano Goya, que, a juzgar por los retratos de niño, debía de ser bien parecido, casó joven, no mucho después de la muerte de su abuelo. Una nota conservada por Saldoni (4) dice que por los años de 1833, en pleno apogeo de la *Opera* y del *bel canto*, brillaba en la sociedad madrileña, como una de las primeras cantantes aficionadas, D.^a Concepción Mariátegui de Goya (5); se sabía, en efecto, por tradición, que el nieto de Goya había casado con la hija de D. Francisco Javier Mariátegui, arquitecto mayor del Ayuntamiento de Madrid (6).

Dinero, apostura, relaciones, cabeza ligera..., nada es de extrañar que, con ambición y sangre caliente, Mariano Goya quisiera hacer ruido en el mundo. Todas las noticias orales o escritas que poseemos sobre el nieto del artista nos dan de él una silueta muy típica de aquel momento y verdaderamente representativa del siglo XIX. Fué Mariano un rico burgués de ideas avanzadas; comprador de bienes nacionales, trató de aumentar su fortuna con los despojos de la desamortización eclesiástica, locamente malbaratados por el Estado liberal. Y para que

(1) Mariano Goya recibe en 1823 como donación de su abuelo la "Quinta del Sordo", y firma en su nombre la escritura su padre Javier; se declara en el texto que Mariano tiene diecisiete años. La fecha de la escritura es de 17 de septiembre de 1823. Véase *Cómo vivía Goya*, págs. 36-37.

(2) Beruete (*Goya, pintor de retratos*, pág. 96) dice, hablando de este cuadro: "Este niño, andando el tiempo, fué aquel viejo que D. Luis de Madrazo hizo venir a Madrid el año de 1868, y que tantas cosas curiosas contó a propósito de su abuelo, y entre ellas nos reveló quién fuera el personaje que sirvió de modelo en el famoso cuadro *La maja desnuda*." Se refiere a la historia que el propio Beruete relata a propósito de la maja en el tomo dedicado a *Composiciones y figuras*, y que no he de repetir aquí. La relación entre Mariano Goya y Luis Madrazo la comprueban nuestras noticias; las personas de quienes las hemos recogido afirman que don Luis fué tutor de Francisca Goya, hija de Mariano, a la que en el pueblo recordaban todavía no hace muchos años como D.^a Curra Goya.

(3) Tenía su cuerpo lleno de heridas, me han dicho personas que lo conocieron ya muy viejo. Es curiosa la coincidencia con lo que del abuelo se ha dicho, sea leyenda o realidad. Entre otras anécdotas que de Mariano me contaron en Bustarviejo y La Cabrera sobre la fuerte personalidad y carácter de Mariano Goya, recordaré aquí la siguiente: Un día, un hombre del pueblo fué a tratar con don Mariano sobre la venta de una finca; la cantidad que pidió fué tan excesiva, que don Mariano, tomándolo a insulto, quiso entrar a coger un arma para matar al contratante.

(4) *Efemérides*, págs. 40 y 41.

(5) Afirma Saldoni que esta señora falleció en Madrid el 14 de marzo de 1859, en su casa de la calle de la Visitación número 4.

(6) Era, además, Mariátegui capitán retirado del Real Cuerpo de Ingenieros, cesante de Caminos y socio de mérito de la de Amigos del País, de Valladolid, y académico de San Fernando desde el 30 de enero de 1831.

no falte en esta silueta la nota absurda y paradójica, Mariano Goya estuvo toda su vida lleno de pretensiones nobiliarias, anheloso de títulos y pergaminos. Matheron, al publicar su libro sobre Goya en 1858, sabía ya, y lo menciona, que el nieto de Goya usaba el sonoro título de Marqués del Espinar. ¿De dónde le venía a Marianito tan decorativo mote? La respuesta a esta pregunta la debemos a la pericia infatigable que en punto a tantas direcciones de la historia, y sobre todo a investigaciones genealógicas, caracteriza a mi admirado y erudito amigo el Marqués del Saltillo, cuyas averiguaciones a este respecto resumiremos con la brevedad que es aquí obligada (1). Un D. José Maestre, descendiente por línea de hembra de D. Carlos Coloma (2), le cedió a Mariano Goya sus eventuales derechos al título de sus antepasados, en el que no había llegado a obtener carta de sucesión, por lo que sus derechos a cederlo resultaron totalmente ilusorios (3). Mariano Goya debía de tener relación de negocios con este señor Maestre, *tipo representativo*, como dice el Marqués del Saltillo, del *noble desvinculado, tan abundante en aquellos años del 40*; en 30 de junio de 1846 se fechó esta hipotética cesión del título del Marqués del Espinar al nieto del pintor aragonés. Mariano gestionaba el reconocimiento oficial en el año de 1847, en la Secretaría de Gracia y Justicia; en su solicitud alegaba su brillante situación económica, cimentada en propiedades territoriales que este aspirante a un título de Castilla había adquirido en su totalidad, ¡oh ironía!, en el baratillo de la desamortización. La relación de sus fincas comprendía mención de la hacienda *Las Gordillas*, en el pueblo segoviano de Labajos, finca procedente de las monjas de Avila y adquirida en 1843; una casa tahona, hogar y bodega en Villarrubia de Santiago, comprada en 1840, y una finca en el término del mismo pueblo, llamada *La Encomienda de Villoria*, rematada en 1841; bienes procedentes todos ellos de la desamortizada *Orden de Santiago* (4). Poseía también la hacienda llamada *Cerro de Guisando* (5), lo que quiere decir que Mariano era propietario del famoso convento jerónimo y la hermosa finca aneja a él, adquirida como bienes nacionales en 1842; suya era también la hacienda de Monsalupe, antes propiedad de las carmelitas de Avila, y que compró en 1847. Alegaba, por último, que también poseía el oficio de fiel medidor en la ciudad de Málaga con sus rentas y derechos enajenados por el propio D. José Maestre en 1846.

Mariano no obtuvo reconocimiento de su flamante título, y el buen capital que supone esa relación de fincas se deshizo años después entre las manos del nieto de Goya. Fantasía o inexperiencia, Mariano realizó inversiones ruinosas y arriesgadas. Se interesó en negocios de minas, siempre tan problemáticos, y que resultaron para él catastróficos. En una de sus especulaciones adquisitivas, compró bienes en la región de la Sierra en que habría de terminar su vida:

(1) Aparecieron estas noticias en un artículo del Marqués del Saltillo titulado: *El nieto de Goya y el marquesado del Espinar*, publicado en el diario *La Epoca* del sábado 30 de junio de 1928.

(2) El título de Marqués del Espinar fué otorgado por Felipe IV a D. Carlos Coloma para su hijo mayor, con fecha 16 de diciembre de 1627, cambiándose en este marquesado la cesión primera de un título de conde, en abstracto, que así fué solicitada la merced. Por enlace con una D.^a Margarita Coloma el título pasó a D. Jacinto de Castro y Quesada, de quien descendía el dicho D. José Maestre.

(3) Que Mariano Goya deseaba echárselas de noble en el mundo, lo prueba el hecho mencionado por Saltillo de que ya en 1831, y acaso con ocasión de su matrimonio, se había hecho extender por un rey de armas un *Despacho de blasones*, en el que figuraba entre sus abuelas una Catalina Sánchez, mujer de Pedro Goya y Garicano. Como Maestre tenía, a su vez, una abuela llamada Isabel Sánchez, por ensalmo bien frecuente en estos cubileteos genealógicos, se ligó en este eslabón el presunto parentesco y el derecho al traspaso del título. La publicación de la genealogía de Mariano condensada en tal documento se hace, pues, precisa para conocer los ascendientes de D. Francisco Goya. Esta legítima apetencia hallará pronto satisfacción; el Marqués del Saltillo me ha comunicado su intención de darla a la imprenta en un trabajo de próxima aparición, en el que ampliará su artículo de 1928, aquí extractado en la parte que nos interesa.

(4) Para dar idea de la fortuna de Mariano Goya, diremos que los datos del Marqués del Saltillo consignan que sólo esta finca de la Encomienda costó a su nuevo propietario la suma de 2.400.000 reales. Cabe aquí preguntarnos de dónde procedían estos cuantiosos bienes que manejaba Mariano Goya en 1841; pienso si habría fallecido ya Gumersinda Goicoechea o si alguna otra herencia habría recaído en él, pues vivía aún su padre, Javier Goya, y los padres de su mujer, tanto D. Francisco Javier Mariátegui, que falleció el 15 de diciembre de 1844, como su esposa, D.^a Ramona Asperilla, fallecida el 4 de mayo de 1842.

(5) Como mérito especial, a más de la compra del título y de su sólida posición económica, Mariano Goya alegaba alguno de tipo filantrópico: el establecimiento de una colonia en su finca del Cerro de Guisando, que titularía "La Isabela" en honor de la Reina. Eran éstos, sin duda—si eran sinceros—, entusiasmos de un liberal isabelino que luego derivó a más avanzadas opiniones.

o fuera de la Corte, otros vástagos del pintor que no pudieron lograrse. La silueta de Javier interesa desde varios puntos de vista, y su perfil resalta el valor de contraste con el temperamento de su padre, lo que no es, ciertamente, excepcional.

En cambio, en la vida de Mariano Goya y de su familia, un viento de fantasía y violencia deja sentir su fuerza, y en su eco algo hallamos que nos confirma en cierto modo, póstumo e indirecto, la posible verdad psicológica de un Goya bravo, aventurero y de vitalidad extraordinaria, el Goya que, cualquiera que sea el concreto valor de las anécdotas, salvadas con mejor o peor juicio por los biógrafos, explica a la posteridad la inesquivable realidad de *su leyenda*.

APENDICE II

TEXTOS VIEJOS Y CURIOSOS SOBRE GOYA Y SU ARTE

Se reimprimen aquí algunos de los primeros estudios aparecidos sobre Goya en Francia y en España, algunos de los cuales vieron la luz en revistas o publicaciones de gran rareza actualmente, y que nunca se publicaron juntos. Verdadero incunable de la biografía goyesca es el texto firmado con iniciales (Ad. M.), en que Goya es aludido incidentalmente a propósito de la crítica de un libro de *Impresiones sobre España*, de Alejandro Slidell, teniente de la Marina de los Estados Unidos, publicado en Londres en 1831. El libro, cuyo original no conozco, debe de ser una de tantas impresiones superficiales y románticas de la España pintoresca, a juzgar por lo que dice el artículo, que al finalizar incluye unos curiosos párrafos sobre Goya a modo de comentarios al libro, en el que se describe una España antesala de Oriente, país de Inquisición y de inciviles costumbres. Pocos han hablado de estos párrafos que aquí transcribimos, y menos, creo, los han leído; sólo por ello merecerían aquí reimprimirse.

Incluimos después los dos artículos de Carderera sobre Goya, aparecidos en *El Artista* de 1835 y en el *Semanario Pintoresco* de 1838. Viene después el artículo sobre Goya aparecido en el *Magasin Pittoresque* de 1834, pieza también poco conocida en España, así como la biografía de G. Brunet, incluida en la *Nouvelle biographie*. Y una breve nota de J. Vallent, aparecida en el tomo XIII de la *Enciclopédie du XIX siècle*, tomo 13. Se incluye, por último, el artículo de D. Pedro de Madrazo en el *Almanaque de la Ilustración* de 1880, al que se ha aludido también en el texto, y que aunque de fecha bastante posterior y frecuentemente citado, ha sido, no obstante, poco leído.

1.—EL TEXTO OCASIONAL DE LA "REVUE ENCICLOPÉDIQUE"

(1831, tomo 50, págs. 328 a 331.)

"... Un seul homme, peut-être, Francisco Goya, est parvenu à donner une idée juste de son pays. Dans sa verve âpre et mordante, il a profondément compris les vices qui rongent l'Espagne, il les a peint comme il les haïssait. C'est un Rabelais le crayon et le pinceau en main, mais un Rabelais espagnol, sérieux, et dont la plaisanterie fait frémir. La rire est une sensation trop tiède pour lui, et le ridicule qu'il écrit, dans ses magnifiques esquisses, avec la pointe acérée d'un poignard, vous donne la chair de poule, et vous fait frissonner. Un dessin de Goya eût dit plus sur l'Espagne que tous les voyageurs; mais son œuvre est très-peu connue.

En France, il semble que nous n'ayons gardé de la religion, que nous ne respections d'elle que la morale; en Espagne, au contraire, ses formes seules sont demeurées; elles se sont étendues, enflées, pour ainsi dire, mais elles sont vides de tout principe, de tout esprit. Le pinceau de Goya a mille moyens de nous le dire. Ici il place à cheval sur les épaules d'un monstre stupide, à tête de crétin, à oreil-

les, à jambes d'âne, un miserable idiot, les mains jointes, les yeux baissés, l'air dévot; deux évêques, à longues oreilles, portés sur une espèce d'oiseau de proie, ouvrent devant lui un grand livre avec de fortes tenailles, et au bas le philosophe espagnol écrit: *Devota profesion*, symbole, inauguration à la dévotion, profession de foi dévote, car je ne trouve pas d'équivalent juste au mot espagnol. Ou bien, plaçant un ample froc sur un tronc d'arbre fourchu, qui représente assez bien un prédicateur dans le geste qui leur est familier, les bras étendus, et coiffant ce baliveau d'un capuchon, Goya agenouille devant ce simulacre un femme stupéfiée, une population imbécille. Son imagination fantastique peuple l'air de démons à l'entour, et au-dessous on lit: *Lo que puede un sastro!* [sic] "ce que peut un tailleur!" Rien de plus effroyable que sa pénitente conduite à un *auto-da-fe*. Le cou serré par le carcan, elle est forcée, malgré l'affaissement de la nature, à tenir sa tête raide; ses mains jointes sont liées à la barre de fer qui soutient le collier; elle chevauche sur un âne. Les supplices, la question, ont laissé leurs traces sur cette figure abrutie d'angoisses, d'humiliation, de peur; cette malheureuse est escortée par d'impossibles alguazils, entourée d'un peuple féroce dont ont entend les cris; ces bouches insultent, ces poings menacent, ce rire est une fureur religieuse: *Il n'y a point eu de remède*, dit tranquillement le peintre, et l'on frissonne en songeant au pays où le meilleur moyen de conviction est le bûcher.

Si Goya peint les moines, l'oisiveté, l'ignorance et les passions brutales et physiques qu'elles traînent à leur suite amolissent, émoussent chaque trait. C'est la gourmandise qui fait clignoter les yeux de ce vieillard qui, avançant ses lèvres serrées, savourant, sirotant le breuvage exquis, dit, en pressant tendrement son verre: *personne ne nous a vus!* Et quand l'admirable moraliste s'en prend aux mœurs, ce ne sont pas les basquines élégantes, les pieds délicats, les formes attrayantes seules qu'il peint; ces ornement, jouets frivoles; ces dons, gracieuses parures de la vie, il les montre souillés, empoisonnés par le vice, et lui servant d'instrument. C'est le buste attifé et paré d'une belle femme, entouré d'étourneaux à visages masculins, à physionomie étourdie et hébetée; ce buste est placé comme appeau, et sert d'enseigne à une maison. Dans la planche suivante, l'intérieur de cette demeure s'ouvre: là, des femmes, fletries, debraillées, chassent et jettent à la porte à grands coups de balai, les malheureux étourneaux plumés, qui, "traînent l'aile, tirant le pied," nus et frisonnans, roulent et se culbutent sous l'inf�xible bouleau. Une des compositions de Goya qui m'ont le plus frappé représente une charmante fille: una robe légère dessine sa taille; elle est assise sur un tabouret; une femme de chambre peigne, avec une sorte de volupté, de coquetterie, les longs cheveux noirs de la jeune beauté, qui vient de laver un de ses pieds délicats dans une aiguière, et étale aux yeux sa fine jambe nue. Devant elle est accroupie une vieille ridée; l'avaricie a plissé tous ses traits; elle serre dans sa main son chapelet à gros grains, et regarde avec une convoitise intense les beautés sur lesquelles elle spéculé. *Ruego por ella* [sic] (je prie pour elle), dit la duègne; et elle consacre la prostitution par la prière, tandis que la jeune fille conserve quelque dignité, quelque fierté dans sa figure et sa tenue, comme si sa beauté et son insouciance pouvaient purifier tout.

Je me suis bien écarté de Slidell et de son voyage; mais c'était pour entrer plus profondément dans les mœurs du pays, qu'il n'a fait qu'entrevoir, et dont Francisco Goya et Lucientes tient les clefs. C'est un royaume mystérieux dans lequel ce dernier nous ouvre, presque à chaque dessin, d'immenses vues; et peut-être un jour reviendrai-je sur l'œuvre du peintre espagnol et sur sa patrie, si curieuse, si inconnue, et qu'on n'aborde pas sans désirer y revenir.

Ad. M."

2.—EL TEXTO DE CARDERERA EN "EL ARTISTA"

(*"Biografía de D. Francisco Goya, pintor."*—El Artista, II, 253-55.)

"Hasta que alguna pluma piadosa, como dice Vasari, y más elegante y docta que la nuestra, no se proponga escribir la vida del artista original de la última mitad del siglo pasado y de una buena parte del presente, creemos no sea desagradable a los amantes del arte este ligero bosquejo de ella y de sus bellas producciones.

Don Francisco Goya y Lucientes nació en *Fuente de Todos*, reino de Aragón, el 31 de marzo de 1746.

Aprendió los primeros rudimentos del arte en la academia de San Luis, de Zaragoza, y después de haber adquirido algún conocimiento en gastar el color al óleo, llevado de su ardiente amor a la pintura, fué a Roma, donde estudió, no como pensionado por la corte de Madrid, de los que en aquel tiempo había varios, sino con la aplicación propia de quien no cuenta con más auxilios que los que le ofrece su familia.

Afortunado aquel que, conociendo y consultando su genio, no se deja arrastrar por el ejemplo de la multitud, ni por las doctrinas y preocupaciones de sus contemporáneos; antes bien, siguiendo su vocación, procura en ella perfeccionarse y lucha por llegar a la meta. Así, nuestro aragonés, después de haber admirado y estudiado las insignes obras antiguas que encierra aquella metrópoli de las artes tuvo el gran talento de seguir una senda muy diversa de la que caminaban casi todos los numerosos pintores que estudiaban en aquella capital. Los *Concas* y *Trevisanis* tenían infectada la Italia y todo lo más civilizado de Europa con aquella escuela amanerada y viciosa, oriunda de la de los *Cortonas* y de los *Ferrys*, y casi no había artista que no se gloriase de imitarla, sofocando de este modo aquel germe de mérito o talento que Naturaleza suele distribuir a cada uno.

No fué muy larga la permanencia de Goya en Roma. Hízole regresar a su patria el cariño extraordinario que siempre tuvo a sus padres, de quienes jamás volvió a separarse.

Las primeras obras que dieron a conocer su genio fueron los cuadros que pintó para la Real Fábrica de Tapices. El gusto, el talento y, sobre todo, la presteza extraordinaria con que los ejecutó, llamaron la atención del caballero Mengs, a cuya inspección estaban las pinturas para los tapices del Real palacio. Todos los aficionados conocen la gracia y natural facilidad con que representaba las escenas populares de nuestro país, género en que sobresalía particularmente; su genio fogoso y fecundísimo conducía su pincel, y son admirables los cuadros de caballete en que improvisaba innumerables caprichos, hijos de la más lozana fantasía. En esta su primer época son notables la sencillez y naturalidad de sus composiciones, la luz y efectos, no forzados, del claroscuro; y todas sus producciones, si bien de menos brío que las de su mejor tiempo, tienen una verdad que encanta.

A esta primera época y estilo, si bien ignoramos el tiempo preciso en que fueron ejecutadas, pertenecen el gran cuadro que hizo para la iglesia de San Francisco el Grande, de esta Corte; muchas corridas de toros y escenas populares de pequeña dimensión, entre los cuales son muy notables los que existen en el casino de la alameda del Excmo. Sr. Duque de Osuna, conde de Benavente, y otros que hizo para D. Andrés del Peral. Un gran cuadro de toda la familia del Sermo. Sr. Infante D. Luis, que poseen los Sres. Condes de Chinchón; el retrato de cuerpo entero del Conde de Florida Blanca, en el que también se retrató a sí mismo; el de la Duquesa de Alba, también de cuerpo entero, y, sobre todo, un crucifijo bellísimo que está colocado en la entrada del coro del citado convento de San Francisco el Grande, por el cual fué nombrado académico de mérito de la Real de San Fernando en 7 de mayo de 1780.

Su manera segunda hace época muy honorífica en la historia de nuestra pintura. Un continuo estudio de la Naturaleza y una grande observación en las obras del gran Velázquez y de Rembrandt formaron el estilo que hace la delicia de los inteligentes y aficionados. El pintor holandés le enseñó aquella gran economía que usaba nuestro artista de las luces de sus cuadros, de lo que resultaba aquel efecto picante y decidido que sorprende y agrada hasta a los más ignorantes; del insigne sevillano tomó la admirable inteligencia en la perspectiva aérea, aquel vapor o aire interpuesto que caracterizan todos los cuadros de su segunda y última época, aquella ejecución franca y llena de fuego y, finalmente, el tacto particular y desprecio con que indicaba los detalles el gran Velázquez, procurando conciliar la vista del espectador con el objeto principal, sin que accesorios impertinentes distrajeran la atención.

Goya pintaba las partes iluminadas con mucha masa de color, sin atormentarlo; reflexionaba y calculaba el efecto antes de ejecutarlo, y, persuadido del toque que debía dar, lo hacía con tal desenvoltura y atrevimiento, que daba un resultado admirable, aunque a los pocos entendidos parezcan

muchas de sus principales obras hechas con precipitación y negligencia. Tan celoso y amante era del gran efecto de un cuadro, que sus últimos toques de luz los ejecutaba regularmente de noche, con luz artificial, curándose a veces muy poco de la mayor o menor corrección en el dibujo.

De esta manera nos sorprenden los dos bellísimos cuadros de San Francisco de Borja, que hizo para la catedral de Valencia; el *Prendimiento de Cristo*, que está en la sacristía de Toledo; la *Virgen*, en la iglesia de la villa de Chinchón, y, sobre todo, el magnífico cuadro en que representó la *Real familia del Sr. D. Carlos IV*, de cuerpo entero (1), en el cual él mismo se retrató en posición de trasladar al lienzo aquella augusta reunión. Quedaron los Reyes sumamente admirados y satisfechos de esta producción, y demostraron su Real agrado nombrándole su primer pintor en 31 de octubre de 1799, habiendo ya sido creado pintor de cámara desde el 25 de abril del 89 por otros excelentes retratos que hizo de SS. MM. de cuerpo entero.

No todas las obras de su último período se resintieron del abatimiento de sus fuerzas físicas; el lienzo en que se retrató a sí mismo moribundo en el momento en que el distinguido profesor Arrieta le da una bebida, que le restituyó a la Patria y a sus numerosos admiradores, es una obra que recuerda todo el vigor y valentía de su mejor tiempo; su propio retrato en agonía y la fisonomía del doctor, animado de la expresión más benéfica, están dibujados y coloridos con grandísima maestría, y en toda la obra parece que Goya quiso rejuvenecer su ingenio para mostrar toda la extensión de su agradecimiento. El cuadro de la *Comunión de San José de Calasanz*, en la iglesia de San Antonio Abad, de esta Corte, reúne cualidades muy apreciables: la escena está perfectamente imaginada, y el efecto, sumamente vigoroso; quizá abusó del negro de imprenta, que ennegreció en demasiada mucha parte de los cuadros de su última época; esto y la poca firmeza, inseparable en edad tan avanzada, hizo comparecer menos bellos algunos de sus lienzos; pero siempre el efecto fué picante y vigoroso, como se ve en el cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, que hizo para la catedral de Sevilla.

Su salud, que declinaba desde 1822, le obligó a emprender el viaje de París en 1824 con Real licencia, y desde entonces siempre permaneció en Francia, y falleció en Burdeos el 16 de abril de 1828.

Goya poseía perfectamente la práctica de su arte, tanto en la pintura al óleo como en la al temple y fresco; en este último género es muy notable lo que pintó en dos bóvedas menores de la iglesia metropolitana del Pilar, de Zaragoza; en todo el techo y lunetos de la de San Antonio de la Florida, y en una casa de campo que posee su hijo, próxima al Manzanares.

