

B-1618

ATENEO

CIENTÍFICO, LITERARIO Y ARTÍSTICO DE MADRID

LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

COLECCIÓN DE

CONFERENCIAS HISTÓRICAS

CURSO DE 1886-87

TOMO III

1887

LIBRERÍA DE DON ANTONIO SAN MARTÍN

Prta. del Sol, núm. 6

TRID





26.^a CONFERENCIA

T E M A

Goya y su época.—Las artes al principiar el siglo XIX.—
Los desenvolvimientos de la pintura.—López (D. Vicente),
Madrazo (D. José), Rosales, Fortuny.

ORADOR

DON CEFERINO ARAUJO

Señores:

No puedo menos de dar las gracias á la Junta directiva por haberme honrado con el encargo de dar esta conferencia; puede ser que cuando termine no tengais vosotros motivos para felicitarla igualmente, pero ella y yo merecemos vuestra indulgencia por nuestro buen deseo.

Ya en otra ocasión tuve el honor de deciros que mi atrevimiento se fundaba en que un público de sabios es siempre benévolo. Así, pues, para no ser pesado y merecer mejor vuestra gracia, no apurando vuestra paciencia, comenzaré sin más exordio con el tema.

La llegada á España en 1692 del napolitano Lucas Jordán dió gran impulso á la evolución que en un sentido grandioso, efectista y decorativo venía verificándose en la pintura desde los tiempos de Francisco Rizi,

á la vez que brillaban Velázquez y otros pintores naturalistas. Se cuenta que Cláudio Coello murió del disgusto que le produjo el verse pospuesto al decorador italiano, y se comprende que un artista de su mérito sintiese honda pena con tal desaire; pero no eran él, Donoso, Herrera Barnuevo y otros muchos artistas los llamados á criticar el desarrollo de una escuela que ellos habían iniciado y que Jordán venía á practicar más en grande y en su lógico desarrollo, poniendo en armonía la pintura con lo que venían ejecutando la escultura y la arquitectura. D. Antonio Palomino se afilió á los que seguían la corriente, que vinieron á reforzar después Amiconi, Corrado y los Tiépolos.

Este modo de ser de las Bellas Artes nació en Italia y cundió por toda Europa; me guardaré muy bien de creerle un retroceso y una decadencia, como ha dado én considerarse por los críticos, porque para esto es menester establecer comparaciones, que no son posibles, entre maneras de ser del arte que se diferencian en las formas que buscan y el ideal que persiguen.

A mediados del siglo pasado dominaba en España la pintura barroca, y eran sus principales representantes los González Velázquez, que dejaron insignes muestras de su saber en la mayor parte de las iglesias de Madrid; y aunque muchas han desaparecido por derribos de los edificios en que se ejecutaron, ó incendios como el de las Descalzas reales, aun se conservan las cúpulas de las Salesas, la Encarnación, San Justo, San Marcos y algunas otras.

Goya nació el día 30 de Marzo de 1746, en Fuentede-todos (Aragón). A la edad de trece años se trasladó á Zaragoza para estudiar la pintura con D. José Luxán y Martínez, profesor de nombradía que había aprendido en Nápoles las prácticas dominantes entonces. Se hallaban éstas tan arraigadas que fueron vanas para combatir las tanto las predicaciones de la crítica clásica, que

comenzaba á nacer, como los esfuerzos del rey Carlos III, que, atendiendo las reclamaciones de los que pasaban por ilustrados y entendidos en Bellas Artes, hizo venir al famoso Mengs, pintor y crítico sajón, educado desde su infancia con teorías clásicas que no acertó á desarrollar en sus obras. Pretendiendo armonizar las excelencias del dibujo de Rafael, la gracia de Antonio Correggio y el colorido de Ticiano, no logró tener de estos autores más que el pomposo nombre de Antonio Rafael con que la loca pretensión paterna le bautizó al nacer, como si fuera posible infundir á los hombres un genio determinado por voluntad preconcebida, ni la facultad especialísima de sustraerse á las influencias de su época.

Mengs no logró adquirir las condiciones que su padre exigía, pues no logró ser, aunque á su pesar, más que un barroco sin la práctica y atrevimiento de los barrocos. Sus retratos pueden confundirse, muchas veces, con los de los pintores franceses de la corte de Luis XIV; su ejecución es tímida y trabajosa; y aunque tal vez es más correcto que sus contemporáneos, no responde á sus pretensiones de carácter *rafaelesco*. Dió más muestras de su saber y talento en los frescos y en los retratos que en los cuadros al óleo. Alcanzó una reputación europea, que merecía, pues si no fué un genio, tuvo mérito indisputable. Indudablemente contribuyó mucho á aumentar su fama el que sus teorías estaban conformes con las de las personas eruditas é influyentes, y las Academias que pretendían dar nueva dirección á la marcha del arte.

A pesar de todo esto, en España, que fué en donde más trabajó para formar escuela, se notó muy poco su influencia. Bayeu, Maella, Castillo, Ferro y cuantos españoles se distinguieron en la pintura en aquella época, no se apartaron sensiblemente de la senda que dejaron trazada Jordán y Corrado.

Goya se encontró con la escuela barroca triunfante, á pesar de querer renegar de ella los mismos que la seguían. Después de estudiar durante seis años en Zaragoza, se trasladó á Madrid, á poco de haber sido nombrado académico su compatriota Francisco Bayeu, al que es muy posible fuese recomendado por Luxán que había sido maestro de ambos. Pasó luego á Roma, por su cuenta, según el mismo asegura en diversos documentos, pero no está bien averiguado en qué fecha emprendió el viaje. Consta que en 1773 obtuvo un segundo premio en el concurso abierto por la Academia de Parma para pintar un cuadro representando á «*Anibal vencedor contemplando desde lo alto de los Alpes los campos de Italia.*» No conozco esta obra ni ninguna de las que hasta allí hubiera ejecutado; pero es de presumir que obedezca ya, ó participe algo, por lo menos, del carácter original que tuvieron las posteriores, y quizás esto le perjudicó en el concurso. Por carta que escribió desde Madrid á su íntimo amigo D. Martín Zapater se sabe que el 6 de Setiembre de 1775 se hallaba de regreso en la Corte. Al año siguiente contrajo matrimonio con D.^a Josefa Bayeu, hermana de los pintores D. Francisco y D. Ramón, y se hallaba en Zaragoza cuando fué llamado por Mengs para pintar modelos para la fábrica de tapices.

Hallándose ocupado en estos trabajos grabó al aguafuerte algunos de los cuadros de Velázquez que se hallaban en Palacio; grabados que son más que verdaderas copias, libres interpretaciones de los originales, en las que se vé la vigorosa individualidad del traductor.

El dibujo correcto y la elegante distinción que acompañan siempre á las figuras más vulgares del pintor de Felipe IV, desaparecen en las aguafuertes de Goya, que más parecen hechas de impresión y recuerdo que á la vista de los originales. El dibujo es incorrecto, los tipos encanallados. En la ejecución no se nota la timidez del

copista, sino el desembarazo del creador y del maestro. Goya ha copiado los cuadros como si copiara el natural; los ha acomodado á su modo de sentir especial. Nadie podrá formarse idea de los originales por los grabados, más que como se da una idea de una persona por su caricatura, sin que por esto deba creerse que son cosa indigna, pues tienen su valor como obra original. Sus mismos defectos revelan palpablemente el genio y caracter especial, espontáneo é indomable del pintor aragonés, y una manera de sentir propia que ninguna in fluencia extraña ha de hacer variar.

La idea de copiar las obras de Velázquez muestra su admiración y la afición á este autor, y en sus cuadros se revela esto mismo, no como una imitación tímida y servil de discípulo, sino como la simpatia de un hombre creador y de imaginación hacia otro de condiciones semejantes. Hay algo en los procedimientos de Goya en que se ve la influencia del antiguo pintor sevillano; pero sin que por esto se pueda decir que le imitó. Velázquez es un caballero que vive entre la etiqueta de una corte ceremoniosa en la que el misticismo influye en la galantería. Rodeado de magnates y palaciegos, enanos y bufones, vestidos generalmente de negro ó de colores sombríos; de un pueblo de andrajosos y descuidados envuelto en capas pardas; habitando grandes salones adornados con severidad y ocupado exclusivamente en reproducir lo que tenia delante, no se le presentaron ocasiones de emplear las esplendentes galas del color que tanto sedujeron á Ticiano y á Rubens. La entonación y el ambiente le impresionaron más que los colores.

Los personajes de Velázquez viven en la indolencia y el aburrimiento. Solo en el cuadro de *Los borrachos* la vida se presenta mas risueña y animada; en él, con intención, y en la *Adoración de los Reyes Magos*, sin ella, es en donde algunas figuras tienen caracter vulgar. En

sus demás cuadros aun el bufón más miserable, ó el enano contrahecho tienen algo de elegante y distinguido.

