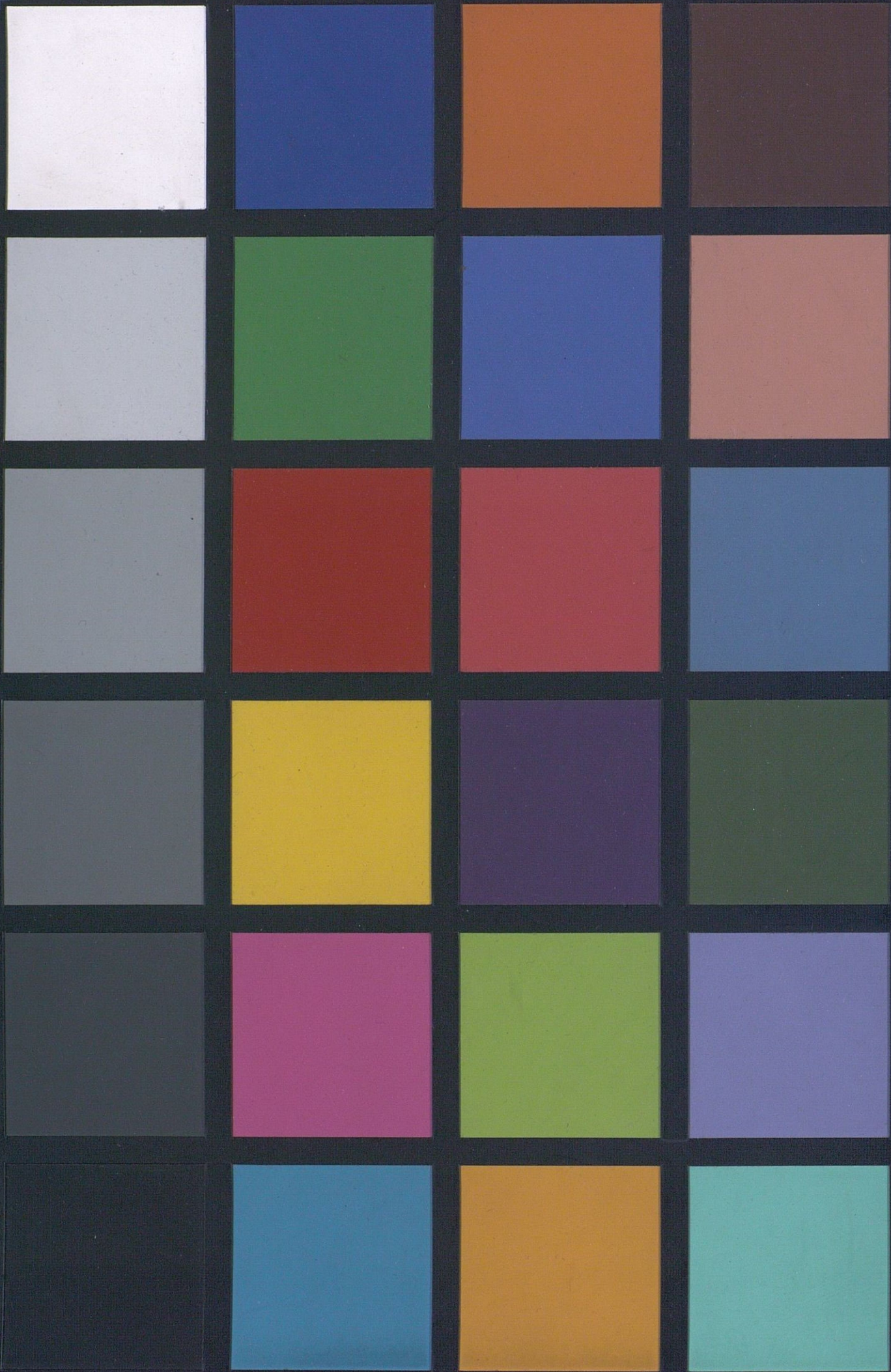


x-rite

colorchecker CLASSIC



R. 61.105

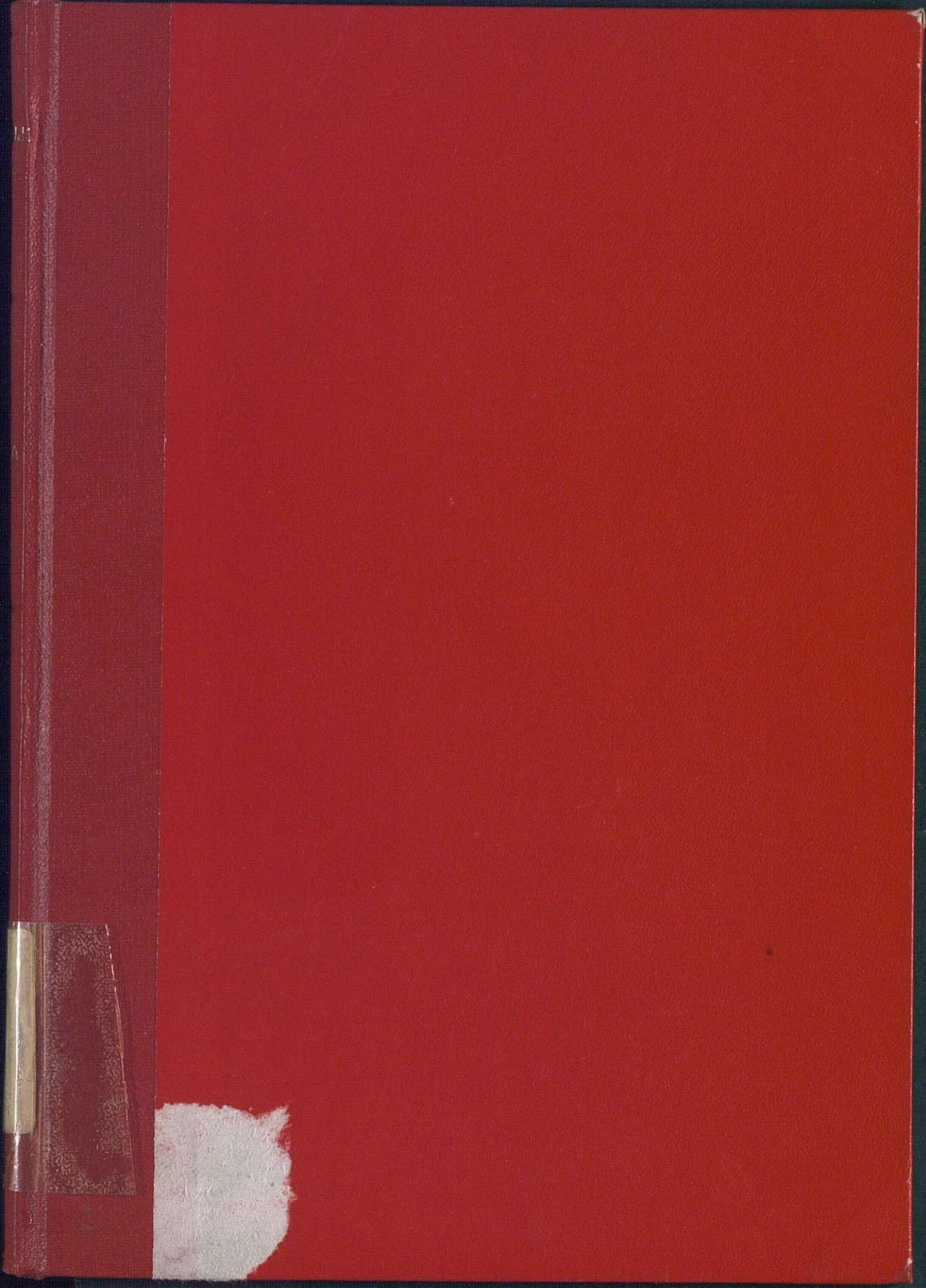
BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA É HISTORIA

GOYA

POR

ZEFERINO ARAUJO SÁNCHEZ

MADRID
LA ESPAÑA MODERNA
Cuesta Sto. Domingo, 16.



ARAUJO

GOYA

A

2.508

ENCUADERACIONES

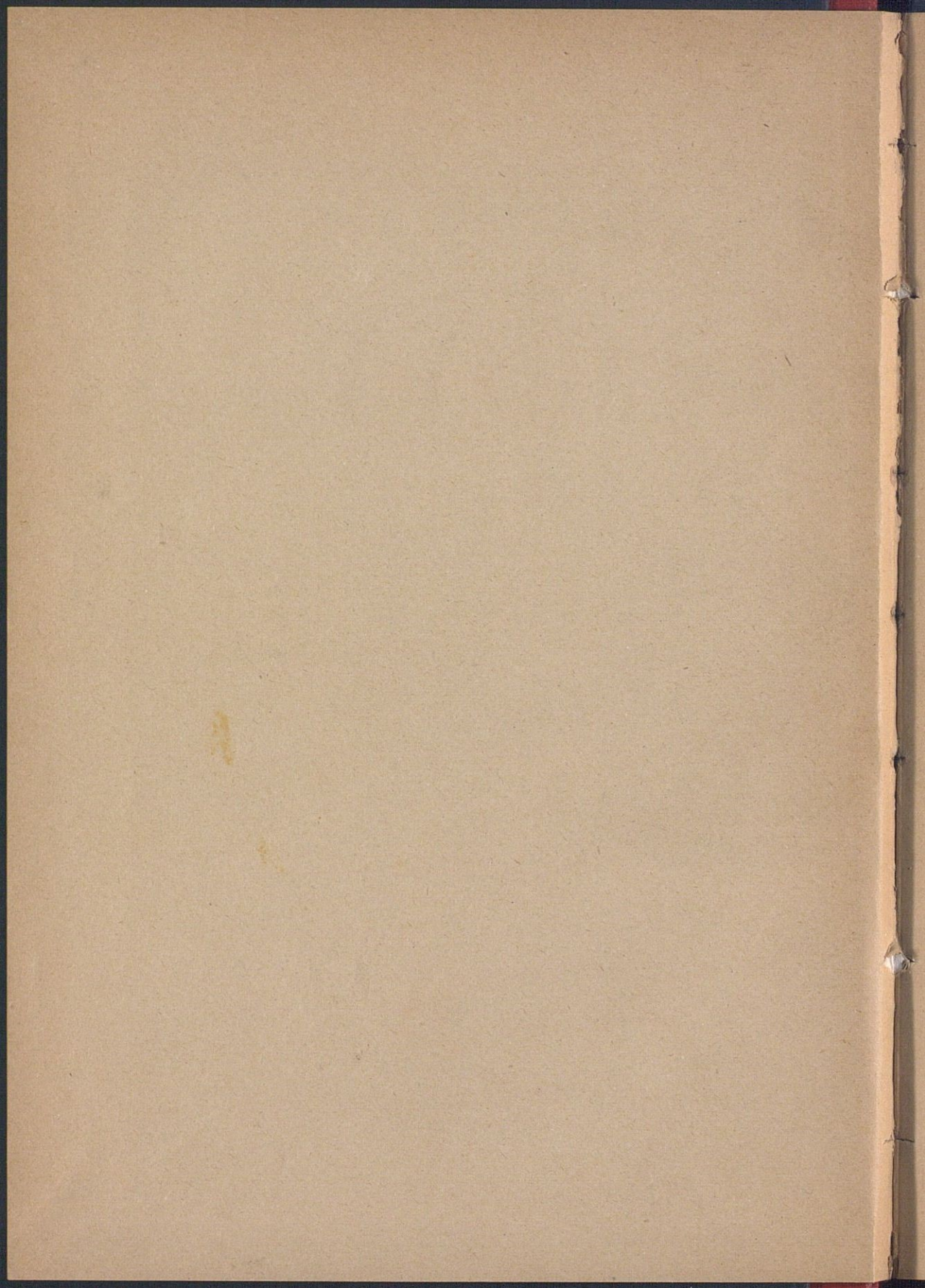
MANUEL RAGA

ZARAGOZA-T.344342

T 460987

C 2239154

H-2508



R. 61.105

BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA É HISTORIA

GOYA

POR

ZEFERINO ARAUJO SÁNCHEZ

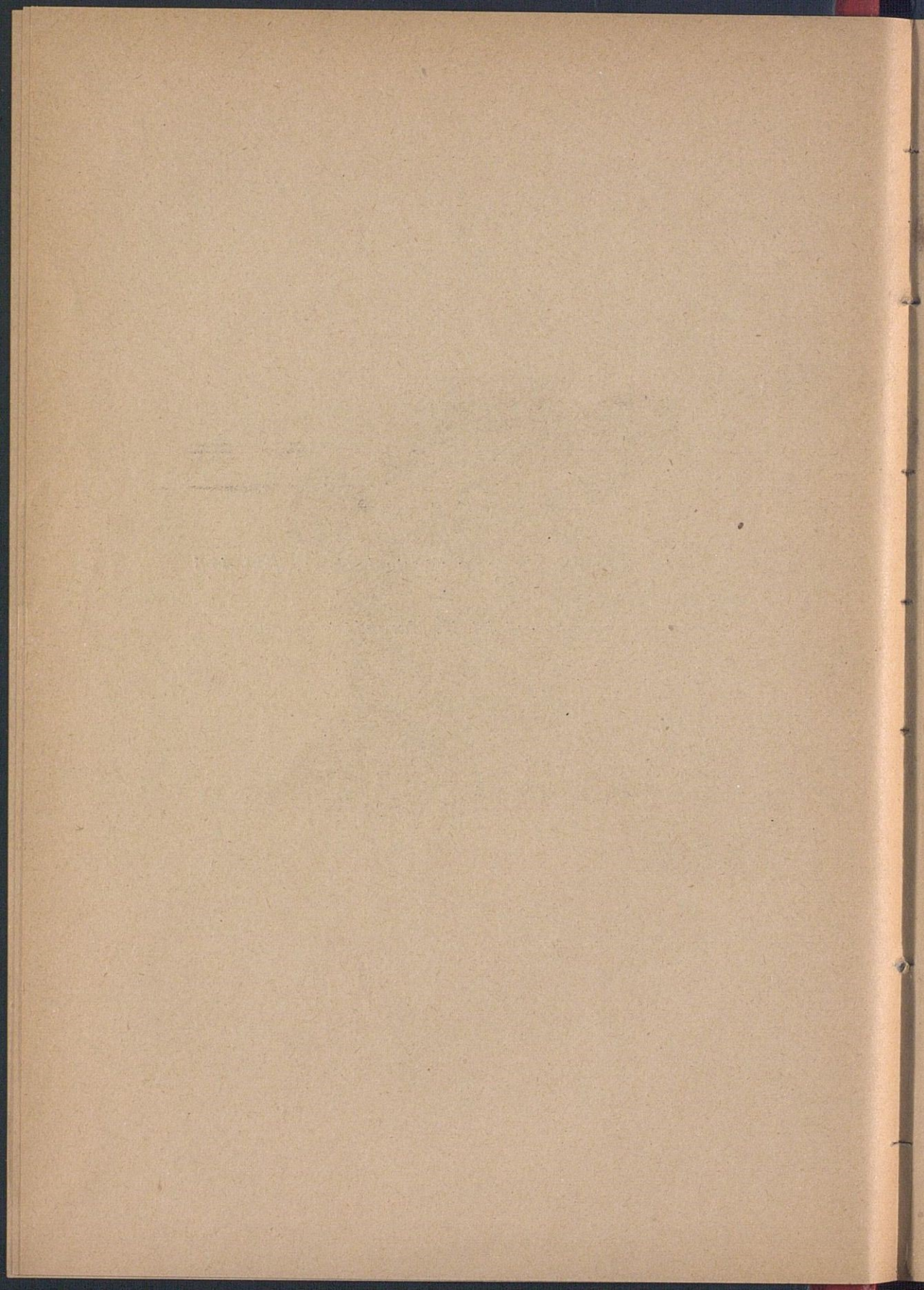
MADRID
LA ESPAÑA MODERNA
Cuesta Sto. Domingo, 16.