Su gran manejo en la pintura al óleo es muy conocido; jamás descendía a minuciosidades acerca de sus telas, paleta ni pinceles; a éstos alguna vez sustituía la punta flexible del cuchillo de su paleta y ésta era tan sencilla, que regularmente no usaba más que bermellón, ocre blanco y negro.

Es sorprendente la facilidad con que hacía los retratos; por lo regular, los pintaba en una sola sesión, y éstos eran los más parecidos. Numerosísimos son los que debemos a su pincel, siendo todo el mundo ambicioso del honor que Goya dispensaba con su celebridad; así, también nos dejó muy al vivo los semblantes de muchos grandes hombres que honran a nuestra nación. Aún parece que respiran muchos de ellos: tal es la exactitud y verdad en sus formas y colorido, y tal la naturalidad de sus actitudes peculiares, que se les adivina su índole y carácter. Los del Sermo. Sr. Infante D. Luis y Esposa, el general Urrutia, el de la Duquesa de Alba, el de Azara el naturalista, el del arquitecto Villanueva, el de Moratín, Máiquez y otros muchísimos que los límites de este periódico no permiten citar, prueban esta verdad.

Dibujó muchísimo en sus posteriores años; algunos dibujos de su mejor época están muy concluidos y conducidos con grandes amor e inteligencia en la anatomía, y confirmán que los ligeros lunares que sobre esto se observan en algunas de sus obras son efecto del fuego y entusiasmo con que pintaba, descuidando esta parte y despreciando ciertas reglas académicas y sistemáticas. Decía que sólo la Naturaleza era su maestro; porque, habiendo a los 43 años quedado enteramente sordo, se entregó todo a un estudio constante en este gran libro.

Todo el mundo artístico conoce sus graciosas estampas al aguafuerte, y sin contar su colección de los 80 caprichos, que trabajó por los años 1796 al 97, fueron muchísimas las que grabó, tanto de

(1) Actualmente, este cuadro está colocado en la sala del Museo donde descansan SS. MM.

los principales cuadros de Velázquez como de composiciones propias. En todas ellas se admira una invención sumamente original, un claroscuro ingenioso y sorprendente, aunque no siempre razonado, y un toque, en muchas de ellas tan vivaz y fino, que no poco recuerdan las estimadísimas de Rembrandt, de Labella y otros eminentes en este género.

Sus citados *Caprichos* y otras composiciones sueltas, así en pintura como grabadas, revelan su espíritu satírico, su entendimiento despejado, su ilustración, y también cierta grandeza de ánimo con que supo ridiculizar y criticar los vicios y desórdenes de personas entonces harto poderosas.

Y porque en nada quedase ignorante de las prácticas del arte, quiso también litografiar; así, ejecutó una serie de corridas de toros, su diversión favorita, y algún otro capricho suelto.

La nueva escuela romántica de los pintores franceses ha puesto en evidencia el mérito de nuestro artista, y en bastantes cuadros pequeños y en muchísimas litografías y aguafuertes que adornan las ediciones de Víctor Hugo y otros célebres contemporáneos, se ve el deseo de imitar a Goya, y se columbran los originales y románticos *duendecitos* esparcidos en sus ochenta caprichos.

Como las producciones de un artista suelen ser los más vivos reflejos de su alma, nos parece inútil describir las cualidades morales de nuestro distinguido pintor. No bastarían para esto muchos números de este periódico. Sus muchos amigos y apasionados se complacen en referir y comprobar su carácter original, franco, modesto, valiente y desenfadado, sobre todo en sus años más lozanos. Si Goya hubiera escrito su vida, quizá presentara tanto interés como la que hizo de sí mismo el famoso *Benvenuto Cellini*, para delicia e instrucción de los artistas y de todos los amantes de la hermosa lengua de Boccaccio y del Petrarca."

3.—EL ARTICULO DE CARDERERA EN EL "SEMANARIO PINTORESCO"

(1838)

G O Y A

"Un joven artista, dicen algunos pretendidos inteligentes, *debe imitar la Naturaleza, debe verla a su modo*. Esto sería muy bueno y muy cierto si todos tuvieran un talento privilegiado, y tan grande cuanto se necesita para conocer que es mal aquello que hacen centenares de hombres, aplaudidos y condecorados en la misma metrópoli de las artes y en las cortes de los reyes. En fin, un artista semejante sería un Goya, y vemos cuán escasa es esta raza de jóvenes. ¡Quién sabe aún si este muchacho natural de Fuente de Todos, que por los años de 1758 asistía a la Academia de Zaragoza y se llamaba Francisco Goya y Lucientes, hubiera permanecido en esta ciudad más tiempo del preciso para aprender los elementos de su arte, que conducido a Madrid, donde le enseñaran las máximas de Jordán y de Corrado, si en vez de marcharse cual pobre estudiante, lleno de pasión y de entusiasmo, a Roma, se hubiera trasladado a aquella capital con el título pomposo de pensionado de S. M., y en ella hubiera copiado e imitado, como infinitos jóvenes de todos los países, las obras entonces tan en boga de Conca, de Trevisani y Benefiali; ¿quién sabe, repito, si hubiera vuelto un Goya?; mucho lo dudo. Hubiera vuelto un D. Francisco Goya; hubiéramos visto en breve tiempo un cuadro suyo colocado en la sala de profesores de la Academia de San Fernando, representando, o una insípida alegoría o una separación de Adonis con figuras sin vigor, frías y deslavazadas..."

¡Cuán presuntuoso e ignorante no habrá parecido a los ojos de aquellos respetables directores de la Academia pontificia este joven travieso!... Lo cierto es que Goya supo mirar a Rafael y admirarle, que le estudió para aprender a ver la Naturaleza; pero una vez iniciado en sus grandes misterios, ya no volvió a estudiarle, porque conoció su genio que no le llamaba por aquel camino de lo sublime y verdadero al mismo tiempo, y se contentó con esto último, que no es poco cuando se posee en grado muy eminente. Menos le agrada el estilo que seguían sus contemporáneos *servum pecus*, que nada veían sino por los ojos de sus maestros, de sus directores, de sus reglas académicas; y así, aquél fué el

período más infeliz de la pintura en Europa. Asuntos triviales e insignificantes, composición acom-
pasada y calculada con una cabeza de nieve..., dibujo flojo y amanerado, colorido falso... de cama-
león, carnes de color de rosa y de manzana...; en fin, pinturas para el gabinete de madamas de Pom-
padour, de Dubary, etc. Tal era el estado de la pintura en aquel tiempo, exceptuando sólo a Mengs y
al romano Cades.

El cariño de Goya hacia los suyos y la convicción íntima de que no le era preciso dilatar por más
tiempo su residencia en una población donde no le sobraban los medios de subsistir, le hicieron regre-
sar pronto a su patria. No tardó mucho en dar muestras de su talento y de los estudios que a su modo
había hecho en Roma. Las primeras obras en que lo dió a conocer fueron los cuadros que empezó a
ejecutar para la Real Fábrica de Tapices. Mengs, a quien estaba encargada la dirección de las pin-
turas para esta manufactura, supo distinguir su mérito y prodigiosa facilidad. Así, puede asegurarse
que son de lo más gracioso y original que ha salido del pincel de Goya. ¡Qué verdad en aquellas esce-
nas populares, en aquellos toreros y manolas, en aquellos arrieros y meriendas campestres! ¿Qué
mucho?, éste era el género favorito de Goya, así como los *sabat* de brujas, las escenas de ladrones, etc.,
en todo lo cual sobresale por una naturalidad y un aire de verdad extraordinarios; pero ¿cómo podría
el artista pintar tan diversamente? Goya, que se transformaba los días de toros con su gran som-
brero, su chupa y capa terciada, y con su espada debajo del brazo, acompañado de Bayeu, de Torra,
ambos con el mismo traje, y entablaba relaciones con los toreros de más nombradía, ingeríase, iden-
tificábbase con aquellas interioridades que más perfectamente revelaban el carácter de sus héroes.
Así, en un tiempo, veíamos a Pinelli (1) que, esquivando los aristócratas y opulentos habitantes de
Albión, se internaba en las amenas faldas del Palatino y, sentado sobre un elegante capitel que en lo
antiguo adornara el palacio de los Césares, brindaba con el frasco del Veletri a las sencillas y agraciadas
trastiberinas, estudiando y meditando, aún el lapicero en otra mano las páginas más bellas de
sus infinitas e inmortales composiciones. Así, pues, Goya nos ha dejado un número increíble de sus
producciones en este género popular, partos de una fantasía la más lozana y brillante. Célebres son
sus preludios de las corridas de toros, sus escenas de ladrones, de brujas, etc., que hay en la alameda
del Conde-Duque de Osuna. Don Francisco Mariategui, arquitecto muy distinguido, posee cuatro
en el citado género de lo más concluído y estudiado que pueda verse de su autor. La colección que
reunió D. Andrés del Peral era muy numerosa, y algunos aficionados y los herederos de Goya poseen
otras obras llenas de una gracia y un chiste particular. Muchas de las citadas obras, y sobre todo las
de la Fábrica de Tapices, marcan bien el carácter distintivo de su primera época. Una composición
naturalísima, sin la menor pretensión ni afectación académica; esto ya es un grande elogio; sus esce-
nas están con verdad y abundantemente iluminadas, y en esto último fué más adelante muy circuns-
pecto. Si en el dibujo no se observa grande severidad ni estilo, esta falta la recompensa cierta verdad
y facilidad que seducen. En el gran género de la historia y en el de retratos que puede clasificarse
en este primer estilo, pintó el cuadro en grandes dimensiones de San Francisco el Grande, y un cru-
cifijo del tamaño natural para el mismo convento, por cuya obra mereció ser nombrado académico
de mérito de la de San Fernando. También hizo una gran composición, en que representó toda la
familia del serenísimo señor Infante D. Luis, que poseen los Condes de Chinchón; un retrato de
Carlos III en traje de caza, que es propiedad del Conde de Sástago; otro del Conde de Floridablanca,
en que se retrató a sí mismo, y, finalmente, dos de la Duquesa de Alba, todos de cuerpo entero, exis-
tentes en Madrid, con otros muchos cuya enumeración sería muy prolífica. Su segundo estilo, en el que
Goya se mostró un artista excelente, es notable por el efecto picante de su claroscuro, por el aire
interpuesto con que separa unas figuras de otras con arte extraordinario y, finalmente, por su colorido
verdadero y transparente y por cierta armonía peculiar suya. Aficionadísimo a Rembrandt, econo-
mizaba la luz en sus escenas, y de esta suerte, las partes iluminadas producen un efecto extraordi-
nario. Observando siempre la Naturaleza, llegó a entender admirablemente, como el gran Velázquez,
su pintor favorito, el aire interpuesto de sus figuras, descuidando los accesorios que puedan destruir

(1) Fecundísimo dibujante y grabador romano, que murió bastante joven en estos últimos años, y a cuyo talento deben
los aficionados al arte más de 4.000 láminas de composiciones suyas grabadas al aguafuerte.

el efecto general; pintaba las partes iluminadas con gran masa de color sin atormentarlo, y a veces con la flexible punta del cuchillo de paleta. Aunque poseía mucho la práctica del arte, aquella engañosa facilidad, aquellos toques atrevidos que peligrosamente seducen a nuestros jóvenes, eran de antemano bien premeditados y estudiados. ¿Qué más? En muchos de sus cuadros daba los últimos toques claros con luz artificial. Todas estas dotes sobresalen eminentemente en el magnífico cuadro que existe en el Museo del Prado, que representa toda la familia real de Carlos IV, y en el cual se ha retratado él en ademán de trasladarla al lienzo. Aunque desde 1789 era ya pintor de cámara, SS. MM. le nombraron en el de 99 su primer pintor, en premio de esta obra, que mereció la general aceptación.

Los cuadros que ejecutó para la catedral de Valencia, que representan dos pasajes de la vida de San Francisco de Borja, están llenos de bellezas. ¡Qué escena tan tierna e interesante en la que un Duque de Gandía, un Marqués de Lombay, se despide de su familia, abandona para siempre el magnífico alcázar, para encerrarse en los tristes claustros! El cuadro compañero de éste, aunque de asunto muy terrible, no cede en expresión al primero.

El Excmo. Sr. Marqués de Santa Cruz conserva con el debido aprecio los bocetos de ambos cuadros.

Sus retratos son harto celebrados para que nos detengamos en encomiarlos. Por lo regular, pintaba las cabezas en una sola sesión de una hora, y éstos eran los más parecidos. Son notables e interesantes los dos que hizo del general Urrutia, el de Azara el naturalista, el del Duque de Osuna, el del arquitecto Villanueva, los de Moratín, Máiquez y otros muchos sujetos que han honrado a la patria.

Apenas hay Grande en España y otras personas de categoría que no posean algún retrato de familia hecho de mano de Goya. Era una especie de apoteosis el ser retratado por tan célebre y distinguido artista, y cuántos nombres se hubiesen ya sepultado para siempre en el profundo olvido si no hubieran tenido esta noble ambición.

De su práctica al temple y al fresco son luminosas pruebas las bellas y originales figuras de San Antonio de la Florida, algunas de ellas retratos conocidos; las dos cúpulas menores en la iglesia del Pilar, de Zaragoza, y las de una casa de recreo que poseía a las orillas del Manzanares, en la cual apenas hay pared, sin exceptuar las de la escalera, que no estén llenas de sus caprichos y caricaturas, a las que no pocos han prestado ocasión los mismos que concurrían a visitarle.

En sus últimos años hizo todavía Goya algunas obras dignas de atención; y de entre ellas citaremos la bella composición de *San José de Calasanz*, que existe en la iglesia de San Antonio Abad, de esta Corte; una *Sacra Familia* para el Duque de Noblejas; *Santas Justa y Rufina*, para la catedral de Sevilla, y un lienzo en que se retrató moribundo con el acreditado médico Arrieta, en el acto de suministrarle éste una bebida, con cuya ayuda consiguió vivir algunos años más.

Son inherentes al período de la decadencia física del hombre algunos descuidos, de que no están exentos los más privilegiados; por esto nadie extrañará en casi todas las obras de su última época los toques menos firmes y dibujados, y el abuso del negro de imprenta que se nota en sus cuadros, resultando de este modo crudos en demasía.

Hizo al mismo tiempo en esta época muchos dibujos, y algunos tan concluidos como podría hacerlos un joven de veinte años. A los 13 de su edad (1) se quedó sordo, y desde el 1822 principió a declinar tan visiblemente su salud, que esto le obligó en 1824 a emprender un viaje a París con real licencia, y, pocos días antes que el ilustre Moratín, acabó sus días en Burdeos, en 16 de abril de 1828, de ochenta y dos años de edad.

Goya ha sido inimitable, singular en tomar aquella parte débil y más cómica de los hombres y de las cosas. Hogart necesitaba muchas veces de letreros para ayudar a sus sátiras punzantes. Goya ha sido muy superior al pintor inglés. Con dos pinceladas caracterizaba perfectamente al personaje que quería sacar a la vergüenza, lo hacía conocer aunque lo pintara disfrazado. Si existiera la verdadera clave de muchos de sus caprichos que expresamente quiso hacer oscuros, ¡qué sátiras más finas e ingeniosas, qué mordacidad a veces!... En privarnos de esto no fué más que prudente, aunque su

(1) Así dice el texto impreso del Semanario. Es una errata; el mismo Carderera, en el artículo anterior, dijo que había quedado sordo el artista a los 43 años.

áñimo y su carácter le hacían superior a todos los peligros y contratiempos que podían sobrevenirle de personas harto poderosas y, por fortuna, bastante generosas.

No se contentó con representarlas en el lienzo, las publicó por medio del grabado al agua fuerte, aunque hoy día son muy raras. Más comunes fueron sus 80 caprichos, ejecutados por el mismo estilo, con una punta chispeante y pintoresca superior a las de Stefano della Bella, casi digna de Rembrandt. Con este género, pero de mayor dimensión, hizo una bella colección de corridas de toros, de los cuadros de Velázquez y otros caprichos sueltos. Los aficionados extranjeros tiempo ha las buscan con más pasión que los nuestros, y hoy vemos reproducidos y transformados sus *duendecitos* y alguaciles en los grabados y litografías que nos vienen de allende sin pretensión de ocultar el plagio.

No concluiremos estos desaliñados renglones sin manifestar la modestia y desconfianza grandísima que en medio de sus triunfos brillaba en nuestro artista, particularmente en su mejor época. Cuando examinaba algunas obras de pintores antiguos, exclamaba: *Nada sé*. Sólo dicen esto los que saben mucho.—*V. Carderera.*”

4.—EL ARTICULO DE "LE MAGASIN PITTORESQUE"

(1834, págs. 324-325.)

"PEINTRES ESPAGNOLS"

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

Exilé, aveugle, octogénaire, Francisco Goya est mort, il y a peu d'années, à Bordeaux. Son nom est à peine connu en France, même des artistes: un espagnol ne le prononce qu'avec respect et avec fierté.

Pendant plus de vingt ans, Goya a joui dans toute l'Espagne d'une célébrité dont Lopez de Valence, aujourd'hui premier peintre du roi, a en partie, hérité. Peintre religieux, peintre d'histoire, peintre de portraits, peintre de genre, graveur, Goya a montré un talent aussi souple et aussi varié que le génie des vieux maîtres du moyen âge: son existence se développa de bonne heure, et, à ce qu'il paraît, sans beaucoup d'obstacles. Il quitta l'Espagne, et après quelques voyages, il se fixa à Rome, où il étudia avec ardeur. Quant il revint dans la patrie, il ne demeura pas longtemps sans occasions de se faire connaître: sa fortune fut aussi rapide que sa réputation: il obtint le titre de peintre du roi: malheureusement il tomba dans une surdité si complète que ses amis ne pouvaient plus converser avec lui que par signes. On attribue cette infirmité à sa mauvaise conduite, et on l'accuse d'avoir trempé dans les désordres de cette cour de Charles IV si terriblement châtiée par l'épée de Napoléon. Il n'avait pas oublié cependant le peuple d'où il était sorti. Plus d'une fois, revenant à la fin de la nuit des cercles de la reine, de la princesse de Bénévent, ou de la duchesse d'Albe, il laissait son pinceau ou son burin épauler son mépris pour les joies effrénées des courtisans en satires sanglantes qui préparaient de loin son exil; et quand le jour réveillait tous les bruits de la cité, il sortait de sa riche demeure, pour oublier la cour sur la place publique et retrouver son esprit dans la vie populaire.

En résultat, Goya a-t-il été un grand artiste? Suivant l'opinion que nous avons le plus souvent entendu exprimer, il aurait espéré faire revivre Velázquez mais il aurait plutôt atteint, pour la peinture sérieuse, la manière de Reynolds: dans la gravure c'est surtout Rembrandt qu'il a imité avec un rare bonheur.

L'intérieur de l'église de Saint-Antoine de la Florida, à un quart de lieue de Madrid, est tout couvert de ces peintures. Parmi les tableaux exposés au Musée de Madrid, les voyageurs rappellent un portrait de Charles IV, un portrait de la reine à cheval, un picador, etc. Dans toutes les maisons nobles, on montre quelques uns de ses portraits. Le royaume de Valence possède un grand nombre de ses œuvres.

Il habitait une ville délicieuse près de la capitale espagnole; il y vivait en artiste autant qu'en seigneur, et il en avait peint lui-même toutes les murailles. Quelque fois il jetait dans une chaudière des couleurs mêlées et les lançait avec violence contre un vaste mur blanchi; il se plaisait à faire sortir de ce chaos d'éclaboussures des scènes imposantes de l'histoire contemporaine. C'est ainsi que, dans une de ces fresques, il a représenté avec une cuillère, en guise de brosse, le massacre trop célèbre de nos soldats par les habitants de Madrid.

Les caricatures, qu'il appelait ses caprices, sont plus connues hors de l'Espagne que ses tableaux: quoique sa haine des préjugés et des abus, et son patriotisme, n'y soient que légèrement voilés elles ne sont pas toutes faciles à comprendre pour les étrangers.

Dans la caricature représentant un âne assis, en robe de chambre, étudiant son histoire généalogique, on croit que Goya voulut faire allusion au fameux politique Manuel Godoy, le prince de la Paix, ce malheureux politique que l'on prétendait, en dépit de la notoriété publique, faire descendre des anciens rois d'Espagne.

De bons commentaires sur les œuvres satiriques de Goya seraient un excellent cadre pour décrire les mœurs espagnoles modernes.

Nous avons emprunté notre seconde gravure (1) à une série de caricatures dont tous les personnages sont des sorciers et des sorcières. A bon entendeur, salut: nous avouons n'y rien comprendre. Les légendes qui accompagnent ces croquis spirituels et vigoureux sont parfois assez originales; nous en transcrivons deux au hasard:

"Devota profesión (la profession de foi).—Jures tu d'obéir et de porter respect à tes maîtresses et supérieurs, de bien balayer de la cave au grenier, de filer de l'étoffe, de secouer le grelot, de graisser de cuire, de souffler, de frire, toutes et quantes fois on t'ordonnera?—Je le jure.—Eh bien! ma fille, te voilà sorcière. Grand bien te fasse."

"Despacha que dispiertan (dépêche, de peur qu'ils ne s'éveillent).—Les lutins sont les plus affairés et les plus officieux que l'on puisse trouver: pourvu qu'ils soient contents de la servante, ils écument le pot, cuisent les herbes et les assaisonnent, bercent l'enfant et l'endorment. On a beaucoup disputé pour savoir si ce sont des diables ou non: détrompons-nous, les diables son ceux qui s'occupent à faire le mal ou à empêcher que les autres ne fassent le bien, ou en fin à ne rien faire."

Le peuple de Madrid raconte une foule d'anecdotes sur Goya. Un jour au Prado, Goya s'élance tout à coup hors d'un groupe de ses amis; il court, et saisissant à deux mains son chapeau, il en couvre jusqu'aux épaules un petit homme tout noir. "A moi, mes amis!, s'écrie Goya, venez voir le beau scarabée!" C'était un alguacil, qui s'échappa du chapeau avec une figure d'un jaune rouge et furieux comme Ragotin.

Il fallait que Goya fût en effet puissant pour se jouer si publiquement des agents du pouvoir; mais il y avait bien aussi sur les places de Madrid quelqu'un de plus puissant que lui comme le prouve cette autre histoire:

Goya était grand amateur des courses de taureaux. On le voyait souvent mêlé aux torreros (sic) un jour de course, comme il était pompeusement vêtu de soie et guilloché d'or la fantaisie lui vint de frapper à la derrière, du coupant de la main, le cou des margates (sic), les muletiers de Valence. A la fin, ceux-ci, se concertant, et saisissant un instant favorable, entourent Goya avec de grandes manifestations d'admiration et d'enthousiasme, en criant:—"Goya, que vous êtes beau! —Illustré seigneur, que vous avez un galant costume! —Souffrez, grand artiste, inestimable excellence, souffrez que de pauvres gens vous admirent à l'aise!" Et les malicieux margates se pressent autour de Goya, surpris et incertains, le flattèrent si bien de la tête aux pieds, avec leurs mains, noires de l'huile de leurs chariots, qu'en une minute on ne vit plus plus, à la place de l'éblouissante parure de peintre-courtisan, que'une sale guenille. Cette fois ce fut Goya qui joua le rôle de scarabée: mais il prit le parti d'en rire."

(1) El artículo lleva tres grabados en madera: 1.º Goya, tomado del retrato de los Caprichos, invertido. Firmado S. J. G. 2.º Hasta su abuelo (Jusqu'à son aïeul). Les généalogistes et les rois d'armes ont tourné la tête à ce pauvre Annibal [sic] il n'est pas le seul. Firmado A. L. B.—3.º Se repulen (Ils font leur toilette). C'est un si grand inconveniente d'avoir les ongles trop longs, que cela est défendu même dans la sorcellerie. Firmado A. B. y J. J. G

5.—EL ARTICULO BIOGRAFICO DE BRUNET

(En la *Nouvelle biographie générale*, vol. XXI, págs. 514-517.)