Goya vive en otra época y otros centros. Es otra cosa. Es un hijo del pueblo que pasa los primeros años de su vida en una capital de provincia, que recibe una escasa educación literaria, según se desprende de la redacción y ortografía de sus cartas; que tiene un carácter violento, que aun cuando proceda de un alma fogosa, viva y apasionada, denota poca cultura social, pues cuando la hay, sin apagarse el fuego interior, se templá exteriormente. Así es que comprende al pueblo y vive y siente como él, sin que el roce con la corte le modifique. No cree, como el vulgo, en brujas, sueños, ni apariciones, pero conserva la influencia de lo que oyó en su niñez, y sea para burlarse de ello, por fantasía, ó por capricho se complace en representarlo. Le es tan difícil hallar tipos elegantes y distinguidos, aunque algunas veces los halla, como á Velázquez encontrar un tipo grosero. Estas influencias de casta y de raza se hallan mezcladas con otras de su época. Dotado de un espíritu satírico, escéptico y observador, influido, como muchas de las personas cultas de su tiempo, por las ideas de Voltaire y los enciclopedistas franceses, tenía ocasión en que dar rienda á sus inclinaciones entre una sociedad atrasada; llena de vicios, de hipocresía, fanatismo y miseria. Así es que combate todo esto con el pincel, y por si no es bastante, con el grabado, que además de tener mayor circulación, le permite poner debajo alguna concisa leyenda que aclare y dé más fuerza á la idea. Todas las condiciones de su genio y su carácter aparecen desde sus primeras obras, aun cuando luego la práctica en la ejecución vaya aumentando, como siempre sucede. Los primeros modelos que hizo para la fábrica de tapices se diferencian ya completamente en el dibujo, el color y la intención de todo lo que se pintaba en aquel tiempo.

Llegó á disgustar mucho al artista el trabajar para la fábrica, tanto por la censura que ejercieron sobre las obras, primero Mengs y después Bayeu, cuanto por lo malamente que se tejían las reproducciones, y lo desatinadamente que se interpretaban el dibujo y el color; pero la verdad es que nada se conformaba mejor á la índole de sus facultades y aficiones, como el representar escenas populares.

Desde las primeras que pintó, se descubre un modo de interpretar el natural y de elegir los asuntos muy superior y completamente diferente del amaneramiento, la falta de caracter y de idea de sus demás compañeros. Nada imaginaron éstos que se aproximara ni remotamente á la intención y la vida que encierran la *Riña en la Venta Nueva*, y el *Paseo en Andalucía*. El primero de estos dos cuadros representa una pelea armada entre arrieros y traginantes á la puerta de una venta. La baraja, motivo de la disputa, anda desparramada por el suelo, aprovechándose el ventero del tumulto para apoderarse del dinero abandonado; la ventera, pálida y azorada, sale á la puerta dando voces. La mejor parte en la lucha la llevan dos murcianos, de los que, el uno tiene sujetos á dos contrincantes por el cuello y por la oreja, habiéndoles derribado al suelo á pesar de algunos que tratan de contenerle. El otro murciano ha caído agarrado á su contrario, al que sujeta debajo, dándole un mordisco en un brazo. Más lejos, un calesero se dispone á arrojar un cantazo al grupo principal, para poner paz.

Aunque la ejecución de este cuadro no tiene aun aquella maestría que Goya logró alcanzar, el movimiento, la animación y la vida de la escena no tienen nada que pedir. Parece que se ve mover á los contendientes, que se oyen las imprecaciones, amenazas y juramentos, y el ladrido de los perros que presencian la refriega.

Pero ¡cosa extraña! la navaja no sale á relucir en lance tan á propósito para ello. Soló se hace uso de los puños y los dientes; uno de los que tratan de poner paz tiene una tranca; el ya citado calesero una piedra. En el suelo hay tirado un gran sable, del que nadie se acuerda. Esto, y el que siendo Goya tan aficionado á pintar reyertas, y tan profundo observador, casi nunca pone la navaja en manos de sus héroes de taberna, me hace pensar que nuestros *chulos* han progresado en el empleo de esta arma salvaje, con respecto á los majos del siglo pasado. Hoy, con seguridad, no se armaría una gresca como la de *La venta nueva*, sin que salieran á relucir tantas navajas como individuos.

Un *Paseo en Andalucía* fué el título con que Goya entregó á la fábrica el otro cuadro, y representa una escena mucho más interesante de lo que el título promete. El inventario la describe de este modo: «*Un paseo en Andalucía, que le forma una arboleda de pinos, por el que va un andaluz embozado, con montera á la granadina, con su espada ancha debajo del brazo, á quien una gitana, al parecer, tira del brazo, persuadiéndole á que ande; frente de ellos está uno sentado, con un sombrero blanco redondo, acechando los movimientos de los dos; y á más distancia, dos majos en conversación, y á lo lejos tres porciones de figuras.*»

Lo que el inventario dice, es lo que hay en el cuadro; pero hay que ver éste para comprender bien la escena. Se presienten cuchilladas, se le pone á uno en la mente aquella frase: «¡La que se va armar!» que es la que indudablemente tienen en los lábios los dos guapos que observan desde el segundo término. Los celos y el coraje animan al embozado que acompaña á la elegante maja, que no tiene trazas de gitana, pero sí de querer apartar de allí á su acompañante, para evitar una quimera. El embozado del sombrero blanco de anchas alas, que fué sin duda el amante favorecido antes por la hermosa, espera

con calma á que su sucesor le interpele, para ponerse en defensa; está, como quien dice, *cargándose de razón*. Las *tres porciones de figuras* de que habla el inventario, son: un embozado que pasa á lo léjos, y dos mujeres sentadas, que no toman parte en la acción. Hasta hace pocos años no eran conocidos del público estos cuadros que se hallaban depositados en los sótanos del palacio real, más que por las reproducciones en tapiz clavadas en las paredes de los palacios del Escorial y del Pardo; hoy ocupan una sala en el Museo. No sé cómo, ni cuándo comenzó la tradición popular á suponer que la protagonista del *Paseo en Andalucía* era la duquesa de Alba, y los amantes rivales, los toreros Romero y Costillares, según otros, Romero y Pepe-Hillo. Ignoro también si andando el tiempo, la duquesa daría lugar á que entremetidos y chismosos, que nunca faltan, pudieran criticarla su afición á los diestros del toreo, y que de aquí tome origen la leyenda del tapiz; pero lo cierto y positivo es, que ni la maja del cuadro quiere representar á la rival en lujo de la reina María Luisa, ni los galanes embozados hay por donde suponer sean dos toreros determinados, ni siquiera dos toreros; mas de serlo, de ningún modo Pepe-Hillo. Goya, según el inventario citado, entregó el original á la fábrica en 12 de Agosto de 1777, y le había pintado algunos meses antes. D.^a María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba, falleció á los cuarenta años de edad, el día 27 de Julio de 1802, según está grabado en la lápida de su panteón, núm. 704, patio de San Andrés, en el cementerio de San Isidro. Por consiguiente, debió nacer en el año de 1762; es decir, que al pintarse el cuadro tenía aquella señora, de trece á catorce años. La maja representa de veinte á veintidos. Pedro Romero, nació en 19 de Noviembre de 1754, tenía por lo tanto en 1777 de veintidos á veintitres años; cualquiera de los majos del cuadro, por su estatura y corpulencia repre-

senta tener treinta años, ó más. Costillares podía tener entonces esta edad, pero no Pepe-Hillo que nacido en 19 de Setiembre de 1768 no contaba más que nueve años no cumplidos, al tejerse el tapiz.

He buscado estos datos, porque sé lo difícil que es el desarraigar una opinión admitida, sobre todo, cuando halaga el afán que tiene siempre el vulgo de aceptar y propagar chismes, principalmente cuando son en detrimento de la buena fama de algún poderoso.

Estoy tan acostumbrado á oír y leer consejas y absurdos que se relacionan con obras de arte, que siempre dudo, y jamás me hago eco sin procurar averiguar la verdad; cosa no siempre fácil, porque cuesta mucho menos enturbiarla que limpiarla y descubrirla.

Goya, por más que se crea otra cosa, jamás hizo sátiras personales, ni de frente ni encubiertas y mucho menos de sus amigos y amigas. Los cuadros para la misma colección de los tapices que llevan por título *Los naipes*, *El agosto*, *La vendimia*, *La boda*, son todos de asuntos que tienen una idea intencionada. En los varios grupos de niños que pintó para las sobrepuestas, y en otros cuadros cuya intención es más vaga, está tan bien sentido el natural, son las escenas tan animadas y llenas de vida que contrastan singularmente con la frialdad é insignificancia de los modelos que hicieron Ramón Bayeu, Castillo, Ginés de Aguirre y Barbaza, que no supieron hacer otra cosa que paseos, bailes, un puesto de horchata, un cazador tirando á un pájaro, un pescador y cosas por el estilo, faltas siempre de animación, de vida y de caracter.