ES PROPIEDAD

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE AGUSTÍN AVRIAL
San Bernardo, 92. — Teléfono 3.074.

*Reproducción ampliada de un retrato de Goya, dibujado á
pluma por él mismo.*

El original es propiedad del Sr. Marqués de Seoane.





GOYA

LA personalidad de Goya es tan importante en la historia del arte, que son muchos los escritores que se han ocupado en escribir su biografía y en hacer juicios de sus cuadros y grabados; pero por lo mismo que ha llamado tanto la atención, se ha querido hacer de él lo que no fué; se ha inventado su leyenda, se han interpretado sus obras caprichosamente, y copiándose unos escritores á otros, ha resultado cierta unidad de opiniones que da á la fábula aspecto de verdad.

Lo más importante que se ha publicado en España acerca de Goya es: el libro sobre *Los Tapices*, de Cruzada Villaamil, lleno de datos curiosos sacados del archivo del Palacio Real; unas *Noticias biográficas*, pequeño opúsculo en que D. Francisco Zapater y Gómez dió á conocer fragmentos interesantísimos de algunas cartas del famoso artista; y después un libro sobre Goya del señor conde de la Viñaza, libro cuya mayor importancia está en el catálogo descriptivo que contiene, si bien la obra toda es muy recomendable. Lo demás se re-

duce á artículos de revistas y periódicos, como los publicados por Carderera en el *Artista* en 1835, y otros dos en francés en los tomos VII y XV de la *Gazette des Beaux-Arts*; los de Enrique Mélida en *El Arte en España*; de D. Pedro de Madrazo en el Catálogo del Museo del Prado, en el *Almanaque de la Ilustración española y americana* para 1880, y en su libro *Viaje artístico*; de D. Manuel Ossorio y Bernard en su *Diccionario biográfico* de artistas del siglo XIX. Incidentalmente han tratado de Goya Ferrer del Río, Cañete, Ribera, Gallardo y otros.

Los franceses han trabajado quizá más para dar á conocer á nuestro artista, habiendo tratado de él en la *Revue encyclopedique*, 1832; en *Le Magasin pittoresque*, 1834; *Les Musées de l'Espagne*, par Viardot, 1839; *Tras los Montes*, par Th. Gautier; *Gabinet de l'amateur*, por Piot; *Archives de l'art français*, por Paul Mantz; *Histoire des peintres* y *La Peinture Espagnole*, por Paul Lefort. Otros varios escritores y publicaciones dedicaron artículos y grabados á Goya.

M. Charles de Iriarte, Paul Lefort y Laurent Matheron escribieron libros dedicados especialmente al asunto. La obra más voluminosa es la de Iriarte, desgraciadamente no todo lo buena que debiera ser, pues ni tuvo siempre fehacientes datos, ni las ilustraciones que la acompañan son buenas más que para desacreditar al maestro. Lo mejor de este libro es un ensayo de catálogo que me ha facilitado dar el que doy, algo más completo. M. Iriarte escribió posteriormente en el tomo IX de la revista *L'Art* unos muy buenos artículos sobre los grabados de Goya, en que modifica algunas de las ideas que tenía cuando publicó el libro. El estudio que M. Lefort hizo de los grabados es tan concienzudo, que ha dejado muy poco que hacer en este asunto despues que él, como no sea refutarle algunas malas interpretaciones que acoge. M. Matheron, aparte de algún curioso dato relativo á la estancia del pintor en Burdeos, se deja llevar completamente de su fantasía, presentando á Goya como un espadachin y galán de ópera cómica.

He consultado todos los autores que cito y he procurado

ver todos los cuadros que catalogo, muchos de los cuales conozco de antiguo, de modo que no escribo de oídas. He procurado también no inventar nada para dar carácter al personaje, sino deducirlo todo de su correspondencia y de sus obras, desechando cuentos y tradiciones sin fundamento.

De toda persona notable se ha hecho siempre la leyenda; lo original y fantástico del genio de Goya se prestaba más á ello; porque nuestra imaginación nos lleva siempre á querer encontrar relación perfecta entre las obras de un autor y su carácter y costumbres. Todos los días estamos presenciando la admiración que causa el que hombres que profesan las ideas religiosas ó políticas que creemos más inmorales y disolventes, sean en la sociedad corteses y honrados caballeros, amantes de su familia y de sus semejantes, al mismo tiempo que de carácter afable y tranquilo; al paso que muchos otros cuya predicación es la humildad, la mesadumbre y la paz, dan muestras de irascibles y hasta de criminales. No quiero decir con esto que todo demagogo sea un santo, y todo buen creyente un perdido; el número de buenos y de malos se encuentra en igual proporción en todas las clases, siendo la gran minoría la maldad; lo que digo es que esta armonía, que siempre suponemos, pocas veces existe, y aunque la experiencia nos lo haga ver, no queremos convencernos. Así es que siempre tendrá más éxito y más creyentes la historia escrita bajo las impresiones de la imaginación que bajo las del frío razonamiento. Nunca me parará semejante obstáculo; porque, aunque sean las menos, también hay gentes para quienes la verdad tiene atractivos, y, á la larga, *razón acaba siempre por tener razón.*

No es sólo la vida de Goya la que creo que se ha desfigurado, sino también la intención de sus obras. Consideradas estas como arte, se cree que ejercieron, ó que ejercen, una influencia que ni él se propuso ejercer ni ha ejercido.

El objeto de este estudio es examinar sin pasión la obra de autor tan interesante, y exponer mis discrepancias de los que

han escrito antes sobre el mismo. Según mi primera idea, este trabajo debía ir ilustrado con reproducciones de obras de Goya, y al fin va sin ellas; pero no debe esto lamentarse, porque de dichas obras nada puede dar idea exacta más que los originales; en toda reproducción pierden mucho más que las de cualquier otro pintor.

Estado de la pintura en España en el siglo XVIII. — Nacimiento de Goya.

— Vanos esfuerzos de Mengs para variar el rumbo del Arte. — Va Goya á Italia. — Toma parte en un concurso en Parma. — Regreso á España. — Viene á Madrid llamado por Mengs á pintar modelos para la Fábrica de tapices. — Graba al agua fuerte algunos de los cuadros de Velázquez que se hallaban en Palacio. — Carácter de Goya. — La Riña en la venta nueva. — El Paseo en Andalucía. — No es la duquesa de Alba la señora representada en este cuadro, ni Romero, Costillares, ó Pepe-Ilo los otros personajes. — Otros cuadros pintados para la Fábrica de tapices. — Mi opinión sobre los productos de esta fábrica, y la de porcelana del Retiro. — Algunas porcelanas que están en la *Casita del Príncipe*, en El Escorial, y pasan por del Retiro, ¿lo son?

La llegada á España en 1692 del napolitano Lucas Jordán, educado en la escuela de Pedro de Cortona, hizo que nuestra pintura entrase, francamente, en la senda grandiosa y decorativa, adecuada á la que ya de antes seguían la arquitectura y la escultura. Cuando poco después vinieron Amiconi, Corrado y los Tiépolos, la nueva escuela dominaba por completo y tenía dignos secuaces en los González Velázquez y otros maestros españoles.

Goya nació el día 30 de Marzo de 1746 en Fuendetodos (Zaragoza), y á 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 combatirlas, tanto las predicaciones de la crítica clásica, que comenzaba á nacer, como los esfuerzos de Carlos III, que, atendiendo á las reclamaciones de los que pasaban por ilustrados y entendidos en bellas artes, hizo venir al famoso D. Rafael Mengs, pintor y crítico sajón, educado desde su infancia con clásicas teorías que no acertó á desarrollar por completo 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 dotó desde el 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, no siendo, aunque á su pesar, más que un barroco sin la práctica y atrevimiento de los barrocos. Sus retratos pueden confundirse, en muchos casos, con los de los pintores franceses de la corte de Luis XIV; su colorido en nada se parece al de Ticiano; su ejecución es tímida y trabajosa; y aunque tal vez es más correcto en el dibujo que sus contemporáneos, no responde á sus pretensiones de carácter *rafaelesco*.

Dió más muestras de saber y talento en los frescos y los retratos, que en los cuadros al óleo. Alcanzó una reputación europea, que merecía, pues si no fué un genio, tuvo mérito indisputable. Contribuyó mucho á aumentar su fama la circunstancia de que sus teorías estaban conformes con las de las personas eruditas é influyentes y de las academias que pretendían dar nueva dirección á la marcha del arte.

A pesar de todo, en España, donde más trabajó para formar escuela, se notó muy poco su influencia. Bayeu, Maella, Castillo, Ferro, y cuantos españoles se distinguieron en la pin-

tura por aquel tiempo, no se apartan apenas de la senda trazada por Jordán y Corrado, que era por cierto la mejor para el género de obras decorativas á que se dedicaron. En altares de iglesias oscuras de nada sirven cuadros acabados, llenos de detalles que se han de perder, ni entonaciones sombrías que los hagan invisibles. Delicadezas de detalle en los contornos y finezas de expresión, son tiempo perdido cuando las obras se han de colocar á la enorme altura de una bóveda. A una arquitectura de efecto, decorativa y grandiosa, correspondía una pintura adecuada, y ninguna otra llenaba mejor estas condiciones; porque para que haya unidad y conjunto, es menester en todo monumento que las tres manifestaciones de las artes del dibujo estén acordes. Conforme á la severidad de líneas del monasterio de El Escorial, no corresponden los excelentes frescos de Jordán que adornan sus bóvedas, con nada podrían sustituirse las pinturas que en la capilla, en la escalera y en los salones del Palacio Real de Madrid dejaron Corrado, Mengs, los Tiépolos, los Bayeu, Maella y D. Vicente López.

Goya se encontró con la escuela barroca triunfante, á pesar de que renegaban de ella los mismos que la seguían. Al cabo de seis años de estudiar en Zaragoza, se trasladó á Madrid á poco de haber sido nombrado académico su compatriota Francisco Bayeu, al que es muy posible viniese recomendado por Luxán, que había sido maestro de ambos. Pasó después á Roma, por su cuenta, según él mismo asegura en diversos documentos; pero sus biógrafos no han averiguado la fecha exacta en que emprendió el viaje. Consta que en 1773 alcanzó un segundo premio en el concurso abierto por la Academia de Parma para pintar un cuadro representando á *Aníbal 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 obedezcan ya al carácter original que tuvieron las posteriores, ó participen de él algo, por lo menos. 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; y al año siguiente se casó con doña Josefa Bayeu, hermana de los pintores, don Francisco y D. Ramón. Aquel año se hallaba en Zaragoza cuando fué llamado por Mengs, para pintar modelos para la Real Fábrica de tapices, tarea con la que comenzó á darse á conocer.

Hallándose ocupado en estos trabajos, grabé al agua fuerte 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 ve la vigorosa individualidad del *traductor*. El dibujo correcto y la elegante distinción que acompaña siempre á las figuras más vulgares del pintor de Felipe IV, desaparecen en los aguafuertes de Goya, que más parecen hechos 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 natural 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 forma de una persona por su caricatura; mas no debe creerse por esto que tales grabados son cosa indigna, pues tienen gran valor como obra original. Sus mismos defectos revelan palpablemente el genio y carácter especial, espontáneo é indomable del pintor aragonés, y una manera de sentir propia que ninguna influencia extraña ha de hacer variar.

La idea de reproducir las obras de Velázquez muestra su admiración y afición hacia este autor, revelándose lo mismo en sus cuadros, no como una imitación tímida y servil de discípulo, sino como la simpatía de un hombre creador y de imaginación. Hay algo en los procedimientos de Goya que demuestra la influencia del antiguo pintor sevillano; pero no por esto se parecen en nada éste y aquel.

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 vestidos siempre de negro, ó de colores sombríos, de un pueblo de andrajosos y descuidados, envueltos en capas pardas; habitando grandes salones adornados con severidad, y ocupado exclusivamente en reproducir lo que tenía 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 ó el aburrimiento; el único cuadro en que la vida se presenta un poco más risueña y animada es el de *Los Borrachos*. Allí con intención, y en *La Adoración de los reyes*, sin ella, es donde algunas figuras tienen carácter vulgar; en sus demás cuadros aun el bufón más miserable, ó el enano contrahecho, tienen algo de elegante y distinguido.

No se presume que critico á Velázquez, hablo de lo que pintó, de cómo lo hizo; inútil es que diga que, comprendido el arte como él le comprendió, ni aquí ni en ninguna parte hay, ni ha habido, ni habrá otro que le supere. Es uno de los pocos grandes artistas que registra la historia de la pintura.

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 un pueblo y una capital de provincia, que recibe escasa educación literaria, según se desprende de la redacción y ortografía de sus cartas: que tiene un carácter violento, cosa que aun cuando proceda de un alma fogosa, viva y apasionada, denota poca cultura social, pues cuando la hay, sin que se apague el fuego interior se templó exteriormente. Así es que comprende al pueblo, 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 aunque sea para burlarse de ello, por fantasía ó por capricho, se complace en representarlo.

Le es tan difícil figurarse un tipo elegante y distinguido, como á Velázquez un tipo grosero, aunque en no pocas ocasio-

nes suelen algunas de las figuras *goyescas* tener delicadeza y elegancia. Estas influencias de casta y de raza se hallan mezcladas con otras de su época.

Dotado de espíritu satírico, escéptico y observador, influido, como muchas personas de su tiempo, por las ideas de Voltaire y los enciclopedistas franceses, tenía ocasión de 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 sobre 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 carácter aparecen desde sus primeras obras, aun cuando luego, con el tiempo, la práctica en la ejecución vaya aumentando, como era natural. No tuvo que abandonar, como algún crítico supone(1), *la fría rutina de los Maellas*, que nunca usó, sino adquirir firmeza en su peculiar estilo, no tan magistral y atrevido al principio como lo fué después; cosa que á todos los autores 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 trabajar para la Fábrica, tanto por la censura que ejercieron sobre las obras, primero Mengs y después Bayeu, cuanto por lo detestablemente que se tejian las reproducciones y lo desatinadamente que se interpretaban el dibujo y el color; pero la verdad es que nada estaba tan conforme con 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 com-

(1) D. Pedro de Madrazo: *Almanaque de la Ilustración*, año 1880, pág. 55.

pletamente diferente del amaneramiento, la falta de carácter y de idea de sus compañeros en estos trabajos.

Nada imaginaron éstos que se aproxime, 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 azarosa, sale á la puerta de la venta 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: habiéndolos derribado al suelo, á pesar de algunos que quieren 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 tenga 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 que arrojan, 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; sólo se hace uso de los puños y de 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 de valerse. 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 este 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 facas como individuos.

El Paseo en Andalucía representa una escena mucho más interesante que lo que el título promete. Veamos lo que dice el «*Inventario de las pinturas que va entregando D. Francisco Goya, que han de servir de ejemplares para por ellas sacar los tapices que han de adornar las Reales habitaciones: su medida de alto y ancho por pies y dedos castellanos.*» «*En 12 de Agosto de 1777 entregó cuatro cuadros que han de servir para el adorno de la pieza donde comen los serenísimos señores Principes en el Real Palacio del Pardo.*» (El primero fué el ya citado de *La Venta nueva.*)...