"GOYA Y LUCIENTES (Francisco), peintre espagnol, né le 31 mars 1746, à Fuente-Todos (Aragón), mort à Bordeaux, le 16 avril 1828. Ce n'est qu'après le décès de cet artiste éminent que la France a apprécié son mérite et lui a rendu justice. La renommée de son talent, plein d'originalité, avait été long-temps sans franchir les Pyrénées. Dès son enfance Goya manifesta d'habiles dispositions pour les arts du dessin, après avoir pris quelques leçons à Saragosse, et avoir passé quelque temps à Rome, et revint en Espagne; Charles IV le distingua, et lui accorda, le 31 de Octobre 1799, le titre de peintre royal, et les plus grands seigneurs de la cour l'admirent dans leur intimité. Ami du luxe et du plaisir, l'artiste donnait des fêtes brillantes, se mêlait à plus d'une intrigue, mais cette existence dissipée ne ralentissait pas son étonnante activité. Il abordait tous les genres avec un égal bonheur; portraits, sujets de sainteté, scènes de mœurs, caricatures, il touchait à tout. Des églises de Madrid, de Tolède, de Séville renferment de ses productions; Le Museo del Rey à Madrid possède de lui deux portraits équestres de Charles IV et de la reine Maria-Luisa; le dessin est défectueux, mais l'effet vigoureux de l'ensemble, la vérité de la couleur, l'audace et la puissance du pinceau sont dignes des plus grands éloges. Le Museo Nacional ne renferme qu'une seule œuvre de Goya, *Une loge au cirque des taureaux*; à l'Academie, on trouve cinq ouvrages: une *Dame* (que l'on croit la duchesse d'Albe) en costume de *maja andalouse*, portrait plein de grâce et de vigueur, et quatre petits pendants (*une Maison de fous*, *une Course de taureaux*, *une Procession du Vendredi Saint*, *un Auto da-fe*); ils sont traités d'une manière fort spirituelle et fort animée. Les guinées anglaises ont conquis la plupart des nombreux tableaux de chevalet qu'a laissés cet artiste; M. Villiers (lord Clarendon), ex-ambassadeur de la Grande-Bretagne à Madrid, est devenu possesseur du portrait d'une femme qui avait inspiré à Goya la passion la plus vive; un autre amateur a placé dans sa galerie, non loin de Westminster, un tableau représentant une scène singulière, la flagellation volontaire que de pieux Castillans s'infligeaient pendant la semaine sainte. Quant au faire de Goya, voici en quels termes il a été apprécié par un critique ingénieux:

"Sa manière de peindre était aussi excentrique son talent; il puisait la couleur dans des baquets, l'appliquait avec des éponges, des balais, des torchons, et tout ce que lui tombait sous la main, il truellaient et maçonnoit ses tons comme du mortier, et donnait les touches de sentiment à grands coups de pouce. A l'aide de ces procédés expéditifs et préremptaires, il couvrait en un ou deux jours une trentaine de pieds de muraille. Il exécuta avec une cuillère, en guise de brosse, une scène du *Dos de Maio*, où l'on voit des Français qui fusillent des Espagnols; c'est une œuvre d'une verve et d'une furie incroyables." On ne connaît guère en France d'autre production de Goya que ses *Caprichos*, recueil de caricatures et de scènes de mœurs, qu'il a gravé à l'eau-forte mêlée d'aqua-tinta; il y a en tout 80 planches; la première est le portrait de l'artiste; les autres sont des estampes qui rappellent Hogarth pour l'apréte de l'ironie et Rembrandt pour la science des ombres; elles abondent en allusions aux usages nationaux et à la politique du temps. Il est facile de comprendre que l'auteur, attaquant des personnages tout-puissants, a dû entourer sa pensée d'une obscurité profonde; la faiblesse et l'incurie du roi, les ridicules de la reine, l'arrogante nullité du prince de la Paix l'ignorance des moines, tout cela ne pouvait être stigmatisé qu'avec des grandes précautions; il ne fallait pas que les blessés sentissent le coup qui leur était lancé. Une *revue*, qui est morte comme tant d'autres, disait, il y a trente ans environ, dans quelques lignes qu'elle consacrait à l'artiste dont nous parlons: "Dans sa verve âpre et mordante, Goya a profondément compris les vices qui rongent l'Espagne; il les a peints comme il les haïssait. C'est un Rabelais, le crayon et le pinceau à la main, mais un Rabelais espagnol, sérieux et dont la plaisanterie fait frémir. Un de ses dessins en dit plus sur l'Espagne que tous les voyageurs. Rien de plus effroyable que sa pénitente conduite à un auto-da-fe". Ce n'est d'ailleurs pas ici qu'il peut être question d'indiquer le sujet de chacune des planches des *Caprichos* et d'entreprendre de rechercher

es allusions qu'elle couvre. Quelques rares exemplaires de ce volume on passé en France, et se sont payés jusqu'à 150 francs dans des ventes faites à Paris; il s'en trouve un à la Bibliothèque impériale (cabinet des estampes), et l'œuvre de Goya est d'ailleurs extrêmement incomplet. Un recueil plus rare encore offre, sous le titre de *Tauromaquia*, et en trente-trois planches à l'eau-forte, divers épisodes des combats de taureaux depuis les Mores jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle.

Goya était amateur fervent de ces combats si chers aux Castillans; il fréquentait beaucoup la société des *Toreros*; il possédait ainsi tout ce qu'il fallait pour traiter à fond pareils sujets. "Quoique les attitudes, les poses, les défenses et les attaques soient d'une exactitude irréprochable, Goya a repandu sur ses scènes ses ombres mystérieuses et ses couleurs fantastiques. Quelles têtes bizarrement féroces, quels ajustements sauvagement étranges, quelle fureur de mouvement! Un trait égratigné, une tache noire, une raie blanche, voilà un personnage qui vit, qui se meut et dont la physionomie se grave pour toujours dans la mémoire." Ainsi s'exprime M. Théophile Gautier. N'oublions pas de mentionner plusieurs gravures d'après Velázquez, notamment les portraits de *Philippe III*, de sa femme *Marguerite d'Autriche*, de *Philippe IV* et de sa femme *Isabelle de Bourbon*, du *Comte d'Olivarez*; il a reproduit aussi quelques-uns des tableaux de ce maître, tels que celui où il s'est représenté *faisant le portrait de l'Infante doña Margarita*, et celui où il a montré *Bacchus couronné par des ivrognes*. Les malheurs qui désolèrent l'Espagne lorsque les armées françaises y pénétrèrent en 1808 et rencontrèrent une résistance opiniâtre, firent naître chez Goya l'idée des *Scènes d'invasion*, suite composée de 80 pièces, qu'on peut rapprocher des *Malheurs de la guerre*, de Callot. L'énergie la plus vive règne dans ces terribles compositions. "Ce ne sont que pendus, tas de monde qu'on dépouille, blessées qu'on emporte prisonniers qu'on fusille, couvents qu'on dévalisse, populations qui s'enfuient, familles réduites à la mendicité. Quelle finesse, quelle science profonde de l'anatomie dans tous ces groupes, qui semblent nés du hasard et du caprice de la pointe. Parmi ces dessins, qui s'expliquent aisément, il y en a un tout à fait terrible et mystérieux, et dont le sens, vaguement entrevu, est plein de frissons et d'épouvantements. C'est un mort à moitié enfui dans la terre, qui se soulève sur le coude, et de sa main osseuse, écrit, sans regarder, sur un papier posé à côté de lui un mot qui vaut bien les plus noirs du Dante; *nada* (rien). Autour de sa tête, qui a gardé juste assez de chair pour être plus horrible qu'un crâne dépouillé, tourbillonent à peine visibles, dans l'épaisseur de la nuit, de monstrueux cauchemars illuminés là et là de livides éclairs. Une main fatidique soutient une balance dont les plateaux se renversent. "A la fin de sa vie, devenu sourd depuis longtemps, ayant presque perdu la vue, Goya dessinait encore d'une main fougueuse des lithographies représentant pour la plupart des combats de taureaux. Il est à regretter qu'il n'ait pas songé à écrire ses mémoires; c'eût été un livre encore plus curieux, d'une originalité plus vive que l'autobiographie de Benvenuto Cellini. Il y eut de tout dans l'existence de l'artiste espagnol: de l'opulence, de la pauvreté, de la gloire, de l'oubli, des amours, d'incroyables intrigues politiques se déroulant sous ses yeux, l'intimité avec tout ce que la cour d'Espagne eut de plus puissant, l'amitié des *toreros* les plus célèbres." —G. Brunet.

Revue Encyclopédique, t. I, pag. 329.—Théophile Gautier, dans *Le Cabinet de l'Artiste et de l'Amateur*, 1842, t. I, pag. 337, et dans *L'Artiste*, octobre 1845, pag. 113.—C. Piot, *Catalogue raisonné de l'Œuvre gravé de Goya*, dans le *Cabinet de l'Artiste*, 1842, pag. 346-366.—Viardot, *Musées d'Espagne, et Notices sur les principaux Peintres de l'Espagne*; Paris, 1839.—*Bulletin de l'Aliance des Arts*; 1842, t. I, pag. 94."

6.—LA NOTA DE LA "ENCICLOPEDIE DU XIX SIECLE"

"GOYA (Francisco—y Lucientes), né en 1746 au village de Fuendetodos, dans le royaume d'Aragon, reçut les premières leçons de dessin d'un certain D. José Lusan, qui lui faisait copier des gravures. Après quatre ans de ce genre d'exercice, Goya se mit à peindre, mais sans professeur; plus tard il se rendit à Rome où il n'étudia que sur les toiles des Maîtres et, du retour à Madrid, il continua la même

méthode. De cette bizarre éducation sortit un talent incorrect, dépourvu de style et de système, mais plein d'audace et d'originalité. Devenu peintre particulier de Charles IV, Goya est venu mourir à Bordeaux, en 1828, à l'âge de 82 ans. Il est la seule individualité puissante que l'Espagne ait donnée aux arts depuis ses anciens maîtres. Sa manière est la même, mais plus lâche, plus déréglée, que celle de Velazquez. Dans le vestibule de la grande galerie du musée de Madrid, se trouvent les portraits de Charles IV et de Maria-Luisa à cheval, peints par Goya. Il n'a jamais abordé les sujets de haut style; ses compositions se bornent à des processions de village, à des scènes de courses de taureaux, à des farces de polissons, enfin à des sortes de caricatures peintes, pleines d'esprit et de malice, où l'exécution est toujours supérieure au sujet. Outre ces peintures il a laissé une série de gravures à l'eau forte au nombre de 80, connues sous le nom d'*Oeuvre de Goya*. Ce sont des caricatures de beaucoup de vigueur sur les usages, les mœurs et les personnages de son pays et de son temps.—J. Vallent.”

7.—EL ESTUDIO DE DON PEDRO DE MADRAZO EN EL ALMANAQUE DE LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA PARA 1880.

”DON FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

Nació en Fuendetodos (Aragón) en 1746. Murió en Burdeos en 1828. El genio de una nación no se apaga como un farol: puede quedar años y aun siglos amortecido, pero siempre, aunque de tarde en tarde, se manifestará cuando se le presente ocasión oportuna. Murillo había sido el último descubridor de los nuevos ideales en la región del arte cristiano, continuando la misión exploradora de Ribera, Zurbarán y Velázquez, que habían descubierto los suyos; Claudio Coello epilogó los triunfos de sus grandes predecesores y cantó las glorias de la pintura española en sus agonías, como dicen que canta el cisne sus propios funerales. A Coello siguió una funesta invasión de gusto transpirenaico, a cuyo impulso naufragaron todos los afamados naturalistas del siglo XVII—sobrenadando sólo Murillo como única excepción—, y cayó la pintura de una languidez tal, que la reaparición de los preceptistas en la persona de Mengs se tuvo por un señalado beneficio. No lo era, sin embargo, sino en muy ínfima parte: con Mengs retornaron las máximas de los eclecticistas del siglo XVI, los adoradores de los Carracis y su escuela, los romanistas y *florentinistas*—permítasenos este calificativo—; y si bien mejoraron el dibujo y la composición, los artistas volvieron a ser *artífices*, juiciosos y pacientes, pero desprovistos de sentido estético, sin el cual no hay arte verdadero. En una palabra, al sentimiento individual y personal de la belleza se sustituyó un ideal abstracto, de cartabón y de receta, como cuando dos siglos antes imperaban en los estudios de los pintores de España las leyes del Alberti, del Vasari, del Lomazzo y del Dolce, interpretadas por sus secuaces Francisco de Medina, Céspedes y Pacheco. El Greco, verdadero artista, de genio fogoso e independiente, había provocado el anatema de Francisco Pacheco, sosteniendo, con exageración sin duda, pero con gran fondo de verdad, tratando de hacer bien perceptible su idea de que no bastaban todas las reglas de las academias italianas para hacer de un tonto un artista, que la Pintura no es arte, ni artífice el pintor. Escandalizó esta proposición; pero, a la postre, todos los pintores de talento se fueron con el Theotocópuli, y una briosa sacudida del genio nacional creó la grande escuela naturalista de Madrid. Ahora sucedió lo mismo con el sabio de Mengs; Miguel Angel, Rafael, Polidoro Caravaggio, el Baroccio, los Carraccis, el Guido, recobraron por su esfuerzo momentáneo sus altares; pero se levantó Goya, y si no los derribó del todo, los dejó tan mal parados, que aun con agravio de la justicia, que siempre reclamara para Rafael y Miguel Angel la inmunidad del sagrado, concluyó con su prestigio y autoridad. Pero no olvidemos nuestra tarea de biógrafo.

Nació D. Francisco Goya y Lucientes el mismo año en que expiró el primer Borbón (1746). A la edad de trece años empezó a estudiar, bajo la dirección de Luzán, en Zaragoza. Pasó luego algún tiempo en Italia y volvió a España en 1769, formado ya pintor, con más genio que ninguno de sus contemporáneos. Entiéndese que fijó su residencia en Madrid por el año 1775. El célebre pintor sajón

Antonio Rafael Mengs, encargado por el Rey Don Carlos III de dar nueva vida a la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, le designó, no sabemos por recomendación de quién, para que pintase, en unión de otros artistas, originales (*ejemplares* se llamaban entonces) con destino a aquella manufac-tura. Los lienzos que para este fin ejecutó desde el 1776 fijaron la atención del pintor áulico y de la sociedad culta de la Corte. Quizá Mengs veía ya en el joven pintor a su más formidable émulo.

Abrióle sus puertas la Real Academia de San Fernando en 1780; creció su reputación con los frescos que pintó en la iglesia del Pilar, de Zaragoza; con el de *San Bernardino de Siena*, que hizo para la de San Francisco el Grande, de Madrid; con sus cuadros de costumbres y sus retratos históricos; y en 1795 fué nombrado director de dicha Corporación, cuando ya el Rey Carlos IV, llamado al trono en 1788, le había hecho su pintor de Cámara. Admitióle a su trato particular la reina María Luisa, y a su amistad íntima, la célebre Duquesa de Alba, y estas distinciones le franquearon la entrada en otras ilustres casas, para las cuales ejecutó obras que le valieron mucho y le proporcionaron el vivir con holgura y hasta con esplendidez. Fernando VII, al ceñir la corona, le confirmó en su empleo de pintor de la Real Cámara; pero disgustado de la vida de la Corte, obtuvo en 1822 real licencia para trasladarse a Francia. Despues de haber vivido algunos meses en París, fijó su residencia en Burdeos, donde pasó tranquilamente el resto de sus días. Sólo un año antes de morir, ya octogenario, hizo una rápida excursión a Madrid, para obtener del Rey licencia ilimitada, y entonces hizo su bellísimo retrato, existente en el Museo del Prado, el pintor de Cámara D. Vicente López.

Cultivó Goya diferentes ramas del arte; pero sobresalió principalmente en el género profano, pintando las escenas de la vida real, que pasaron por sus ojos al disolverse la antigua nacionalidad española bajo el bochornoso reinado de Carlos IV, con una espontaneidad, una ironía y una belleza de expresión nunca sobrepujadas por otros pintores. Naturalista como Velázquez, fantástico como Hogarth, enérgico como Rembrandt, espontáneo y escéptico como Callot, y delicado también a veces, como Ticiano y Verónés, y aun como Watteau y Lancret, apareció este gran genio descollando entre los degenerados pintores de su tiempo como un gigante roble entre enfermizos arbustos. Que algunos le consideren como un misterioso y terrible profeta del arte del porvenir puramente *realista* y destruc-tor de toda convencional belleza, no es motivo para achacarle miras y propósitos materialistas que no tuvo. Sus esferas de acción predilecta fueron la pintura de retratos y la de escenas populares. Su pincel, vengador de la belleza moral, grandemente escarneida en su tiempo, no perdona la caricatura ni la mueca para hacer odiosa y repugnante la figura del vicio—de la lascivia, de la codicia, de la hipocresía, de la ignorancia—, ni conoce lisonjas para los poderosos desprovistos de talento y de virtudes. Si la dama que le sirve de modelo es una Mesalina, si el valido a quien retrata no sostiene siquiera el paralelo con los Leicester y Valenzuelas, no hay miedo que la dama salga de su pincel simpática a los ojos de la gente honrada, ni que el privado obtenga de su mano atractivos que lo hagan aceptable. Lo deformé y lo ridículo de la naturaleza humana se clavaban en la retina de Goya como una saeta: podían pasar para él inadvertidas la verdad o la nobleza; la fealdad física o moral, nunca. Tal vez por esta causa fueran poco felices las composiciones de asuntos religiosos y místicos que se comprometió a ejecutar en algunas ocasiones. Pintó, en efecto, para la catedral de Toledo un *Prendimiento de Cristo*, en que lo menos apreciable es cabalmente la figura del Salvador; para la iglesia de San Antonio de la Florida, orillas del Manzanares, la cúpula y demás frescos que le avaloran, en que los milagros del Santo titular aparecen tan familiarmente tratados como pudiera serlo un espectáculo de volatineros ambulantes, y en que hay ángeles andróginos de ojos de fuego y cutis de camelia, ángeles que parecen hermosas meretrices. Pintó asimismo, según queda dicho, algunos frescos en las cúpulas del templo del Pilar, de Zaragoza; y tanto en unas como en otras obras demostró paladinamente que no era su vocación la historia sagrada ni la piadosa leyenda. Nada hay más frío e insípido que los *Pasajes de la vida de S. Francisco de Borja*, que ejecutó para la catedral de Valencia, ni cosa más inadecuada que la expresión que dió a las *Santas Justa y Rufina*, pintadas para la sacristía de la ca-tedral de Sevilla. En cambio, ¡qué propiedad, qué vida, qué fecundidad de recursos en sus retratos! *La Familia de Carlos IV*, existente en el Museo del Prado, es una obra en que se admiraron todas las grandes dotes de Rembrandt y de Velázquez. Las cualidades que más enaltecen a Goya como pintor

desde que, despojándose de la fría rutina de los Maellas y demás profesores amanerados de su tiempo, consiguió crearse un estilo propio, son, aparte de su enérgica comprensión de la vida real y común, la sobriedad de las tintas y un grande acierto en la elección del diapasón de tonos para sus cuadros. Para explicarnos con toda claridad, tomaremos por ejemplo el precioso ejemplo de *La Maja echada* (1), donde los que se imaginan que para ser *colorista* hay que recurrir a la exuberante paleta de Giorgione o de Rubens, puede observar cómo sabía nuestro pintor aragonés producir la magia del color sin emplear apenas más tintas que el blanco, el amarillo, el encarnado y el negro. En efecto; suprímase en este lienzo el carmín de la faja y el verde de la otomana o sofá en el que está sentada la figura, y el efecto será siempre el mismo: estas dos tintas nada quitan ni ponen para el encanto que produce la obra, y para que en ella se descubra desde luego al gran colorista. ¿Y cuál es la razón de esto, que a primera vista parece una paradoja? Que la riqueza del color no consiste en la infinita variedad de las *tintas*, sino en la variedad de los *tonos* y en la acertada elección del *diapasón* en que el artista los modula. Muchos degenerados discípulos de los venecianos y flamencos de la buena época fueron muy malos *coloristas*, a pesar de haber heredado de aquéllos un rico y espléndido surtido de tintas. Del mismo modo que el que nació con el instinto del color se manifiesta *colorista* en medio de la inopia de la paleta más primitiva, por la habilidad con que se reproduce. Sin más que el blanco y el negro, la luz y los valores de las tintas, así, el que nace sin aquella disposición, demuestra sus inarmónicas concepciones en medio de la abundancia de la paleta veneciana o flamenca. Nuestro Goya tenía esto de común con Velázquez, que con sólo el albayalde, el negro de humo, el ocre y el bermellón o la tierra roja, sabía derramar la vida a raudales y alcanzar el más brillante efecto. Ya lo dijo Topffer: las sustancias minerales o vegetales que llamamos colores son un elemento muy secundario para el *colorista*. Aun sin la delicada tinta rojiza con que dió el autor al rostro juvenil de la bella incógnita llamada vulgarmente *La Maja echada*, el arrebol de la salud y hasta el incentivo de estar recreándose con eróticas musarañas; sin el color rosado de la faja que ciñe su grácil cintura y sin el amarillo de su diminuta chaqueta torera y de su breve escarpín, este lindo retrato sería un soberano estudio al claroscuro, porque todos los tonos que constituyen su armonía son meras gradaciones monocromáticas, esto es, de un color solo—del gris—, desde el ceniciente argentino y perlino, cercano al blanco puro, hasta el más oscuro y profundo, próximo al negro. Y, sin embargo, esta armonía resulta tan llena y enérgica, que su conjunto produce las impresiones de la más seductora realidad, hasta el extremo de parecer que el seno de esa mujer se levanta al penetrar por entre sus abrasados labios el aire que aspira; que sus ojos brillan humedecidos de voluptuoso deseo y que crujen al peso de su cuerpo las rehenchidas almohadas en que descansa. La tinta gris, más o menos subida, si tinta puede llamarse al claroscuro sin matiz alguno del espectro solar, es, en efecto, el color único que domina en aquellas almohadas, en aquella especie de sábana fina sobre la cual está tendida la supuesta maja, en aquel ligero vestido que con excesiva libertad se adhiere a su turgente pecho, a su talle, a sus caderas, a su vientre, a todas sus bellas formas, desde la garganta al pie. No temió el valiente *colorista* que le faltasen recursos para entonar e iluminar profusamente su obra renunciando a los demás colores, ni que ese conjunto de grises produjese un todo neutro de desagradable efecto, porque comprendiendo que el color nace de la unidad del *diapasón* y de la exactitud de los tonos, y que la luz brota del claroscuro y de la armonía, estaba seguro, según lo acreditó el resultado, de que no parecerían de trapo sucio y gris, sino de fina batista, de azulada holanda y de blanquísimo lienzo, bien almidonado y con olor a limpio, aquellos objetos con los cuales diríase que se propuso hacer un especial estudio del color *sin los colores*. Por ser este difícilísimo arte la dote que más encumbra a nuestros ojos el talento de Goya, nos hemos detenido particularmente en su análisis. Pudo contribuir a la sobriedad de su paleta el mismo abuso que de los colores—más bien *colorines*—hacían sus coetáneos, porque observa con razón el muy entendido D. Carlos Luis de Ribera (2) que acaso si hubiera Goya nacido en época más floreciente del arte, no hu-

(1) Forma parte de la colección de cuadros de la Real Academia de San Fernando.

(2) En el artículo que escribió para ilustrar el retrato de la *Tirana*, del mismo Goya. *Cuadros selectos de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*. Cuaderno III.

biese sido tan original, porque entonces se hubiera formado con "escuela", mientras que en sus días tuvo que mantener continua lucha con lo existente.

Para la generalidad de los aficionados, la celebridad de Goya no procede de sus finos y delicados tonos como *fresquista*; ni de sus cuadros al óleo, ejecutados con la fuga y lozanía que resaltan en casi todos sus retratos; ni de sus cuadros de género, depositarios de una gran parte del caudal de su fecundísima vena, y en casi todos los cuales se advierte estar arrojado y extendido el color, sin vacilación y sin arrepentimientos, ya con una mala brocha, ya con el cuchillo, ya con una esponja, ya con una caña, cuando no son la misma yema del dedo (que todos los procedimientos son buenos cuando es el verdadero genio quien los sugiere); lo que hace más popular a Goya son sus grabados al agua fuerte. Los frailes ociosos y pedigüeños, los eclesiásticos regalones y glotones, los intrigantes, los pleitistas, las mancebas de su tiempo, cayeron bajo su acerada punta en sátiras mordaces y picantes, juntamente con los más encopetados y temidos personajes de la camarilla de María Luisa y de Godoy. No hay quien no haya ojeado sus *Caprichos* y su *Tauromaquia*, y comienzan ya a hacerse populares los *Proverbios* y los *Desastres de la guerra*, dados a luz no hace muchos años por la Real Academia de San Fernando.