Por fin, Goya se disgustó de verse equiparado, y aun pospuesto, á su cuñado Ramón Bayeu, y de ver destrozadas sus obras, y se negó resueltamente á pintar más para la fábrica de tapices, fundándose en que, habiendo sido nombrado pintor de Cámara, aquella tarea era incompatible con este cargo. Fueron precisas repetidas

órdenes é instancias para hacerle desistir de su negativa, por corto tiempo.

En el palacio de la Alameda, que fundó la duquesa de Benavente, con el título de *Mi capricho* (y en verdad que lo era de reina), se conservaban hace algunos años, é ignoro si aun se conserva allí, los bocetos originales de muchos de los cuadros citados, y algunos otros más. También había allí una habitación decorada completamente por Goya, en la que se vé, como siempre, la afición del autor á representar escenas de emoción, sea cómica ó dramática, especialmente de esta última clase. Los asuntos de los cuadros de esta sala, eran: *Una torada en la dehesa de la Muñozá*, *Procesión en una aldea*, *El columpió*, *Un trabajador que se ha caído del andamio de una obra, conducido en una camilla por sus compañeros*; *Un coche con viajeros, detenido por una cuadrilla de salteadores*, y *La vuelta de una gira campestre*, en que damas y caballeros vienen montados en borricos: el de una señora ha tropezado y caído, hallándose ella desmayada en el suelo, de resultas del golpe; un abate galante acude en su auxilio con un frasquito de esencias; las demás señoras, sentadas en sus cabalgaduras, chillan y dan muestras de espanto. Es menester ver este cuadro para darse razón de la animación de la escena, lo pintoresco de los trajes, la fineza del color y la elegancia de las figuras.

Insisto en describir los asuntos de algunos cuadros para que se vea cómo Goya no se contenta casi nunca con la reproducción de una figura ó una escena, sino que necesita que exprese algo; siendo tan honda esta idea, que muchas veces sacrifica á ella el dibujo y la corrección. Busca y representa, á todo trance, el movimiento y la vida, y lo logra porque no le guían cálculos de convención ni de escuela, sino su propio sentimiento.

En 1781 pintó el fresco en las bóvedas del templo del

Pilar, en Zaragoza, *La Virgen y los mártires en la gloria*; obra que le proporcionó grandes desazones con su cuñado Francisco Bayeu, y con la Junta del Cabildo, que desechó los primeros bocetos presentados, y exigió para admitir otros la aprobación prévia de Bayeu, circunstancia que sublevó el amor propio del artista; pero que logró calmarla intervención de su amigo Fr. Félix Salcedo, prior de la Cartuja de *Aula Dei*. Sucedió con esta exigencia lo que no podía menos de suceder, y fué, que no gozando el pintor de libertad, la obra se resiente de ello, y aunque tal vez satisficiera más á los encargantes, no posee por completo toda la espontaneidad y buenas condiciones ordinarias del autor. Debió sufrir tanto con tal imposición, que decía algun tiempo después desde Madrid á su amigo D. Martín Zapater: «*porque en acordarme de Zaragoza y pintura, me quemó bibeo.*»

El genio de Goya y el caracter original de sus pinturas, eran tan contrarios á la manera de comprendérse el arte en su tiempo, y á las condiciones que se han exigido siempre á la pintura religiosa, que lo extraño no es que la junta de obras rechazase sus primeros bocetos, sino que entonces ni más adelante se pensara, como se pensó, en encargarle obras semejantes, pues las que hizo en este género fueron siempre deplorables, bajo cierto punto de vista, y no se comprende cómo pudo lograr que se aceptaran.

No es de admirar la disensión que reinó entre Goya y su cuñado Francisco Bayeu, pues profesaban principios tan opuestos que no era posible se entendieran. Además, por mucho que Bayeu atendiera á su cuñado y procurara su medro, como lo demostró en varias ocasiones, ayudaba más á su hermano Ramón, como más allegado y discípulo fiel, aunque mediano.

Goya no podía ver con agrado que se le antepusieran sus cuñados, el uno por ser de más edad y tener mayor posición, y el otro por la protección de éste. Es

probable que en su justo orgullo los considerase á los dos, así como á Maella y demás pintores de nota como unos mamarrachistas, comparados con él; pero si pensaba esto no andaba acertado, y menos tratándose de Francisco que, si no fué un artista de primer orden, lo cual no podía ser, puesto que no era creador, sino secretario de una escuela, dentro de ella ocupó un lugar distinguido.

Hay una singular propensión á rebajar el mérito á los artistas de la escuela barroca, con notable injusticia, siendo uno de los principales cargos que se les hacen el *amaneramiento*, como si este defecto fuera exclusivo de esta escuela y no alcanzara á todas, incluso las más naturalistas. En todos los maestros, aun los más insignes, se advierte cierta semejanza en los caracteres principales de sus obras, que proviene del modo como cada uno siente y comprende la naturaleza; á esto se llama *estilo*. Cuando este caracter no procede directamente del natural, sino de una convención, ó de la imitación de un maestro, entonces se llama *manera*. Claro es, que no puede compararse el estilo con la manera; pero el primero solo le han alcanzado los grandes maestros; la segunda, es condición inevitable de todas las escuelas. Aun cabe una sombra de estilo dentro de la imitación de los principios de los maestros, y es en lo que se diferencian entre sí los adeptos más aventajados de las principales escuelas.

Es la pintura suficientemente difícil para que deba despreciarse á los autores que tienen una originalidad poco acentuada; el tenerla verdadera ha sido facultad alcanzada por muy pocos. Goya ha sido de esos pocos, y á ello debe el ser tan apreciado. á pesar de sus muchos defectos. Era, pues, natural, que sintiendo en sí un genio original tan antipático á cuanto le rodeaba, sufriera al verse pospuesto á hombres, que aunque fueran artistas estimables, procedían por convención y no tenían

iniciativa propia. No era puramente la cuestión de procedimiento la que separaba á Goya de sus contemporáneos, eran además las ideas y el sentimiento.

La senda decorativa en que se hallaba la pintura, tenía como exigencia ineludible un idealismo especial tanto para las formas como para los asuntos; así es, que en estos predominaban la fábula y la alegoría, que se mezclaban aun en los asuntos históricos ó religiosos. Todo era convencional, dibujo, colorido, composición, expresión y asunto. Todo se hallaba revestido de un majestuoso aparato que excluía la representación de escenas vulgares y de actualidad. Solo cuando pintaban retratos, descendían los artistas á la vida real; en los demás casos se mecían en los espacios imaginarios. Goya, por el contrario, dotado de una imaginación vehemente y un alma impresionable, no se apasiona más que de lo que le rodea, en vez de cultivar una erudición que le haga ver por todas partes héroes y ninfas que sienten y se mueven en mundos ideales, no ve más que hombres y mujeres que respiran y viven como mortales. Las extrañas visiones que su fantasía le inspira muchas veces, no son hijas de rebuscadas convenciones, sino la expresión informe de los engendros de una imaginación acalorada; recuerdo, acaso, de la impresión que hicieron en el niño las consejas de la abuela. Esta manera de ser especial, tenía necesariamente que proporcionar contrariedades al artista cuando las circunstancias le obligaban á salir de su esfera, hasta que, adquirida gran reputación, lograra imponerse.

Esto sucedió á poco de haber terminado los frescos de Zaragoza, de resultas del encargo que recibió de pintar un cuadro para la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, con cuya obra alcanzó un triunfo completo.

Fué la decoración de este templo una especie de

competencia entre los artistas de mayor renombre á la sazón, tomando parte en ella Francisco Bayeu con el cuadro para el altar mayor, representando *El Jubileo de la Porciúncula*; Miella con una *Concepción*, para una de las capillas; pintando para las demás: Calleja, *San Antonio de Pádua*; Castillo, *San Francisco abrazando á Santo Domingo*; Ferro, *San José*; D. Antonio Velázquez, *San Buenaventura*, encargándose Goya del cuadro que representa á *San Bernardino de Siena predicando á D. Alfonso de Aragón*.

No estuvo muy feliz por cierto en esta obra, pues aunque tiene originalidad, ni el dibujo, ni la expresión, ni la vulgaridad de los tipos ni la composición la hacen recomendable, y aunque el color tiene algún atractivo, no tiene toda aquella fineza y encanto que rara vez le faltan á este autor. No hablo de lo caprichoso y ridículo de los trajes, porque en aquella época no había que pedir otra cosa á los artistas; su indumentaria se reducía á trajes á la romana, de moro y *española antigua*. Pintó también Goya para esta iglesia un Crucifijo, que hoy se conserva en el Museo del Prado, y por más que se ha ponderado mucho, tiene un color muy sonrosado, carece de la expresión conveniente y es demasiado redondo de formas.

El efecto que estos cuadros causaron en su tiempo, debió consistir en la novedad que el estilo presentaba, y en la justa fama que el autor había ya adquirido entre personas de valimiento, tanto con los cuadros para modelos de los tapices, como con los de la Alameda, y sobre todo con sus retratos, que no admitían comparación ninguna con los que se pintaban entonces, siendo menester para encontrarlos semejantes compararlos con los de los mejores autores de este género.