«*El segundo representa 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; ancho seis pies y trece dedos, alto nueve y trece.*»

Lo que el inventario dice es lo que hay en el cuadro, pero es menester ver éste para comprender bien la escena. Se presienten cuchilladas; se le viene á uno á las mientes aquella frase: *¡la que se va armar!*, que es la que indudablemente tienen en los labios los dos guapos que se 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 de 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* que se ven á lo lejos, son: un embozado que pasa, 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 de Pala-

cio), más que por las producciones hechas en tapiz, clavadas en las paredes de los palacios de El Escorial y de El Pardo. 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, aunque con respecto á estos últimos, algunos quieren que sean Romero y Pepe-Illo. 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 si estas murmuraciones, muerta aquella señora y muerto Goya, darían lugar á la invención de la leyenda del tapiz; pero lo cierto y positivo es que ni la maja del cuadro es la rival en lujo de María Luisa, ni los galanes embozados hay por donde suponer sean dos toreros determinados, ni siquiera dos toreros. De serlo, de ningún modo Pepe-Illo.

Goya, según el inventario citado, entregó el original á la Fábrica en 12 de Agosto de 1777, y le había pintado algunos meses antes. Doña María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba, falleció á los cuarenta años de edad el día 27 de Julio de 1802, según la lápida de su panteón, núm. 704, patio de San Andrés, en el cementerio de San Isidro de esta corte; y, 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 veintidós.

Pedro Romero nació en 19 de Noviembre de 1754; tenía, por lo tanto, en 1777 de veintidós á veintitrés años; cualquiera de los majos de la pintura, por su estatura y corpulencia, representa treinta ó más años. Costillares podía tener esta edad entonces; pero no Pepe-Illo, que, nacido en 19 de Setiembre de 1768, no contaba al tejerse el tapiz más que nueve años no cumplidos. He buscado estos datos, porque sé lo difícil que es desarraigar una opinión admitida, sobre todo cuando halaga el afán que tiene siempre el vulgo por encontrar alusiones, y más si son en desdoro de la buena fama de algún poderoso.

Estoy tan acostumbrado á dudar de consejos y absurdos

relacionados con las obras de arte, que jamás me hago eco de ellas sin procurar averiguar la verdad; cosa no siempre fácil, porque cuesta mucho menos enturbiarla que limpiarla y descubrirla.

Mucho antes de buscar las pruebas que ahora presento, sospechaba que no había semejante historia, induciéndome á creerlo el que Goya, ni entonces ni después, hizo sátiras personales ni de frente ni encubiertas, y mucho menos de sus amigos y amigas. Hice esta observación en El Escorial á mi querido amigo Cruzada Villaamil, cuando escribía su precioso libro de *Los Tapices de Goya*, y anotó mi advertencia, fundándola en que ni el autor conoció á la duquesa hasta más tarde, ni las costumbres eran tan desenvueltas en la corte de Carlos III, como lo fueron después en la de Carlos IV. Pero ni bastaba negar sin pruebas, ni de esta negativa se deducía lo que yo quiero que se deduzca, que es que Goya, ni aquí, ni en los *Caprichos*, ni nunca, hizo sátiras personales.

Los Naipes, El Agosto, La Vendimia, La Boda, son todos cuadros cuyos asuntos tienen una idea intencionada. En los varios grupos de niños que pintó, y en las demás obras que no tienen una intención tan marcada, está tan bien interpretado el natural, son las escenas tan animadas y están tan 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 carácter.

Por fin, Goya se disgustó de verse equiparado y aun pospuesto á su cuñado Ramón Bayeu, y de ver destrozadas sus obras, negándose resueltamente á pintar más para la Fábrica de tapices, fundándose en que, habiendo sido nombeado pintor de cámara, aquella tarea era incompatible con este cargo. Fueron precisas repetidas órdenes é instancias para hacerle desistir de su negativa por algún tiempo.

Estoy tan acostumbrado á dudar de consejas y absurdos (cio), más que por las reproducciones hechas en tapiz, clavadas en las paredes de los palacios de El Escorial y de El Pardo. 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, aunque con respecto á estos últimos, algunos quieren que sean Romero y Pepe-Illo. 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 si estas murmuraciones, muerta aquella señora y muerto Goya, darían lugar á la invención de la leyenda del tapiz; pero lo cierto y positivo es que ni la maja del cuadro es la rival en lujo de María Luisa, ni los galanes embozados hay por donde suponer sean dos toreros determinados, ni siquiera dos toreros. De serlo, de ningún modo Pepe-Illo.

Goya, según el inventario citado, entregó el original á la Fábrica en 12 de Agosto de 1777, y le había pintado algunos meses antes. Doña Maria Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba, falleció á los cuarenta años de edad el día 27 de Julio de 1802, según la lápida de su panteón, núm. 704, patio de San Andrés, en el cementerio de San Isidro de esta corte; y 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 veintidós á veintitrés años; cualquiera de los majos de la pintura, por su estatura y corpulencia, representa treinta ó más años. Costillares podía tener esta edad entonces; pero no Pepe-Illo, que, nacido en 19 de Setiembre de 1768, no contaba al tejerse el tapiz más que nueve años no cumplidos. He buscado estos datos, porque sé lo difícil que es desarraigár una opinión admitida, sobre todo cuando halaga el afán que tiene siempre el vulgo por encontrar alusiones, y más si son en desdoro de la buena fama de algún poderoso.

relacionados con las obras de arte, que jamás me hago eco de ellas sin procurar averiguar la verdad; cosa no siempre fácil, porque cuesta mucho menos enturbiarla que limpiarla y descubrirla.

Mucho antes de buscar las pruebas que ahora presento, sospechaba que no había semejante historia, induciéndome á creerlo el que Goya, ni entonces, ni después, hizo sátiras personales, ni de frente ni encubiertas, y mucho menos de sus amigos y amigas. Hice esta observación en El Escorial á mi querido amigo Cruzada Villaamil, cuando escribía su precioso libro de *Los Tapices de Goya*, y anotó mi advertencia fundándola en que ni el autor conoció á la duquesa hasta más tarde, ni las costumbres eran tan desenvueltas en la corte de Carlos III, como lo fueron después en la de Carlos IV. Pero ni bastaba negar sin pruebas, ni de esta negativa se deducía lo que yo quiero que se deduzca, que es que Goya, ni aquí, ni en los *Caprichos*, ni nunca, hizo sátiras personales.

Los Naipes, El Agosto, La Vendimia, La Boda, son todos cuadros cuyos asuntos tienen una idea intencionada. En los varios grupos de niños que pintó, y en las demás obras que no tienen una intención tan marcada, está tan bien interpretado el natural, son las escenas tan animadas y están tan 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 carácter.

Por fin, Goya se disgustó de verse equiparado, y aun pospuesto á su cuñado Ramón Bayeu, y de ver destrozadas sus obras, negándose 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 algún tiempo.

Cuadra muy bien aquí el combatir la idea que se tiene por la generalidad de que la Fábrica de tapices de Madrid produjo obras que pueden competir «*con las mejores del mundo*», mezclando con esta creencia un poco de orgullo nacional; pues la verdad es que los tapices de nuestra fábrica no pueden compararse en nada, no con los buenos, ni aun con los medianos de los telares flamencos ó franceses. Los ejemplares expuestos en los palacios de El Escorial y de El Pardo hacen ver que el dibujo, el color, el tejido y los tintes eran de lo peor. Comparando una *Historia de Telémaco* de fábrica francesa que hay en El Escorial, con todos los demás tapices procedentes de la fábrica de Madrid, se ve claramente la diferencia. No hay motivo para que el amor propio nacional se resienta por esto, pues la fábrica siempre estuvo á cargo y bajo la dirección de extranjeros, y gran parte de los operarios lo fueron también.

Es de notar la estupidez con que los tapices están clavados en las paredes, y cómo se han cortado ó doblado para acomodarlos al tamaño necesario; cómo se han zurcido dos, ó más si hacía falta; ó cómo se les ha abierto un agujero si era menester para descubrir una ventana que da luces á un pasillo.

Fué laudable la intención de Carlos III al querer dotar á España de industrias como ésta, la de porcelana y la de cristales; pero no es posible en este punto conseguir nada artificialmente, de real orden, si no hay en el país aficiones, elementos y medios; cuando esto existe, cuando hay una necesidad, las industrias nacen y se desarrollan á impulso de los particulares; cuando no, cuestan muy caras, arrastran una existencia precaria y perecen lastimosamente, sin dejar bases ni recuerdos ningunos.

Lo mismo que la de tapices fueron las fábricas de porcelana del Retiro y la Moncloa. Es una vulgaridad creer que los ingleses volaran la primera de estas dos, celosos de la bondad de sus productos y de la competencia que pudiera hacer á sus manufacturas. Las porcelanas del Retiro apenas eran objeto de comer-

cio, y no podían competir de ningún modo con las inglesas ni las sajonas. La voladura de la fábrica fué uno de tantos atropellos de la guerra, injustificable, salvaje si se quiere, pero que no pudo obedecer á envidia ó celos. Si la fábrica hubiera tenido elementos propios de vida, se hubiera vuelto á edificar; pero como no era así, aunque no la hubieran destrozado, la hubiéramos abandonado, como hicimos con la de tapices y la de cristales. Regentada, como estaba, por extranjeros; teniendo que traer de muy lejos, y aun de fuera de España, las primeras materias, no teníamos mucho motivo para enorgullecernos de ella.

No fué la calamidad de los tiempos la que hizo que aquellas industrias artificiales viviesen raquíticas y murieran malamente: venían dotadas de impotencia desde el nacer.

Aun á riesgo de hacer pesada esta digresión en que me he metido, no quiero dejar pasar la ocasión de exponer algunas dudas sobre unas porcelanas que pasan por ser obra de la Fábrica del Retiro, y que tengo vehementes sospechas de que no lo son.

En la *Casita del Príncipe*, en El Escorial, hay una habitación adornada con relieves de porcelana blanca sobre fondo azul, colocados en marcos dorados con cristales. Estos cuadros están hechos á propósito para las paredes en que se hallan colgados, y los adornos de estuco del techo y del zócalo de la pieza forman una decoración adecuada. Tanto estos cuadros como un velador del mismo género, que estuvo mucho tiempo en el zaguán de la *Casita*, se han tenido siempre por del Retiro, y las *Guías* del viajero, los *ciceroni* y los aficionados lo dicen, siendo bastante para que las gentes lo crean; pero sucede que en el pie del susodicho velador, que es de caoba y bronce dorados, se lee una firma que dice: «*Manufacture de Sèvres, 1788. Thomire sculpteur, ciseleur, doreur du Roy.*» Aunque esta inscripción no se refiere en rigor más que á los bronce del pie, sería bastante raro que una pieza del Retiro se hubiera montado en Sevres, habiendo en España buenos ebanistas, bron-

cistas y cinceladores. Además, en los cuadros antes citados, los marcos son de talla dorada que no tiene carácter de española, como tampoco el detestable lenguaje y ortografía con que está indicado el asunto al reverso de algunos relieves.

Estos datos, y el conocimiento que da la costumbre de ver y comparar, son los que me sugieren las dudas que expongo.

II

Los cuadros de la Alameda de Osuna.—Los frescos del Pilar de Zaragoza.—Disgustos con el cabildo con motivo de estos frescos.—Francisco Bayeu no era un mal pintor.—Lo que es estilo y lo que es manera.—Originalidad de Goya contrastando con la manera dominante.—Cuadro para San Francisco el Grande.—Crucifijo para la misma iglesia.—Goya es nombrado teniente director de la Academia.—Pintor del Rey.—Trozo de una carta en que se ve que Bayeu le ayudaba en su carrera.—Cuadro para Salamanca.—Otros para Valladolid.—Dudas de que pintara estos últimos.—El Prendimiento para la catedral de Toledo.—Ascenso á pintor de cámara.—Decoración de San Antonio de la Florida.

Volvamos á Goya, que ya es tiempo. En el palacio de la Alameda que fundó la duquesa de Benavente con el título de «*Mi Capricho*» (y en verdad que lo fué de reina), se conservaban hace algunos años, é ignoro si aun se conservan allí, ó en dónde, los bocetos originales de muchos de los cuadros que sirvieron para tejer los tapices y algunos otros más. También había una habitación decorada completamente por Goya; viéndose siempre en los asuntos que éste eligió su afición á representar escenas de emoción, ya cómica ó ya dramática.

Allí se veía una procesión en una aldea; una torada en la dehesa de la Muñoza; el columpio; un trabajador que se ha caído de un andamio, trasportado por sus compañeros en una camilla; un coche con viajeros, detenidos por una cuadrilla de salteadores; y la vuelta de una gira campestre, en que damas y caballeros vienen montados en borricos. En éste último cua-

dro se ve que el borrico de una señorita ha tropezado y caído, ella se halla 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 cuenta de la animación de la escena, lo pintoresco de los trajes, la fineza del color, y la elegancia de las figuras, tan excepcional en las obras del autor.

Insisto en describir los asuntos de algunos cuadros para hacer ver cómo Goya no se contenta casi nunca con la reproducción de una figura ó una escena, sino que necesita que éstas expresen algo; siente tan fuerte esta idea, que muchas veces sacrifica á ella el dibujo y la corrección. Busca y representa el movimiento y la vida á todo trance, y lo logra, porque no obra así por escuela ni por convención, sino por sentimiento.

En 1781 pintó al fresco en las bóvedas del templo del Pilar de Zaragoza la Virgen y los mártires en la Gloria; obra que le proporcionó 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 previa de Bayeu, circunstancia que sublevó el amor propio del artista, al que logró calmar la intervención de su amigo Fr. Félix Salcedo, prior de la cartuja de *Aula Dei*.

Sucedió con estas exigencias lo que no podía menos de suceder: que por no haber gozado el pintor de libertad, la obra se resiente de ello, y aunque tal vez satisficiera más que otra á los encargantes, no posee por completo la espontaneidad y buenas condiciones ordinarias del autor, que debió sufrir tanto de tal imposición, que decía algún tiempo después, desde Madrid, en carta á su amigo D. Martín Zapater: «*Porque en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo.*»

El genio de Goya y el carácter original de sus pinturas eran tan opuestos á la manera de comprenderse el arte en su

tiempo y á las condiciones que se han exigido siempre á la pintura religiosa, que lo extrañó no es que la junta de obras rechazase sus primeros bocetos, sino que ni entonces, ni más adelante, se pensara, como se pensó, en encargarle de obras semejantes ; pues las que hizo en este género fueron siempre deplorables como carácter religioso, y no se comprende cómo fueron aceptadas.

No es de admirar la disensión que reinó siempre 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 más de una ocasión, 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 de 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 á unos mamarrachistas comparados con él ; pero si pensaba ésto 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 sectario de una escuela, dentro de ella ocupó un lugar distinguido. No hay motivo para afirmar, como lo hizo mi difunto amigo Cruzada Villaamil en su ya citado libro de *Los Tapices*, que Francisco Bayeu era un «*pintor malo entre los malos*»; afirmación hecha, sin duda, como se hacen muchas, más que con verdadera conciencia, con el fin de esforzar un razonamiento.