Las obras más notables de Goya como *fresquista* son las que ejecutó en *San Antonio de la Florida* y en el *Palacio del Almirantazgo* (hoy Ministerio de Marina); como pintor de retratos y cuadros de costumbres, los que conserva el Museo Nacional del Prado, la Academia de San Fernando y las casas de Santa Cruz, Miraflores, Fernán Núñez, Osuna, etc. Goya ha dado su nombre a una calle de Madrid; Goya presta su autoridad a las mismas modas femeniles. Sólo falta que los pintores que le imitan no le pongan en caricatura."

APENDICE III

NOTAS VARIAS SOBRE GOYA

1.—GOYA Y REMBRANDT

Varias veces se repite en el texto alusión a la famosa frase sobre Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza; la creo cierta, pero todos hemos pensado siempre que la influencia del pintor holandés hubo de ejercerse sobre Goya por medio de los grabados, ya que muy pocas pinturas de Rembrandt vería el maestro aragonés en España. Pero que Goya frecuentó y estudió las estampas de Rembrandt, es cosa positiva. Hace años hallé y publiqué una curiosa nota a este respecto, dada por mí a conocer en el estudio preliminar a mi catálogo *Grabados y dibujos de Rembrandt en la Biblioteca Nacional*, aparecido en Madrid en 1934. Del capítulo VIII de este trabajo transcribo los párrafos que a este punto se refieren, y cuyo recuerdo me parece aquí pertinente:

"Las afinidades del arte de Rembrandt con el de Goya son una realidad; pero no una realidad casual, sino una filiación de maestro a discípulo, sincera y orgullosamente confesada por el pintor aragonés. Las tradiciones recogidas por Matheron, el primer biógrafo francés de Goya, que tienen más valor de lo que suele reconocerse, afirmaban ya que el genial sordo confesaba en la intimidad que no había tenido otros maestros que *Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza*. En realidad, esta frase que Matheron recogió de buena fuente es la que emplea el propio hijo de Goya, Javier, en los apuntes biográficos de su padre, que escribió tres años después de la muerte del pintor y que fueron publicados por D. Pedro Beroqui (1). Hay que conceder autoridad a este testimonio de Javier Goya, que reflejó, sin duda, lo oído a su padre cuando escribió de él que fué "observador con veneración de Velázquez y Rembrandt" y que "no estudió ni observó más que la Naturaleza, que decía era su maestra..."; o sea, en resumen, la misma frase de Matheron y el mismo deseo de relacionarse con la obra del gran maestro holandés, tan amante asimismo del natural. Que la genial espontaneidad de los aguafuertes de Rembrandt está presente en la obra grabada de Goya, es algo de toda evidencia; acaso en este sentido es nuestro pintor el único y verdadero gran discípulo que Rembrandt haya tenido. No hay sino mencionar, entre tantas otras cosas, su gusto por las luces dramáticas, tan patente en los *Desastres de la guerra*; su preocupación por el movimiento y su tendencia a sacrificar todo a la expresión sin importarle llegar a lo deforme o aun a lo caricaturesco; todo ello son notas comunes a los dos grandes artistas. Hay incluso detalles triviales menos atendidos y que son ciertamente curiosos. Se han criticado mucho los toros representados por Goya en su serie de la *Tauromaquia*; animales delgados, nerviosos, excesivamente largos de cuello, pero muy expresivos del ímpetu y del movimiento de avance en los brutos. Pues bien, yo encuentro estas mismas notas—llámense si se quiere defectos—en los toros representados por Rembrandt en su *Anunciación de los Pastores*; a la aparición del Angel en el Cielo

(1) Una biografía de Goya escrita por su hijo. En "Archivo Español de Arte y Arqueología", 1927, págs. 99-100.

rodeado de luz sobrenatural, los animales que se desmandan y emprenden la huída están muy cerca de los toros que embisten en la *Tauromaquia* de Goya (1).

Y en esta aproximación entre los dos grandes maestros será curioso añadir, a propósito de la colección de la Biblioteca Nacional, que probablemente nuestras mismas estampas de Rembrandt, algunas de las pruebas que aquí se catalogan, estuvieron en las manos de Goya y fueron estudiadas por él, siendo acaso estas mismas las que contribuyeron a afirmar en su arte la influencia del pintor de Leyde. En una carpeta de la Biblioteca Nacional hay una estampa que fué de la colección Carderera, de escaso interés, en cuyo respaldo hay una nota que dice a la letra: *Goya llevó 8 estampas de Rambº día 21 de Mayo* (2). Esta pequeña nota documental, que nos hace ver en manos de Goya unas estampas de Rembrandt, de las que seguramente figuran hoy en nuestra colección, nos hace gustar, con un sabor de realidad presente, la relación entre los dos grandes maestros."

2.—LAS IDEAS ESTETICAS DE GOYA

En los capítulos del texto de este trabajo se alude repetidas veces a las ideas estéticas de Goya. El tema fué objeto de un artículo del que esto escribe, que vió la luz en la *Revista de Ideas Estéticas*, en el número dedicado al Centenario de Goya. Me parece oportuno reimprimirlo aquí, como complemento de algunas afirmaciones que en este libro se hacen; en el trabajo se da a conocer, además, un documento inédito sobre el cuadro de San Francisco el Grande, curioso por reflejar el eco en Goya de las preocupaciones por la composición académica:

"SOBRE EL CUADRO DE SAN FRANCISCO EL GRANDE Y LAS IDEAS ESTETICAS DE GOYA

No son muchos los datos que poseemos para reconstituir las ideas estéticas de Goya; sólo retazos sueltos, que tienen, con todo, un valor inestimable para la confrontación con la obra del maestro. En modo alguno habría que pedir a Goya un sistema elaborado y consciente de ideas sobre la pintura; pero los pocos rasgos que sobre este punto conservamos de él en escritos oficiales o familiares, así como en noticias conservadas tradicionalmente, y que tienen suficientes visos de autenticidad, son lo bastante importantes para que merezca la pena recogerlas y confrontarlas con nuestras propias ideas sobre su arte. A pesar de todo y del escaso crédito de intelectualidad que le suele ser a Goya concedido, estas ideas del maestro aragonés, chispazos que escapan en sus escritos o en las anécdotas que conservó la tradición, son tan expresivos, tan llenos de intención y de acierto, que ya desearíamos poseer algo semejante de nuestros más grandes maestros del pasado, Zurbarán o Velázquez, por ejemplo.

Pero no intentamos una mera antología de textos, que está al alcance de cualquiera, al menos en lo hasta ahora publicado de la correspondencia del maestro. Lo que deseáramos es coordinar estos retazos con cierta lógica, intentando organizarlos en sistema, para lo que nos brinda especial ocasión un documento inédito de Goya que queremos aportar a las novedades del centenario, y que nos ha sugerido la idea de escribir estas páginas.

No es éste lugar ni ocasión para exponer nuestras ideas sobre la formación pictórica de Goya. Insistiremos solamente en algo que nos parece esencial: la genialidad espontánea del talento del maestro de Fuendetodos, tan evidente como a veces exagerada por los críticos, es en él perfectamente compatible con una ardua tarea de asimilación y de estudio que el pintor mantiene con laboriosidad tenaz y constante a lo largo de su vida. Ciento que este trabajo es más bien el de un autodidacto; el

(1) Otro tanto podría decirse de los novillos que se espantan en la batahola producida en el Templo al expulsar Jesús a los mercaderes en su grabado de este asunto, fechado en 1635, el año siguiente en que grabó la *Anunciación a los Pastores*.

(2) La nota manuscrita lo está en un papel con que se ha forrado una estampa recortada que reproduce una composición de Teniers o de su manera.

de un pintor que busca por instinto sus maestros, al no encontrarlos a la medida de su vocación en la generación antecedente. Más o menos rebelde, Goya pasó por las horcas caudinas de la enseñanza académica, y de su relativa insumisión a las normas de aquella enseñanza quedan rasgos en lo poco que sabemos de su biografía juvenil. No solamente sus fracasos en los exámenes académicos en Madrid, o sus querellas semiprofesionales, semifamiliares con su cuñado Bayeu (1), archiacadémico discípulo de los maestros consagrados, sino la energía con que en su intimidad rechazaba en la vejez la idea de deber nada a los maestros de sus primeros años (2). Y no deja de ser curioso que en este conflicto entre pura espontaneidad genial y ruptura con las normas académicas fueran los Jurados del concurso de Parma (3) los que percibieran más claro la disonancia sin dejar de hacer justicia a los méritos del talento espontáneo. Con dificultades y rebeldías Goya trató de adaptar su genio a las exigencias de las normas académicas—y de ello dará prueba el documento inédito que vamos aquí a dar a conocer—; pero en este penoso esfuerzo sufre el artista, rechinan sus resortes interiores y, finalmente, el resultado es más bien pobre. El mejor ejemplo de estas dificultades de adaptación y de sus penosos y estériles esfuerzos por brillar en los géneros académicos lo tenemos, a lo largo de su vida, en las pinturas religiosas del maestro, torpes e inexpresivas machinas en su mayor parte, y en las que, cuando no el fracaso, comprobamos la trabajosa fatiga con que trata de salir airoso de un empeño para el que no siente vocación. Pensamos al decir esto en las composiciones bien conocidas de su *Cristo crucificado*, su *Prendimiento* de la catedral de Toledo, en los cuadros de Valencia, o bien en la detestable *Sagrada Familia* del Museo del Prado, caricatura impotente de un aporcelanado Mengs. Ciento que hay cuadros religiosos de Goya estimables para el conocedor de nuestro tiempo, y así la *Anunciación* (cuadro y boceto) nos admira por la riqueza excepcional de su maestría pictórica. Del mismo modo hemos de estimar en algo las sutilezas de color de la *Asunción de María*, en la iglesia de Chinchón, que es, fuera de esta excelencia, un cuadro muy flojo. También hay notas muy bellas en los tres cuadros de Valladolid, obra de mayor madurez y soltura. Pero no queremos acometer la crítica de este género religioso a través de la pintura goyesca, sino más bien referirnos a esos esfuerzos y ensayos a que se ve obligado Goya en la resolución de estas composiciones tan académicas, en las que debe poner en uso todas las recetas de la enseñanza de los talleres tradicionales. Si algo se echa de ver, por ejemplo, en la *Sagrada Familia* del Prado, como en los frescos de Zaragoza, es una preocupación por disponer las figuras en masa apiramidada, de acuerdo con la tradición académica.

EL CONCURSO DE SAN FRANCISCO.

Bien sabemos que después de sus incidentes zaragozanos del año 1781, es decir, de la pintura de la media naranja del templo del Pilar, el empeño más importante que se le ofrece a Goya, y que él acepta como una reparación y una ocasión de resarcirse de las ofensas inferidas a su amor propio, es el encargo de la pintura de San Francisco el Grande.

La correspondencia con Zapater, en los fragmentos que hasta ahora han sido publicados, demuestra bien claramente la importancia que el propio Goya dió a aquel encargo, en competencia con los mejores pintores de la Corte; *el mayor empeño en la pintura que se ha ofrecido en Madrid*, decía el pro-

(1) La documentación de este incidente, en Viñaza, Apéndice núm. 1. Sobre los trabajos de Goya en el Pilar aportó algunas novedades de detalle un artículo de Galindo, "Goya pintando en el Pilar", publicado en el extraordinario de la revista *Aragón*, abril 1928, págs. 152 y sigs.

(2) Así hay que interpretar rectamente la nota sobre Goya "comunicada por el pintor", incluida en la *Noticia de los cuadros... del Museo del Rey* (1828), que admite sólo a Luzán como *maestro de dibujo*, ya que cuida de advertirnos que en los cuatro años que con él pasó se limitó a copiar las *estampas de los mejores maestros*. Despues, el propio artículo hace notar que ni en Roma ni en Madrid fué discípulo de nadie.

(3) La noticia del concurso de Parma, salvada por el *Mercure de France*, de enero de 1772, en una gacetilla recordada por Piot en 1842, sólo ha sido completada y rectificada en parte por un erudito italiano, G. Copertini, en un artículo, "Note sul Goya", publicado en 1928, y que extractó Sánchez Cantón en *Archivo Español de Arte y Arqueología* en 1931 (págs. 182 a 184). Goya no obtuvo el segundo premio, como dijo el *Mercure*, aunque sí quedó en segundo lugar en el número de votos obtenidos.

pio Goya a su amigo zaragozano (1), y consciente de la responsabilidad que sobre él pesa, recibido el encargo en julio del 81, trabajaba con intensidad en el boceto en el mes de octubre del mismo año, quehacer que le embarga y por el que renuncia a los dilectos placeres de la caza (2).

En efecto, en cartas de Zapater de 6 de agosto al 6 y al 20 de octubre, repetía: "... trabajo en el borrón de San Francisco". ¡Tres meses de verano madrileño sudando por resolver su boceto un Goya, el pintor de la espontaneidad más desenfadada y de los más inverosímiles atrevimientos! Goya tenía el sentido de la importancia de aquel concurso y empeñaba en la partida todos los tesoros de su amor propio, ofendido gravemente por su familia política desde el año anterior. Sólo ello explica aquella insistencia en resolver estos sin duda para él aburridos problemas de composición, los mismos que en años más fogosos y juveniles le hicieron fracasar en los concursos de la Academia de Madrid y le relegaron a un segundo puesto en el concurso de Parma.

Son bien conocidas las incidencias, esperanzas y desilusiones que rodearon para Goya la historia del cuadro de San Francisco. Resumiremos rápidamente lo más interesante. Digamos, en primer término, que en buena parte el nombramiento se debió más bien al deseo de Floridablanca de complacer a D. Juan Martín de Goicoechea, el protector zaragozano de Goya, y cuyo interés por el joven maestro ya conocía el Ministro de Carlos III (3). De octubre del 81 hasta enero del 83, el cuadro de San Francisco ocupó el tiempo y, sobre todo, el pensamiento de Goya; como consecuencia del encargo hubo de pintar el conocido retrato de Floridablanca, obra en la que puso el pintor mucho empeño, y que acaso por ello mismo resultó también tan mediocre. Todas las esperanzas de Goya están en un triunfo a los ojos de la Corte con el cuadro de San Francisco, esperanzas que siguen alimentándose de sí mismas durante el año 84 hasta el mes de noviembre, en que los lienzos se descubrieron y dieron lugar a los consiguientes comentarios y al revuelo natural entre las gentes del oficio, según reflejan las cartas de Goya a Zapater de 4 de diciembre de aquel año (4).

Días después, Goya parece felicitarse de la buena impresión que el lienzo causa entre los intelectuales (5); el tema del cuadro sigue presente en la correspondencia de Zapater en los comienzos del año 85 (6). Goya se cree triunfante y acaso le parezca confirmación de ello el nombramiento de Teniente Director de la Academia, en la vacante de D. Andrés de la Calleja (7). Pero la triste realidad era que, después de tantas ilusiones, Goya, en abril de 1785, tenía que elevar un memorial al Rey, en compañía de Ferro y de Castillo, solicitando remuneración por su trabajo (8). Aquellos *pobres pin-*

(1) Carta del 25 de julio de 1781: "... parece que Dios se ha acordado de mí", escribía, además, indicando bien a las claras que su ambición y la conciencia de su talento le habían hecho esperar con impaciencia esta ocasión.

(2) "Viene el tiempo de las tordas, que si no fuera por el cuadro de San Francisco...", etc.

(3) En la mentada carta del 25 de julio, Goya alude sin recatarse a esta mediación de D. Juan Martín: "S. M. ... se ha dignado nombrarme a mí, cuya carta orden el Ministro se a envía hoy a Goicoechea, para que la enseñe a esos viles que tanto han desconfiado de mi mérito." Nadie es profeta en su patria, y a Goya le escoció siempre la equívocada valoración de sus paisanos poniendo a los Bayeu por encima de él como pintores. La carta de Camilo Goya a Zapater, también publicada por el sobrino de éste, da a entender asimismo la sorda guerra que le movían sus émulos, acaudillados seguramente por los envidios del pintor. Es un testimonio más objetivo que el del propio Goya y tiene valor por ello mismo: el temperamento fogoso y desenfadado del maestro daría pie con frecuencia a chismes y cuentos, y a ello se refiere Camilo cuando escribe de su hermano que, aunque "Dios le ha dado fortuna y habilidad, está perseguido con tanto esfuerzo, que ya que no son capaces de oscurecerle (pues no es Zaragoza este pueblo); le quitan la paciencia *si ha dicho, si no ha dicho*, y revolviendo con sus mentiras todo lo que pueden". La guerra sorda y de bastidores debió de ser encarnizada; el pasaje es bien significativo. Camilo escribía, claro es, desde Madrid.

(4) "Ahora estamos en la bulla de los cuadros de San Francisco, y siempre, gracias a Dios, van las voces siguiendo como empezaron." Los lienzos se habían descubierto en noviembre, según otra carta extractada también por Zapater. "Ya se han descubierto todos y yo no te quiero decir sino que ya se empieza a hablar bastante."

(5) Carta del día 11: "Es cierto que he tenido fortuna para el concepto de intelectuales y para el público con el cuadro de San Francisco, pues todos están por mí sin ninguna disputa; pero hasta ahora nada sé de lo que debía resultar por arriba..." ¿Exito real o deseo de engañarse? Pero, en todo caso, decepción ante la no advenida aunque esperada recompensa. Que sería, sin duda, el nombramiento de pintor de cámara.

(6) Carta del 14 de enero: "De mis cosas no hay nada por arriba, ni creo que habrá..." Decepción..., pero aun esperanza. Ya oirás, le dice a Zapater, cosas sobre lo de San Francisco: "no te las quiero apuntar hasta ver si se verifica..."

(7) Cartas de 14 (abril?), 10 y 17 de mayo.

(8) Me refiero a la documentación dada a conocer por Viñaza, Apéndice II. La instancia tiene fecha de 25 de abril de 1785; en ella se dice que los pintores han *empleado dos años en borrones, estudios y ejecución* de los cuadros. Fué cursado el escrito por mediación de D. Antonio Ponz, que lo acompañó con oficio, en el que insinúa que si las circunstancias no son oportunas—dice—para conceder la remuneración solicitada, podría pagárselas con fondos de la fábrica de San Francisco. Los documentos se hallaban en el Archivo General Central, Fomento, Bellas Artes, 1785. Legajo número 6.

tores—el adjetivo es de D. Antonio Ponz—(1), que sólo habían recibido seis mil reales por su labor como anticipo en 1782, recibieron otros cuatro mil reales por benevolencia del Conde de Floridablanca, que al disponer se les entregase esta cantidad, anotaba de su mano en el oficio de orden: "Los cuadros no han sido gran cosa, bien que los de éstos son los menos malos." Menguada calificación, que hubiera amargado mucho la vanidad de Goya, de serle conocida.

UN DOCUMENTO INÉDITO DE GOYA.

Pero es el caso que podemos aducir aquí un documento de la mano del propio Goya, que nos interesa comentar a los efectos del tema abordado en estas notas. El documento en cuestión, cuya copia poseía el que esto escribe desde hace más de quince años, en espera de ocasión propicia para ser publicado, debe serlo ahora sin más tardanza, aunque sea en estas ligeras notas, por un poderoso motivo importante. Conservábase el documento en el Archivo de Alcalá de Henares, entre los papeles del Ministerio de Fomento, legajo 1.457. Como es sabido, el Archivo y su contenido ardió en incendio desgraciado en el año 1939, y urge, por tanto, darlo a conocer para no correr el riesgo de que hasta de esta copia conservada pueda perderse el rastro. Se trata de una instancia del propio Goya al Conde de Floridablanca en 22 de septiembre de 1781, y es una especie de acuse de recibo de la orden en que se le encarga al pintor el lienzo para la capilla del templo. Aquí se publica. La redacción y la ortografía, conservada en esta transcripción, acreditan bien elocuentemente ser de mano del propio Goya:

Ex.^{mo} Señor.—Con la puntualidad que exigía la Respectable orn^d de S. M. que me comunicó V. E. en 20 de Julio del corr.^{te} nombrandome para que pintase uno de los siete Quadros del nuevo Templo de S.ⁿ Fran^{co} de Asis de esta Corte, dejando a mi arbitrio representar el Subceso, que me pareciese mas aproposito de los de la vida de S.ⁿ Bernardino de Sena, hé pintado en el borroncito de la medida que se me dió (como á los demás) el Milagro, de q.^{do} predicando el S.^{to} en una espaciosa llanura (á causa de no caber el concurso en Calles, ni Plazas) inmediata a la Ciud^d Aquilina en presencia de Renato Rey de Sicilia, y de numeroso concurso; encareciendo la coronación de la Reyna de los Angeles, se vió con el m.^r asombro por aq.^l admirable Auditorio, descender de el Cielo una lucidísima estrella la que fijándose sre Su Cabeza, le bañó de Resplandor Divino. Asumpto q.^e dá bastante campo para enriquecer la composición, a no limitarla en parte lo extrecho de la proporción del Quadro, pues bien notará la ilustrada comprension de V.E. que mediante haver de Ser piramidal la ejecucion, teniendo que serpeár con sus terminos para su mejor decoracion, se hace forzoso, faltár en alg.ⁿ modo á la espaciosa demostracion del Campo, que dejo insignuada: V.E. se dignará decirme si hé de entregar aquí el nominado Borroncito ó á q.^e le hé de dirigir á ese R.^l Sitio.—Nro S.^r prospere la importante vida de V.E. los dilatados a que le apetece la Nacion.—Mad.^d 22 de sep.^{re} de 1781.—B. l. p.^s de V.E.—su mas atento y seg.^r serv.^{or}.—Fran^{co} de Goya (Rubricado).—Ex.^{mo} S.^r Conde de Florida blanca.

Breve y administrativo, el documento no tiene desperdicio, y en sus cortas líneas se nos ofrece repleto de noticias y de sugerencias. En primer lugar, nos demuestra que a Goya se le dijo sencillamente que tomase como asunto de su cuadro a San Bernardino de Sena, pero sin prescribirle qué pasaje de la vida del santo había de representar. Goya lo indica, y al describir el asunto, viene a rectificar la interpretación que hasta ahora han dado todos los autores, pues el artista nos dice que se trata de la predicación de San Bernardino ante el Rey de Sicilia, Renato de Anjou, y no Don Alfonso de Aragón, como han dicho hasta ahora las descripciones y los catálogos (2). Pero lo que nos dice, sobre todo, el documento, es cuánta importancia le daba Goya a este empeño en que tanto ponía de su amor propio; y así explica al ministro con detalle, un tanto ocioso y con escasa pertinencia, la elaboración del boceto que para el cuadro hacía y los problemas de composición que en él se le presentan, tema que no parece muy propio de un oficio de protocolo. Mas en esto está precisamente lo que a nosotros nos interesa, es decir, la preocupación de Goya por someter un enojoso asunto iconográfico a las nor-

(1) En carta recomendando el asunto a D. Francisco Pérez de Lema. Este contestó diciendo se habían satisfecho a cada uno de los pintores 6.000 reales en 1782.

(2) San Bernardino predicó en el reino de Nápoles, en momentos en que se disputaban aquel territorio angevinos y aragoneses; es decir, Alfonso V y Renato. Acaso Goya se inspiró en algún texto en que se ponía al Santo de Siena en relación con Renato de Anjou; concretamente se hace así en el *Año Cristiano* del P. Croisset. Lanzado a su asunto, es muy probable que alguien advirtiese a Goya de lo inconveniente que resultaba representar al pretendiente francés en un cuadro encargado por el rey de España, descendiente y heredero de Alfonso V, y nacido, además, como era el caso de Carlos IV, en el propio reino de Nápoles. Ello explica que se hablase ya siempre de Alfonso de Aragón al tratar del cuadro, olvidando la *pifia* del pintor.

mas de que él habría oido hablar a sus colegas académicos, y que, en efecto, le preocuparon al ejecutar su cuadro. Comentemos un poco este pasaje.