En este entonces había ya retratado al conde de Floridablanca y á la familia del infante D. Luis, y éstos y otros personajes le habían hecho el pintor de moda; así

que aunque este cuadro, hecho para San Francisco, no era mejor que el de *La Porciúncula*, de Bayeu, ó el de *La Concepción*, de Maella, fué el que más agradó y se celebró.

Sirvióle este triunfo, alcanzado en 1785, para ser nombrado teniente director de la Academia en la vacante causada por la reciente muerte de Calleja. Al año siguiente obtuvo el destino de pintor del Rey, á propuesta de Maella, y por recomendación de su cuñado Bayeu, que no le desatendía, á pesar de no mediar entre ellos las mejores relaciones.

Por este tiempo escribía Goya á su amigo Zapater: «Me *abía* yo establecido un modo de vida *envidiable*, ya no *acía* antesala ninguna, el que quería algo mio me buscaba, yo me *acía* desear más y si no era personaje muy *elebado*, ó con *enpeño* de algún amigo, no trabajaba para nadie;» y más adelante, en la misma carta: «*Hun* día me *henbio* á llamar Bayeu (que no corriamos mucho) lo que me causó mucha extrañeza, me *enpezó* á decir que el servicio de el Rey siempre era apetecible y que el *abía enpezado* con doce mil reales y que estos los cobraba por mano de Mengs, y solo por ayudante suyo, y que *aura* tenía yo mejor proporcion para entrar á servir al Rey con Ramon, y que ya estábamos consultados porque á él y á Maella les *abía* bajado una orden del Rey que se buscasen los mejores pintores que hubiera en *españa* y que propusieran uno cada uno y que el *abía* propuesto á su H.^o y que *abía echo* de modo que Maella me propusiera á mí para pintar los exemplares para la fabrica de tapices y cualquier otra clase de obra para el Real servicio, con quince mil reales anuales. Yo le dí las gracias y me quedé sin saber lo que me sucedía; de allí á dos días ya tubimos el *abiso* de que el Rey ya lo *abía* decretado en los mismos términos que se *a* dicho, de modo que cuando lo supe ya estaba decretado y *abisado* á tesorería general; fuimos á besar la mano al

Rey, Infantes, etc. y cágame aquí sin saber cómo *echo* el fregado»

He copiado estos párrafos, tanto para hacer ver la ortografía y explicaderas del autor, como que sus desavenencias con su cuñado procedían más de despecho de Goya, que de malevolencia de aquél.

En el entretanto que se ocupaba en el cuadro para San Francisco, pintó otros cuatro para el Colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca, por encargo de Jovellanos, presidente, á la sazón, del Consejo de las Ordenes: representan á San Raimundo, San Bernardo, San Benito y la Purísima Concepción. No los he visto y no puedo juzgarlos; pero los asuntos, señaladamente el último, son muy poco adecuados á las condiciones del autor. Aunque de mala gana, y resistiéndose siempre, siguió haciendo algunos modelos para la fábrica de tapices, hasta el año de 1791 en que definitivamente abandonó esta tarea.

El año de 1787 recibió el encargo de pintar *El tránsito de San José, San Bernardo, y Santa Ludgarda*, para el convento de monjas de Santa Ana de Valladolid. Allí están todavía, son buenos cuadros, pero si los pintó Goya, no lo parece.

Al año siguiente de 1788 pintó el *Prendimiento de Cristo*, para la catedral de Toledo, cuadro en el que se señalan todas sus cualidades y defectos: es decir, que el asunto está comprendido bajo un aspecto vulgar, pero lleno de intención y de vida. Los efectos de luz y de color de esta obra son admirables, y se sostiene bien al lado de magníficos cuadros del Greco y de Orrente que adornan la misma sacristía.

Al terminar este año de 1788 murió el rey Carlos III, y le sucedió su hijo Carlos IV, que desde que era Príncipe de Asturias había estimado mucho á Goya. A poco tiempo de su elevación al trono le nombró pintor de Cámara, aunque con el mismo sueldo que tenía, no en-

trando á gozar del de cincuenta mil reales y gratificación para coche hasta diez años después cuando ascendió á primer pintor de Cámara.

La obra más importante que ha dejado Goya en el género religioso, ó por mejor decir representando asunto religioso, pues este género no le comprendió jamás, á pesar de pertenecer á él sus obras de mayor empeño, es la decoración al fresco de la iglesia de San Antonio de la Florida.

Con dificultad se encontrará en otra parte una pintura con mayor frescura, fineza, brillantez y armonía de color. En estas cualidades es un encanto. Representó en la media naranja, á San Antonio resucitando á un muerto. Cuando Goya pintó este fresco, el paseo de moda era este de la Florida; así es, que con aquella impresionabilidad que demostró en todas sus obras, no hizo otra cosa al concebir y realizar su idea que reproducir los grupos de señoras, majas, chiquillos y hombres del pueblo que encontraba al paso, destacándose sobre el fondo de los montes del Guadarrama. Supongamos que un día se puso en el paseo un pobre medio desnudo á pedir limosna, y que le dió una congoja de hambre; pasa un fraile y se acerca á socorrerle; alguna señora y mujeres caritativas se aproximan compadecidas á contemplar el suceso, al paso que otras personas, indiferentes ó no advertidas del lance, se asoman á una barandilla á ver lo que pasa por otro lado, y á los muchachos que juegan y se encaraman en ella. Así está desenvuelto el asunto.

Los ojos de una picaresca morena, con la cara medio cubierta con una mantilla blanca, que os miran desde el balcón; la saya roja de su vecina que deja entrever el delicado tobillo; el pilluelo que gatea enseñando el faldón de la camisa; toda la animación, todo el movimiento, todo el bullicio de una romería, es lo que os llamará la atención; pero no de una romería de

nuestro tiempo en la que entre muchas manchas negras y oscuras se destaca tal pañuelo de chula amarillo, blanco, azul ó rojo, que distrae y anima la tristeza y monotonía del conjunto, produciendo un total agradable, pero templado, sino una explosión de todo lo más vivo y lo más brillante de los colores de la paleta, en que el oscuro más oscuro no es un pardo ni un negro, sino un morado, ó un azul. ¡Con qué gracia, con qué brío, con qué encanto está armonizada esta reunión de colores vivísimos! Solo en la naturaleza, en las praderas y jardines esmaltados de flores se encuentra y puede estudiarse el secreto de esta armonía.

En la bóveda de la entrada, en los arcos de las capillas, en los lunetos de las ventanas, y en las pechinas, es donde se halla la parte que podríamos llamar de fantasía, porque se quieren representar allí ángeles y niños que vuelan y sostienen grandes cortinas. Pero aquellos no son los niños ni los ángeles que han pintado todos los pintores que han querido representar celestes mensajeros; los de Goya son *ángelas* con moños, y faldas de gasa, con fajas de vistosos colores ceñidas bajo el bien formado seno, que aunque castamente velado delata su morvidez. ¡Qué cutis tan delicados! ¡Qué mejillas tan sonrosadas! ¡Son un encanto! Todo lo que había de fino y elegante en el alma del artista lo puso en estas figuras. Parecen concebidas por un pintor inglés, y con decir esto quiero denotar también, á pesar de la descripción que he hecho, que no son figuras lascivas. Son mujeres que hablan más al alma que á los sentidos. Hay una en actitud suplicante, que es una delicia. Hay quien supone que entre estas figuras se encuentran retratos de algunas damas de la Corte, conocidas por su hermosura; con seguridad no es así; pero de todos modos sería imposible reconocerlas porque están vistas en un escorzo bajo que no dá idea de la fisonomía ordinaria de las personas. Son

figuras puramente ideales, nada religiosas, pero tampoco profanas.

Yo estoy enamorado de todas ellas como si fueran de carne y hueso, y las visito muy á menudo, pero en estos amores no hay otro deseo que una contemplación espiritual. Si estuviera en mi mano dar vida á aquellas figuras, no se la daría, ¿para qué? cuando las miro me sonrien: un día que había un entierro en la capilla lloraban, ¡si respirasen desaparecería el encanto!

En la bóveda detrás del altar mayor hay también un coro de ángeles, pero aquellos no son más que un conjunto de chafarrinazos improvisados para cubrir el blanco de la pared, y llenar el objeto que el autor se propuso.

Es difícil comprender cómo en una época en que ya la crítica tenía ciertos fueros se consintieron á Goya tales libertades; porque aunque siendo ya pintor de Cámara no se le sujetase á la inspección de otros pintores, como se había hecho en Zaragoza, parecía que los encargantes deberían haberle puesto ciertas restricciones, ó más bien no haberle elegido para semejante obra. Los pintores italianos del siglo xvi, señaladamente los venecianos, habían tratado los asuntos religiosos como escenas de costumbres de su tiempo. Rembrandt, en el siglo xvii, había hecho lo mismo, pero los tiempos eran muy distintos.