Hay una singular propensión á rebajar el mérito de los artistas de la escuela barroca, con notable injusticia, siendo uno de los principales cargos que se les hacen el *amaneramiento*, como si tal defecto fuera exclusivo de esta escuela y no alcanzara á todas, incluso las más naturalistas. En todos los maestros, aun los más grandes, se advierte cierta semejanza en los caracteres principales de sus obras, que proviene

del modo cómo cada uno siente y comprende la naturaleza, y á esto se llama *estilo*. Cuando este carácter no procede del natural, sino de una convención admitida por muchos, 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 sólo le tienen los grandes maestros; la segunda es condición inevitable de todas las escuelas. Aún cabe algún estilo dentro de la imitación de los principios de los maestros, aunque no de mucho valor, y por eso los adeptos más aventajados de las principales escuelas se diferencian unos de otros.

Es la pintura suficientemente difícil para que no deba tacharse á un autor de *malo entre los malos*, solamente por no tener una originalidad muy marcada, mérito que ha sido patrimonio de poquísimos. Por eso Goya, como le tiene, es tan apreciado, y debe serlo, á pesar de sus defectos. Era natural que sintiendo en sí un genio original, tan antipático á cuanto le rodeaba, sufriera al verse pospuesto á hombres que, aun cuando 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 en España y fuera de ella; era, además, la diferencia de ideas y de sentimientos.

La senda decorativa en que se hallaba la pintura traía como exigencia ineludible un idealismo especial, tanto para las formas como para los asuntos; así es que en éstos predominaban la fábula y la alegoría, que se mezclaban siempre, 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. Sólo descendían los artistas á la vida real cuando pintaban retratos; 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; y 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 especial de ser tenía necesariamente que proporcionar contrariedades al artista cuando las circunstancias le obligaban á salirse de su esfera, hasta que, adquirida gran reputación y fama, lograra imponerse. Así sucedió en efecto, pues encargado á poco de haber terminado los frescos de Zaragoza de pintar un cuadro para la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, obtuvo 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*; Maella, con una *Concepción* para una de las capillas; pintando para las demás: Calleja, *San Antonio de Padua*; Castillo, *San Francisco abrazando á Santo Domingo*; Ferro, *San José*; D. Antonio González Velázquez, *San Buenaventura*; encargándose Goya del que representa á *San Bernardino de Sena predicando á D. Alfonso de Aragón*.

No estuvo Goya muy feliz, por cierto, en esta obra, pues aunque tiene originalidad, ni el dibujo, ni la composición, ni la expresión la hacen recomendable, y aun el color es frío y no tiene toda la fineza y encanto que rara vez 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, cuyos conocimientos en indumentaria se reducían á trajes á la romana, de moro y *española antigua*. Pintó Goya también para esta iglesia un Crucifijo, que hoy se conserva en el Museo del Prado, y aunque tiene hermoso color, tal vez demasiado rosado, carece de expresión adecuada, y es demasiado redondo de formas.

El efecto que estos cuadros causaron en su tiempo debió consistir en la novedad del estilo 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 los retratos, que no admitían comparación de ninguna especie con los que ejecutaban los demás pintores de su tiempo. Para encontrarlos semejantes hay que ver los de las mejores épocas y los mejores autores de este género.

Por entonces había ya retratado al conde de Floridablanca y á la familia del infante D. Luis, habiéndole hecho el pintor de moda éstos y otros personajes; así es que aun no siendo este cuadro de San Francisco mejor que el de la Porciúncula, de Bayeu, ó el de la Concepción, de Maella, agradó más y fué más celebrado.

Sirvióle este triunfo, alcanzado en 1785 (pues pasaron más de cuatro años desde que el cuadro fué encargado al artista hasta que pudo verse por el público) 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 mío me buscaba, yo me *acía* desear más y si no era personaje muy *elebado*, ó con *enpeño* de algún amigo no trabajaba nada para nadie»; y más adelante, en la misma carta: «*Hun* día me *henvió* á llamar Bayeu (que no corriamos mucho), lo que me causó mucha *estrañeza*, me *enpezó* á decir que el servicio del Rey siempre era apetecible, y que él *abía enpezado* con doce mil reales, y que éstos los cobraba por mano de Mengs, y sólo por ayudante suyo, y que *ahora* tenía yo mejor proporción para entrar á servir al Rey con Ramón, y que ya estábamos consultados, por-

que á él y á Maella les *abia* bajado una orden del Rey que se buscasen los mejores pintores que hubiera en *españa*, y que propusiesen uno cada uno, y que él *abia* propuesto á su hermano, y que *abia echo* de modo que Maella me propusiera á mí para pintar los exemplares para la fábrica de tapices y cualquier otra clase de obra para el real servicio, con quince mil reales anuales. Yo le di las gracias, y me quedé sin saber lo que me sucedía : de allí á dos días ya *tubimos* el *abiso* de que el Rey lo *abia* decretado en los mismos términos que se á 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 las desavenencias con su cuñado más provenían de despecho de Goya que de malevolencia de aquél.

En el entretanto que se ocupaba en pintar el cuadro para San Francisco, pintó otros cuatro por encargo de Jovellanos, presidente del Consejo de las Ordenes, para el colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca, representando á San Raimundo, San Bernardo, San Benito y la Purísima Concepción. No los conozco, y no puedo juzgarlos ; pero los asuntos, señaladamente el último, son muy poco adecuados á las condiciones del autor.

Aunque de mala gana y á intervalos diferentes, siguió haciendo algunas obras para la Fábrica de tapices, hasta el año de 1791, en que definitivamente abandonó esta tarea.

El día 6 de Junio de 1787 escribía á su citado amigo Zapater : «Para el día de Santa Ana *an* de estar tres cuadros de figuras del natural, colocados en su sitio y de composición, el uno el tránsito de San Josef, otro de San Bernardo y otro de Santa Ludgarda, y aún no tengo empezado nada para tal obra, y se *a* de *acer*, porque lo ha mandado el Rey, con que mira si estaré contento...» El destino de estas obras era la iglesia de las monjas de Santa Ana, de Valladolid, donde se hallan.

Siendo la fiesta de Santa Ana el día 26 de Julio, quedaba menos de mes y medio para ejecutarlos ; pues habian de viajar tres ó cuatro días y ser colocados en su sitio. ¿Se pintaron por fin estos cuadros en plazo tan perentorio? ¿Fué Goya quien los pintó? No he podido averiguarlo, á pesar de haber hecho gestiones para ello. Me llama mucho la atención que estén tan concluidos como lo están, si se hicieron en tan corto tiempo; y también el que no se parezcan á otras obras de este autor, si bien no sé á cuál otro de sus contemporáneos atribuirlos, pudiendo sólo asegurar que, sean de quien quiera, son excelentes.

Al año siguiente de 1788 pintó *El Prendimiento de Cristo*, para la catedral de Toledo; cuadro en el que se señalan todas las cualidades y todos los defectos de Goya ; es decir, que el asunto está comprendido de una manera vulgar, pero lleno de intención y de vida. El efecto de luz y el colorido son admirables en esta obra, que se sostiene bien al lado de muy buenos cuadros del Greco y de Orrente, que se ven en la misma sacristia en que se encuentra este lienzo.

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 á Goya, y á poco tiempo de su elevación al trono le nombró Pintor de cámara, aunque con el mismo sueldo que tenía, no entrando 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 del género religioso, ó, por mejor decir, representando asunto religioso, pues este género nunca le comprendió, á pesar de pertenecer á él sus obras de mayor empeño, es la decoración de la iglesia de San Antonio de la Florida, en las afueras de Madrid.

Con dificultad se encontrará en otra parte una pintura al temple 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 el artista hizo este trabajo, el paseo de

moda era el 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 el hambre le ocasionó una congoja; pasa un fraile y se acerca á socorrerle; alguna señora y mujeres caritativas se aproximan compadecidas del lance, al paso que otras personas, ó indiferentes ó no advertidas del suceso, se asoman á una barandilla para ver lo que pasa por otra parte, ó á los muchachos que juegan y se encaraman en ella. Así está desenvuelto el asunto. Los ojos de una picaresca morena con la cara media cubierta con una mantilla blanca, que os mira 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 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 rico 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 encanto está armonizada esta reunión de colores vivísimos! Sólo en la naturaleza, en las praderas y jardines esmaltados de flores, se encuentra y puede estudiarse el secreto de esta armonía.

Creo que el autor se valdria del procedimiento al temple en esta obra, en vez del fresco, para no hallarse sujeto con las limitaciones de una paleta reducida, y poder disponer de finezas que lo pequeño de la capilla permite gozar bien.

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 podíamos llamar de fantasía ; porque se quieren representar allí ángeles y niños que vuelan y sostienen grandes cortinajes. 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 ángeles* con moños y faldas de gasa, con fajas de vistosos colores ceñidas bajo el bien formado seno, que aun castamente velado delata su morbidez. ¡ Qué cutis tan delicados ! ¡ Qué mejillas tan sonrosadas ! ¡ Son un encanto ! Todo lo que había de fino y delicado en la imaginación del artista lo puso en estas figuras, que 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.

No falta quien suponga que entre estas figuras se encuentran retratos de algunas damas de la corte, conocidas por su hermosura en aquella época. Con seguridad no es así, y de todos modos sería muy difícil reconocerlas, porque están vistas en un escorzo que no da idea de la fisonomía ordinaria de las personas. Son figuras puramente ideales ; nada religiosas, pero nada profanas tampoco.

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 sonríen ; 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 aquéllos no son más que un conjunto de chafarrinazos improvisados para cubrir el blanco de la pared, que llenan el objeto que el autor se propuso.

Cuatro meses bastaron para ejecutar tan importante obra.

Es difícil comprender cómo en una época en que ya la cri-

tica tenía ciertos fueros se consintieron á Goya tales libertades; porque aun cuando 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 debían haberle puesto ciertas restricciones, ó, más bien, no haberle escogido 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, y por cierto que ninguna se parece como la suya á la manera de tratar Goya los asuntos; 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 hubiera sido consentir á cualquiera de los pintores que ha poco decoraron 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 y del colorido.

III

El grabado al agua fuerte y sus dificultades.—Opinión equivocada de algunos críticos sobre la intención de *Los Caprichos*.—Explicación manuscrita de ellos: es de Ceán y no de Goya mismo.—Otras explicaciones apócrifas.—Errores que contienen.—Declaración del autor en el prospecto de su obra.—No se prestaba su carácter á sátiras personales.—Lo que realmente significan *Los Caprichos*.—Los adquirió la Calcografía Real.—Cuadros de la vida de San Francisco de Borja, pintados para la catedral de Valencia.—La pintura no puede expresar más que realidades.—Cuadro de las Santas Justa y Rufina para la catedral de Sevilla.—La Comunión de San José de Calasanz, para las Escuelas Pías de Madrid.—Retratos de la familia de Carlos IV.—Otros retratos.—Cinco cuadros de costumbres que posee la Academia de San Fernando.

Desde que hizo la colección de aguas fuertes de algunos cuadros de Velázquez no había Goya publicado ningún grabado hasta este año de 1798, en que pintó las bóvedas de San Antonio, que fué cuando emprendió la colección conocida con el nombre de *Los Caprichos*.

El grabado al agua fuerte, sencillo y fácil en teoría, pues consiste sólo en dibujar sobre una plancha cubierta de barniz, con una aguja, que vaya descubriendo el cobre en las partes que el ácido ha de atacar, es difícil y entretenido en la práctica cuando se quieren obtener efectos completos de claro-oscuro solamente con la aguja y la punta seca. De este modo

fué como Rembrandt produjo sus admirables grabados; pero no era este el sistema que se acomodaba á la impaciente fogosidad de Goya, que cuando le empleó, como en las copias de Velázquez, se contentó con la media mancha sin buscar el efecto completo. Hay otro procedimiento más complicado, pero con el que se obtiene resultado más pronto y fácilmente, que es el llamado al *aguatinta*, y á él acudió Goya en *Los Caprichos*, y en la mayor parte de los grabados que hizo después, ayudándose más ó menos de la aguja y la punta seca.

La mayor parte, si no todos los criticos que han hablado de esta obra, quieren ver en ella una sátira sangrienta contra los personajes y sucesos de la época. «Si la dama que le sirve de modelo es una Mesalina, si el valido á quien retrata no sostiene siquiera el paralelo con los Leicester y Valenzuelas, no hay modo de que la dama salga de su pincel simpática á los ojos de la gente honrada, ni que el privado obtenga de su mano atractivos que le hagan aceptable,» dice el señor de Madrazo, en el citado Almanaque. Cruzada Villamil, en su libro de *Los Tapices*, es más terminante, pues asegura que Goya, «al censurar los vicios y ridiculizar y anatematizar tales liviandades, cometía los unos é incurría en las otras, pues hería á quienes le encumbraban y consignaba sus flaquezas...»; y añade: «Ni la duquesa de Alba, á quien tanto debió; ni la de Benavente, que tanta ocupación dió á sus pinceles; ni Godoy, de quien tanta honra recibió; ni Carlos IV, que *medio le había abrazado*; ni nadie de cuantos figuraban en la corte y ocupaban elevados cargos, carecen de su página en aquel terrible libro de verdades descarnadas, de severas censuras, de envenenada crítica.» Se refiere á *Los Caprichos*.

Lo mismo indica Carderera en los artículos que publicó en 1835 en el periódico *El Artista* y en la *Gazette des Beaux Arts* en 1860 y 1863.

Nadie como Carderera, que conoció á Goya y trató á su hijo, podía haber dado noticias exactas referentes al artista aragonés, y, sin embargo, son muy poco interesantes y vul-

gares las que dió. Se hizo eco de todas las paparruchas que corrían con respecto á la intención de *Los Caprichos*; afirma que los ángeles de la bóveda de San Antonio son efectivamente retratos de damas conocidas; supone que Goya era un buen espada en el toreo, y dice que un libro de dibujos que poseía era referente á un viaje que el famoso pintor hizo á Andalucía acompañando como amante á la duquesa de Alba, y que en él se consignaban hasta las escenas más íntimas.

Si tales vulgaridades son acogidas y propaladas por un académico español, ¿por qué admirarnos de que extranjeros como M. Ch. Iriarte ó Laurent Matheron hagan de la biografía de Goya un libro de caballerías?

Carderera dice que si Goya hubiera escrito sus memorias serían semejantes á las de Benvenuto Cellini; y M. de Iriarte, determinando más, le atribuye algunos asesinatos y muertes en desafío, violación de monjas y otros excesos; le contrata con una cuadrilla de toreros y le lleva por los pueblos dando corridas. ¡Nos quejamos de que los extraños nos desfiguren, y tenemos á gala el retratarnos desfigurados á sus ojos! A pesar de todo, lo más interesante y lo más sensato y estudiado que se ha escrito sobre Goya lo ha hecho un francés; M. Paul Lefort.

Anda en manos de los aficionados una explicación manuscrita de *Los Caprichos*, de la que Carderera decía poseer el original. Esta explicación no explica nada que no se le ocurra, al ver las láminas, á cualquier persona de buen sentido, y no alude á ninguna personalidad de las que aquellas gentes quieren encontrar por todas partes. Pudiera Goya haber escrito estos comentarios, pero es casi seguro que son obra de su amigo Ceán, tanto por la letra y redacción del original, cuanto porque para no aclarar nada no los hubiera hecho el autor de los dibujos.

Hay otra explicación, que pasa también por auténtica, pero que manifiestamente es apócrifa, pues contiene obscenidades que no vienen al caso, y señala en todas las láminas alu-

siones á personajes determinados, sin que nada lo justifique ni remotamente.