A Goya le estorba el formato estrecho del cuadro, ciertamente incómodo para él y para cualquier artista, y le es incómodo, sobre todo, porque el asunto elegido le obliga a introducir en el lienzo una multitud de gentes que escuchan la palabra del santo; tratándose de un predicador, de un ardiente propagandista como era San Bernardino de Sena, hubo de parecerle forzoso a Goya representar una escena de predicación, complicada a la vez por el milagro de la aparición de la estrella luminosa. Con ello se le plantea el problema, que había, andando el tiempo, de ser tan grato al artista, de hacer intervenir en la escena una masa de gente; pero esta muchedumbre aparece aún demasiado individualizada en los hombres y mujeres que la componen, y no fundida en ese impulso dinámico, expresivo de una voluntad colectiva y vibrante de ritmo que Goya acertó a pintar en épocas de mayor madurez. Por otra parte, Goya no siente la expresión devota: aquellas gentes que escuchan la palabra del franciscano, al intentar demostrar con académico ademán algún congruente sentimiento, nos dan de él una versión amanerada y cargante, y presentan en sus rostros esa bobalicona actitud de atención, aludida por los ojos en alto y la boca abierta, que evidencia con negativa elocuencia qué pobres recursos posee Goya para expresar emociones que no le debieron de ser muy afines. Así, entre todo aquel aburrido conjunto, sólo destaca en el lienzo de San Francisco el Grande el autorretrato de Goya, la sólida y robusta cabeza del artista, con la fresca impresión de juventud en su rostro, entonces grueso, y su ávida y apasionada expresión.

Goya pondera las dificultades que ha de resolver al tener que pensar, como era canónico, en un esquema piramidal, norma constante de muchos de sus cuadros juveniles, pero desde luego de todos los religiosos, y la necesidad de destacar en este estrecho formato los términos diversos en la muchedumbre apiñada junto al Santo, que hurta lugar a *la espaciosa demostración del campo*, escogió que Goya sorteó poniendo unos árboles al fondo. El documento nos muestra asimismo que los bocetos habían de pasar por la aprobación oficial, y así se muestra dispuesto a enviarlos a Floridablanca, a ese *Real Sitio*, que sería probablemente El Escorial, por la estación del año en que Goya escribe, si es que la corte no estaba todavía en San Ildefonso.

Goya se nos muestra, pues, afanoso buscador de asunto, obligado por la libertad iconográfica que se le ha dejado, y, de acuerdo con la oficialidad del encargo, se nos aparece tratando de resolver todos los problemas que la composición académica le plantea: términos, grupos humanos, composición apiramidada y discreto empleo del paisaje; es decir, todo el teclado del cuadro de composición tal como se entiende en las normas y en las aulas académicas. De su falta de gracia para resolver estos problemas habla el cuadro por sí mismo, y bien podemos imaginarnos al Goya impetuoso y aún poco consciente de sus fuerzas, estrecho y mal a gusto en el género enojoso que se le impone, mientras lucha en su fuero interno ese deseo de libertad que siempre sintió, y al que dió sólo rienda suelta en épocas de mayor atrevimiento.

LOS BOCETOS PARA EL SAN BERNARDINO.

Que el cuadro le dió bastantes quebraderos de cabeza, queda probado por los bocetos o borrones que ejecutó para él durante todo un verano. No estará de más repasar su comparación.

Tres existen con pretensiones de originales del maestro; de ellos, dos se conservaban en la colección del Marqués de la Torrecilla y están hoy en paradero que ignoro. El primero de ellos es el que Mayer incluye en su Catálogo (núm. 37) y reproduce en la figura 11 de su libro, y Calvert, en la lámina 261 de su obra. Es realmente *un borroncito*, para decirlo con términos muy de Goya; una mancha fogosa esbozada por el pincel, y en la que, más que la pirámide, parece acentuado—y en ello influye la ejecución abocetada—un cierto movimiento circular en torno a la figura del santo, que es también más robusta y achaparrada que en la ejecución definitiva. Las variantes más importantes están en el alabardero de primer término y en los grupos del fondo que figuran a derecha e izquierda del predicador. Tampoco está resuelto en el borrón el extremo inferior derecho del cuadro, y la figura del Rey aparece mucho más de perfil que en el cuadro de San Francisco.

En lo que llamo segundo boceto (1), número 36 de Mayer, la composición ha sido rectificada por Goya; el número de figuras es aproximadamente el mismo que será en el cuadro; pero se han definido ya las del primer término, muy poco afortunadas en todas sus versiones: las actitud del Rey, ahora más de frente, y las dos masas de cabezas, a derecha e izquierda del Santo, que aparece en esta versión llevando en su mano la tablita circular que mostraba en sus predicaciones, y que lleva las tres letras IHS.

Un tercer boceto, de mayor tamaño, se conserva en Zaragoza; acaso sea el que poseían los descendientes de Zapater, y que es aludido por el editor de las cartas en el texto que a ellas añade (2). Este cuadro, que figuraba en 1928 en la colección Escudero, de la capital aragonesa (3), ha sido expuesto en la exhibición que se celebró este año en el museo de aquella ciudad. Allí pude verlo, y aunque no hice de él estudio particular, creo debe mantenerse la atribución a don Francisco; conviene, en todo caso, anotar las diferencias con los dos estudiados anteriormente. El cuadrito está mucho más de acuerdo con el gran lienzo de San Francisco el Grande que ninguno de los dos anteriores, y caso de considerársele boceto, tendría que ser estimado como el último de ellos, si es que no se piensa en que pueda ser una reducción más o menos variada, hecha con destino a Martín Zapater para que éste tuviera idea de cómo era la obra en que, según Goya, había obtenido tan gran triunfo en la Corte, como con exageración pensaba el artista. En todo caso, en este cuadro y en el lienzo definitivo, Goya acentúa, especialmente en las figuras de la izquierda, la tendencia a apiramidar la composición que concuerda en el cuadro de Zaragoza extraordinariamente con el lienzo de la iglesia madrileña, como puede observarse especialmente estudiando la total concordancia en ambos de los árboles del fondo. Mas todavía hay que observar que los dos bocetos de la colección Torrecilla se apartan del estudio de Zaragoza y del cuadro definitivo en Madrid en la brusca e inexplicable aparición del crucifijo en la mano izquierda del Santo, en lugar de la característica tablilla con las iniciales IHS que acostumbraba a presentar a los oyentes después de sus sermones. La tablilla con el nombre de Jesús fué devoción especial de San Bernardino y atributo particular de las imágenes del Santo, desde los primitivos. A Goya no debió de satisfacerle desde el punto de vista de la composición; en definitiva, vino a triunfar el modelo que, desde el principio, debió de tener en su mente al pensar el cuadro. Porque Goya, una vez más, aprovechó aquí una composición anterior: el cuadro de la Predicación de San Juan Francisco de Regis, pintado por Miguel Angel Houasse en el Retablo del Noviciado de Jesuítas, y hoy en el Salón rectoral de la Universidad Central (4).

Con esta comparación del lienzo y sus estudios, que hemos creído de algún interés, queremos, sobre todo, insistir en la importancia que Goya dió a esta tarea y en el esfuerzo que puso—él, tan espontáneo y fogoso de ejecución, que pintaba cuadros en sesiones de una sentada—en la resolución de una composición para él enojosa y difícil, precisamente por lo que tenía de pie forzado de obligada corrección académica.

LOS OTROS PASOS ACADÉMICOS DEL PINTOR.

Por curiosa paradoja, una de las primeras noticias que tenemos de la actividad pictórica de Goya es la presentación de su cuadro al concurso de la Academia de Parma. Duro hueso que roer fué para Goya este de bregar con los temas y las normas que la Academia imponía a los que aspiraban a recibir sus favores. Goya hubo de conocer el fracaso en repetidas ocasiones en estos certámenes académicos, en los que le llevaron siempre delantera los aplicados alumnos mediocres. Así, en 1763, Gregorio

(1) Debo advertir que en el *Goya* de la Casa Calleja (Madrid, 1924) se reproduce por error este boceto segundo diciendo que se trata del cuadro definitivo en San Francisco el Grande (véase la fig. 191).

(2) "El asunto de este lienzo—dice—, cuyo boceto poseo, representa al santo colocado sobre un peñasco; tiene un crucifijo en la mano, y sobre la cabeza, espina resplandeciente, y figura estar predicando al Rey *Don Alfonso de Aragón* y a otros grandes señores que forman un auditorio numeroso y lleno de público."

(3) La reproducción se publicó en el número extraordinario de la revista *Aragón*, de abril de 1928, dedicado al centenario del artista. (Véase la pág. 110 de dicho número.)

(4) Puede verse reproducido el cuadro de Houasse, en el artículo sobre el Noviciado publicado por D. Elías Tormo en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, números de los trimestres 3.^º y 4.^º de 1945.

Ferro le ganó por la mano al dibujar en medio pliego de papel marquilla la estatua del Sileno de la Academia, y tres años después, al optar a los premios de la pintura, sudó, sin duda, tinta al tratar de presentar al Tribunal juzgador una versión correcta de aquella amenidad de asunto que se propuso a los optantes, con firme base en el libro XIII, cap. 16, de la *Historia de España*, de Mariana. Recuérdese el mero enunciado del tema: *Marta, emperatriz de Constantinopla, se presenta en Burgos al Rey Don Alfonso el Sabio a pedirle la tercera parte de la suma en que tenía ajustado con el Soldán de Egipto el rescate del Emperador Balduino, su marido, y el Monarca español manda darle toda la suma*. Esto, tan rico en matices pictóricos en cuanto a posibilidades de representación (!), fué la prueba de pensado, ya que la de repente comportaba otro tema semejante, aunque menos enrevesado. Era, como se sabe, éste: *Juan de Urbina y Diego de Paredes, en Italia, a vista de el exército español, disputan sobre a cuál de los dos se habían de dar las armas del marqués de Pescara*. Le derrotó, como es sabido, Ramón Bayeu, y acaso fué esta derrota juvenil lo que Goya no perdonó jamás al que había de ser su cuñado, como nos demuestra, en la repetida correspondencia a Zapater, alguna enconada alusión tan intencionada como aquella de la carta de 25 de julio de 1781, en que, al mencionar los que con él habían recibido encargo para pintar un cuadro destinado a San Francisco, remata su comentario con aquella avinagrada coletilla de que *de Ramón nadie se acuerda*. Ni de Ramón, ni de Ferro, ni de tantos otros mediocres contrincantes suyos nos acordaríamos mucho ahora, a no ser por lo que se cruzaron a veces en la vida de Goya.

Pero no se concebía para un joven otra manera de comenzar la vida del artista que aspirando a los premios académicos. Goya tuvo por ello alguna ilusión en mandar su cuadro al concurso de la Academia de Parma, aquel del conocido tema de: *Aníbal victorioso, contemplando por primera vez desde los Alpes las campañas de Italia* (1), y conocido es el fallo de la Academia poniendo la composición de Goya en segundo lugar, detrás de la premiada de Pablo Borroni, y anotando algunas particularidades del concurso, que son, puede decirse, la primera y más antigua crítica del arte de Goya. No tienen desperdicio las observaciones dadas a conocer por el *Mercure de France*, en las que se aprecian en la pintura del joven aragonés el excelente manejo del pincel, la fuerza grande de expresión en la mirada de Aníbal y una impronta de grandeza de la actitud de la figura principal; no es, ciertamente, poco, aunque todo esto, para aquellos señores del Jurado, se contrapesaba por haberse separado del tema el concursante y por poseer *poca verdad* el colorido. De estas dos últimas observaciones nada nos sorprende la primera, aunque sí desearíamos saber, ciertamente, qué idea tenían los académicos de Parma del color y de su verdad.

El esfuerzo de San Francisco no fué el último que Goya hizo, aunque fuera tascando el freno, para intentar someterse a las normas académicas. Sin duda, fué uno de los más rudos el que hizo al pintar su *Cristo en la Cruz*, hoy en el Museo del Prado, cuadro de recepción de Goya en el cenáculo académico, y detestable pieza para nosotros, tanto en lo que se refiere a su torpe esfuerzo por lograr una expresión religiosa, como a la factura misma, tan contraria a la íntima vocación del pintor.

Los rumores de la leyenda tradicional y los datos ciertos que de algún caso poseemos, nos hacen saber que Goya atrevióse en alguna ocasión a expresar su desprecio por los convencionalismos y las fórmulas opuestas a la espontaneidad de su temperamento al sentir esos deseos de decir la verdad y librarse de hipocresías, que asaltan al hombre sincero cuando llega a la madurez ya empachado de mentiras sociales. Somoza nos habló de una pelotera con Mengs, el apolíneo dictador de la pintura europea, al intentar con académica suficiencia corregirle unos trabajos a Goya. Por otra parte, los documentos que dió a conocer Viñaza nos revelan la explosión antiacadémica en que Goya estalla con motivo de su pintura del Pilar en 1781. Goya está harto de los prudentes, cucos y comedidos Bayeus, sus cuñados; le cargan las objeciones puristas a un trabajo que él realizó con mayor desenfado y satis-

(1) La Academia parmesana dejó menos libertad a los concursantes que la que fué otorgada a Goya para interpretar a San Bernardino de Siena. Había el cuadro de expresar la alegría del caudillo cartaginés al contemplar las campañas del país; Aníbal había de ser representado "alzandosi la visera dell'elmetto e volgendosi ad un genio, che lo prende por la mano", según los detalles que dió a conocer la investigación de G. Copertini, extractada por Sánchez Cantón en *Archivo Español de Arte*, 1931.

facción que otros encargos anteriores, y aunque la violencia de su genio hubo de ceder ante las gestiones del padre Salcedo, el temperamento de Goya debió de ponerse al rojo en aquella ocasión, y de ahí su empeño en triunfar con el cuadro de San Francisco, en el cual forzoso le era, por tratarse de tan elevado cargo oficial, el sometimiento a las prescripciones del arte más correcto y académico.

LA IMAGINACIÓN LIBERADORA.

Afortunadamente, Goya se encontró a sí mismo cuando se puso a pintar sin preocupaciones enfadosas; en este sentido, los mismos cartones para tapices le sirvieron de magnífico entrenamiento; pero fué, sobre todo, su labor de retratista la que contribuyó a liberarle de estas ataduras que le lastimaban y la que le mostró abierto y amplio su verdadero camino.

El problema de todo creador está en hallar el lenguaje propio para expresarse; para conseguirlo, siempre fué lícito al genio romper con las trabas convencionales. Cuando pudo entregarse con entera libertad, sin censura, al modelo que tenía delante, Goya comenzó a sentirse ya seguro. Si Velázquez y Rembrandt le ayudaron para esta suprema tarea en su labor de retratista y de grabador, él, volviendo decididamente la espalda a las monsergas académicas, se entregó a la naturaleza, que, como nos transmitió su hijo Javier, decía era su maestra. Observemos que el propio Javier Goya añade a renglón seguido esta frase: "A lo que no poco contribuyó el haber perdido el oído a los cuarenta y tres años." Creo que Javier Goya tenía razón. Si su padre no sufrió la tremenda crisis de 1792 en su salud, si la sordera no le aísle de un mundo que él encontraba ciertamente placentero en estos años de triunfo, acogido por los reyes y las duquesas, superado ya todo complejo de resentimiento ante sus prudentes y aprovechados hermanos políticos, acaso el pintor de Fuendetodos no hubiera terminado de encontrarse. Ese terrible aislamiento que le obliga a renunciar a la Dirección de Pintura en la Academia y le mete en sí mismo, es acaso lo que más contribuye en aquellos años a desembarazarle de ataduras y de prejuicios. A la salida de este oscuro corredor de su enfermedad siente apetito de pintar lo que le viene en gana y se lanza con franco paso a la pintura de imaginación. Corresponde a este momento la famosa carta de 4 de enero de 1794, dirigida a D. Bernardo Iriarte, y que contiene en sus pocas líneas, tan repetidas hasta la saciedad por todos los comentaristas, las primeras confesiones auténticas de Goya sobre su arte, el primer indicio sincero y espontáneo de las ideas estéticas de Goya.

La soledad le ha empujado a la creación, y así y a su modo lo declara en la carta citada, en la que dice a Iriarte que ha ejecutado aquellas pinturas—las que están hoy en la Academia—para ocupar la imaginación, mortificada en la consideración de mis males. Se siente satisfecho de estas obras, que él califica, acertadamente, de cuadros de gabinete, porque ha podido en ellas hacer observaciones a que regularmente nos dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la imaginación no tienen ensanches (1). Es un paso más, por tanto. Ya no quiere librarse solamente de los convencionalismos de la Academia, sino de las empachosas limitaciones a que obligan los cuadros de encargo; capricho, invención e imaginación son las Musas a que él pide ahora inspiraciones. Y de esta puesta en marcha salen no solamente los cuadros de la Academia, es decir, el Tribunal de la Inquisición, la Procesión de disciplinantes, la Casa de locos o la Capea de pueblo, pintados con su técnica desenfadada y con su captación maravillosa de la luz—una luz delicada y misteriosa que sí nos hace recordar a Rembrandt—, sino también los Caprichos, uno de los primeros zarpazos personales del genio de Goya.

LIBERTAD, VALENTÍA Y ACORDE.

Pasan los años, y en 1801 eleva, con fecha 2 de enero, un memorial a D. Pedro Ceballos acerca de aquellos cuadros que restauraba un tal Angel Gómez Marañón, restauración sobre la cual se le pedía informe al maestro Goya. Los cuadros estaban en el Buen Retiro. Goya, después de examinar

(1) Agudos comentarios de buena y auténtica crítica merecieron estas frases al malogrado Angel Sánchez Rivero en un artículo aparecido en *Arte Español* en 1928; véanse las páginas 315 y sigs.

nota necrológica de Goya, en el libro de distribución de premios de la Academia de 1832. La otra, que fu de Carderera, se conservó entre sus papeles y fué a parar, con los dibujos de Goya que vendió su nieto don Mariano, al Museo del Prado en 1886. Breve y todo, la nota no tiene desperdicio, no por lo que en ella pudiera poner Javier Goya, sino precisamente por lo que nos revela en éste de falta de imaginación y de escasos deseos de hacerla extensa. En ella se transcriben unas cuantas referencias a opiniones y aun frases de su padre, que tienen por ello para nosotros un extraordinario valor; esta segunda versión, más completa, es la que publicó D. Pedro Beroqui en 1927 (1), y a ella nos atenemos preferentemente para nuestro comentario. Subrayemos en primer término la afirmación de que fueron los cuadros para la Fábrica de Tapices los primeros que dieron a conocer su genio y que la facilidad con que los ejecutaba asombró a Mengs. Sin duda, el pintor behemio encontraba en Goya un admirable ejemplo, que acaso no dejaría de contemplar con cierta nostalgia, de lo que puede la espontaneidad del talento sin necesidad de ser sojuzgada a las duras y tediosas disciplinas a que su padre le sometió en su juventud.

En esta nota se nos dan también algunas particularidades curiosas sobre el modo de trabajar de Goya, que pintaba con gran aliento sólo una sesión del día y siempre por la mañana, aunque a veces durante muchas horas; en el mismo pasaje se añade que "los últimos toques para el mejor efecto de un cuadro los daba de noche, con luz artificial" (2), detalle que hay que tener en cuenta al juzgar a veces pinturas de Goya, y que viene a confirmar aquella tradición que, según Sánchez Cantón, relataba el viejo Marqués de Camarasa, así como comprueba la existencia y la finalidad de aquel sombrero con pinchos para sostener las bujías, con lo que aparece Goya pintando en el pequeño autorretrato propiedad del Conde de Villagonzalo. El hecho de trabajar a la luz de las candelas es un curioso detalle que nos hace recordar a Miguel Angel, del cual cuentan sus biógrafos que para trabajar por la noche, cuando no podía dormir, se había fabricado un casco de cartón que podía sostener en su centro una luz que le alumbraba en su trabajo sin estorbarle las manos. La luz única de Miguel Angel, escultor, sería en Goya, pintor, una luz múltiple; pero el paralelismo de la ocurrencia es en extremo sorprendente y merecía por ello, a propósito de Goya y del valioso testimonio de su hijo, traerse a recordación el rasgo análogo del Buonarroti.

Comprueba este breve escrito de Javier Goya también la verdad de aquella afirmación de Matheron, a veces discutida, de que Goya tomaba por únicos maestros a Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza. Javier Goya formula así su afirmación, que merece ser copiada para apreciar el matiz con que se hace: "Observador con veneración—dice—de Velázquez y Rembrandt, no estudió ni observó más que la Naturaleza, que decía era su maestra, a lo que no poco contribuyó el haber perdido el oído a los cuarenta y tres años."

De su insatisfacción consigo mismo y de su constante aspiración a superar su propia obra también nos da noticias este curioso escrito, en el que dice Javier Goya que su padre desconfiaba de sí mismo, y que a veces, empeñado en un problema arduo, llegaba a pronunciar esa magnífica y tremenda frase que otros grandes pintores han dejado también escapar en su vejez. "Se me ha olvidado pintar" (3). Pero en contraste con esto, el propio hijo del maestro hace notar que en sus producciones de los últimos años no se observa "nada de debilidad, como suele suceder en el abatimiento de las fuerzas físicas".

De su vocación por la pintura de retratos nos habla un breve párrafo de este escrito tan lleno de interés: "Fué en ellos—dice—bastante feliz, y aquellos que hizo en una sola sesión han merecido más general aprobación", extraordinario reconocimiento de la fresca bravura espontánea del temperamento de Goya y de la radical oposición que existía entre esta manera de concebir el retrato y la de sus aburridos y académicos contemporáneos.

(1) *Archivo Español de Arte y Arqueología*, pág. 99. La versión de la Academia se incluyó también en el *Goya* de Calleja, pág. 60.

(2) "Pintaba sólo en una sesión, algunas veces de diez horas, pero nunca por la tarde; y los últimos toques para el mejor efecto de un cuadro los daba de noche, con luz artificial." Véase sobre esto el *Catálogo ilustrado* de la Exposición Goy de 1928, núm. 25, pág. 30.

(3) "Desconfiaba de sus producciones y alguna vez que se le quería resistir algo decía: se me ha olvidado pintar."

LA MAGIA DEL AMBIENTE.

Pero todavía al final del escrito hay una frase impagable que parece ser destacada de un modo especial: sus mejores cuadros, escribe Javier Goya, "demuestran a la evidencia que nada le quedó que vencer en la pintura y que conoció la *magia* (expresión que siempre decía) *del ambiente de un cuadro*". *Magia*, es decir, esa inspiración afortunada y genial que no se aprende con recetas de escuela ni de academia, ese misterio supremo de la evocación de la vida que no logrará jamás la mera laboriosidad aplicada; ese reconocimiento explícito de lo que hay en el arte de maravilla y de milagro, y que estremece al verdadero artista al sentirse, en cierto modo, poseído por una divina vibración, capaz de expresar el misterio de las cosas. Pero esa magia era por Goya referida a un ambiente, es decir, a la evocación temblorosa de la realidad lumínica y espacial que crea, con la suprema coherencia que puede lograr la pintura, una atmósfera propia a los personajes de un cuadro, un mundo aparte, habitable por las criaturas del pincel, y al disponer el cual el pintor se siente en cierto modo agitado por las fuerzas de la creación y aproximándose, a su manera, a Dios. Podemos creer a Javier Goya cuando nos dice que éstas eran las palabras que su padre empleaba. La borrosa silueta impersonal que tenemos del hijo del maestro no nos autoriza a pensar, aparte de que explícitamente confiesa lo contrario, que él hubiera sido capaz de inventar expresión semejante. *Fuego, espontaneidad, insatisfacción de su propia obra, magia de la representación espacial y culto para los más grandes maestros de la luz*, nada menos que eso nos declara este escrito, que tiene para nosotros un valor muy aproximado al que tendría si lo hubiera escrito el propio Goya.

INTIMIDAD Y VOCACIÓN.

Mas estas afirmaciones de la versión de esta biografía de Goya que posee el Museo merecen completarse con lo que se expone en otro párrafo de la versión de la Academia, la dedicada a D. Martín Fernández de Navarrete. En ella nos dice Javier que de todas las pinturas de Goya *siempre merecieron su predilección los cuadros que tenía en su casa, pues como pintaba con libertad, según su genio, y para su uso particular, las hizo con el cuchillo de la paleta, en lugar del pincel, logrando, sin embargo, que hiciesen un efecto admirable a proporcionada distancia*. A todos los rasgos del arte de Goya derivados de la versión anterior, añadiremos ante este párrafo otros más: *intimidad, necesidad de pintar para sí mismo para liberarse definitivamente de todos los prejuicios de ejecución correcta, ansia constante de pintar con el mayor desenfado y ruptura con toda la técnica tradicional* para conseguir esos avances en que Goya se nos presenta como un precursor genial de las más atrevidas concepciones del arte moderno.

También nos dice esta segunda versión que "los diez años últimos de su vida los pasó siempre dibujando", cosa que confirman las cartas de Moratín desde Burdeos (1), y que nos cercioran de que el pintor de raza, el creador en arte, no pierde jamás su pasión inagotable de reducir el mundo a manchas y rayas, por muy avanzada que sea su edad y por muchos achaques que le asalten.