Es tan extraño que en la época en que se pintó San Antonio no se hicieran reparos al artista, como lo sería el que se consintiera hoy á los pintores que decoran la iglesia de San Francisco el introducir chulas bebiendo manzanilla ó toreros fumando, entre los patriarcas y doctores de sus composiciones, por mucho que abonasen estas impropiedades la excelencia del dibujo, ó el encanto del colorido.

Desde que hizo Goya la colección de aguafuertes de algunos cuadros de Velázquez no había publicado nin-

gún grabado hasta este año de 1798 en que pintó los frescos de San Antonio, que fué cuando emprendió la colección conocida con el nombre de los *Caprichos*.

El grabado al aguafuerte, sencillo y facil en teoría, pues consiste solo en dibujar, sobre una plancha de cobre enbierta de barniz, con una aguja que vaya descubriendo las partes que el ácido ha de atacar, es difícil y pesado en la práctica cuando se quieren obtener efectos completos de claro-oscuro, solamente con la aguja sobre el barniz, y encima algunos rayados de punta seca sobre el cobre desnudo. De este modo es como Rembrandt produjo sus admirables grabados; pero no era el sistema que se acomodaba á la impaciente fogosidad de Goya, que, cuando se atuvo á él, como en muchas de las copias de Velázquez, se contentó con la media mancha sin buscar el efecto completo. Hay otro medio más complicado en el procedimiento, pero con el que se obtiene más fácil y pronto resultado, que es llamado al *aquatinta*, y á él acudió Goya en los *Caprichos*, y en todos los grabados que hizo después, ayudándose más ó menos de la aguja y la punta seca.

Mucho ha dado que pensar y que hablar la interpretación del significado de los *Caprichos*: es tal la vida, y la intención que tienen, que se despierta un verdadero afán por encontrarles un significado oculto, que ni tienen ni entró en la imaginación del autor; pero es inútil, y él mismo dijo en el prospecto de su obra que había escogido asuntos que diesen ocasión á combatir preocupaciones, imposturas é hipocresías consagradas por el tiempo; pero que protestaba de que ninguna de las láminas fuera sátira personal. No hay por qué dudar de su aserto.

Si al dibujar alguna figura se acordó de tal personaje determinado, ó de suceso, ó escándalo reciente, las intenciones de nadie es posible adivinarlas, mucho menos cuando se disfrazan. Goya no era bufón ni gracioso,

la idea de sus obras es siempre seria; por contrahechas ú horribles que sean algunas de sus figuras, no son caricaturas que tengan por objeto la burla risueña, sino el sarcasmo y desprecio más amargos. Como todos los génios satíricos, tiene un sentimiento vivo y profundo de la virtud y de la belleza moral, desesperándose y llegando á dudar de si existen, cuando las encuentra holladas por todas partes. Vé antes el lado malo que el bueno de las cosas. Comprende que la sátira es más trascendental y más honda cuando ataca los vicios ó las preocupaciones de una manera general, que cuando individualiza. Son muy pocos los *Caprichos* que no tengan una explicación directa sin que sea necesario recurrir á rebuscadas y maliciosas interpretaciones. Algunos son puramente fantásticos, sin más objeto que burlarse de la creencia en las brujas, dibujando las grotescas escenas de sus conciliábulos. Otros, y son los más, se refieren á la ligereza y vanidad de algunas mujeres, y más señaladamente á las prostitutas y encubridoras, así como á la insensatez de los hombres incautos á quienes sus pasiones arrastran á dejarse engañar por falsas apariencias. Muchos atacan malas costumbres y preocupaciones vulgares, como las de meter miedo á los niños con el coco: mimarles hasta demasiado grandes, castigarles con azotes; suponer virtudes á los dientes de los ahorcados, etc. Otras én fin se refieren á los vicios de los frailes, y la superstición, siendo la estampa más atrevida de todas, la que lleva por lema *Lo que puede un sastre*, en la que se vé un tronco de árbol sobre el que está liado un gran manto que le dá el aspecto de un fraile ante el cual se prosterna de rodillas en adoración una joven, viéndose en segundo término otras mujeres que acuden también devotamente. Esta lámina, contra la adoración de las imágenes, y la que lleva por título, *El sueño de la razón produce monstruos*, que representa al autor recostado en una piedra

cubriéndose los ojos con las manos para no ver las espantosas apariciones que cubren el espacio, respiran cierta impiedad: pero sabido es que la censura y la inquisición fueron muy benévolas durante el reinado de Carlos IV, hasta el punto de haber podido regresar á vivir á España D. Pablo Olavide que habfa sido condenado por hereje en el reinado anterior. Nádie estorbó á Moratín el decir con socarronería en una de sus comedias,

Le administraron la unción,
Que para el alma es muy buena.

y las gentes no se alarmaron por eso.

Anda en manos de los aficionados una explicación manuscrita de los *Caprichos*, atribuída al mismo Goya. Esta explicación no indica más que lo que se le ocurre á cualquier persona de buen sentido que vea las láminas, y no alude á ninguna personalidad de las que las gentes quieren encontrar á todo trance. He visto el manuscrito que se cree sea el original, y ni la letra, ni la redacción, ni la ortografía son de Goya, sino de Cean Bermúdez, que es quien probablemente compuso estos comentarios, que nada explican, y para esto no los hubiera hecho el autor de los dibujos. Hay otra explicación, que pasa también por auténtica, pero que manifiestamente es apócrifa, pues contiene multitud de obscenidades que no vienen á cuento, y señala en todas las láminas alusiones á personajes determinados, que nada justifica ni remotamente.

Mr. Lefort, dice que en un ejemplar de la primera edición de los *Caprichos*, vió una nota contemporánea manuscrita en francés, en la que se detallan algunos asuntos; por la copia que dá, se ve que esta explicación es tan arbitraria y absurda como todas las que han querido dar aclaraciones concretas.

Pondré un ejemplo: la estampa núm. 19 cuyo epígrafe es *Todos caerán*, representa á dos mozas pelando

á un pollo con cabeza de hombre, en segundo término se ve á una vieja. Sobre un árbol, encima de este grupo, está subida una polla con cabeza de mujer; alrededor revolotean otros pájaros con cabezas de hombres vestidos con trajes de diferentes condiciones sociales. Manifiestamente esto representa á unas ramerás; la que está subida en el árbol, es el cebo ó reclamo para atraer á los incautos. La lámina siguiente, núm. 20, es el complemento de la anterior y aclara más el concepto. *Ya van desplumados*, dice la leyenda, y efectivamente, los pollos pelados y cabizbajos son arrojados á escobazos de la casa. En la estampa núm. 21, se vuelven las tornas, *Cual la descañonan*; y, con efecto, los golillas despluman á una polla con cabeza de mujer, indicando que, conforme las mozas de vida airada explotan á los libertinos, ellas á su vez son explotadas por la gente de curia. Todo esto es claro, no tiene otra interpretación posible, pero sin embargo; la citada nota francesa asegura muy formal que «la lámina 19 en la que se vé á dos mujeres ocupadas en desplumar á pequeños personajes, que al punto se elevan por el aire cayendo un momento después, ¿qué otra cosa puede significar que la larga série de amantes que desde, ó tal vez antes, de D. Juan de Pignatelli, hasta el Príncipe de la Paz se sucedieron cerca de la reina habiéndose mas ó menos ridículos por el escándalo de su tontería y vanidad? La desgracia de estos favoritos numerosos está mas particularmente representada en la lámina 20»....

¿Se quiere mayor insensatez en las anteriores suposiciones? Aunque la reina tuviera una debilidad por Godoy, nunca dió muestras de serle infiel como lo manifiesta su no interrumpida privanza. Las catorce cartas que en pocos días escribió al gran duque de Berg, pidiendo la seguridad y libertad de su amigo, demuestran el acendrado afecto que aquella señora le profesaba al

cabo de tanto tiempo de relaciones. ¿Es verosímil que buscara amantes para explotarlos y arrojarlos después á escobazos? Son dos las mujeres que están pelando pollos, las contempla una Celestina, otra mujer disfrazada de ave las ayuda á cazarlos, ¿se vé en alguna el menor rasgo, la menor indicación de que pueda ser María Luisa? ¡No! Puesto que estas tres láminas en que algunos personajes están representados en forma de aves completan las unas la significación de las otras, ¿puede soñarse que la curia molestase á la reina? ¿Que datos hay para suponer que la estampa número 55 titulada, *Hasta la muerte*, que representa á una vieja sentada delante del tocador, y una doncella que la está acicalando, mientras dos cortesanos la celebran, sea la caricatura de la condesa de Benavente? Ninguno.

En la lámina 29, *Esto si que es leer*; ¿por qué ha de ser el duque del Parque el personaje que dormita sobre un libro mientras el peluquero le peina, y el ayuda de cámara le calza? Si, como dice el interprete, «de este método de instrucción resultó adquirir el duque un gran fondo de conocimientos que el gobierno español aprovechó más de una vez encargándole algunas misiones diplomáticas,» no había en esta costumbre de aprovechar el tiempo todos los momentos para la lectura, nada de vituperable ni que se prestara al ridículo.