M. 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 da, 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 epigrafe es *Todos caerán*, representa á dos mozas pelando á un pollo con cabeza de hombre; en primer término hay 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 clases sociales. Manifiestamente esto no representa más que á unas ramerías; la que está subida en el árbol es el reclamo que atrae 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, en efecto, dos 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; sin embargo, la citada nota francesa asegura muy formal que, «la lámina 19, en la que se ve á dos mujeres ocupadas en desplumar á pequeños personajes, que al punto se elevan por los aires cayendo un momento después; ¿qué otra cosa puede significar que la larga serie 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, haciéndose más ó menos ridículos por el escándalo de su tontería ó vanidad? La desgracia de estos favoritos numerosos está más particularmente representada en la lámina 20...»

No pueden admitirse de ningún modo tales suposiciones. Aunque la reina María Luisa tuviera una debilidad con Godoy, nunca dió muestras de serle infiel, como lo manifiesta la nunca interrumpida privanza del favorito. Las catorce cartas que ella escribió en pocos días al gran duque de Berg pidiendo la seguridad y libertad del príncipe de la Paz, demuestran el acendrado cariño que le profesaba, al cabo de tanto tiempo, y el estado de angustia en que su ánimo se hallaba ante el peligro que su amante corría. ¿Es verosímil que buscara amantes para explotarlos y arrojarlos después á escobazos? Son dos las mujeres que están pelando pollos, y las contempla una celestina; otra mujer disfrazada de ave las ayuda á cazarlos. ¿Se ve en alguna el menor rasgo, la menor señal, de que pueda ser la reina? ¡No!

Puesto que estas tres láminas, en que algunos personajes están representados en forma de aves, se refieren unas á otras, ¿puede soñarse que la gente alguacilesca molestase á María Luisa?

¿Qué datos hay para suponer que la estampa núm. 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 sí 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? Sí, como dice el intérprete, «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 todos los momentos para la lectura, nada de vituperable ni que se prestara al ridículo. No es fácil descifrar lo que el pintor ha querido indicar, cómo no sea el que las cosas no pueden hacerse bien más que en la ocasión oportuna; pero no parece tratara de ridiculizar la asiduidad de persona que como el citado duque recogió el fruto de sus afanes.

Nada más fácil, ni más vano, que el dar significación determinada á cualquier cuadro, estampa ó dibujo, sin datos para demostrar la exactitud de lo que se nos antoja que representa.

Si se pretendiese, por ejemplo, que Goya, en el tapiz que representa sencillamente á unos leñadores cortando las ramas de un árbol, quiso figurar al pueblo tratando de cortar los abusos del clero y la nobleza, podría haber quien lo creyera, pero nada lo justificaría.

Puestos en este camino de infundadas interpretaciones, no hay inconveniente en suponer que en el tapiz titulado *El Militar y la señora* hace alusión á cualquier personaje conocido cuya esposa no le era fiel; y, por no quedarnos cortos, al mismo Carlos IV y María Luisa cuando eran príncipes de Asturias.

Goya, en el prospecto que publicó para su obra, dijo 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 se acordó de personaje determinado, ó de suceso ó escándalo reciente, no es posible adivinar las intenciones de nadie, y mucho menos cuando se disfrazan. Goya no era bufón ni gracioso; la intención 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 amargos. Como todos los genios 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 á cada paso; ve antes el lado malo que el bueno de las cosas.

Comprende que la sátira es más honda y trascendental cuando ataca los vicios ó las preocupaciones de una manera general, que cuando se fija en los individuos. Pocos serán *Los Caprichos* que no tengan una explicación sencilla y clara, sin que sea necesario recurrir á interpretaciones rebuscadas y maliciosas.

Por otra parte, el carácter 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 carácter brusco. En todas las cartas íntimas que escribió á su amigo Zapater se muestra siempre muy complacido de las bondades que recibía de la familia real y de los grandes personajes. Continuamente está solicitando ascensos. Tiene como honor que el infante D. Luis le dijese en una cacería, al verle tirar á un conejo:— *Este pinta monas aún es más aficionado que yo.*

Durante las vicisitudes por que atravesó la patria en su tiempo, no tomó parte activa en la política, en bando ninguno, y procuró conservar su cargo de pintor de Cámara, lo mismo con Carlos III, que con Carlos IV; con José Napoleón, que con Fernando VII. Ni Goya era hombre capaz de exponerse á comprometer su posición con burlas indiscretas, ni, tratándose de personas con cuya amistad se honraba, tenía autoridad para vituperarlas, ni el hacerlo hubiera dejado de ser una villanía que no se le debe suponer.

No necesita buscarse, repito, una interpretación descabellada para comprender *Los Caprichos*. Algunos de ellos son puramente fantásticos, y no tienen otro objeto que burlarse de la creencia en las brujas, dibujando las grotescas escenas de sus conciliábulos. Otros se refieren á la ligereza y vanidad de algunas mujeres, y más señaladamente á las prostitutas y encubridoras; así como á la insensatez que cometen los hombres incautos á quienes sus pasiones arrastran á dejarse engañar por falsas apariencias. Muchos, atacan malas costumbres y preocupaciones vulgares, como la de meter miedo á los niños con el coco; la de mimarles hasta demasiado grandes; la de castigar sus faltas con azotes; la fe en la virtud de los dientes de los ahorcados, etc.

Otros, en fin, motejan los vicios de los frailes y las supersticiones, siendo la estampa más atrevida de todas las que lleva por lema: *Lo que puede un sastre*, en la que se ve un tronco

de árbol sobre el que está liado un paño que le da 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, y la que lleva por título *El sueño de la razón produce monstruos*, que representa á un hombre, tal vez el autor, recostado en una piedra, cubriéndose la cara con las manos para no ver las espantosas apariciones que pueblan el espacio, demuestran lo benévolas que fueron la censura y la Inquisición durante el reinado de Carlos, llegando hasta el punto de haber podido regresar á vivir á España D. Pablo Olavide, que había sido condenado por hereje en el reinado anterior, y de no haber nadie estorbado tampoco el que Moratín escribiera con socarronería en una de sus comedias:

«... le administraron la unción,
que para el alma es muy buena»;

sin que las gentes tampoco se alarmaran por ello.

Los Caprichos fueron adquiridos para la Calcografía Real, que los publicó en 1803 por instigación del príncipe de la Paz, no siendo este un imbécil que se hubiera prestado á hacerlo, ni hubiera conservado su amistad con el autor, si remotamente pudiera presumirse que aquella obra era una burla de él, de la reina, del rey y de los personajes de la corte.

Cuando hable de *Los desastres de la guerra*, insistiré en demostrar esta particularidad característica de Goya, de no hacer nunca alusiones directas.

Examinada bajo el aspecto del arte, esta colección de los *Caprichos* es de lo mejor que grabó el autor, si bien en los *desastres de la guerra* hay quizá más vida y energía.

Todas las láminas están grabadas al aguatinta y ayudadas con rayados á la aguja y punta seca, menos la núm. 32, *Porque fué sensible*, que está solo al aguatinta. En general están bien dibujadas, y las figuras, particularmente las de mujer, son de tipo elegante y esbelto. El claro-oscuro es siem-

pre agradable y de buen efecto, producido enteramente á capricho; sin justificación ninguna, y con muy pocos tonos. Más que efectos estudiados son manchas felices.

Pintó Goya por encargo de la duquesa de Benavente dos cuadros para la catedral de Valencia, representando á *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia*, y *el mismo santo exorcizando á un moribundo*. Ambas escenas están representadas con gran sentimiento y expresión. En la primera, los tipos son vulgares, pero expresan bien la aflicción de una despedida. Es un cuadro de costumbres más que un cuadro religioso, y aunque el asunto no es otra cosa, contribuye á hacerle más profano la poca elegancia de los personajes. El otro lienzo es de un aspecto verdaderamente trágico. El santo presenta un crucifijo á la vista del poseído, que medio desnudo se agita convulso en el lecho, horrorizado de las visiones que se cruzan en el espacio.

No sé por qué algún crítico dice que nada le parece más insípido y frío que estos cuadros, porque podrán tener todos los defectos que se quiera menos el de falta de animación, de fuego y de vida.

Por más que se diga, la pintura no puede representar más que lo que se ve; no puede expresar más que acciones y afectos humanos. Nadie ha logrado pintar imágenes que den idea de seres sobrenaturales. Santo y muy bueno que hayamos adoptado una idealidad convencional para representar las escenas sagradas, y que digamos que una obra carece de carácter religioso cuando no se acomoda á esta convención; pero si tomamos por norma á *Beato Angélico*, por ejemplo, no digamos que las Concepciones, ni las *Sacras familias* de Murillo son místicas; y aun cuando así lo hagamos, dando mayor latitud á la fórmula á que ha de ajustarse la pintura religiosa, de ningún modo podremos darle tanta que comprendamos en ella á Goya. Desgraciadamente fueron siempre asuntos religiosos los de mayor importancia que le encargaron.

En 1817 pintó el cuadro de *Santa Justa y Santa Rufina* para

la catedral de Sevilla, recomendable por algunas de sus buenas cualidades; pero ni el arreglo de la composición, ni la expresión picaresca de las fisonomías, están en armonía con el asunto. Los restos de un ídolo, que yacen en primer término, son mezquinos.

En 1820 hizo otro cuadro religioso para las Escuelas Pías de San Antonio, representando *La Comunión de San José de Calasanz*, de hermoso efecto, aunque tan vulgar como solía serlo de ordinario el pintor. La escena está bien arreglada y hay en ella cierta unción; quizá es la obra de esta índole en que logró dar mejor con el carácter conveniente.

Como se ve, mediaron algunos años entre la ejecución de unos y otros de estos cuadros religiosos. En el entretanto, se ocupaba el artista, que fué muy laborioso, en retratar á cuantas personas de valía vivieron en su tiempo, empezando por la real familia, y siguiendo por la grandeza, los ministros, los generales, magistrados, literatos, artistas, actores, actrices y grandes damas. La mayoría de estos retratos son obras de primer orden. El Museo de Pinturas y la Academia de San Fernando poseen algunos, por los que puede juzgarse bien al autor. Los estudios para los retratos de la familia de Carlos IV son admirables. El gran cuadro para que sirvieron, tiene gran fineza de color, y ofrece un conjunto armonioso que seduce; pero la composición, en la que todas las figuras están en pie formando líneas paralelas verticales, en fuerza de querer ser sencilla y natural, resulta afectada. El dibujo flaquea en muchas partes, y las cabezas, aunque muy buenas, no tienen la espontaneidad que en los estudios. A pesar de todos estos defectos, es un cuadro importante. Por la edad que representan los personajes, debió ser pintado el año de 1800.

También son de primer orden los retratos ecuestres de Carlos IV y de María Luisa, aun cuando el caballo del primero sea disforme de largo. Es de notar que estos caballos son de los pocos que el autor se sujetó á copiar del natural; pues siempre que pintó caballos, toros ú otros animales, hizo mons-

truos de su invención, como puede observarse en el retrato del general Palafox, que á pesar de todo resulta una cosa hermosa, llena de fuego, de intención y de vida.

Otros muchos retratos pudiera citar de los que existen en el Museo y en otras partes, como el del cuñado de Goya, Francisco Bayeu, y el de la mujer del autor, en el Museo, y los del general Urrutia y el duque de Osuna en casa de éste, pero sobresalió tanto Goya en este género, que serían casi todos los que pintó dignos de examen detenido.

Además de los cuadros para los tapices, de los religiosos y de los retratos, hizo también alguno alegórico, de que ya hablaré, é infinidad de cuadritos, que el llamaba *borrones*, y no son lo menos original é importante de sus obras. He visto muchos, y la generalidad son impresiones de escenas populares, aquellarres de brujas y horrores de la guerra; siempre buscando impresiones dramáticas.

Sucedee con éstas, como con otras muchas obras de Goya, que agradan y seducen, á pesar de ser casi tantos sus defectos como sus bellezas. ¿Es esto bueno?, me pregunto delante de algunos cuadros de este artista, que me gustan y atraen á pesar de contravenir á todas las reglas admitidas por idealistas y naturalistas. El dibujo, positivamente, suele ser malo; el color es armónico, es agradable, es brillante, pero es falso; además, si fuera el color lo que atrae, ¿cómo explicar el encanto de muchos de sus grabados, cuyo dibujo no es bueno, y que no tienen color, ni siquiera entonación?

¿En dónde está el limite que separa el mamarracho de la obra de arte? No lo sé. ¿Será que la vida, la intención, el movimiento, que jamás faltan en las creaciones de este autor, son cosas tan esenciales que compensan 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 tampoco. El hecho es que Goya impresiona á todos, y que no sólo le dieron fama sus retratos, como debieron dársela, sino todas sus demás obras, á pesar de sus incorrecciones.

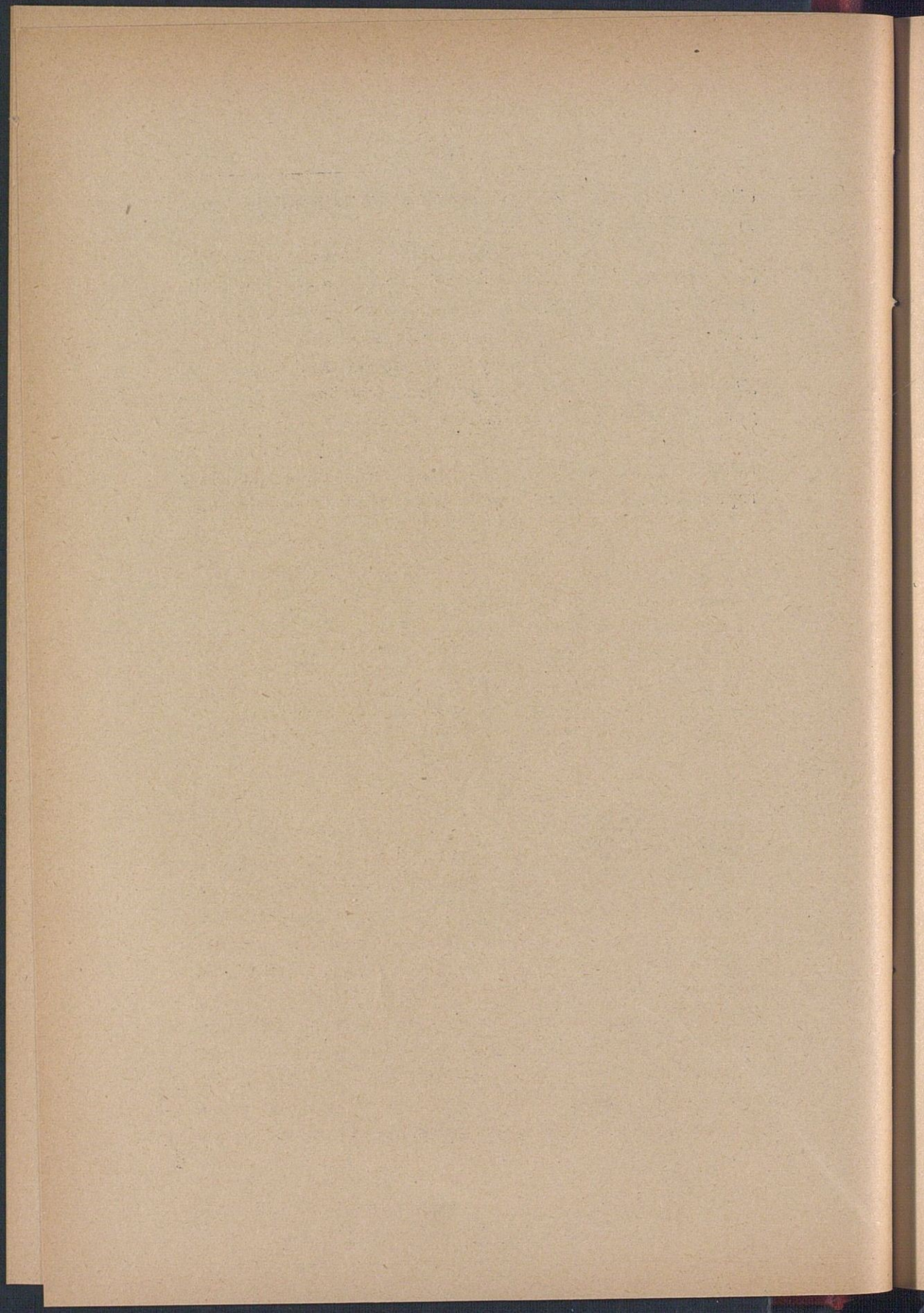
La Academia de San Fernando posee cinco de estos cuadros pequeños de que iba hablando, los más á propósito para poder juzgar. Representan: *Una procesión de Viernes Santo*, acompañada por los disciplinantes; *una sesión del Tribunal de la Inquisición*; *una corrida de toros en la plaza de un pueblo*; *una casa de locos*, y *El Entierro de la Sardina*. Esta última tabla no es compañera, en tamaño, de las anteriores. Aparte de lo excelente de la composición, del color y aun del dibujo de estos cuadros, hay que observar el espíritu, la vida y la intención con que están hechos. Todas las escenas están 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 se diga que á mi vez hago conjeturas tan descabelladas como las que critiqué á los comentadores de *Los Caprichos*; basta ver los cuadros para comprender que no es sólo el aspecto pintoresco lo que ha querido buscar el autor, sino el ridículo también. Además, no es la única vez que trató estos usuntos y explicó claramente la intención con que lo hacía. En *Los Desastres de la guerra*, tiene dos estampas, la núm. 66, *Extraña devoción*, y núm. 67, *Esta no lo es menos*, que indican bastante lo que pensaba del culto de las imágenes. Cuando hablé de *Los Caprichos* hice observar la estampa núm. 52. *Lo que puede un sastre*, y á ella sigue la núm. 53. *¡Qué pico de oro!* en la que se ve á un loro predicando á un tribunal de frailes que duermen ó bostezan; es de temer el voto que darán tales jueces.