Agotados los documentos que nos pueden dar alguna luz sobre las ideas personales de Goya y sobre su arte, recurramos, por último, a las tradiciones que nos transmitieron los críticos más próximos al maestro. De ellas, las que me parecen más dignas de crédito, a pesar de la manía con que estos autores fueron combatidos por algunos biógrafos, son las que recoge Matheron en Burdeos de labios de Antonio Brugada, el pintor marinista que acompañó a Goya en sus paseos por la ciudad francesa, o las que Iriarte oyó en Madrid a Carderera.

(1) Carta de junio de 1825: "Goya escapó por esta vez del Aqueronte avaro. Está muy arrogantillo y pinta que se las pella, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta." En otra carta de 1828, poco más de un mes antes de morir Goya, escribía Moratín: "Goya está bueno, se entretiene con sus borradores..."

los y de cambiar impresiones con aquel personaje, presenta memoria por escrito en una pieza que es acaso la más rica en consideraciones de Goya acerca de su arte, ya que, dando más de lo que se le pedía, no solamente da su opinión sobre las dichas restauraciones, sino que expone con franqueza algunas ideas suyas, que son las que a nosotros aquí nos interesan. En primer lugar, Goya nos entera de que la restauración no había sido nada de su agrado; aún podemos imaginar entre sus líneas una escena de cierta violencia entre el artista sordo y aquel mediocre apañador de viejos lienzos. Debía ser el tal Marañón uno de tantos pintores que acaban derivando hacia estos trabajos unas dotes habilidosa que pocas veces tienen que ver con la creación. Sería probablemente un pintor de formación académica, un fiel admirador de las charoladas superficies que la escuela de Mengs impuso en aquellos tiempos. Lo suponemos así porque Goya se lamenta en primer término de que en aquellas pinturas, en las partes retocadas, *se había desaparecido y destruído enteramente el brío y la valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstos* (1).

Observamos qué valor de confesión tienen estas breves líneas al indicar cuáles son para Goya las dotes verdaderamente estimables de una pintura; es decir, *brío y valentía de los pinceles, maestría* que se muestra a la vez en la *delicadeza y en la sabiduría del toque*, y añade con encantador exabrupto, que en cierto modo es también una confesión, cómo expresó su opinión al para él inhábil restaurador: *con mi franqueza natural—dice—, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía.* Todo lo que allí vió le pareció igualmente reprobable, y de esta inspección tan poco satisfactoria Goya se eleva en el mismo escrito a una teoría más general: la de que él detesta las restauraciones porque *cuanto más se toquen las pinturas con el pretexto de su conservación, más se destruyen.* Más aún: *los mismos autores—dice—, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente.* Es decir, que se deben respetar no solamente las obras de los artistas del pasado sin pretender colaborar con ellos, sino incluso la propia obra del mismo artista, que no tiene derecho a reformarla pasados los años. Para justificar esta máxima, acierta Goya con una fórmula expresiva, que nos parece impagable, pues las pinturas, viene a decir, de viejos tiempos y de siglos antiguos deben respetarse, porque en ellas se ha fundido ya una inestimable y fatal colaboración, la de *el tiempo, que es también quien pinta, según máxima y observación de los sabios.* Pues el propio pintor, al retocar una obra suya pasados los tiempos en que la realizó, no hará—viene a decir—sino estropearla, porque—afirma—*no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía, y el acorde y concierto que se puso en la primera ejecución para que dejen de resentirse de los retoques de la variación.* Se insinúan aquí dos muy agudas máximas o principios. El primero es el de que Goya atribuye la máxima importancia a ese rapto instantáneo y pasajero, a esa inspiración momentánea sin la cual una pintura carecería de nervio, principio éste que viene a ser la más violenta y explícita condenación de toda pintura resobada y fatigante. Es ésta la profesión de fe que Goya nos hace de pertenecer, como repetidas veces hemos afirmado, a la veta brava, al linaje fogoso y entusiasta de los pintores que conciben la creación como una entrega pasional al motivo. Por otra parte, viene a ponderar Goya, al hablarnos de ese *acorde y concierto de la primera ejecución*, el valor de una cualidad estética que los críticos modernos ponen en primera línea entre todas las demás: la íntima trabazón, la suprema coherencia sin la cual la unidad natural de una obra de arte degenera en un aburrido mosaico.

Todavía dice algo más este documento sin desperdicio: lleva encargo de examinar ante estas pinturas el método y la calidad de los ingredientes que usa para su limpieza el restaurador, y así interroga al artífice de qué sustancias se ha valido. Esto del *lustre de las pinturas*, que repite dos veces en su informe, nos parece tener en estos párrafos de Goya un matiz despectivo, y en el que puede hallarse alusión a ese charol brillante de los cuadros académicos que, en pos de Mengs, practicaron todos los pintores de la época. Pero ante la pregunta de Goya, el restaurador, como es uso y costumbre en muchos que practican estas operaciones con el deseo de rodearlas del prestigio de manipulaciones misteriosas, no quiso decírselo, y le respondió evasivamente que sólo se trataba de clara de huevo, lo que comenta sabrosamente Goya en el párrafo final de su informe propiamente dicho, de la siguiente

(1) El documento íntegro puede leerse en el Goya de la Casa Calleja, Madrid, 1924, pág. 63. El papel se halla en el Archivo Histórico Nacional, Estado. Legajo 4.824.

te manera: *De suerte que conocí desde luego se formaba misterio y había interés en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún examen y que, como todo lo que huele a secreto, es poco digno de aprecio*; y aquí nos corresponde a nosotros festejar como se merece este arranque final de nuestro Goya, a quien agradecemos esta frase como uno de sus mejores rasgos de autoconfesión. A su franqueza natural se la debemos, y a más de parecernos inestimable, la subrayamos para decir que, en efecto, Goya tenía razón. Los mejores artistas han estado y estarán siempre con él; la técnica de pintar, como todas las técnicas, tiene de valioso lo que supone de esfuerzo personal, de intento por hacer nuestro, personalmente nuestro, lo que los maestros y los siglos acumularon de sabiduría y progreso. Pero fuera de ese valor personal, en el que lo importante está en la asimilación, en la tamización de lo ya más o menos conocido a través de nuestro propio espíritu, ningún logro del talento en el terreno del arte podrá jamás identificarse con la triste y pobre posesión celosa de una práctica nueva que se quiere sustraer a los demás. El que crea que su habilidad o sus éxitos pueden estar garantizados sin temor por la práctica exclusiva de manipulaciones de detalle, ése no solamente está equivocado, sino que para los que van por el camino recto, será siempre poco digno de aprecio, como Goya nos dice.

NUEVAS CONFESIONES.

Daríamos cualquier cosa por disponer de algún otro documento de este valor, que cambiaríamos gustosos contra montañas de papeles administrativos o simplemente relacionados con particularidades biográficas más o menos próximas a la insignificancia, en unos casos, o a la indiscreción, en otros; pero, desgraciadamente, no abundan. Queremos, sin embargo, recordar uno: aquella carta de su vejez en que Goya escribe desde Burdeos a D. Joaquín Ferrer el 20 de diciembre de 1825 (1). Se trata de aquella misiva en que habla del envío a París, con la esperanza de encontrar allí mercado para ellas, de las litografías de toros que había realizado en la ciudad francesa. Del contexto de la carta se deduce que Ferrer le proponía enviar a París ejemplares de los *Caprichos*, seguramente porque debía de observar entre los aficionados de aquella ciudad alguna curiosidad por una serie que había tenido ya cierta divulgación y que estaba rodeada de una cierta leyenda. Goya contesta que ello no puede ser, porque los cobres están en la Calcografía de Madrid por habérselos cedido al Rey, y añade que en aquella fecha ya *ni yo los copiaría, porque tengo mejores ocurrencias en el día*; ingenua y simpática confesión que nos presenta al Goya de setenta y nueve años, sordo, achacoso y desterrado, con fe viva y juvenil en las posibilidades de su propio talento. Puede estarlo, porque en la misma carta, y contestando, sin duda, a alguna alusión de su amigo Ferrer, confiesa que en *el pasado invierno pinté sobre marfil y tengo una colección de cuarenta ensayos*. Mas le interesa, sobre todo, que no se vaya a pensar que el viejo Goya se entretiene con esas dibujísticas nimiedades tan gratas a los pintores de miniaturas; bien cuida el maestro de decirnos, con otro de esos rasgos de opinión que nos dan a entrever en un chispazo cómo sitúa sus valores al juzgar de pintura, que lo que ejecuta es *miniatura original que yo jamás he visto*—dice—, porque *toda está hecha a puntos*, y remata que sus obras son *cosas que más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs*; y ya es de por sí bastante significativa esta expresión, en cuanto opone de esta manera dos técnicas y dos estéticas que vienen a ser como los dos polos de la pintura. Y no es preciso que nos diga, porque lo sabemos, a cuál de estos dos extremos van sin vacilación las preferencias de Goya (2).

HÁBITOS Y RASGOS DEL ARTISTA.

Acudamos ahora, ya que no tenemos mejores fuentes directas de autoconfesión estética en Goya, a lo que puede estar más cerca de ellas y en su situación. Me refiero a la nota biográfica de Goya, escrita por su hijo don Javier, dirigida a Carderera. Existen, como es sabido, dos versiones de esta nota. Una de ellas fué dirigida a D. Martín Fernández de Navarrete y un extracto fué incluido en la

(1) Del lote de tres que fué del Marqués de Seoane y que se publicaron en el *Goya de Calleja*, págs. 54-55.

(2) Es en esta carta donde confiesa a propósito de los *Caprichos* que *con todo eso, me acusaron a la Santa*, breve alusión que confirma lo que insinuaron los biógrafos franceses, más acertados en lo sustancial de lo que han pretendido los detractores de su tesis, especie que aún tiene representantes en la actualidad y que continúa, a propósito de Matheron y de Iriarte, dando *a moro muerto, gran lanzada*.

EL CREDO IMPRESIONISTA.

Son tres, principalmente, los rasgos que nos interesan. El primero quedó salvado en aquel párrafo de Matheron en que transcribe palabras de Goya refiriéndose a su concepto del dibujo. Criticaba esa manera académica de enseñar que educa al alumno a reducir todo a líneas y no a enfrentarse directamente con la representación de los cuerpos; líneas no existen en la Naturaleza, ya que lo que ella ofrece a la vista no son sino cuerpos en luz y cuerpos en sombra, planos que avanzan y planos que retroceden, relieves y profundidades; y si la vista del hombre no alcanza a detallar—decía—los pelos de la barba y los botones del traje de un transeúnte, *mi pincel*—decía Goya—*no debe ver más que yo*. No puede darse más explícita exposición del impresionismo pictórico, entendiendo por impresionismo esa factura sintética que refleja las impresiones visuales y que hallamos en tantos pintores españoles y no sólo en Velázquez.

En otro pasaje, aún más extremo, Matheron nos refiere afirmaciones de Goya según las cuales decía que *en la Naturaleza no existe el color, como no existe la línea; sólo hay luz y sombra*; y, en efecto, si pensamos en sus más atrevidas pinturas realizadas casi en grisalla, en los ya mencionados cuadros de la Academia, en las pinturas de la Quinta del Sordo o en alguna de sus mejores creaciones de última época realizadas con una paleta reducidísima, vemos hasta qué punto brilla sobre todos los ingredientes artísticos posibles esa *magia del ambiente*, y bien podemos dar por auténticas estas palabras que en boca de Goya pone el biógrafo francés.

NO ES ESO, NO ES ESO.

Nos explicaremos por ello, finalmente, que cuando alguna vez se asomó Goya con su ahijada Rosario al estudio del mediocre maestro bordelés, rutinario ejecutante de tapices pintados (!), M. Latour, dijera, meneando la cabeza, ante la pobre enseñanza dibujística de aquel pintor provinciano: *No es eso, no es eso* (1). Esa negación desaprobadora puede tener un sentido simbólico. Era, en cierto modo, la expresión decepcionada del convencimiento de la inutilidad de su ejemplo. Todo lo que los cuadros del maestro predicaban de novedad, de atrevimiento interpretativo y de novedad pictórica, quedaba estéril y sin seguidores cuando Goya se sentía al borde de la tumba. Aquel pobre M. Latour no era sino un modesto caso de lo que la pintura inmediatamente posterior a la muerte de Goya iba a ofrecer como normal y canónico en España y en Francia a la generación siguiente: superstición por la línea, seco dibujismo, ejecución correcta y apurada, factura tímidamente y lustre charolado en las pinturas. En España, o López o Madrazo. Pero tras aquellas generaciones de la primera época romántica, devotas de una corrección enemiga de la espontaneidad, más aún, de sus mismas filas iban a salir algunos artistas precursores que reconocieran los derechos del color y la maestría de la lección goyesca. Delacroix y Baudelaire harán pronto oír su palabra. Años después, los mejores pintores del siglo reconocerían a Goya como un maestro.

3.—GOYA, MARTIR DE LA LIBERTAD

Se incluye, por último, a continuación una nota del que esto escribe, aparecida en el tomo III del *Correo Erudito* (págs. 217-219). El texto que en ella se da a conocer no tiene otro valor sino el de mostrar cuán persistente fué en España la tradición de que Goya era hombre de ideas avanzadas:

(1) IRIARTE: *Goya*, pág. 50.

"SAN FRANCISCO GOYA, MARTIR DE LA LIBERTAD"

Es caso frecuente en España que la personalidad de un gran hombre, en vida y en muerte, sea traída y llevada por los que tratan de sumarse adeptos, con fines propagandísticos, para su posición política y polémica. Como la contienda ideológica entre nosotros está siempre propicia a engendrar un clima de guerra civil, los nombres de las grandes personalidades son insinceramente utilizados hartas veces para lanzárselos a la cabeza del adversario. Esta utilización interesada ignora la complicada trama de las reacciones de un hombre de talento, cuanto más de un genio creador. Hay aspectos de su vida que, hábilmente explotados, se prestan a darnos del personaje una interpretación *blanca*; otros gestos o momentos de su personalidad pueden, con igual derecho, dar lugar a una interpretación *negra*. Es el temperamento del biógrafo, sus simpatías o sus humores, los que deciden de la versión.

Por este motivo poseemos tantas versiones de la personalidad de Goya. Pero concretamente su nombre fué disputado por lo que podemos groseramente llamar las derechas y las izquierdas, en el siglo pasado. Los franceses, especialmente, gustaron de pintar un Goya descreído, volteriano y revolucionario: el Goya "philosophe", de que habló Iriarte. Frente a esta interpretación, derivada principalmente de su leyenda y de sus obras, una crítica derechista (Zapater y Araujo, sus principales representantes) trató de componer un Goya *ad usum delphinis*, buen padre de familia, respetuoso con las jerarquías sociales y devoto de la Virgen del Pilar y de San José de Calasanz. Las dos cosas son compatibles, más de lo que cree una crítica miope, en el complejo sotabanco del alma humana, mal que les pese a los hombres de partido y a los fabricantes de esquemas racionalistas.

De todo hubo en Goya. Pero no es éste lugar de exponer opiniones personales. Quiero solamente asentar que la idea de un Goya liberal, hostil a la reacción fernandina y simpatizante con las ideas revolucionarias, era normal en ciertos medios, como tradición digna de guardarse, allá por los años de la Gloriosa. Aporto aquí un curioso documento para su comprobación.

Debo a la bondad de D. Vicente Castañeda el conocimiento de una notable pieza bibliográfica de las que va atesorando en su colección de curiosidades. Se trata de un *Calendario civil para 1870 formado con los santos mártires defensores de la independencia y libertad de España, con notas históricas y críticas*, cuya portada reza, además de este título: Precio 2 reales. Madrid 1869. Imprenta de José Noguera.

Hallamos en este librito nada menos que la santificación de Goya como mártir de la libertad, y he creído por ello que debía darse a conocer este texto. En el calendario mensual de abril, y en el día que corresponde al aniversario de la muerte de Goya, se lee:

"16. Sábado. San Francisco Goya y Lucientes, célebre pintor e insigne patriota, muere desterrado en Bordeaux el año 1828, a los 82 de su edad."

ESTA ES UNA DE LAS VICTIMAS MAS ILUSTRES DEL REINADO DESPOTICO DE FERNANDO VII."

Por las biografías de Goya anda la sospecha, apoyada en más de un indicio, de que Goya hubo de significarse algo en aquellos "mal llamados años" de la revuelta etapa constitucional del 20 al 23. Que acaso tuvo temores a la purificación, como entonces se llamaba a las revisiones de la conducta política de los funcionarios; que si se escondió unos días bajo la protección de su paisano Duaso y Latre; que si Fernando VII le otorgó un perdón despectivo; que si todo ello fué causa, más que los achaques y las prescripciones médicas, de sus viajes a baños (Plombières, Bagnères) y de su definitiva instalación en Burdeos.

Destierro, no. Sanción, tampoco. Nada nos hace, pues, creer lo que el partidismo político hace decir al autor del *Calendario civil* cuyo párrafo hemos transcritto. Pero algo hubo en el ambiente que pudo justificar una emigración voluntaria (1). Por otra parte, de la poca simpatía que Goya sintió

(1) Recuerdo aquí también la hipótesis de Núñez de Arenas, sobre la significación izquierdista de la familia Weiss-Zorrilla.

por el Deseado son testimonio evidente los retratos que D. Francisco hizo a Fernando VII. A propósito de los cuales no me parece inútil llamar la atención. Todo el mundo admite que al regreso del Deseado, en el año 14, el rey fué retratado por el pintor de cámara, y en esta oportunidad de inmediato contacto entre artista y monarca habría de colocarse aquella frase que recogen los biógrafos franceses del pintor aragonés puesta en boca de Fernando VII: "Merecerías la horca..., etc.", aludiendo al supuesto afrancesamiento de D. Francisco. Ahora bien; contemplado los retratos del rey por Goya, cabe preguntarse: ¿Posó, en efecto, Fernando ante el viejo pintor de cámara? Todos los retratos que conozco representan la figura de tres cuartos, con la mirada torcida, lo que contribuye a dar expresión aviesa a la fisonomía del rey. Ninguno está pintado de frente; y repito que me refiero a los de Don Fernando rey, y no a los de Príncipe de Asturias (en la familia de Carlos IV y su boceto). He llegado a sospechar que D. Francisco no disfrutó a Fernando VII, como modelo, en ninguna ocasión, y que los retratos se hicieron ante algún rápido dibujo tomado acaso al descuido por Goya. El apunte a lápiz de la Biblioteca Nacional (Barcia) refuerza esta hipótesis. Nótese que estos retratos de Fernando VII por Goya caben en dos grupos: aquellos en que el rey mira hacia la derecha (los dos del Prado, el de Zaragoza) y otros en que mira hacia la izquierda (Diputación de Navarra, Academia de San Fernando) (1).

Vengo, pues, a resumir mis sospechas de que por antipatía instintiva, por afrancesado y por liberal, Goya no fué nunca santo de la devoción de Fernando VII, que acaso jamás posó ante el pintor después de subir al trono, y que los retratos del rey de mano de Goya que poseemos fueron hechos en el taller ante algún estudio rápido y ocasional hecho *de occultis*, como parece probar el dibujo de la Sala de Estampas de nuestra Biblioteca. No olvidemos, por último, que de los retratos de Fernando VII por Goya, incluyendo el de la Academia y los del Prado, no proceden de las colecciones reales, sino de encargos de entidades diversas, lo que no comportaba la *pose* del modelo ante el pintor. Fueron, pues, retratos un tanto clandestinos, *carantoñas de munición*, en los que, si bien nos interesan como pintura por la espléndida factura de algunos, Goya cumplió por compromiso, dejando testimonio suficiente del parecido, pero también de la escasa simpatía que guardaba para su real modelo."

(1) Los de las colecciones particulares que conozco caben en uno de los grupos citados. No entro aquí en la cuestión de si alguno de ellos, como Beruete creía, pudo ser pintado en 1808, con posterioridad al motín de Aranjuez. Es muy posible.

APENDICE IV

MISCELANEA DE TEXTOS VARIOS

Se incluyen, por último, en este IV apéndice, algunos textos curiosos en relación con artistas a los que nos referimos en este estudio preliminar. El primero es una biografía de Francisco Bayeu, firmada por F. de A., publicada en el *Semanario Pintoresco Español* de 15 de noviembre de 1846. Vienen después dos notas biográficas de Leonardo Alenza. La primera, incluida por D. Ramón de Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid*, y la segunda, aparecida en *Semanario Pintoresco Español* de 1848. Incluimos, por último, la biografía de Rosario Weis, publicada en el *Semanario Pintoresco Español* de noviembre de 1843. Para el que se interese por la figura de la ahijada de Goya, diremos aquí que los datos biográficos de este artículo deben complementarse con los que aparecen en el *Diccionario Encyclopédico Hispano-American*, según ya indicó Domínguez Bordona. Se reimprime a continuación, por ser pieza rara y contener curiosos datos el *Catálogo de la Exposición del Liceo* de 1846, al que nos referimos en el texto:

I.—UNA BIOGRAFIA DE BAYEU

(Artículo publicado en *Semanario Pintoresco Español*, núm. 46, 15 noviembre 1842.)

"DON FRANCISCO BAYEU Y SUBIAS

Una de las más ricas joyas que ha poseído nuestra España en el siglo pasado, dándole gran lustre y nombradía, fué, sin duda alguna, el célebre pintor D. Francisco Bayeu y Subiás, el cual, uniendo a la frescura y amenidad de su imaginación la más perfecta corrección en el dibujo, grandiosos conocimientos en el arte, suma sencillez en las actitudes, buen orden en la composición, en el contraste de los grupos, en el claroscuro, y en el colorido y su acorde, bien que en su última época fué tibio en esta parte, llegó, sin embargo, de tan ligeros lunares a un grado de perfección tal, que, sin haber salido de su patria, dió honor a la pintura española del siglo XVIII, legando su buen nombre a la posteridad, sirviendo de estímulo a nuestros artistas.

Nació Bayeu en Zaragoza el día 9 de marzo de 1734; fueron sus padres D. Ramón Bayeu, natural de Vielsa, en Aragón, y D.^a María Subiás, que lo fué de Zaragoza; los que educaron a su hijo según la ilustre clase a que pertenecían, enseñándole latinidad y filosofía; pero conociendo su grande inclinación a la pintura desde su primera juventud, decidieron que la estudiara y aprendiese a los quince años de edad, en la escuela del maestro Luján, profesor de crédito de dicha ciudad, el cual había estudiado en Nápoles con Mastroleo y sido condiscípulo de Solimena.

Poco tardó Bayeu en dar a conocer a su hábil maestro de cuán grandes disposiciones le había dotado el cielo, de las esperanzas que de él pudiera concebir y hasta dónde podría llegar a ser en el arte que tan noblemente había abrazado. Así, pues, viendo los grandes medios de que estaba dotado el discípulo, le dejó libremente caminar por el sendero que mejor a su inteligencia y fogosidad pareciera, sin permitirle nunca que, prescindiendo de las reglas generales, se separase un ápice de ellas, ni

de la corrección en el dibujo. Siguiendo tan buen sistema y habiendo adelantado bastante, se creyó capaz de aspirar a un premio extraordinario que la Academia de Nobles Artes de San Fernando ofrecía a todos los artistas del reino, aunque sin necesidad de recurrir a presentar sus obras, adjudicando dicho premio al que mejor en una lámina de cobre desempeñase la tiranía de Gerion; Bayeu remitió la suya a poder de D. Juan de Mena, escultor, para que, si la consideraba digna, la presentase en el concurso; mas habiendo pasado algunos días después de su remisión en casa de dicho escultor y fuesen muchos opositores a verla, el resultado fué que, desesperanzados de poder obtener el triunfo, ninguno quiso presentar su obra, y sólo estuvo la de Bayeu. La Academia, deseosa de premiarle conociendo por su obra sus felices disposiciones, y queriendo proporcionar a España un artista eminente, le concedió una dotación competente para seguir sus estudios en Madrid. Vino con este motivo a la Corte bajo la dirección de D. Antonio González Velázquez, donde hizo rápidos progresos, hasta que, por desgracia, perdió a sus amados padres, y el cuidado de sus hermanos le hizo tornar de nuevo al sitio que había tenido la gloria de verlo nacer.