Nada más fácil, ni más necio é inútil que dar significación determinada á cualquier cuadro ó estampa, si no hay datos con los que demostrar la exactitud de la conjetura.

Si á cualquiera se le antojara decir que Goya en el tapiz que representa unos leñadores cortando las ramas de un árbol en el que están subidos, quiso figurar al pueblo tratando de cortar los abusos del clero y la nobleza, ó que, en el titulado *El militar y la señora*, en que se ve un militar gordo y mofletudo acompañando á una elegante dama, y detrás un joven que les sigue,

hace alusión á María Luisa seguida por un galanteador cuando era Princesa de Asturias, no faltarían bobos que lo creyeran, pero tampoco dejarían de ser invenciones tan descabelladas como las de los comentadores de los *Caprichos*.

Por otra parte el caracter del autor no era á propósito para chocar de frente con la Corte y las personas influyentes; se le ve siempre procurando su medro personal y su adelantamiento, plegándose á las circunstancias á pesar de su caracter brusco. En todas las cartas íntimas que escribió á su amigo Zapater, se le ve siempre muy complacido de recibir bondades de la familia real y de los grandes personajes. Continuamente está solicitando ascensos. Tiene como un honor el que el Infante D. Luis le dijese en una cacería al verle tirar un conejo, «*Este pinta monas aún es más aficionado que yo.*» Durante las vicisitudes que atravesó la patria en aquel tiempo, no tomó parte activa en la política en bando ninguno, procurando conservar, y conservando, su cargo de pintor de Cámara, lo mismo con Carlos III que con Carlos IV, con José Napoleón, que con Fernando VII. Tampoco era Goya capaz de exponerse á comprometer su posición con burlas indiscretas, ni tratándose de personas con quienes tenía amistad y á las que debía favores, hubiera sido noble ni simpática la ingratitude.

Los *Caprichos* fueron adquiridos para la calcografía real, que los publicó en 1803 por instigación del Príncipe de la Paz, y éste no era un imbécil que se hubiera prestado á ello ni hubiera conservado la amistad del artista, si remotamente pudiera presumirse que aquella obra era una sátira contra él, la reina, el rey y los personajes de la Corte. Además de los cuadros para los tapices, de los religiosos, y más de 500 retratos, pintó Goya infinidad de cuadritos, que él llamaba *borrones*, que no son lo menos original é importante de sus obras.

Son impresiones de escenas populares, aquelarres de brujas y horrores de la guerra, en las que casi siempre busca una intención dramática.

La Academia de San Fernando posee cinco de estos cuadros, los más á propósito para poder juzgar. Representan: una *Procesión de Viernes Santo*, acompañada con disciplinantes; una *Sesión del Tribunal de la Inquisición*, una *Corrida de toros* en la plaza de un pueblo, una *Casa de locos*, y el *Entierro de la Sardina*. Aparte de lo excelente de la composición, el color y aun el dibujo de estos cuadros, hay que observar el espíritu, la vida y la intención con que están hechos. Todas las escenas están vistas é interpretadas con idea de crítica sarcástica; la *Casa de locos* es el resumen del razonamiento. Los disciplinantes y la veneración de las imágenes; los juicios del tribunal de la fe; las corridas de toros; las máscaras, todo está visto, representado y juzgado como otras tantas aberraciones del espíritu humano. Y no creais que á mi vez hago conjeturas tan descabelladas como las que critiqué á los interpretadores de los *Caprichos*; basta ver los cuadros para comprender que no es solo el aspecto pintoresco el que se ha buscado, sino también el ridículo. Además, no es la única vez que trató estos asuntos y explicó claramente la intención con que lo hacía; sus colecciones de grabados están llenas de alusiones de este género claras y terminantes.

A un hombre de las ideas y temperamento de Goya debía impresionarle extraordinariamente la guerra y sus estragos, dándole ocasión á ejercitar su genio; no es raro, pues, que así sucediera. Pero no vió la guerra bajo los aspectos del honor, la gloria ó el interés de la independencia de la patria y de la civilización, sino que la consideró como el desenfreno de la brutalidad y las malas pasiones de la humanidad.

Es inútil querer defender que Goya era un patrióta, en el sentido que generalmente se dá á esta palabra, si el

artista no empuñó las armas al levantarse el pueblo de Madrid porque su edad no se lo permitiese, pudo ausentarse, ó por lo menos no tener un cargo oficial, y continuó con su cargo en Palacio, retrató varias veces al rey José, y en compañía de Maella y de Napoli formó parte de la Comisión encargada de elegir las obras de los grandes pintores que habían de remitirse á Francia. En 1810 grabó la mayor parte de las planchas de los *Desastres de la guerra*, en cuya colección, como en la de *Caprichos*, la idea está concebida de una manera general, no refiriéndose á ningún hecho determinado. Ni aquellos españoles son hombres que pelean por una causa santa, ni los franceses invasores enemigos que procuran dominarlos, ni que pertenezcan á ejército alguno conocido. Unos y otros son fieras iguales que pelean y se destrozan. Aquellas escenas están pensadas con un sentimiento pesimista; no con el espíritu patriótico con el que D. Juan Gálvez y D. Fernando Brambila grabaron en Cádiz en la misma época los sucesos del sitio de Zaragoza, y los retratos de los héroes populares. La contemplación de esta obra exalta el sentimiento de la patria y produce admiración y entusiasmo por aquellos valientes. La obra de Goya, no; lo que hace es inspirar horror hácia la humanidad entera; bajo este punto de vista quizás no se ha escrito, ni se ha pintado nada que produzca mayor emoción.

La estampa número 7 de la colección, representa á una mujer, vista de espaldas, disparando un cañón. *¡Qué valor!* dice la leyenda. Tal vez quiera representar á la célebre Agustina Zaragoza, pero nada hay que lo indique. No se vé allí más que á una mujer, sin el traje del pueblo aragonés, desempeñando un acto contrario á la ternura y debilidad de su sexo. *¡Lo mismo en otras partes!* es la leyenda de la lámina 23, en la que se vé un campo sembrado de cadáveres. La 24, es de una ferocidad y un escepticismo desgarradores, *¡Aún*

podrán servir! dice de unos cuantos heridos. Las estampas números 28 y 29 representan escenas en que las turbas arrastran un cadaver; pero las leyendas son completamente distintas; la primera *¡Populacho!*, parece como que condena el hecho; la segunda como que le tolera *¡Lo merecía!* ¿Se refiere en la una al asesinato del marqués de Perales, y en la otra al de Viguri? No es posible adivinarlo.

Llevado siempre de su idea de la ferocidad é insensatez de los hombres, se acuerda de que para implorar el consuelo y remedio de sus males acuden á lo sobrenatural, y se burla de esta debilidad. Por eso en la lámina 66 dibuja un burro que lleva á cuestas una urna de cristal con las reliquias de un santo, y varias gentes en adoración *¡Extraña devoción!* Mas como pudiera creerse que solo el vulgo ignorante tiene fanáticas preocupaciones, en la estampa siguiente nos muestra algunos señorones llevando en hombros, de mala manera, una imágen de la vírgen, cuyo armazón de palitroques se descubre; y escribe debajo: *Esta no lo es menos;* con lo que completa la idea de la anterior.

¡Imbéciles! exclama el autor para sus adentros, son inútiles vuestras mojigangas; ¡todo está aquí! ¡Todo se acaba aquí! y dibuja en la lámina 69 á un muerto que se incorpora de la tierra en que yace, para escribir sobre la losa que le cubre: *Nada,* y más abajo se lee, como para templar lo absoluto del aserto, *Nada... ello dirá.*

No debe extrañarse lo atrevido de estas teorías tan descaradamente expuestas, porque en 1810 no era de temer ya la censura civil ni eclesiástica en medio de la turbación, las zozobras é incertidumbres que agitaban los ánimos; además esta colección de láminas no se publicó completa hasta el año de 1864, no existiendo, de tiempos del autor, más que raras pruebas de algunos números.

Las últimas estampas parecen referirse á sucesos posteriores á 1814, de difícil explicación, aunque se comprende que aluden á algo. Las número 79, *Murió la verdad*, y número 80, *¿Si resucitará?* parecen hacer alusión á la Constitución de 1812 anulada por Fernando VII á su vuelta del cautiverio. Considerada esta obra bajo el punto de vista artístico, es muy desigual, hay láminas excelentes, y las hay muy endebles, pero todas causan la honda impresión que pretenden causar.

Tampoco hasta el año de 1864 se publicó otra colección de grabados que lleva por título *Los proverbios*, que no son más que fantasías informes imposibles de descifrar. Desde luego hay que desechar toda idea que tienda á hacer creer que el autor se propuso hacer alusiones políticas á sucesos de su época. Los que han intentado buscar una interpretación por este camino no han hecho más que disparatar lastimosamente.

En la misma época en que Goya grabó *Los proverbios*, grabó también la mayor parte de las planchas de la tauromaquia, colección de treinta y seis estampas representando la historia del toreo en España. Algunas de ellas están fechadas en 1815.