Se dirá también que siendo el autor tan aficionado á las corridas de toros, no es creíble que las mirara como cosa estúpida y feroz; pero á pesar que de viejo, según Moratin, se jactaba de haber toreado, es lo más probable que esta fiesta le llamase más la atención por lo animada y pintoresca que por otra cosa y que al razonar sobre ella comprendiera sus defectos. Las planchas de *La Tauromaquia* parecen estar hechas con inten-

ción de causar horror, terminando, á modo de moraleja, con la muerte de Pepe-Hillo.

En tiempo de Goya la opinión de las personas ilustradas era contraria á las fiestas de toros, por lo que el príncipe de la Paz las prohibió en 1805, siendo uno de los hechos de que se vanagloria en sus *Memorias*. Por no estudiarse bien las cosas ni los personajes, á Godoy se le supone también un gran aficionado á los toros y á la guitarra, instrumento que asegura, en las mismas *Memorias*, no tocó jamás.

De todos modos, es indudable que de cualquier clase que fuese la afición que Goya tenia á las corridas de toros, veía y representaba todo lo que hay en ellas de feroz y de salvaje.



IV

Impresión que hicieron en Goya las desdichas de la guerra.—Sus cuadros y grabados sobre este asunto se inspiran en el horror que le causa, y no en el patriotismo.—Cuadros de las escenas del Dos de Mayo.—Es llamado por Palafox para perpetuar el recuerdo de la defensa de Zaragoza.—Se combate la idea de que el autor pintara con otra cosa que con los pinceles.—No se le puede imitar.—Ni fundó escuela ni ejerció influencia sobre los pintores de su tiempo.—Cuadros pequeños representando horrores de la guerra, y tendencia á los asuntos trágicos.—Colección de aguasfuertes, *Los Desastres de la guerra*.—Otra colección titulada *Los Proverbios*.—Algunas de las láminas de esta colección no admiten la interpretación que las da M. Lefort.—Dificultad de dar forma á fantasías del género de las de Goya.—*La Tauromaquia*.—Observaciones sobre algunos caracteres de las obras citadas.

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 á través del honor, de la gloria, ni del interés de la patria ó de la civilización, sino bajo el aspecto del desenfreno de las malas pasiones de la humanidad.

Muchos de los *borrones*, ó pequeños cuadros, que antes cité, tienen por asunto escenas de matanzas, saqueos, incendios, violaciones y toda clase de excesos. Bajo el influjo de esta impresión están concebidos y tratados los dos cuadros grandes, con figuras del tamaño natural, representando una escena

del motín del Dos de Mayo, y los fusilamientos de la madrugada del día 3 en la Montaña del Príncipe Pío, que se hallan en el Museo.

Es inútil querer defender, como lo hizo Ferrer del Río, que Goya era un patriota, en el sentido que vulgarmente se entiende esta palabra, y suponer, como supone, que no empuñó el artista las armas al levantarse el pueblo de Madrid contra los franceses, porque tenía sesenta y dos años; como si no hubiera habido muchos de más edad que las tomaron. Un hombre robusto y fuerte como Goya, que murió de más de ochenta y dos años, de resultas de una caída, no debía estar tan caduco en 1808, que no hubiera podido coger un fusil si hubiera tenido coraje para ello. Pudo ausentarse, con motivo de la invasión francesa, por lo menos dejar de tener un cargo oficial, y no lo hizo, sino que continuó con su cargo en palacio; hizo varios retratos del rey José, y en compañía de Maella y de Napoli, formó parte de una comisión para elegir las obras de los grandes pintores que habían de remitirse á Francia.

En el tomo III de la *Historia de los sitios de Zaragoza* que escribió D. M. Gil y Alcaide, se dice, en la pág. 51, que Palafox llamó al pintor Goya con el objeto de que, inspirándose en las ruinas de la ciudad, perpetuase por medio de algún cuadro la victoriosa defensa del primer sitio. Llegado á Zaragoza á últimos de Octubre de 1808, hizo bocetos de las principales ruinas, figurando en uno de ellos el hecho de arrastrar por el Coso los muchachos los franceses muertos en el choque del 4 de Agosto; cuyos bocetos se perdieron á causa de haberlos cubierto con un baño, por temor á los franceses, baño que después no se pudo quitar. En Noviembre del mismo año se retiró el artista á su pueblo natal Fuendetodos.

A esta estancia allí se refiere Zapater cuando cuenta que, al ver Goya unas cortinas, y la Venida de la Virgen del Pilar que había pintado en las puertas del retablo, cuando muchacho, exclamó:—«No digáis que eso lo he pintado yo.»

¡Llamado para inmortalizar la heroica defensa, no tuvo

inspiración más que para representar un acto de feroz salvajismo!

Ni los citados cuadros del 2 y 3 de Mayo, ni sus grabados de *Los Desastres de la guerra*, denotan al patriota que trata de inmortalizar las hazañas de sus conciudadanos, ó de animarlos en su gloriosa empresa; no se ve en ellos más que hombres entregados al feroz instinto de la matanza; lo mismo en el ataque del pueblo contra los mamelucos, que en los fusilamientos. La impresión que causan es profunda, pero sin que se mezcle en ella nada de ningún sentimiento grande que no sea el horror. Para producirle se ha valido el autor de todos los recursos que podía prestarle el realismo más acentuado, no retrocediendo ante el repugnante espectáculo de la sangre, ni de los cadáveres con el cráneo destrozado. Los soldados franceses no pueden clasificarse entre los de ningún ejército ni ninguna nación; son sombras vengadoras, son el espíritu del mal, implacable y fiero. Están pintados estos cuadros tan á la ligera, que parecen improvisaciones, y sin embargo no lo son; Carderera poseía el boceto de uno de ellos, el de *los mamelucos*, que conserva en su palacio la actual duquesa de Villahermosa.

Casi todos los que han escrito acerca de Goya dicen, para ponderar su arrojo y valentía, que pintaba sin vacilación ni arrepentimiento, ya con una mala brocha, ya con el cuchillo, con una esponja, una caña, una cuchara, ó con la yema de los dedos; y quieren hacer de esto una alabanza. Prescindiendo de que el hecho es una nimiedad indigna de citarse, que en nada aumenta el mérito de un pintor, sucede que casi puede asegurarse no es verdad, pues todos los cuadros importantes de Goya están pintados con los pinceles, como pinta todo el mundo, y es muy raro el encontrar algún cuadro pequeño en que se haya servido del cuchillo.

A pesar del fuego y la espontaneidad que sabe conservar este autor en sus cuadros; á pesar de que sus grabados parecen estar trazados de primera intención sobre el cobre, no es así: siempre hacía estudios, y uno ó más bocetos preparatorios, de

los que se separaba después muy poco ó nada. Hay aguafuerte que está copiada casi raya á raya del dibujo preliminar, sin que se note sujeción ni fatiga alguna. No procedía, pues, con tal arrebató que para que no huyese la inspiración de su mente necesitara precipitarse sobre una escoba, una esponja ó cualquier cosa para convertirlas en pincel; pues sería necio suponer se valía de estos medios para producir mecánicamente algún efecto determinado, cosa que nunca intentó.

Es mucho más moderna que Goya la costumbre de buscar una imitación material con plastas de color, rascaduras y otras industrias indignas del verdadero artista; porque el arte no tiene por objeto el engañar la vista é imitar las superficies de las cosas. Todos los peines, esponjas y palillos que necesita el pintor de puertas para imitar mármoles ó maderas, son inútiles al pintor de historia, y no resistirá mucho á la fama la gloria que principalmente se funde en hábiles manipulaciones.

Confieso que las escenas del Dos de Mayo, de que iba hablando, me impresionan y me agradan; pero no por esto dejo de preguntarme: ¿son buenas? El dibujo es flojo, el colorido, aunque fino y transparente, parece de pintura al temple. Indudablemente el atractivo está en la acción, en la vida, en la expresión que las anima. Para que produzcan el efecto que producen es menester que esté todo de la manera que está; tal vez contribuyen al mayor efecto muchas cosas que, según las exigencias de la convención y la crítica, son defectos. Está tanto el espíritu de Goya en sus obras, que las hace inimitables; copiadas ó grabadas por otro, resultan detestables; la fotografía tampoco da razón exacta. Un claro poco menos vivo, una pincelada, un apretón de lápiz de más ó de menos en punto dado, bastan para desfigurar la obra.

Hace algunos años que un mediano pintor, Eugenio Lucas, tuvo fama de imitador de Goya; pero aunque los aficionados vulgares crean que sus imitaciones pueden confundirse con las obras del maestro, no son más que caricaturas groseras y ordinarias, que sólo pueden engañar á la ignorancia más crasa.

Lucas trató de imitar, y lo hizo muy torpemente, el aspecto de los cuadros pequeños de costumbres y de brujas; pero como ni lo sentía, ni vivió en el tiempo ni bajo la influencia de las escenas que representaba, ni tenía tampoco el talento de Goya, no podía producir, ni produjo más que abortos y engendros. Se imita más ó menos bien á los autores preceptistas y convencionales, que son los que forman escuela, pero no á los genios originales como á Velázquez, Rembrandt y Goya, que ni fundan escuela, ni son imitables. Los genios originales no lo son por voluntad propia, sino porque nacen así; no tienen influencia en la marcha del arte, porque no vienen á mejorar ni á combatir lo que existe, ni á enseñar á nadie, sino á ejecutar lo que sienten. Ya lo dije antes, Goya no tuvo que desprenderse de la manera que imperaba en su tiempo; desde su primer cuadro para los tapices, en 1777, es el mismo que en 1820, en el de la Comunción de San José de Calasanz; desde su primer aguafuerte de los cuadros de Velázquez, hasta su último *Proverbio*, ó su postrer litografía.

Los que fundan escuela son los que, resumiendo y perfeccionando todos los elementos acumulados por los artistas anteriores, dan la síntesis de todos aquellos esfuerzos. Esto hicieron Miguel Angel y Rafael; esto hizo Ticiano, esto Rubens y después Pedro de Cortona.

David no fué lo mismo, porque, lejos de seguir el impulso dominante, trató de destruirle y de sustituir una convención con otra. Su talento y su firmeza de voluntad lograron atraerle prosélitos, pero éstos se hundieron rápidamente, en cuanto les faltó su impulso vigoroso. Alcanzó el maestro á ver el desmoronamiento de la escuela que había creado; porque por muy firme que sea la voluntad de un hombre, es incapaz de detener por mucho tiempo la marcha y la evolución del arte; no bastan para esto el talento ni el genio. David logró formar una escuela que cundió por todas partes, pero duró muy poco; y la formó porque una convención puede formularse, enseñarse y aprenderse. Los genios originales no fundan escuela,

porque el sentimiento individual ni es transmisible ni enseñable.

Goya dió lecciones en la Academia, ¿pero qué sacarían de ellas los discípulos? Un maestro que no supo, ó no quiso copiar nunca del modelo más que el espíritu, no podía hacérsele copiar á los demás. De seguro que con las correcciones del maestro los dibujos tendrían más intención, pero no mayor exactitud material; y sino acostumbraba al discípulo á esta, á otra cosa no le acostumbraría, porque no es posible.

No ejerció Goya influencia en los artistas de su tiempo, ni la ha ejercido después; hoy se le admira tal vez más que antes, pero no se pretende imitarle.

Supone D. Carlos Ribera, en el artículo que escribió para acompañar al grabado del retrato de la Tirana que publicó la Academia de San Fernando, que *si Goya hubiera nacido en mejor época del arte, no hubiera sido tan original, porque entonces se hubiese formado con Escuela; mientras que en sus días tuvo que mantener continua lucha con lo existente*. Todos los pintores originales han tenido, no que mantener lucha con lo existente, sino que hacer aceptar al público sus obras, lo cual es muy diferente. Lucha con lo existente la tienen sólo los que pretenden ser reformadores; la tuvo Mengs, con poco éxito; la tuvo David, con éxito completo. Goya no; como no la tuvo Prudhon en Francia, que era también un pintor de carácter personal, aunque no tan original como el autor de *Los Caprichos*. En cualquiera época que hubiera nacido este último hubiera sido tan individual como fué. Hizo y hubiera hecho siempre lo que sentía, porque tenía esta facultad; trató de que no le estorbasen en su camino, pero no intentó atraer á él á los demás. Si su genio hubiese sido de los que se someten á escuela, y la que imperaba no le hubiera parecido buena, hubiera hecho lo que hizo David, buscando en las tradiciones la norma que había de seguir y de imponer. Rembrandt nació cuando el arte florecía en su país, debió ser hombre de escuela, según la teoría del Sr. Ribera, y sin embargo fué Rembrandt.

Pero, continuando mi narración anterior, decía que la guerra impresionó de tal modo al artista, que la representación de sus lances más tremendos fué desde entonces uno de sus asuntos favoritos.

Infinidad de cuadros pequeños representan choques, matanzas y violaciones, recuerdo tal vez de las infamias cometidas en el saqueo de Uclés. En la Casita del Príncipe, en el Escorial, se conservan dos, preciosos; representan, el uno la *Fabricación de balas en la sierra de Mallen* (688), y el otro la *Fabricación de pólvora*, en la misma localidad de Aragón.