No pasó largo tiempo en él sin que le hiciera volver muy en breve un despacho de S. M., mandándole se ocupara en las obras del Palacio Real; pues habiendo visto D. Antonio Mengs, primer pintor del Rey, algunos cuadros suyos, excitó el ánimo del Monarca para que le librase dicho despacho. Con los sabios preceptos de tan buen Mecenas, mucho adelantó Bayeu, tanto que parecía increíble, tomando nuevo rumbo en la composición y formas grandiosas en el dibujo; de manera que la Academia tuvo necesidad de cobijarle en su seno nombrándole académico de mérito en 1765 y proponiéndole para teniente director, sin pretenderlo. Desempeñó este empleo con grande asiduidad y continua asistencia de la enseñanza de sus discípulos, así en este establecimiento como en su casa. Su Majestad le señaló particularmente, haciéndole su pintor de Cámara, y en 1788 le nombró director de la Academia. A pesar de un poco de aspereza en su carácter, sus jóvenes discípulos encontraban en él siempre protección y deseos de enseñarles, habiendo todos compensado su celo, tesón y empeño en el adelantamiento de los mismos. Por último, fué nombrado director general a principios del año 1795, disfrutando este nuevo destino hasta el 4 de agosto del mismo año, en que la muerte le arrebató los preciosos días que había consagrado a su patria para mayor gloria suya y de la misma. Fué enterrado en la parroquia de San Juan.

No hemos querido ir apuntando, según íbamos recorriendo los diversos pasajes de su vida, el sitio y época en que había ejecutado sus principales obras, reservándonos siempre el aplazar para el último, como lo hacemos, tanto por no saber determinadamente cuáles fuesen, como por no cortar el hilo de la narración comenzada, interrumpiéndola a cada instante, sirviendo esto de gran molestia a nuestros lectores.

Ahora, pues, nos detendremos un poco, haciendo una breve reseña de sus obras más conocidas, siguiendo de algún modo las noticias que de ellas tenemos.

En el palacio Real de Madrid pintó varias bóvedas al fresco, representando la Conquista de Granada por los Reyes Católicos, en una; en otra, la caída de los gigantes con cuatro medallas de claroscuro a los lados y algunas más. Pintó también al óleo un cuadro para el oratorio particular de S. M., cuyo asunto era un Señor difunto. Otros dos oratorios portátiles para los Reyes, representando en cinco láminas de cobre varios santos de la devoción de los mismos, obra muy delicada y entretenida; y además, otros tres para el Infante D. Gabriel, su esposa y la Infanta D.^a María Josefa. En la antecámara del cuarto que fué del Infante D. Luis pintó una composición de figuras alegóricas, que representaban la religión y otras virtudes, y un Apolo protegiendo las artes en la librería del Rey. En el convento de la Encarnación pintó el fresco que está sobre el altar mayor, y en San Francisco, el cuadro de la Porciúncula que está en el retablo mayor. Asimismo pintó al óleo dos lindísimas vistas de Madrid, en las que se encuentra retratado de espaldas por sí mismo en el sitio de donde tomó el punto de vista, las cuales existen con un retrato suyo pintado también por él, en la casa del Excmo. Sr. Duque de Noblejas actual, siendo de las primeras obras en el arte y de las mejores de Bayeu, sobresaliendo en ellas las principales dotes de tan buen pintor. En la colegiata de San Ildefonso pintó al fresco la cúpula, repartida en ocho compartimientos. Además se deben también a su rico pincel los

frescos de tres bóvedas en el Palacio de El Pardo; en el de Aranjuez, la cúpula y bóvedas de la capilla, representando varios asuntos relativos a la Encarnación del Hijo de Dios y una gloria con el Padre Eterno. Las bóvedas y paredes hasta el friso del oratorio del rey, que consta de dos piezas, figurando en la primera el Padre Eterno en un solio agrupado con ángeles, serafines y varias alusiones a María Santísima; en un lado de la pared, el nacimiento del Señor, San Lucas, y un grupo de ángeles en la sobrepuerta con un texto de la Sagrada Escritura; en el otro, la Adoración de los Reyes y San Mateo, con igual grupo de ángeles en la sobrepuerta. A los costados de la ventana, la visitación a Santa Isabel y la Huída a Egipto. Pintando en la segunda pieza de más adentro, donde está el altar, San Juan Evangelista, Salomón y una Gloria con muchos ángeles que tienen atributos de la Virgen. En el mismo palacio pintó también al fresco las bóvedas del oratorio de la reina, y un cuadro al óleo de Nuestra Señora, de tamaño natural. En las catedrales de Toledo y del Pilar de Zaragoza hay asimismo muchas y buenas pinturas suyas, al fresco, en los claustros de la primera, y diversos pasajes de la vida de San Eugenio, obra en la que prueba más evidentemente su famoso dicho "de que con su pincel mejor conquistaría al mundo que con la espada"; y en la segunda, en cuatro platillos o partes de la bóveda, la coronación de Nuestra Señora con las figuras alegóricas, santos, ángeles, y atributos correspondientes a los títulos de *Regina Apostolorum*, *Regina Martirum*, *Regina Sanctorum Omnim*. Tiene también asimismo bastantes cuadros pintados al óleo, existiendo muchos de ellos en Zaragoza, en diferentes iglesias, para quienes fueron pintados, y en otros lugares; siendo demasiado prolífico irlos enumerando, pues habiendo hecho relación de sus obras más principales, aunque distan muy poco las unas de las otras en cuanto a su mérito artístico, hemos creído fuera lo bastante.

Sólo nos resta que hacer, para dar fin á nuestra tarea, un ligerísimo análisis, no del todo ajeno de propósito, a fuer de tener gran parte en el asunto principal, no sólo por ser obra suya, como por correr por sus venas la misma sangre, de su hermano Ramón, el que vino a Madrid en el segundo viaje que hizo don Francisco para establecerse; fué su discípulo; con tan buen maestro, grande aplicación y continua asistencia a la Academia de San Fernando, formaron de él un pintor correcto. Obtuvo un premio de la Academia, ayudó a su hermano cuando pintó los frescos de la catedral del Pilar, y siendo pintor del Rey falleció en Aranjuez el día 1 de marzo de 1793, y yaciendo sepultado en el convento de San Francisco, de Ocaña. Grabó varias láminas por pensamientos suyos, y lienzos de su hermano, pintando, finalmente, el cuadro que está en el altar mayor de la capilla real de Palacio, que copió de Jordán. Una muestra de aprecio y de gratitud por el distinguido artista D. Francisco Bayeu Subiás, a la par de vanidad por las glorias de una nación tan combatida siempre por contrarios elementos, nos ha impulsado a tomar una pluma asaz novel y mal cortada, pero que compensa su atrevido delirio con el más patriótico deseo.—*F. de A.*”

2.—LA NOTA DE MESONERO SOBRE ALENZA

(Nuevo Manual Histórico-Topográfico-Estadístico y Descripción de Madrid, por D. Ramón Mesonero Romanos.
1854, páginas 135-136.)

“Don Leonardo Alenza, uno de los genios privilegiados por la Naturaleza que han sabido adquirir en nuestros días merecido renombre, nació en Madrid a 6 de noviembre de 1807, y dedicado desde sus más tiernos años al dibujo y pintura, a que mostraba una irresistible vocación, llegó a sobresalir entre sus condiscípulos de la Academia de San Fernando y a colocarse entre los primeros artistas por la originalidad de su inspiración, la delicadeza y corrección del dibujo y la frescura y atrevimiento en el colorido, que revelaban su ingenio natural y la conciencia de sus estudios. De ambas cosas quedan pruebas en sus grandes cuadros del *Dos de Mayo*, del *Descubrimiento del mar del Sur*, de las *Majas al balcón*, y, sobre todo, en el que pintó, por encargo de la Reina madre, para el palacio de Vista Alegre, y representa la *Entrada en Segovia del rey niño D. Fernando, hijo de Sancho el Bravo, y de su madre*,

tutora y gobernadora del reino, la insigne D.^a María de Molina. Pero donde adquirió Alenza la especialidad de su fama, y en el género en que puede decirse que reinó exclusivamente en nuestros días, digno heredero del inmortal Goya, fué en la pintura de las costumbres y cuadros populares al estilo flamenco, y en los *caprichos* fantásticos, epigramáticos y satíricos que inmortalizaron a aquél. En este punto, puede asegurarse que el malogrado Alenza no ha tenido en su tiempo rival ni competidor después; las innumerables obras de este género que ha dejado hicieron popular el nombre de Alenza en nuestra España, y le hubieran hecho europeo si su excesiva modestia y timidez y su exclusivo amor a su pueblo natal no le hubieran guiado a permanecer constantemente en él, a encerrarse en su estudio y a no ostentar con aparato y pretensiones las altas facultades de su ingenio. Retirado del bullicio y de la sociedad, desdeñado y aun desdeñoso de todo favor superior, ajeno a las intrigas y compadrazgos, severo y hasta melancólico de carácter, aunque por manera incisivo y chistoso en sus obras artísticas, se contentó con el aprecio y estimación general, y la especial de sus mismos maestros y comprobadores. Murió prematuramente, después de una penosa enfermedad de siete meses, en 30 de junio de 1845; su cadáver, sepultado primero en el camposanto de la puerta de Fuencarral, fué trasladado en 1849 al de la Sacramental de San Luis, en donde existe en un nicho de la galería derecha, sin más inscripción que el apellido *Alenza*, que supo ilustrar con su talento."

3.—EL ARTICULO DEL "SEMANARIO PINTORESCO" SOBRE ALENZA

(*Semanario Pintoresco Español*, 1848.)

"DON LEONARDO ALENZA

"Un joven que retirado del bullicio, lejos de toda concurrencia, aislado por su carácter y por sus enfermedades, pobre, olvidado y aun desdeñoso de todo favor, y ajeno, en fin, a las pandillas y compadrazgos, que suelen ser entre nosotros la base de las reputaciones, consigue con su pincel imprimir a sus obras un sello especial de gusto e intención, una naturalidad de expresión que atraiga irresistiblemente las miradas del pueblo y el aplauso de los inteligentes, excitando el respeto y la admiración de que son objeto los hombres de genio; un artista modesto y virtuoso que desciende prematuramente al sepulcro cuando había llegado a inscribir su nombre en el templo de la fama, cuando su imaginación comenzaba a tomar vuelo, cuando su posición mejoraba, cuando propios y extraños, reconociendo su mérito, se disputaban la preferencia en los encargos de cuadros, no puede menos de dejar grata memoria en el país que le ha visto nacer. Alenza, en efecto, ha logrado un favor que rara vez se concede a las obras contemporáneas; su recuerdo es agradable para todos los amantes de las artes españolas, y particularmente para los lectores del *Semanario*, donde se dieron publicidad por primera vez a los caprichos y fantasías de nuestro artista, con los que hacía recordar felizmente el atrevido vuelo y los originales caprichos del cáustico Goya. Vamos a cumplir hoy una deuda de rigurosa justicia, consignando el nombre de Alenza y unos ligeros apuntes biográficos en la galería de celebridades del *Semanario*.

Nació D. Leonardo Alenza, hijo de D. Valentín y de D.^a María Nieto, en Madrid el 6 de noviembre de 1807. Estudió la pintura bajo la dirección de D. Juan Ribera y D. José de Madrazo, en la sala de colorido y composición de la Academia de San Fernando. Previos los ejercicios necesarios, fué nombrado académico de mérito por la pintura histórica.

Era apasionado admirador de Velázquez, Ribera, Cano y Murillo, así como de Rubens, Van-Dick y demás artistas célebres de la escuela flamenca.

Hizo retratos de un mérito indisputable, y algunos con una brevedad extraordinaria; pero en lo que principalmente se distinguía era en la composición de cuadros de costumbres, pues tenía una facilidad prodigiosa para retener las fisionomías, posturas, ropajes y grupos, reproduciéndolos con admirable exactitud; recorría, como Goya, los barrios de la Corte, las tabernas, los ventorrillos de las

afuera, las casillas del río, observando las fisionomías, trajes, maneras y usos populares, para trasladarlos a sus cuadros. Usaba pocos colores, pero sabía con ellos dar a sus cuadros variado y robusto colorido. Hacía y daba con profusión y desinteresadamente dibujos y apuntes de las fantasías de su imaginación creadora y fecunda; así es que existen bastantes en poder de aficionados de la nación y del Extranjero, dibujados, unos, a lápiz y pluma, pintados otros a acuarela y al óleo, estimados todos por la invención, espontaneidad y gracia que nuestros lectores habrán advertido en los que hemos tenido el gusto de ofrecerles con alguna frecuencia.

Era amante de la soledad, de trato franco, afable y condescendiente; comunicaba a todos sin reserva ni excepción los conocimientos adquiridos por sus estudios y prácticas, y su corazón era de tal modo generoso, benéfico y compasivo, que partía en secreto el producto de sus trabajos con los desgraciados; de carácter serio y melancólico, solía, sin embargo, a veces tener ocurrencias festivas y chistosas; era sencillo en su traje y frugal; una tan larga como penosa enfermedad privó a la patria de este artista, esperanza de las artes, que falleció el lunes 30 de junio de 1845; con él se perdieron los últimos recuerdos de Goya. Fué enterrado en el camposanto extramuros de la puerta de Fuencarral".

4.—UNA BIOGRAFIA DE ROSARIO WEISS

(*Semanario Pintoresco Español*, 26 de noviembre de 1843.)

"Si las glorias de los artistas lo son de la nación a que pertenecen, con razón también a nadie mejor que al *Semanario* corresponde el perpetuar su memoria. Dando unos apuntes biográficos (1) y el retrato de D.^a Rosario Weiss, tempranamente robada a las artes, cumplimos con un grato pero sensible deber, y contribuimos a que no quede olvidada, como por desgracia acontece, la memoria de tan apreciable artista.

Doña Rosario Weiss nació en Madrid el 2 de octubre de 1814, y a consecuencia de las desgracias que su familia experimentó, quedó confiada al cuidado del célebre pintor D. Francisco Goya, pariente suyo, que la tuvo a su lado. Conociendo Goya el talento y las buenas disposiciones de la niña Rosario, empezó a darle lecciones de dibujo, al mismo tiempo que aprendía a escribir, y cuando apenas contaba siete años; y para no fastidiarla obligándola a copiar principios con el lapicero, le hacía en cuartillas de papel figuritas, grupos y caricaturas de las cosas que más podían llamar su atención; de modo que ella, valiéndose sólo de la pluma, las imitaba con gusto, aficionándose de este modo al dibujo, en que tanto había de sobresalir después, y desenvolviendo sus preciosas facultades.

Cuando en 1823 pasó Goya a Burdeos, quedó la joven Weiss encargada al arquitecto D. Tiburcio Pérez, en cuya casa empezó a emplear el difumino y la tinta china con tal afición, estimulada por los premios que le proporcionaban adecuados a su corta edad, que hubo día de verano en que llegó a copiar tres y aun cuatro caprichos de Goya con suma exactitud y notable efecto de claroscuro.

Después pasó la Weiss a Burdeos, donde permaneció con Goya hasta el año 1828, en que falleció aquel célebre pintor. Entró a poco en el estudio de M. Lacour, director de la Academia de aquella ciudad, y comenzó a gastar el lápiz de modo muy distinto del que hasta entonces había empleado. La corrección de sus dibujos, la finura y exactitud con que ejecutaba todas las copias, merecieron que su maestro la distinguiera entre todos sus discípulos y la dedicase a usar los colores, en los cuales logró hacer grandes adelantos, pintando algunos bodegones que ella misma ideaba, representando los objetos de la cocina de su casa.

En 1833 regresó a Madrid, y aquí puede decirse que se abrió para ella una nueva era, a la vista de los preciosos cuadros que contiene nuestro Museo y la Academia de San Fernando. Sin más dirección que su propio talento y el examen escrupuloso de los originales, copió diferentes autores, imi-

(1) Los extractamos de los publicados en la *Gaceta* de 20 de septiembre último.

tando el carácter y maneras peculiares de cada uno de ellos. Precisada a sacar partido de su profesión para atender a su subsistencia y la de su querida madre, se dedicó a copiar varios cuadros al lápiz y al óleo, proporcionándole la exacta imitación de los pintores que se proponía por modelo, alguna utilidad durante un corto período.

Un restaurador de muchísimo crédito, gran conocedor en materia de pintura, le proporcionaba lienzos viejos, sobre los cuales hacía ella excelentes copias, que, cubiertas con un barniz que las dejaba el aspecto de obras antiguas, pasaban por originales a los ojos de los más entendidos artistas. Esta habilidad, que bastaría por sí sola para revelar el extraordinario mérito de la señorita Weiss, sirvió sólo para continuar atendiendo a su subsistencia, y tuvo que dejar de ejercitarse en ella al poco tiempo por la muerte del restaurador, que con otra habilidad de distinto género sabía dar salida a sus obras.

Copió luego con tanta perfección dos bocetos de los retratos a caballo de Felipe IV y del Conde-Duque, de Velázquez, de la colección de la señora Duquesa de San Fernando, que se los compró esta señora, sin permitirle seguir copiando ninguno de los muchos buenos cuadros que poseía.

Dedicóse entonces al género de retratos al lápiz, en el que sobresalió extraordinariamente, siendo notables por su acabada y perfecta semejanza, y uno de los más bien hechos de esta clase, el del señor Mesonero Romanos.

Rehusó ocuparse en la litografía por la dificultad de que se trasladara fielmente al papel la finura y conclusión de sus dibujos, a causa del atraso en que se halla aún este arte entre nosotros y la imposibilidad de una perfecta estampación.

Hizo también algunos retratos al pastel, y adquirió además celebridad por sus obras originales, habiendo obtenido en la Exposición artística de la Sociedad Filomática de Burdeos el premio mayor de los destinados a aquel género, que consistía en una medalla de plata, por una figura de medio cuerpo representando el silencio, que envió a dicha Sociedad. En 1840 obtuvo el título de académica de mérito en la de San Fernando, en la pintura de historia, justa recompensa de sus trabajos y afanes para distinguirse en su arte.

En el verano de 1841 copió en El Escorial varios de los mejores cuadros de Rubens y de Velázquez que existen en aquel monasterio.

En 18 de enero de 1842 fué nombrada maestra de dibujo de S. M. la Reina Doña Isabel II y de su augusta hermana, cuyo honroso título desempeñó con el mayor celo y constancia, hasta el extremo de fallecer víctima de su amor a sus excelsas discípulas, a quienes fué a ver diariamente para darles lección durante los aciagos días de julio último, teniendo que atravesar las calles de la capital, cubiertas de zanjas y baterías. En aquellos diez días de sobresalto y tribulación fué atacada al retirarse de Palacio de una terrible inflamación, que le hizo bajar al sepulcro.

Llorada de sus buenos amigos, ha dejado tristes recuerdos en todos los amantes de las artes, que veían en ella un modelo digno de ser imitado por su laboriosidad, su aplicación y sus virtudes."

5.—EL CATALOGO DE LA EXPOSICION DE 1846

«SALA REGIA

OBRAS EJECUTADAS POR LAS PERSONAS REALES

A

Grupo de figuras de medio cuerpo, que representa costumbres del siglo pasado; copiado al pastel del original de Tiépolo, por S. M. la Reina Nuestra Señora Doña Isabel II.

B

Copia del cuadro de Rafael de Urbino, conocido por la Perla, pintado al óleo por S. M. la Señora Doña María Cristina de Borbón, Reina Madre.

C

Dos figuras de medio cuerpo con trajes del siglo pasado, copiadas al pastel del original de Tiépolo, por S. A. R. la Serma. Señora Infanta Doña Luisa Fernanda de Borbón.

D

La Virgen, el Niño y San Juan, copia pintada al óleo del original de Correggio, por S. M. la Señora Doña María Cristina de Borbón, Reina Madre.

(Este cuadro fué regalado al Liceo por dicha Excelsa Señora.)

E

Florero pintado a la aguada por S. A. R. la Serma. Señora Infanta Doña Luisa de Borbón.

F

Florero pintado a la aguada por S. A. R. la Serma. Señora Infanta Doña Josefa Fernanda de Borbón.

G

Psyquis y Cupido durmiendo, pintado a la aguada por S. M. la señora Doña María Isabel de Borbón, Reina viuda de Nápoles, e Infanta de España.

H

Ramo de rosas y otras flores, pintado a la aguada por la misma Augusta señora.

I

La Cena de Nuestro Señor con los Apóstoles, pintada al temple en 1805 por S. A. R. la Serrínima Señora Infanta Doña María Antonia de Borbón (Q. E. E. G.), Princesa de Asturias.

SALA REGIA

RETRATOS DE LAS PERSONAS REALES

I

RETRATO DE S. M. LA REINA NUESTRA SEÑORA DOÑA ISABEL II, PINTADO POR DON JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA.
(Pertenece al Banco de Isabel II.)

II

OTRO RETRATO DE LA MISMA AUGUSTA SEÑORA, PINTADO POR DON VALENTÍN CARDERERA.

III

OTRO, PINTADO EN MINIATURA POR DOÑA ASUNCIÓN CRESPO.

IV

OTRO, EJECUTADO EN MÁRMOL, POR DON JOSÉ PIQUER.
(Pertenece al Ministerio de Estado.)

V

OTRO RETRATO DE ESCULTURA, EJECUTADO POR DON FRANCISCO PÉREZ.

VI

RETRATO DE S. A. R. LA SERMA. SEÑORA INFANTA DOÑA LUISA CARLOTA (Q. E. E. G.), PINTADO AL ÓLEO POR DON CARLOS BLANCO.

TRANSITO A LA PRIMERA SALA DE OBRAS DE PINTURA

FERRANT D. Fernando; vive calle del Arco de Santa María, núm. 31.

- Núm. 1. Un país.
2. Idem. Idem.
3. Idem. Idem.

LICÉO ARTÍSTICO Y LITERARIO.

CATÁLOGO

DE LAS OBRAS

DE PINTURA,

ESCLULTURA Y ARQUITECTURA

PRESENTADAS Á ESPOSICIÓN EN JUNIO DE 1846,

y ejecutadas por los profesores existentes y los que han
fallecido en el presente siglo.



MADRID. 1846.

ESTABLECIMIENTO TIPOGRAFICO

DE D. FRANCISCO DE P. MELLADO.

Portada del Catálogo de la Exposición de 1846.

SALA PRIMERA

Obras de los profesores de Pintura que han fallecido en el presente siglo.

GOYA D. Francisco. Nació en Fuendetodos, reino de Aragón, en 1746; estudió en Zaragoza con Luzán hasta que pasó a Roma; fué nombrado pintor de cámara del rey en 1780, y después primero de los mismos; murió en Burdeos en 1828.

4. San Francisco de Borja despidiéndose de su familia para entrar en la Compañía de Jesús.

(Pertenece a la colección del Exmo. Sr. Marqués de Santa Cruz.)

5. Miniatura que representa una suerte de toros, pintada a los 82 años de su edad.

6. Asunto de la vida de San Francisco de Borja.

7. Suerte de toros pintada en miniatura a los 82 años de su edad.

8. Retrato de Meléndez Valdés.

9. Una joven asomada a un balcón.
(Pertenece a la colección de D. Francisco del Aceval y Arratia.)

RAMOS D. Francisco Javier. Nació en Madrid en 1746, fué discípulo de D. Antonio Rafael Mengs; pintor de cámara y director de la Real Academia de San Fernando; falleció en Madrid en 1817.

10. Retrato sin concluir de su esposa.

CARNICERO D. Antonio. Nació en Salamanca en 1748; estudió la pintura en Roma; fué académico de la de San Fernando, pintor de cámara y maestro del Príncipe de Asturias y de SS. AA. Murió en Madrid en 1814.

11. Boceto de un nacimiento de Nuestro Señor.

(De la colección de D. Manuel Carnicero.)

12. Boceto de San Francisco predicando a los pájaros.

(De la colección del Sr. Comendador D'Alborge.)

ALENZA D. Leonardo. Nació en Madrid en 1807; fué discípulo de D. Juan Rivera, académico de la de San Fernando en 1842, y falleció en Madrid en 1845.

13. Un grupo de hombres riñendo a la puerta de un mesón.

(Pertenece a la colección de D. Francisco del Aceval y Arratia.)

CARNICERO D. Isidro. Nació en Valladolid en 1736; estudió la pintura en la Academia de San Fernando, y la escultura, con D. Felipe de Castro; fué pensionado a Roma por la misma

Academia, y su director general en 1798; murió en Madrid en 1804.