Si se hubiera de juzgar esta obra con arreglo á las convenciones admitidas en el arte, no merecería los honores del examen. No hay en la mayoría de las láminas, ni dibujo, ni entonación, ni perspectiva; no se vé otra cosa que caracter y movimiento. Todos los toros son muy pequeños y no tienen de tales más que el arranque y la intención. Los caballos son una creación del autor, y no pertenecen á ninguna raza conocida. Los personajes, como el moro Gazul, Carlos V y el Cid, parecen ganapanes disfrazados para una mogi-ganga.

Excepto en dos ó tres estampas, en las que, según los aficionados al toreo, las escenas están dibujadas con inteligencia en el arte, las demás no son verda-

deros lances de lidia, sino sucesos y escenas extraordinarias, estocadas tremendas, lanzadas que atraviesan de parte á parte, actos de arrojo excepcionales, cogidas espantosas y lances desgraciados. Se vé más que la habilidad, la lucha, más que el valor, la brutalidad ciega; se conoce que el autor no tenía otra afición á los toros que la que manifestó siempre, por todo lo que presenta exuberancia de animación y de vida.

En todas las láminas de los toros, la aguja y la punta seca están manejas con ligereza, intención y habilidad; pero el aquatinta está tratada de cualquier modo; los claros sacados en cualquier parte y de mala manera: así es que no tienen efecto.

A pesar de tantas faltas, ¿son malas las más malas? Esto me pregunto, como también delante de otras muchas obras de este autor. ¿En dónde está el límite que separa la obra de arte del mamarracho? ¿Será que la vida y la intención sean tan esenciales que compensen la falta de otras cualidades? ¿Será que la expresión clara del sentimiento íntimo de un individuo, el alma, digámoslo así, tiene tanta fuerza? No lo sé. El hecho es que las obras de Goya impresionan á todos, y que no solo sus retratos le dieron fama, como debían dársela, sino todas sus demás obras, á pesar de sus incorrecciones.

Los procedimientos de que se vale no son un juego calculado: obedecen directamente á lo que siente; por eso, aunque un dibujo le resulte malo, como esté conforme con su idea, no le corrige al grabarle ó darle forma definitiva por cualquier otro medio, sino que le conserva exactamente, teniendo la rara habilidad de que la copia no pierda en intención ni en frescura, pareciendo improvisada. Y que esto lo hace espontáneamente, sin cálculo preconcebido dejándose llevar del sentimiento nada más, se vé, en que si no copia el natural tal como es, no consiste en que no sepa, pues

cuando se propone hacerlo, como en las cabezas de los retratos, lo hace magistralmente, sino en que tiene una manera perceptiva particular que le hace ver la esencia de la expresión de las cosas independiente, en cierto modo, de la exactitud de las formas, comprendiendo esta esencia con tal claridad, que nos la hace apreciar por más que veamos contrariadas todas las ideas que de la forma tenemos. Insisto en querer hallar una explicación á la impresión que estos monigotes producen, porque la cosa es extraña, y encierra la clave de la fama de autores como este, y como Rembrandt que escapa á las apreciaciones de la crítica ordinaria.

No compararé á Goya con Rembrandt para bien, ni para mal; en bellas artes las comparaciones son siempre inexactas y malas cuando se establecen entre maestros. Aunque estos dos genios tienen algunos puntos de contacto, no se parecen. Ambos odian la convención, ven antes el movimiento, la intención y la vida, que la elegancia, la pureza, ni aún la exactitud de la forma. Se crean un estilo propio independiente de los demás, ó de las máximas admitidas. Al tratar los asuntos sagrados miran á la tierra, sin pensar para nada en el cielo. Rembrandt se vale de los efectos de claro-oscuro como medio de expresión; Goya se vale de todo. El espíritu del holandés es mucho más tranquilo que el del español; no tiene la amarga y escéptica ironía de este; los horrores y las tragedias no le impresionan como á él; tiene en ocasiones pensamientos de buen humor y libertinaje, que el autor de los *Caprichos* no tuvo nunca. No vereis ningún dibujo, grabado, ni pintura obscenos de Goya; tened por apócrifos cuantos os enseñen de esta clase.

Se vé en los grabados, y en algunos de los cuadros pequeños, que á Goya le eran simpáticos los procedimientos de Rembrandt, pero no le imitó; como aunque se nota en sus obras afición á Velázquez no le imitó tampoco. Una cosa rara tienen de semejante Rem-

brandt y Goya, que es su manía por retratarse. Ningún artista se ha retratado tantas veces á sí propio como estos.

Dada esta idea general de la índole de las obras de Goya, sería prolijo hacer ahora un examen crítico detallado de los cuadros referentes á *San Francisco de Borja*, que pintó en 1788 por encargo de la duquesa de Benavente, para la catedral de Valencia; del de las *Santas Justa y Rufina*, que hizo en 1817 para la catedral de Sevilla; ó el de *San José de Calasanz*, ejecutado en 1820 para la iglesia de las Escuelas Pías de San Antonio Abad, en esta Corte; así como de los dos episodios del levantamiento del 2 de Mayo, que se conservan en el Museo, del cuadro alegórico que está en el salón de sesiones del ayuntamiento, y otras composiciones y retratos importantes que sirvieron para cimentar su justa y eterna fama.

Después del restablecimiento de Fernando VII en el trono, permaneció el artista suficiente tiempo en España desempeñando su cargo de pintor de cámara, para que pueda suponerse que se ausentó por temor á la reacción que imperaba; y aunque es fama que el rey al recibirle le significó que le debería hacer ahorcar, el hecho es, que olvidó lo pasado y siguió distinguiéndole con su favor, y prestándose á que le hiciese algunos retratos, á pié y á caballo, que por cierto son de lo peor que el autor hizo en este género.

Precisamente en 1822, cuando solicitó licencia para trasladarse á Francia cobrando su sueldo, estaba mandando el partido liberal que debía serle simpático, no otra cosa, porque, ya dije, que nunca tomó parte activa en la política. Se trasladó á Paris donde residió algunos meses, pasando luego á establecerse á Burdeos donde se hallaban Moratín, Silvela, Goicoechea, Muguiro, y otros varios emigrados amigos suyos. Allí fué á reunirsele la Sra. de Weis, antigua amiga, de cuya hija Ro-

sario era padrino. Esta señorita se distinguió también en la pintura, y se cuenta, que entonces que era una niña de diez ó doce años, concurría al estudio de pintura que tenía un Mr. Latour, y que cuando Goya iba á visitar el taller, al recorrer los caballetes de los discípulos que copiaban el modelo, exclamaba siempre: «¡No es eso! ¡No es eso!» Era natural; porque aunque los trabajos fuesen buenos, él tenía una manera especial de ver. A pesar de sus muchos años, no estuvo Goya inactivo en Burdeos, pues pintó algunos cuadritos pequeños, miniaturas sobre marfil, retratos de sus amigos, y dibujó algunas litografías notables como las cuatro de escenas de toros.

Los primeros litógrafos tenían temor de manchar la piedra hasta con el aliento; ponían especial cuidado y pulcritud en el manejo del lápiz; y, por lo general, hacían dibujos muy terminados, sobre un graneado fino é igual. Goya sujetó este medió á las exigencias de su idea, como había sujetado el aguafuerte, la miniatura y todos. Se valió de la piedra exactamente lo mismo que del papel; le fué indiferente cualquier graneado, ó que la piedra quedara bien ó mal cubierta, y que le resultaran manchas y borrones. Buscaba el efecto, el movimiento y la vida, sea como quiera. Nadie, aun en los tiempos en que más se ha llegado á dominar este procedimiento, ha trabajado con tal desembarazo.

En 1827 hizo una breve excursión á Madrid para solicitar su jubilación ó licencia ilimitada, y entonces fué cuando D. Vicente López le hizo el magnífico retrato que se conserva en el Museo. Volvió en seguida á Burdeos, en donde falleció el día 15 de Abril de 1828, á los ochenta y dos años de edad. Fué sepultado en el cementerio de la Grand-Chartreuse, en el panteón de la familia Goicoechea.

De la vida particular de Goya se ha hecho una leyenda llena de errores y falsedades, que será muy difícil

destruir. No han sido los biógrafos y articulistas españoles los que menos han contribuido á ella; así es que no hay mucho que culpar al francés Mr. Iriarte si relató todo lo que había leído, lo que en España le contaron y algo más de su invención.

No hay nada en que se funde la creencia de que Goya vino á Madrid en su juventud, huyendo de Zaragoza, en donde había cometido un homicidio en riña. Mucho menos aún puede probarse que se dedicara al toreo y que adquiriese en esta ocupación los fondos necesarios para ir á Roma. Supone Mr. Iriarte que Goya se encontró en Roma con sus amigos y condiscípulos Antonio Ribera y Velázquez; y que el primero le presentó, allí, en casa de Bayeu. Ni el Antonio Ribera puede ser otro que D. Antonio Ribera y Fernández, ni el Velázquez más que D. Antonio González Velázquez; pero el primero no fué pensionado á Paris hasta 1802, y no estuvo en Roma hasta 1811; el segundo, en 1753 estaba ya de vuelta. En cuanto á Bayeu, Cean, que le trató mucho, asegura que *no salió del reino*. De modo que Goya, que estuvo en Roma por los años de 1770 á 1774 no pudo conocer allí á ninguno de los tres. También dice Iriarte que la amistad que contrajo por aquel tiempo con el famoso David, fué el origen de sus ideas liberales; pero esto tampoco puede ser porque cuando el pintor francés fué á Roma en 1775, Goya se hallaba ya de vuelta en Madrid.