En las paredes de la casa que Goya tenía en el camino de San Isidro, del otro lado del puente de Segovia, que aún se la conoce con el nombre de *Casa del Sordo*, pintó también algunos sucesos de la invasión, como los frailes y las gentes de las aldeas huyendo á la aproximación del enemigo. En estas paredes había además algunas escenas de brujas; teniendo el pintor tal afición á las emociones fuertes, sin pararse en los medios para conseguirlo, por repugnantes que fuesen, que precisamente en el comedor de la casa representó á Saturno comiéndose á sus hijos, manchada la lengua barba con la sangre de las víctimas. Sus últimas litografías representan corridas de toros, puñaladas y desafíos.

En 1810 grabó la mayoría parte de las planchas de los *Desastres de la guerra*, en cuya colección, como en la de los 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 pertenecen á ejército alguno conocido; unos y otros son fieras que pelean y se destrozan con instinto salvaje. Aquellas escenas están pensadas á través de una idea pesimista de la humanidad, no con el espíritu patriótico con que Gálvez y 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 última obra exalta el sentimiento del amor á la

patria, y produce admiración y entusiasmo por aquellos valientes. La obra de Goya, no; lo que hace es inspirar horror hacia la humanidad entera. Considerada de este modo, quizá no se ha escrito ni se ha pintado nada que produzca mayor emoción.

La estampa núm. 7 de *Los Desastres* representa á una mujer, vista casi de espaldas, disparando un cañón. *¡Qué valor!*, dice la leyenda. Tal vez quiere recordar á la célebre joven Agustina Zaragoza, pero nada hay que lo indique. No se ve 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 número 23, en la que se ve un campo sembrado de cadáveres humanos. La número 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 casi iguales: en las dos las turbas arrastran un cadáver; pero las leyendas son completamente distintas; la primera, *¡Populacho!*, parece como que condena el hecho; la segunda, *Lo merecía*, que le tolera y le aplaude. ¿Se refiere en la una al asesinato del marqués de Perales, y en la otra al de Viguri? No es posible adivinarlo.

Llevado siempre el autor por su idea de la ferocidad é insensatez de los hombres, se acuerda de que éstos, para implorar el consuelo y remedio de sus males, acuden á lo sobrenatural, y se burla de esta debilidad. Por esto en la estampa núm. 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 sólo el vulgo ignorante tiene fanáticas preocupaciones, en la estampa siguiente nos muestra algunos señorones llevando en hombros, de mala manera, una imagen de la Virgen, cuyo armazón de palitroques se descubre, y escribe debajo: *Esta no lo es menos*, con lo que completa la idea de la anterior.

¡Imbéciles! exclamaría Goya 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, en el margen se lee: *Nada... ello dirá*, como para templar lo absoluto del aserto anterior.

Si, como yo hice observar, ciertos atrevimientos se consentían en tiempo de Carlos IV, mucho menos son de extrañar en 1810, en que la Inquisición no existía, ni era de temer censura alguna en medio de las zozobras é incertidumbres que agitaban los ánimos. Además, esta colección de láminas no se publicó completa hasta el año de 1864, en que las dió á conocer la Academia de San Fernando; de tiempo del autor no existen más que raras pruebas de algunas.

La colección consta de ochenta estampas. Las últimas se refieren á sucesos que indican se grabaron después de 1814: son caprichos de difícil explicación; aunque se ve que aluden á algo. Las núm. 79, *Murió la verdad*, y núm. 80, *¿Si resucitará?* parecen hacer alusión á la Constitución de 1812, anulada por Fernando VII á su vuelta del cautiverio.

Considerados estos grabados artísticamente, son muy desiguales, hay láminas excelentes, y las hay muy endebles; pero todas causan la honda impresión que pretenden causar, incluso la que lleva por título *Esto es malo*, cuya leyenda creía mi llorado amigo Enrique Mérida que, no sólo se refiere al acto perverso que el dibujo representa, sino que es también el juicio que el autor formó de la lámina, que es la peor de la colección.

Publicó también la Academia de San Fernando en 1864 otro cuaderno de diez y ocho grabados de Goya, titulado *Los Proverbios*. No sé en qué acepción de la palabra está tomado este título, ni quién se le dió.

El Diccionario de la lengua castellana dice: «Proverbio, m. Sentencia, adagio ó refrán: Agüero ó superstición que consiste en creer que ciertas palabras oídas casualmente en determinadas noches del año, y con especialidad en la de San

Juan, son oráculos que anuncian la dicha ó desdicha de quien los oye: Libro de la Sagrada Escritura que contiene varias sentencias de Salomón.»

Como las estampas no tienen leyenda ninguna que dé la menor indicación, y lo que representan no son más que caprichos fantásticos é informes, imposibles de descifrar, el título pudiera tomarse en la acepción de augurio supersticioso, mejor que en otra. Desde luego hay que desechar en absoluto 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 logrado más que desbarrar lastimosamente. Es verdad que hay acontecimientos que excitan la atención en el momento que ocurren, y que, olvidados luego, las alusiones que á ellos se refieren son incomprensibles; pero estos dibujos son tan extraños que, aun refiriéndose á algo, hasta en su tiempo serían oscuros.

Si Goya se propuso satirizar y corregir á alguien, lo hizo de manera tan cobarde y embozada, que resultó inútil. Pero no se ve nada de esto; como siempre, no son más que engendros de una imaginación soñadora, ó desprecio hacia las expansiones salvajes y las creencias de las multitudes.

Buena demostración del espíritu y la intención que tienen hasta las creaciones más disparatadas é informes del autor, como son éstas, es el afán que hay siempre por encontrarlas una explicación determinada.

La lámina núm. 3 representa un conciliábulo de personajes extraños envueltos en mantas y capuchones, sentados en la rama de un árbol. M. Lefort supone que esto representa la corte de Carlos IV apenas separada del abismo por una rama seca; pero tal suposición es absurda, porque la rama es tan fuerte y robusta, que podría sostener muy bien á dobles personajes de los que sostiene.

No es más clara la lámina señalada con el núm. 9, en la que se ve un inexplicable y confuso tropel de brujos. Uno, situado

en primer término, tiene unos gatos en un mandil que lleva puesto, y otro parece pedir le regale alguno; detrás hay un hombre medio desnudo, al que otro pone un niño al pecho. Este fantástico ensueño le explica M. Lefort de la manera más sencilla. «Esta curiosa escena de la corte», dice, no es más que una sátira contra las adulaciones cortesanas, al mismo tiempo que una alusión burlesca á la afición que prodigaba María Luisa á sus gatitos. Supone que no puede tomarse por una escena de brujas más que merced á la defectuosa estampación de 1864. Pero todo esto no es más que hablar como querer; en ningún estado de la plancha hay dibujada en ella más que hombres; ni los trajes, las fisonomías, el fondo, ni nada indican más que personajes fantásticos. Nadie ha hablado de que la reina tuviera ó dejara de tener afecto exagerado á los gatos; no se ve en la estampa á nadie que aparente adular á otro, y siendo casi seguro que esta colección se grabó muchos años después de desaparecer aquella corte, no tenía gracia ni oportunidad burlarse de tales pequeñeces. Esta lámina no tiene explicación racional, como sucede á casi todas las de los Proverbios.

M. Lefort dice que vió una prueba de la lámina núm. 15, que tenía escrito con tinta, por mano de Goya: *Disparate claro*. Esta es la mejor explicación de todas.

Exceptuando la estampa núm. 13, que representa unos hombres volando, que es de lo bueno que el autor grabó, las demás son de ejecución muy descuidada; no pudiendo esto achacarse á defecto de la tirada, pues se conserva el dibujo y puede verse que lo endeble y descuidado no depende de la falta de efecto del claro-oscuro.

De todos modos, en esta colección, como en todo lo del mismo género que Goya hizo, hay que admirar la potencia y originalidad de su fantasía, cualidad en que ningún artista le ha igualado, pues ninguno se ha apartado tanto del mundo real y de las convenciones del arte. Por mucho que un pintor se proponga inventar extrañezas, con bueno ó mal dibujo, no es

fácil que lo consiga si no está dotado de este raro genio especial. Aun cuando Goya tiene otros muchos méritos, este sólo bastaría para hacerle notable.

Por esta misma época grabó la mayor parte, si no todas, las planchas de *La Tauromaquia*, colección de treinta y tres estampas representando la historia del toreo en España. Algunas de ellas están fechadas en 1815. Son muy raros los ejemplares que se conservan de la primera edición, hecha en tiempo del autor. La más conocida es la que publicó la Calcografía Nacional, con el título de: *Colección de las diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros, inventadas y grabadas al agua fuerte por Goya*; Madrid, 1855.

Si se hubiera de juzgar esta obra con arreglo á las convenciones admitidas en el arte, no merecería casi los honores del examen. No hay en la mayor parte de estas láminas, ni dibujo, ni entonación, ni perspectiva; no se ve más que carácter, movimiento y vida. Todos los toros son 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 moji-ganga.

Las estampas que reúnen mejores condiciones son: la número 14, *El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con su quiebro*. Núm. 15. *El famoso Martinucho poniendo banderillas al quiebro*. Núm. 16. *El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid*. Núm. 20. *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la plaza de Madrid*; esta es la mejor de todas. Número 21. *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón*. Aunque la perspectiva es imposible y disparatada, la representación del suceso es sorprendente por la verdad con que está expresado. Núm. 22. *Valor varonil de la célebre Pajuelera en la plaza de Zaragoza*. Núm. 23. *Mariano Ceballos, alias el Indio, mata el toro desde su caballo*. Núm. 30. *Pedro Romero matando á toro parado*. Nú-

mero 33. *La desgraciada muerte de Pepe-Hillo en la plaza de Madrid.*

Excepto en la estampa que representa á Pedro Romero matando á toro parado, y en otras tres ó cuatro, en las que, según los aficionados al toreo, las escenas están dibujadas con inteligencia de las suertes, las demás no son verdaderos lances de lidia sino sucesos y escenas extraordinarias; estocadas fenomenales, lanzadas que atraviesan al toro de parte á parte, actos de arrojo excepcionales, cogidas espantosas y accidentes desgraciados.

Goya sería todo lo aficionado que se quiera á las corridas de toros, pero sus dibujos no son para dar una idea simpática ni para ensalzar la de la diversión. No se ve en ellos otro sentimiento que el más feroz y repugnante de la fiesta vista por su lado trágico. Bajo la misma impresión que grabó los toros en España en 1815, los litografió en Burdeos en sus últimos años. Viendo siempre más que la habilidad la lucha, más que el valor la brutalidad ciega, no podía consistir su afición más que en la que tenía á todo lo que presentaba exuberancia de animación y de vida.

En todas las láminas de *La Tauromaquia*, la aguja y la punta seca están manejadas con ligereza, intención y habilidad; pero la aguatinta está tratada de cualquier modo; los claros sacados en cualquier parte y de mala manera; así es que no tienen gran efecto.

A pesar de tantas faltas, ¿son malas, las más malas? Esto me vuelvo á preguntar, como me preguntaba á propósito de las escenas del Dos de Mayo. ¿En dónde está el límite que separa la obra de arte del mamarracho? Topfer, Leome Petit y algunos artistas ingleses y alemanes modernos se han propuesto hacer arte con los procedimientos sencillísimos que emplean los niños; pero no es más que una ficción á través de la que se delata su saber. En lo general, en estos dibujos hay perspectiva, las figuras tienen proporciones, la forma de los animales es conveniente, aunque nada esté más que rudimen-

tariamente indicado. Pero Goya no conserva ni dibujo, ni proporciones, ni perspectiva, ni cosa alguna; y, sin embargo, aquellas figuras se mueven y expresan lo que deben. El procedimiento de que se ha valido no es un juego calculado, obedece directamente á lo que siente, y por eso, aunque le resulte un dibujo malo, como está 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 y frescura, de modo que parece improvisada. Y que esto lo hace espontáneamente, sin cálculo preconcebido, dejándose llevar del sentimiento nada más, se ve en qué, 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 tenemos de las formas.

Insisto en querer hallar una explicación á la impresión que producen estos monigotes, 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 originales. 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 aun la exactitud de la forma. Se crean un estilo propio independiente de los demás y de las máximas admitidas. Al tratar los asuntos sagrados lo hacen sólo mirando 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 veréis ningún dibujo, grabado, ni cuadro obscuro de Goya; tened por apócrifos cuantos os enseñen.

Se ve 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 su afición á Velázquez no le imitó tampoco. Una cosa rara tienen de semejante Rembrandt y Goya, y es la manía de retratarse. Ningún artista se ha retratado á sí propio tanto como éstos.

Hizo Goya, además de las colecciones de grabados de los cuadros de Velázquez, *Los Caprichos*, *Los Desastres de la guerra*, *Los Proverbios* y *La Tauromaquia*, algunas estampas sueltas, comprendiendo entre todas 262, según el escrupuloso catálogo de M. Lefort. A pesar de haberse ocupado tanto en estos trabajos, no hizo Goya publicación formal más que de una parte de ellos; de los más sólo se tiraron algunas pruebas en su tiempo; quizá temió que no correspondiera la venta á los gastos de la tirada.

Auséntase Goya de España voluntariamente.—Algunas noticias que da Moratín sobre la estancia del artista en Francia.—Muere Goya en Burdeos el año de 1828.—Sus trabajos en Burdeos.—Las litografías.—Ideas y creencias de Goya.—Ilustraciones para el *Don Quijote*.—Los pintores modernos no imitan á Goya.—Tampoco hay relación alguna entre él y los discipulos de David.—Lo que es el color.—Cada gran maestro tiene sus cualidades propias que le distinguen y no se amalgaman bien con las de otros.—Goya es el pintor español más colorista.—Su fantasía es más original que la de Brueghel y el Bosco.—Cuadros representando la prisión del Maragato.—Otras escenas de la guerra.—Pinturas alegóricas que se hallan en el salón de Sesiones del Ayuntamiento, y en la biblioteca del ministerio de Marina.—Otra pintura para el Instituto Pistalozziano, perdida.

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 decirse que se ausentó por temor á la reacción que imperaba; y aunque se cuenta que al recibirle el rey le significó que le debía hacer ahorcar, el hecho es que Fernando olvidó lo pasado y siguió distinguiéndole con su favor, y prestándose á que le hiciese muchos retratos, á pie y á caballo, y que por cierto son de lo peor que el autor hizo en este género.

Solicitó, y obtuvo del rey, licencia para trasladarse á Francia, cobrando el sueldo, y aunque todos sus biográficos dicen que su marcha fué en 1822, no debió ser hasta Junio de 1824, según se deduce de las noticias que Moratín da en las cartas

que enviaba á su amigo Melón, de las que copiaré algunos párrafos que hacen referencia al artista, y dan razón de algunas particularidades de su estancia en Burdeos.

La primera vez que Moratín se refiere á Goya es en carta fechada en Burdeos el 27 de Junio de 1824, que dice así:

«Llegó, en efecto, Goya, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo. Aquí estuvo tres días; dos de ellos comió con nosotros en calidad de joven alumno; le he exortado á que se vuelva en Setiembre, y no se enlodacine en París y se deje sorprender del invierno, que acabaría con él. Lleva una carta para que Arnao vea dónde acomodarle, y tome con él cuantas precauciones se necesitan, que son muchas, y la principal de ellas, á mi entender, que no salga de casa sino en coche; pero no sé si se prestará á esta condición. Allá veremos si el tal viaje le deja vivo. Mucho sentiría que le sucediera algún trabajo.»

El 8 de Julio vuelve Moratín á dar á Melón noticia de Goya, de este modo:

«Goya llegó bueno á París. Arnao, en virtud de una carta que le di para él, se ha encargado de cuidarle y dirigirle en cuanto pueda, y desde luego le acomodó con un primo de los parientes de su nuera. Se propone continuar sus buenos oficios en favor del joven viajero, y ha quedado en que le enviará para el mes de Setiembre.»