14. Retrato de Pablo I, emperador de Rusia.

(Pertenece a la colección de D. Manuel Carnicero.)

CAMARÓN Y BONANAT D. José. Nació en Segorbe (Valencia) en 1730; estudió la pintura con su padre, don Nicolás; fué director general de la Academia de San Carlos, de Valencia, y académico de la de San Fernando; murió en Valencia en 1803.

15. La Degollación de los Inocentes.

16. La Virgen como reina de los ángeles.

17. Santa Martina.

18. El Santo Angel de la Guarda.

19. San Leonardo predicando a los presos.

20. La predicación de San Juan Bautista.
(Pertenecen a la colección de D. Vicente Camarón.)

GOYA.

21. Retrato de cuerpo entero de una señora.

CARNICERO D. Antonio.

22. Un frutero.

23. Un florero.

LÓPEZ ENGUÍDANOS D. José. Nació en Valencia en 1748. Fué pintor de cámara y murió en 1810.

24. Un bodegón.

RAMOS D. Francisco.

25. Jacob pidiendo la mano a Rebeca.

ENGUÍDANOS.

26. Un bodegón.

SALA SEGUNDA

Siguen las obras de los profesores que han fallecido en el presente siglo.

JULIA D. Asensio. Nació en Valencia en 1748; fué discípulo de Goya, académico de la de San Carlos, de Valencia, y director de enseñanza en la de San Fernando, en la clase de adorno; murió en Madrid en 1830.

27. Retrato de D. José Juan Camarón.

GOYA.

28. Retrato del general Urrutia.

(De la colección del Exmo. Sr. Duque de Osuna.)

RAMOS.

Retrato del mismo.

MAÉA D. José. Nació en Valencia en 1749; fué discípulo de D. Mariano Maella, creando académico de la de San Fernando en 1790 y posteriormente su director; falleció en 1825.

30. La Oración del Huerto.
ELBO D. José. Nació en Ubeda, reino de Jaén, en 1802; fué discípulo de D. José Aparicio, creado académico de la de San Fernando en 1832, y falleció en 1845.
31. Un encierro de toros.
32. Vista de la Venta de la Trinidad.
33. Una torada en la Muñoz.
34. Un ventorrillo de la ribera del Manzanares.
(De la colección de D. Francisco del Acebal y Arratia.)
- VELÁZQUEZ** D. Zacarías. Nació en Madrid en 1764; fué discípulo de su padre, D. Antonio; pintor de cámara de S. M. y director general de la Academia de San Fernando; falleció en Madrid en 1834.
35. Descendimiento de la Cruz.
ALENZA.
36. Interior de una posada.
37. Un hombre del pueblo leyendo un periódico.
38. Una gitana diciendo la buena ventura.
39. Un ventorrillo.
(De la colección de D. Francisco del Acebal y Arratia.)
- GOYA.**
40. Retrato del abuelo del Excmo. Sr. Duque de Osuna.
(Pertenece al actual Duque.)
- ALENZA.**
41. Una fiesta de Carnaval.
(De la colección de D. Francisco del Acebal y Arratia.)
- MAELLA** D. Mariano. Nació en Valencia en 1739; fué discípulo, en la escultura, de Castro, y en la pintura, de González; director general de la Academia de San Fernando, y primer pintor de cámara; murió en Madrid en 1819.
42. Boceto de un techo.
(De la colección de D. Manuel Carnicero.)
- GOYA.**
43. Retrato de Máiquez.
(De la colección del Excmo. Sr. D. Javier Quinto.)
- VELÁZQUEZ.**
44. Un crucifijo.
GOYA.
45. Retrato de Doña Antonia Zárate.
(Pertenece a su hijo D. Antonio Gil de Zárate.)
- ENGÚIDANOS.**
46. Un bodegón.
47. Idem ídem.
48. Idem ídem.
49. Un bodegón.
(De la colección de D. Francisco del Acebal y Arratia.)
- GOYA.**
50. Interior de una cárcel.
51. Una casa de locos.
(De la colección del Excmo. Sr. D. Javier de Quinto.)
- CAMARÓN** D. José Juan. Nació en Segorbe (Valencia) en 1760; estudió la pintura en Roma; fué creado académico de la de San Fernando en 1786. Director de la galería de pintura de la Real Fábrica de porcelana en 1799; pintor de cámara en 1805, y director de la expresa Academia en 1816; murió en Madrid en 1819.
52. Una bacante pintada en porcelana a primer fuego.
53. El Angel San Rafael.
54. Boceto de un San Antonio.
(De la colección de su hijo D. Vicente.)
- WEIS** Doña Rosario. Nació en Madrid en 1816; fué discípula de D. Francisco Goya, maestra de dibujo de S. M. y A. y académica de mérito de la de San Fernando; murió en Madrid en 1843.
55. Retrato al lápiz de D. Ramón de Mesonero Romanos.
(Pertenece al mismo.)
56. Retrato de la hija del Conde-Duque de Olivares, copia de D. Diego Velázquez.
(De la colección de D. Manuel Carnicero.)

SALA TERCERA

Obras de los profesores existentes.

- TEGEO** D. Rafael; vive calle Angosta de San Bernardo, núm. 21.
57. Antíloco lleva a Aquiles la noticia del reñido combate que por obtener el cuerpo de Patroclo han trabado los griegos contra los troyanos.
(Pertenece al Ministerio de la Gobernación.)
- BRUGADA** D. Antonio. (Burdeos.)
58. Descubrimiento de la isla de San Salvador por Colón.
(Pertenece al Museo Naval.)
- CARDERERA** D. Valentín; vive Palacio de Villahermosa, cuarto segundo de la izquierda.
59. Retrato de la señorita de V.
60. La Prudencia y la hermosura.
(Pertenece al Ministerio de la Gobernación.)

- PARRA D. Miguel. (Valencia.)
 61. Florero.
 (Pertenece al Museo Nacional.)
- MAFFEI D. Antonio; vive calle de Juanelo, número 29.
 62. Retrato de cuerpo entero de un niño.
 CARDERERA.
 63. Retrato de D. Raimundo Diosdado, autor de varias obras de bibliografía e historia.
- PARRA.
 64. Florero.
 (Pertenece al Museo Nacional.)
- TEGEO.
 65. Diómedes, conducido por Minerva, hie-
 re a Marte.
 (Pertenece al Ministerio de la Gobernación.)
- FARRANT. D. Fernando.
 66. Un país.
 67. Un país.

SALA CUARTA

- Continúan las obras de los profesores existentes.
- GÓMEZ D. Antonio; vive Plaza Mayor, núm. 1.
 68. Daniel en el lago, defendido por el ángel.
 69. Un bodegón.
 70. Idem ídem.
 71. Retrato a caballo de D. Doroteo Ba-
 chiller.
 72. Un bodegón.
 73. Idem ídem.
 74. Retrato del teniente general Manso.
- PÉREZ VILLAAMIL D. Genaro; vive calle de Ato-
 cha, núm. 90.
 75. Caravana a la vista de Tiro.
 (Pertenece a la colección de D. Bartolomé Santamarca.)
- RIVERA D. Juan; vive calle de San Vicente, nú-
 mero 27.
 76. Cincinato.
 (Pertenece al Real Casino.)
- MADRAZO D. Federico; vive Tívoli, subida al Re-
 tiro.
 77. Retrato de su hermano D. Pedro.
- ESPALTER D. Joaquín; vive calle de San Miguel,
 núm. 11, cuarto segundo.
 78. La Virgen, el Niño y San Juan.
 79. Gaiteros napolitanos.

SALA QUINTA

- Continúan las obras de los profesores existentes.
- GÁLVEZ D. Juan; vive calle de S. Mateo, núm. 8,
 cuarto bajo.

80. Una misa.
 81. La unción que entra en una casa pobre.
 (Pertenece al Museo Nacional de Pintura.)
- ROTONDO D. Antonio; vive calle de la Montera,
 núm. 34, cuarto segundo.
 82. Un país.
- VILLEGAS D. José; vive calle de la Cabeza, núm. 3,
 cuarto principal.
 83. Retrato de un caballero.
 CRESPO Doña Asunción.
 84. Dos miniaturas.
- MENDOZA D. Francisco; vive calle de la Greda,
 núm. 15, cuarto bajo.
 85. Retrato de D. Juan Guillén Buzarán.
 86. Idem del general Solano.
 87. La Virgen adorando al Niño.

SALA SEXTA

Continúan las obras de los profesores existentes.

- MONTALVO D. Bartolomé; vive calle del Pez, nú-
 mero 20.
 88. Un país.
 89. Otro ídem con unas mujeres bañándose.
 90. Un país.
 (Pertenecen a la colección del Excmo. Sr. D. Ja-
 vier de Quinto.)
- MAFFEY.
 91. Un cuadrito con varios objetos de to-
 cador.
 92. Un retrato.
 93. Otro ídem.
- ORTEGA D. Calixto; vive calle de Valverde, nú-
 mero 31.
 94. Retrato de señora.
- CAMARÓN D. Vicente; vive calle de Atocha, nú-
 mero 78, cuarto tercero.
 95. Entrada de un pueblo alumbrado por
 la luna.
 96. País a la puesta del sol.
 97. Un país.
 98. Una cacería de venado.
 99. Un país.
 100. Una cacería de jabalíes.
 (Estos seis países pertenecen a la colección de
 D. Bartolomé Santamarca.)

SALA SEPTIMA

Continúan las obras de los profesores existentes.

- FARRANT D. Luis; vive calle del Arco de Santa
 María, núm. 31.
 101. Muahmmed Moabdil (dibujo al lápiz).
 LORENZALE D. Claudio.
 102. El Cid aterrando al león (dibujo a dos
 tintas).

- VILAR D. Manuel.
 103. La paz (dibujo al lápiz).
 CLAVÉ D. Pelegrín. (Méjico.)
 104. La música sagrada (dibujo al lápiz).
 105. El Cid con la cabeza del Conde (dibujo a dos tintas).
 MADRAZO D. Federico.
 106. Diego García Paredes (dibujo a la sepia).
 ESPALTER.
 107. Varias composiciones a la aguada.
 108. Idem ídem.
 ORTEGA.
 109. Miguel de Cervantes Saavedra escribiendo la dedicatoria de Persiles y Sigismunda al Conde de Lemus.
 ESPALTER.
 110. Retrato de un guardia marina.
 CAMARÓN D. Vicente.
 111. País al mediodía.
 112. Idem a la madrugada.
 113. Un país.
 114. Idem ídem.
 (Estos cuatro países pertenecen a la colección de D. Bartolomé Santamarca.)
 115. País alumbrado por la luna.
 116. Las tentaciones de San Antonio Abad.
 (Estos dos países pertenecen al Sr. Comendador D'Alhorgo di Primo.)

SALA OCTAVA

Continúan las obras de los profesores existentes.

- ESPALTER.
 117. Retrato de D. Pascual Madoz.
 MADRAZO D. Federico.
 118. Retrato de la señora de O'Shea.
 119. Idem en pequeño, de D. Julián Villalba.
 ESPALTER.
 120. La buenaventura.
 MADRAZO D. Federico.
 121. Las Marías en el Santo Sepulcro.

SALA NOVENA

Continúan las obras de los profesores existentes.

- MADRAZO D. José; vive calle de Alcalá, fábrica de cristales.
 122. Lucrecia.
 (Pertenece al Real Palacio.)
 MADRAZO D. Federico.
 123. Retratos de los niños del Sr. General Mazarredo.
 ESPALTER.
 124. Retratos de familia.
 PELEGUER D. Vicente; vive calle Angosta de San Bernardo, núm. 1.

125. Dibujo al lápiz del cuadro de Santa Isabel, reina de Hungría, pintado por Murillo.
 125. Duplicado. Estampa de la presentación de la Virgen en el templo, copiada del cuadro pintado con motivo de haber abjurado la religión protestante la Familia real de Sajonia el día de dicha festividad.
 MADRAZO D. Federico.
 126. Retrato de cuerpo entero de D. Pedro Téllez Girón, XI Duque de Osuna.
 (Pertenece a la colección del Excmo. Sr. Duque de Osuna.)
 ESPALTER.
 127. Una pasiega.
 LÓPEZ D. Vicente.
 128. Retrato de D. Vicente Escofet.
 ESCOFET D. Vicente.
 129. Retrato de su esposa.
 CLAVÉ.
 130. La princesa Doña Isabel rehusa la corona que por muerte del rey D. Alonso la ofrecen los prelados y grandes, deliberando no tomar título de reina en vida del rey su hermano D. Enrique.
 RIVERA D. Carlos Luis; vive calle de San Vicente, núm. 27.
 131. Origen de la casa de los Girones.
 (Pertenece a la colección del Excmo. Sr. Duque de Osuna.)
 ESPALTER.
 132. Santa Ana dando lección a la Virgen.

SALA DIEZ

Continúan las obras de los profesores existentes.

- MADRAZO D. Federico.
 133. Godofredo de Buillon visitado por dos mensajeros celestes.
 (Historia de las Cruzadas.)
 MADRAZO D. José.
 134. Retrato del Sr. Barón de G., ministro de Holanda.
 135. Retrato del Sr. Conde de Requena.
 LÓPEZ D. Vicente.
 136. Boceto del cuadro con que obtuvo el premio general de 1.º clase en la Academia de San Carlos, de Valencia, a la edad de 15 años.
 137. Retrato del Excmo. Sr. Marqués de Casa Gaviria.
 138. Idem de su Señora esposa.
 139. Idem del Excmo. Sr. Comisario general de Cruzada.
 140. Retrato de D. Félix Máximo López.

141. MADRAZO D. José.
Sacra Familia.
RIVERA D. Carlos Luis.
142. D. Rodrigo Calderón, Marqués de Sie-
te Iglesias, conducido al patíbulo.

SALA ONCE

Continúan las obras de los profesores existentes.

- BONILLA D. José María.
143. Copia del cuadro de Rafael, conocido
por la Virgen del Pez.
ESQUIVEL D. Antonio María; vive calle de Santia-
go, núm. 2, cuarto principal.
144. La Ascensión.
145. Un retrato.
146. Idem ídem.
147. Idem ídem.
148. Idem ídem.
ESPALTER.
149. Retrato de D. Manuel Soler y Espalter.
BOADA D. Robustiano.
150. Asunto mitológico. Copia de un cu-
adro de D. Zacarías Velázquez.
151. Idem ídem.
O-DENA Doña Adelaida.
152. Eliezer y Rebeca. Copia de Murillo.
153. La Concepción. Copia del mismo.
154. Retrato.
ZARAZAGA DE GELAVERT Doña Ramona.
155. Copia de un original de la señorita Weis.
156. Idem ídem.
O-DENA.
157. Salomé con la cabeza del Bautista.
Copia del original de Tiziano.
158. Un retrato.
BOADA.
159. La Virgen, el Niño y San Juan.
ROTONDO.
160. Un país.
RICO D. Eduardo.
161. Tentaciones de San Antonio Abad. Co-
pia de Teniers.
PALOS D. Tomás; vive calle de Calatrava, nú-
mero 17, cuarto segundo.
162. Un retrato.
ESQUIVEL.
163. Una Anatomía.
164. Idem ídem.
165. Idem ídem.
166. Duplicado. Un retrato.
167. Varios dibujos de los discípulos del Li-
ceo en la clase de Paisaje.
168. Idem ídem de los de la clase del Na-
tural.
169. Estampa de Nuestra Señora de los Do-
lores, dibujada por D. Vicente López
y grabada por D. Manuel Esquivel de
Sotomayor.

SALA DOCE

Obras de los profesores de Escultura y Arquitec- tura.

- GINÉS D. José. Nació en Polop, reino de Va-
lencia, en 1758; estudió en la Academ-
ia de San Carlos, de Valencia; fué
creado académico en la de San Fer-
nando, director de la misma y pri-
mer escultor de cámara; falleció en
1823.
1. La Adoración de los Pastores.
(Pertenece a D. Francisco Javier Ibarra.)
ADÁN D. Juan. Nació en Tarazona (Aragón).
Estudió en Zaragoza bajo la direc-
ción de D. José Ramírez, y poste-
riormente en Roma. Fué académico
de la de Roma, director de la de San
Fernando y primer escultor de cá-
mara. Murió en 1816.
2. Grupo de Cristo muerto en los brazos
de la Virgen.
CAMARÓN D. Fernando. Nació en Madrid en 1815;
fué discípulo de D. Francisco Elías.
Murió en 1844.
3. Retrato de Quevedo.
SANTANDREU D. Pedro Juan. Nació en Mallorca
en 1804; fué académico de la de San
Fernando y falleció en 1838.
4. Marte.
ELÍAS D. Francisco; vive calle de Fúcar, nú-
mero 16.
5. La Virgen con el Niño.
6. Cristo crucificado.
ELÍAS BURGOS D. Francisco; vive calle de Fúcar,
núm. 10.
7. Grupo de Caín dando muerte a Abel.
ELÍAS.
8. Un niño.
BEZA D. Salustiano.
9. Un retrato.
10. Idem ídem.
VILCHES D. José; vive calle de Vergara, núm 9,
cuarto bajo.
11. Un retrato.
12. Idem ídem.
PIQUER D. José; vive calle del Fomento, núme-
ro 21.
13. San Jerónimo.
(Pertenece a la biblioteca de S. M.)
BEZA
14. Estatua de San Juan Bautista.
COLOMER D. Narciso; vive plaza de la Armería,
núm. 1, cuarto principal.
15. Modelo de la fachada del nuevo pala-
cio de las Cortes.
ELÍAS BURGOS.
16. Un retrato.
ALVAREZ D. José. Nació en Priego (Córdoba) en
1768; estudió en la Academia de

San Fernando, y posteriormente en París y Roma; fué teniente director de dicha Academia y primer escultor de cámara. Murió en 1827.

17. Retrato en mármol de D. José Angel Alvarez.

PÉREZ D. Francisco; vive calle de la Reina, núm. 6.

18. Estatua que representa la Ilustración, para colocarse en el Instituto Español.

ELÍAS.

19. Estatua que representa la Beneficencia, para el mismo establecimiento.

GÁNDARA D. Jerónimo, discípulo de D. Antonio Zabaleta.

Proyecto de una escuela de bellas artes con arreglo al nuevo plan de enseñanza.

20. Planta.

{ Fachada principal de ídem.

21. { Sección dada por la línea A. B. de la

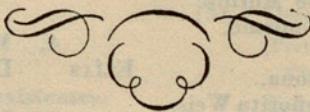
planta.

22. { Sección dada por la línea C. D. de la misma.

{ Fachada posterior.

VILCHES.

23. Estatua que representa la Orfandad.»



gobales o en sucesos que ocurrían en el exterior de España. Goya, al ser un hombre de mundo, debió tener buenas relaciones con las élites europeas y norteamericanas. Su habilidad para tratar a personas de diferentes culturas y sus conocimientos de idiomas le permitieron establecer relaciones con artistas y escritores de todo el mundo. Su amistad con el pintor francés Jean-Auguste-Dominique Ingres (1806) es un ejemplo de ello.

ADICIONES Y OBSERVACIONES

PRIMERA PARTE.

Cap. II, pág. 37.—Los dos retratos-miniatura de Javier Goya y Gumersinda de Goicoechea, a que alude en el texto, y que se publican en las figuras 7 y 8 de nuestras ilustraciones, se expusieron en 1900, en cuyo catálogo figuran incluidos con los números 64 y 65, como propiedad de D. Alejandro Pidal. Son dos cobres circulares de 8 centímetros de diámetro. Las obritas eran allí identificadas (pág. 23) como *Retrato de la suegra de Goya* (?), el de Gumersinda, y como *Retrato de un cuñado de Goya* (*Ramón Bayeu* ?) el de Javier; con tan fantástica identificación, no es de extrañar que el Sr. Tormo vacilase ante la clasificación cronológica de estas pinturas, a las que alude en la página 218 del libro en que incluye el estudio sobre los cuadros de Goya en aquella memorable Exposición.

Cap. VI, pág. 65.—Sobre diferencias y altercados de Francisco Bayeu con su maestro González Velázquez, véase una curiosa nota de Sánchez Cantón, sacada de las Actas de la Academia, en el tomo III de *Correo Erudito* (1945).

Cap. XI.—El texto de este capítulo, en el que se resumen ideas expuestas en una conferencia pronunciada el día del centenario de Goya (16 de abril de 1946) en la Universidad de Granada, vió la luz, como avance de este libro, en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, de agosto de 1947. De él se hizo una tirada aparte de 30 ejemplares.

SEGUNDA PARTE.

Cap. II, pág. 157.—Como algo de lo que en esta página se indica puede exigir esta aclaración, quiero indicar la referencia a los datos que aportó Núñez de Arenas en su artículo *En torno a Goya*, publicado en el periódico *La Voz*, de Madrid, el 15 de noviembre de 1927. Según ellos, Goya había emigrado por seguir a doña Leocadia, y ésta, por salvar de persecuciones a su hijo Guillermo Weiss, oficial de milicianos en Madrid en el trienio 1820-23. En todo caso, doña Leocadia no era viuda, y si su marido, Weiss, quedó en Madrid, como Núñez Arenas comprobó, todavía es más sospechoso que Rosario no quedase a vivir con él y sí con un amigo de Goya.

Cap. V, pág. 190.—Por puro lapsus se dejó de decir en el texto que como Goya ha figurado en el Museo de Buenos Aires y se ha reproducido a veces—el *Diccionario Espasa*, artículo "Goya", así lo hace—el retrato de Carlos Lafont, que es, según parece, una obra de Gilbert Stuart.

TERCERA PARTE.

Cap. II.—No ha sido nuestro propósito recoger noticias y hacer estudio de todos los pintores que en la generación inmediata al aragonés han sido o pueden ser aproximados a Goya. Pero acaso se eche de menos mención de alguno de ellos; quiero, pues, ratificar lo que en otra parte he dicho sobre la supina exageración que ha podido llevar a calificar a un pintor tan modesto como Juan Rodríguez Jiménez, llamado el Panadero o el Tahonero, de "Goya andaluz". Recuerdo

aquí que de otro pintor, también jerezano, Fernández Cruzado, se ha dicho que mantuvo relación con Goya cuando vino a Madrid, poco antes de 1808. Mayor curiosidad tendría la monografía del que con enfática licencia pudiera llamarse el "Goya catalán". Me refiero a Salvador Mayol: nacido en Barcelona en 1775 y muerto en 1834, cabe decir que, dentro de su escasa calidad pictórica, no deja de ser un artista digno de estudio, por su pintoresquismo costumbrista de tradición dieciochesca y sus notas de popularismo prerromántico. Coincidencias de época y de temas nos llevan el recuerdo a Goya ante algunos cuadros de Mayol con majos, máscaras y escenas de diversión popular; sería, no obstante, suficiente decir que la pintura de Mayol recuerda a ciertos aspectos de la de Antonio Carnicero.

Cap. IV, pág. 233.—En cuanto a dibujos de paisaje de Lucas, semejantes al que citamos—en nota de esta página—en el Museo de Zaragoza, añadiré la mención de dos, pequeños pero muy curiosos, en la colección de D. Manuel Gómez-Moreno.

Cap. IV, pág. 239.—Don Manuel Gómez-Moreno me comunica que en Granada y en poder de sus descendientes, existen pinturas del discípulo de Lucas, que en esta página mencionamos, José Martínez Victoria. Lamento no haber conocido antes este dato para haber tratado de ver tales pinturas en la ciudad del Darro.

III. *Este apartado es el correspondiente al volumen 6 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo. Los dibujos que aparecen en el texto son los que se han podido identificar entre los que se exhiben en el Museo. No se ha podido identificar el dibujo que figura en la nota de la página 233, que muestra un paisaje con un bosque y un río.*

IV. *Este apartado es el correspondiente al volumen 7 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

V. *Este apartado es el correspondiente al volumen 8 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

VI. *Este apartado es el correspondiente al volumen 9 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

VII. *Este apartado es el correspondiente al volumen 10 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

VIII. *Este apartado es el correspondiente al volumen 11 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

IX. *Este apartado es el correspondiente al volumen 12 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

X. *Este apartado es el correspondiente al volumen 13 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

XI. *Este apartado es el correspondiente al volumen 14 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

XII. *Este apartado es el correspondiente al volumen 15 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

XIII. *Este apartado es el correspondiente al volumen 16 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*

XIV. *Este apartado es el correspondiente al volumen 17 de la colección de dibujos que hoy se expone en el Museo de Zaragoza. El número de este y siguientes es el de la obra en la que se expone el dibujo.*