Tampoco hay nada que acredite que nuestro artista hiciese en Roma vida de aventurero, seduciendo doncellas y riñendo á navajadas con los hombres, ni que tuviese que escapar protegido por la embajada, por haber sido sorprendido por unos frailes en el acto de robar á una monja, teniendo que intervenir la Inquisición en el lance.

De vuelta en Madrid, supone el escritor á que me voy refiriendo, que Goya continuó sus desarregladas

costumbres entre majos y chisperos, y que se hizo famoso por sus valientes estocadas entre los maestros de armas ambulantes que se situaban en la plaza de Santa Catalina, al mismo tiempo que le presenta como un bufón y gracioso de la Corte; refiriendo, que un día de luto le prohibieron la entrada en la Cámara real porque llevaba medias blancas, en vista de lo que, bajó al cuerpo de guardia y dibujó en ellas, con tinta, la caricatura de Escoiquiz y otros cortesanos, volviendo á presentarse de esta manera, con lo que dió lugar á que los reyes riesen y celebrasen la ocurrencia. ¡Grima da refutar tantas sandeces!

Las damas que en aquel tiempo dieron más que hablar por sus aventuras y galanteos fueron la condesa de Benavente, y la duquesa de Alba. Su categoría elevada las ponía más en evidencia. No atacaré, ni defenderé la memoria de las buenas señoras, pero sí diré que, como sucede siempre, la mayor parte de las hazañas que se las atribuyen tienen más de invención que de realidad. Siendo amigo de ambas, como lo era Goya de toda la aristocracia, no podía faltar el que la leyenda le hiciera amante de las dos. Según la crónica, con quien primero tuvo amores fué con la de Benavente; pero más joven y de mayores atractivos la de Alba, no tardó en ser preferida por el artista. A pesar del despecho y los celos de la primera, tuvo habilidad el amante infiel para sacarla dinero con que emprender un viaje amoroso con la segunda, á Sanlucar de Barrameda.

Tocante á estos amores solo diré que Goya escribía á Zapater, para quien no tenía secretos: «Más te *valía venirme* á ayudar á pintar á la de Alba que se metió en el estudio á que la pintase la cara, y se salió con ello, por cierto que me gusta más que pintar en lienzo, que también la he de retratar de cuerpo entero, y *vendrá* apenas acabe yo un borrón que estoy haciendo del duque de la Alcudia á caballo...» Esto ocurría el 2 de

Agosto de 1800; Goya tenía cincuenta y cinco años, y era ya sordo como una tápia, circunstancias poco propicias para hacer el Tenorio. El párrafo transcrito más que malicia alguna, indica un alarde infantil de la confianza y estimación que le dispensaba aquella ilustre dama. Si hubiera mediado entre ellos otra clase de relaciones que amistosas, ó no hubiera contado á su amigo este incidente, que nada tenía entonces de extraño, ó lo hubiera hecho de otro modo.

No es fácil conocer los detalles de la vida particular de un hombre, aún en aquello que se refiere á hechos públicos é inocentes, por consiguiente es difícil averiguar los que se relacionan con sus amores ilícitos, en los que es seguro ha de guardar reserva por muy despreocupado y libre de costumbres que sea. Goya era casado y amaba á su mujer, de la que tuvo muchos hijos. En sus cartas se muestra amante de su familia y habla continuamente de ella, y del desasosiego que le causan las enfermedades de sus niños: «Tengo un niño de cuatro años que es el que se mira en Madrid de hermoso, y lo he tenido malo que no he vivido en todo este tiempo,» decía en 23 de Mayo de 1788, escarmentado de que otros se le hubieran muerto.

Necio sería el que por esto tratara yo de sostener que Goya no tuvo ningún devaneo, y que fué modelo de fidelidad conyugal; no lo sé, pero como no dió ningún escándalo público que pudiera acreditar lo contrario, me quedo en la duda, que es lo más prudente. Por otra parte, el averiguar estas particularidades de su vida íntima es de interés secundario desde el momento en que no tienen ninguna influencia en sus obras. Ha habido poetas y pintores en cuyos trabajos ha influido una mujer, ó varias, que han contribuído á formar su carácter; pero con Goya no sucede esto y no nos importa saber con quien se distrajo, si es que se distrajo con alguna. Hay muchos hombres de poco valer que tienen

gran partido con las mujeres; no aumenta, pues, la gloria del artista el ser un conquistador afortunado.

Todos los que trataron á Goya, y los que han escrito acerca de él, convienen en que tenía un caracter brusco é irritable, y cuentan, como para demostrarlo, que retratando al duque de Wellington, cómo este hiciese alguna indicación desfavorable á la obra, el pintor se abalanzó á unas pistolas que tenía sobre la mesa, con ánimo de matar al general; tragedia que evitó la intervención de algunas personas que se hallaban presentes. No es este lance tan insignificante que no hubiera dejado otras pruebas que una anédocta cualquiera; pues no era el duque de Ciudad Rodrigo, persona capaz de cometer una inconveniencia, y mucho menos de dejar pasar sin correctivo tan brutal osadía.

Goya tendría caracter violento en la intimidad de la amistad y de la familia, lo cual no demuestra más que falta de cultura en la edad temprana; pero si se quiere dar á entender con esto que era un hombre independiente, es otra cuestión. Vivió de continuo en la Corte, y no son las antesalas y audiencias el teatro mejor para genios altivos. En las cartas que se conservan se ve siempre lo que le halagaban las muestras de deferencia del rey y del valido. «Hoy he entregado un *Quadro*,» dice en una de ellas; «al Rey que me *abía* mandado *acer* él mismo para su hermano el Rey de Nápoles, y he tenido la felicidad de *aberle* dado mucho gusto, de modo que no solo con las expresiones de su boca me ha *eloxiado*, sino con las manos por mis *ombros* medio abrazándonos, y hablándome mal de los aragoneses y Zaragoza; ya puedes considerar lo que esto *ynteresa*»...

En otra se expresa de este modo: «*Oy* he ido á ver al Rey mi Sr. y me ha recibido muy alegre; me ha hablado de las viruelas de mi Paco (que ya lo sabía) le he dado razón y me ha apretado la mano y se ha puesto á tocar el violín.....»

Con motivo de haber ido á Aranjuez á retratar al duque de la Alcudia, escribe: «El ministro se ha excedido en obsequiarme llevándome consigo á paseo en su coche, *aciendome* las mayores expresiones de amistad que se pueden *acer*, me consentía comer con capote porque *acia* mucho frío, aprendió á *ablar* por la mano y dejaba de comer para *ablarme*. . . .» Curioso dato es el de las pocas comodidades con que se vivía en casa del Príncipe de la Paz en medio del mayor lujo.

No tenemos para juzgar á Goya como hombre, más datos positivos que algunos extractos de sus cartas, sus solicitudes á los reyes pidiendo adelantos en su carrera, y sus trabajos artísticos.

De sus obras ya he dicho que se deduce que no tenía creencias políticas ni religiosas: era un escéptico, y como tal no se hallaba dispuesto á sacrificarse por nada, sino á transigir con sus conveniencias. Si hubiera sido patriota, hubiera dado muestras de que simpatizaba con los que defendían sus hogares. «*Bien te se está,*» dice de un general francés moribundo. «*Curarlos, y á otra.*» de unos españoles heridos. La reflexión que le sugiere el ver á un compatriota que vá á ser ahorcado por los invasores, se reduce á pensar: «*¡Duro es el paso!*» En otra ocasión le extraña la interpelación del padre agonizante que conforta al reo con la cuerda al cuello diciendo: «*¿Te conformas?* ¡Siempre el sarcasmo! siempre su eterna idea: ¡estúpidos! ¡salvajes! ¡fieras! No vé más. ¿Cómo había de ver otra cosa en las corridas de toros? Basta examinar su *Tauromaquia*, que concluye con la muerte de Pepe-Hillo, á manera de moraleja, para convencerse del espíritu con que está tratada. En sus cartas se vé que le preocupaba mucho su familia, y el sostener el decoro correspondiente á una persona á quien «de los reyes abajo todo el mundo conoce,» lo cual se aviene muy mal con suponerle continuamente mezclado en aventuras y escándalos.

X
De modo que si como artista fué un hombre extraordinario y original, como ciudadano no ofrece rasgos particulares que le diferencien por vicios ó virtudes del común de las gentes; pues por más que se haya inventado y supuesto en contra, es lo que ha sucedido á la generalidad de los artistas.