Goya volvió, en efecto, á Burdeos en la época marcada, según este párrafo de otra carta de 20 de Setiembre:

«Goya está ya con la señora y los chiquillos en un buen cuarto y en buen paraje; creo que podrá pasar cómodamente el invierno en él. Quiere retratarme, y de ahí infero lo bonito que soy cuando tan diestros pinceles aspiran á multiplicar mis copias.»

El 23 de Octubre vuelve á escribir Moratín:

«Goya está aquí con su doña Leocadia; no advierto en ellos la mayor armonía.»

Esta familia que acompañaba al artista era la señora de Weiss y su hija Rosario, entonces de edad de nueve años, que era ahijada de Goya, y más adelante se distinguió también como pintora. Se cuenta de esta señorita, que concurría en Burdeos al estudio de pintura de M. Lacour; y 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 aun cuando los trabajos no fueran muy malos, él tenía un modo especial de ver.

El 14 de Abril del año 1825 vuelve Moratín á hablar del pintor :

« Goya, con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera ni lo que quiere; yo le exhorto á que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia y la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban allá; y, sin embargo, á veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer; y si le dejaran se pondría en camino sobre una mula zaina, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas. »

El 28 de Junio, añade :

« Goya escapó por esta vez del Aqueronte avaro; está muy arrogante, y pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta. »

Esta última observación de Moratín es muy interesante, y demuestra lo que ya he dicho, que Goya prescinde de la corrección que pudieran exigirle los críticos, si no contribuye á la expresión de su idea.

Sigue Moratín dando noticias del pintor :

« Goya dice que él ha toreado en su tiempo, y que con la espada en la mano á nadie teme. Dentro de dos meses va á cumplir ochenta años. » (7 de Octubre de 1825.)

« Goya ha tomado una casita muy acomodada, con luces de Norte y Mediodía, y un poquito de jardín. Agradece tus me-

mórias, y las devuelve con creces. Doña Leocadia, con su acostumbrada intrepidez, reniega á ratos, y á ratos se divierte. La Mariquita (1) habla francés como una totovia, cose y brinca y se entretiene con algunas gavachuelas de su edad.» (30 de Octubre.)

«...Una es el viaje de Goya, que será dentro de tres ó cuatro días, dispuesto como él arregla siempre sus viajes; se va solo y mal contento de los franceses. Si tiene la fortuna de que nada le duela en el camino, bien le puedes dar la enhorabuena; y si no llega, no lo extrañes, porque el menor malecillo le puede dejar tieso en un rincón de una posada.» (7 de Mayo de 1826.)

Durante esta breve excursión á Madrid para solicitar su jubilación, ó licencia ilimitada, fué cuando su amigo el insigne pintor D. Vicente López, le hizo el retrato que se conserva en el Museo del Prado.

El 15 de Julio del mismo año ya estaba el artista de regreso en Burdeos, según la nota última referente á él que se lee en las *Cartas* de Moratín, que dice así:

«He recibido por mano de Goya (que llegó muy bueno) el impreso que me envías...»

Goya en Burdeos se hallaba rodeado de amigos, como Moratín, Silvela, Goicoechea, Muguiro y otros, de todos los cuales hizo retratos. Silvela tenía un colegio, y con él vivía Moratín, y á eso se refiere la broma que usa éste en el primer párrafo que copié, cuando, al llegar Goya por primera vez á Burdeos, dice que comió dos días con ellos *en calidad de joven alumno*.

El día 15 de Abril de 1828 falleció el gran pintor, á los ochenta y dos años de edad. Fué sepultado en el cementerio de la *Grande-Chartreuse*, en el panteón de la familia Muguiro é Iribarren, donde tres años antes había sido enterrado Goicoechea; y en breve se efectuara su traslado al monumento levantado en el cementerio de San Isidro de Madrid.

(1) Rosario Weiss.

Sus amigos hicieron grabar allí la siguiente inscripción:

HIC JACET
 FRANCISCUS A GOYA ET LUCIENTES
 HISPANIENSIS PERITISSIMUS PICTOR
 MAGNAQUE SUI NOMINIS
 CELEBRATI NOTUS
 DECURSE, PROBE, LUMINE VITAE
 OBIIT XVI KALENDAS MAII
 ANNO DOMINI
 MDCCC. XXVIII.
 AETATIS SUAE
 LXXXV
 —
 R. I. P.

D. Antonio Brugada, conocido pintor de marinas, que fué amigo íntimo de Goya durante su estancia en Burdeos, pintó un cuadro con la vista del sepulcro, é hizo incrustar en el marco una de las paletas y algunos pinceles del ilustre pintor. Este recuerdo anda en manos de particulares, y debía ser adquirido por la Academia ó el Museo.

Ya hemos visto que, á pesar de sus muchos años, no estuvo Goya inactivo en su retiro. Además de los retratos de sus amigos, pintó algunos cuadritos pequeños, miniaturas, ó, mejor dicho, manchas sobre marfil, y dibujó varias litografías, procedimiento que aun cuando fué descubierto en 1796 comenzaba entonces á generalizarse. Sujetó este medio á las exigencias de su idea, como había sujetado el aguafuerte, la miniatura y todos. 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 se valió de la piedra exactamente lo mismo que del papel; le fué igual

cualquier graneado, ó que la piedra quedara bien cubierta y atacada por todas partes, ó que le resultaran borrones y manchas. 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 procedido con tanto desembarazo.

Sus principales litografías son : *El Famoso americano Mariano Ceballos*, montado en un toro lidiando á otro. *Cogida de un picador: Diversión de España* ; representa una corrida de novillos. *Corrida de toros con división de plaza. El Vito* ; una maja le baila, rodeada de espectadores.

El Duelo : uno de los combatientes atraviesa el pecho al otro con una espada ; dos testigos presencian la escena. Todas ellas fueron ejecutadas en Burdeos. Ya antes, en 1819, había litografiado en Madrid un desafío entre dos caballeros vestidos á *la española antigua* ; un toro acosado por los perros, y algunas otras.

Como se ve, hasta su extrema vejez conservó su afición á las escenas trágicas, pues una de sus últimas obras es el desafío que litografió en Burdeos, que representa la cuchillada más tremenda que puede darse.

Es extraño que los escritores que se han ocupado en estudiar á este artista no se hayan fijado más en este carácter distintivo de la mayoría de sus obras, haciendo de él más bien un hombre político de ideas liberales que trabajó sin descanso por anatematizar los vicios de los grandes, del clero, y sobre todo de la Inquisición.

Goya no fué esto ; no vió los males que le rodeaban, no tuvo fe en que su sátira fuera trascendental, ni remediase nada ; no se fijó en el individuo, ni en la época ; sólo vió á la humanidad y al tiempo. Creyó en la virtud y en la justicia absolutas, y como no las veía realizarse nunca, llegó á dudar de si no eran más que fantasmas de su imaginación. Por eso exclama : « *El sueño de la razón produce monstruos.* » No comprende la inmortalidad del alma ; los muertos le hablan, y le muestran que

más allá se encuentran con... «¡Nada!» Cuando después de una batalla ve el campo sembrado de cadáveres, reflexiona: «*Para eso habéis nacido*»; es decir, para servir de abono á la tierra. Se indigna de la desigualdad, y al contemplar que las masas se mueren de hambre mientras hay afortunados que pueden abrigarse y comer bien, piensa con amargura: «*¡Si son de otro linaje!*» Y todas estas quejas se dirigen, no á los hombres, ni á un Dios en quien no cree, sino á un hado fatal del que no pudiendo deshacerse, se lamenta.

Sus sátiras no son burlas, son quejidos. No encontrando la dicha en parte alguna, no ve más que pesadumbres y lucha, que es lo que retrata con preferencia. Acaso presume que algunos de los males que lamenta tendrán remedio muy lejano que él no conocerá; pero que no vendrá del cielo, sino de la tierra; y que este remedio le traerá la instrucción: por eso ve en el fraile un holgazan que es rémora para el adelanto, y así, al suponer que «*Murió la verdad*», es gente de iglesia la que representa afanándose por cubrir bien la fosa y evitar la eventualidad temida: «*¿Si resucitará?*»

Un hombre que piensa así no puede ser liberal, ni patriota. El que no tiene fe en algo, el que duda, no tiene partido. En los republicanos franceses y los filósofos, que indudablemente habían influido en sus ideas, tenía que criticar los mismos vicios y miserias que en los demás; porque como al realizar las teorías que predicaban tuvieron que luchar con la tradición y los abusos que se les oponían, este choque tenía que ocasionar males, aunque fueran pasajeros y su resultado final reportara beneficios.

Sentimentalistas á la manera de Goya son los que quisieran que pudiera mejorarse é instruirse á los hombres sólo por la persuasión; es decir, que no se necesitase nunca acudir á las revoluciones y á la fuerza; que los intereses creados no se resistieran, que la ley fuera tan clara para todos como ellos la comprenden. A pesar de todo, él trató de sacar partido del mundo en el estado en que le encontró.

Hablando D. Bartolomé José Gallardo de ediciones ilustradas del *Don Quijote*, en el primer número de *El Crítico*, dice que Goya había fantaseado unos caprichos con el título de «*Ilusiones de Don Quijote*». No conozco más que la reproducción de uno de estos dibujos que publicó la *Gazette des Beaux arts*, grabada al aguafuerte imitando la manera del autor; pero como éste es inimitable, y ya he dicho que el más ligero punto, cualquier cosa, basta para desvirtuar el carácter de sus obras y para que quede rota la valla que las separa del mamarracho, no puede formarse idea ni de lo que será este dibujo, ni de lo que serán los demás. De todos modos la noticia es interesante y curiosa, porque demuestra claramente el carácter de Goya, creador independiente por excelencia, que no se presta á reproducir el pensamiento de otro, sino á interpretarle representando siempre lo que él ha sentido. Esta cualidad es intransmisible, habiendo habido muy pocos que la tengan tan completa; pues los que han sido originales en el hacer, no siempre lo fueron en el sentir.

No comprendo por qué dice el Sr. D. Pedro Madrazo en su libro «*Viaje artístico*», que «la virtualidad de Goya ha trascendido de tal manera á la generación moderna, que hoy casi amenaza degenerar en nuevo daño lo que fué en un principio saludable protesta»;—ni sé por qué se escandaliza «*del desvergonzado realismo* de los adocenados imitadores de Goya». Nada tiene que ver tampoco la afición que tuviera á los franceses, si es que la tuvo á alguien, con su modo de pintar; y me parece equivocada la aseveración de que: «Goya, con todas las extravagancias de su realismo, estaba tan cerca del mismo David, en cuanto á lo fundamental de la pintura, que es la ciencia del dibujo, como los jóvenes que en París se estaban formando en las máximas del gran reformador». En cuanto á la primera proposición hay que notar que hoy nadie imita á Goya; los *desvergonzados realistas* no serían lógicos haciéndolo, pues su ideal es la naturaleza y la realidad, no el estilo de éste ó el otro maestro. Que admiren á Velázquez; que

ensalcen á Goya, es natural, puesto que buscaban lo que ellos buscan; pero sería un contrasentido que los imitaran. ¿Dónde están, quiénes son esos imitadores? En cuanto á la segunda, ¿cómo ha de parecerse un artista que prescinde de toda convención y todo idealismo, que interpreta el natural á su capricho, á una escuela de medida, de patrón y de receta, que, no sólo procede convencionalmente para trazar el contorno de las figuras, los paños y la composición, sino también para representar el movimiento y los afectos?»

El Sr. de Madrazo, cuyo talento, erudición y laboriosidad son manifiestas y envidiables, no tiene cualidades de historiador ni de crítico, porque es apasionado y poeta. Movido, por ejemplo, por los laudables afectos de la familia, sueña una fantasía cualquiera y se persuade de que es una verdad innegable.

Al ver hoy menospreciada la escuela de David, teme que el anatema pueda alcanzar á la memoria de su padre, y en vez de defender las grandes cualidades que pueden defenderse en el reformador francés, titubea, y tan pronto asegura «que, gracias á los esfuerzos de su escuela, logró el arte recuperar su perdido decoro en los países donde le había prostituido un insípido amaneramiento y una ciega rutina»; como dice que, «no hubo inconsecuencia en los discípulos que al venir á Madrid á dirigir los estudios académicos, se apartaron en la enseñanza de los principios que habían aprendido». Es decir, que en España no se debió á las máximas de David la recuperación del decoro perdido, que antes supuso no se debió á otra causa; sino que el adelanto se logró con otras máximas menos estrechas.

Para atenuar el dictado de *afrancesados* que pudiera darse á los discípulos del maestro francés, dice que no eran más españoles los que aquí seguían otras escuelas; queriendo luego mezclar el carácter de la pintura con las ideas políticas de los autores, como si algo tuviera que ver una cosa con otra, y en el *Viriato*, ó el *Cuadro del Hambre*, pudiera verse que sus au-

tores habían estado detenidos en el castillo de Sant' Angelo por no querer reconocer al rey José; ó en los *Fusilamientos del 3 de Mayo*, que Goya retrató al intruso, ó clasificó los cuadros que se habían de enviar á París.

Sea el que quiera el mérito de los que introdujeron en España la escuela de David, tuvieron el talento,—porque cabe no ser un gran artista y tener mucho talento,—de comprender que eran demasiado absolutos y estrechos los principios en que se habían educado, y que si en algún tiempo esta tirantez pudo ser conveniente como arma contra la escuela pujante que se trataba de combatir, más adelante no era ya necesario aquel absolutismo. Nadie les negará el mérito que les atribuye el Sr. de Madrazo de «haber abierto al genio de la juventud los verdaderos horizontes de la pintura española, cerrados desde la extinción de la dinastía de Austria», si es que tal mérito tuvieron, y no hay por qué alarmarse, ni temer que nadie les tache de afrancesados, ni de inconsecuentes, ni de nada.

Tomando como ejemplo *La Maja echada*, precioso cuadro de Goya que posee la Academia de San Fernando, emplea el mismo crítico de que voy hablando la mayor parte del artículo que dedica á este autor en el almanaque de *La Ilustración*, para 1880, en demostrar que el verdadero colorista se distingue en el acierto, en la elección del diapasón de los tonos; pero, me parece, que esta verdad la exagera para sacar partido en ventaja de Velázquez, de Goya y de todos los pintores españoles en general.

Aunque él no lo crea así, «*los que se imaginan que para ser colorista hay que recurrir á la exuberante paleta de Giorgione ó de Rubens*», imaginan muy bien. El color es una cosa y el tono otra. Supone que si en *La Maja echada* se suprimieran los colores y se dejara sólo á claro-oscuro, el efecto sería el mismo»; «*porque*», dice, «*el color no consiste en la infinita variedad de las tintas, sino en la variedad de los tonos y en la acertada variedad del diapasón en que el artista modula.*»

Entendámonos: cuando menos, en un dibujo ó grabado ejecutados con blanco y negro, si el claro-oscuro es igual por todas partes, lo mismo en las carnes que en los ropajes y los fondos, y los claros tienen el mismo valor, por muy bien degradadas que estén las medias tintas, y por buen efecto que produzcan, el dibujo será monótono, ó representará un bajo-relieve monocromo. Cuando no sucede esto, cuando objetos colocados á igual distancia y que reciben la misma luz se hallan interpretados con tonos diferentes, debemos presumir que esto consiste en que con ello quieren representarse diferencias de color, ó que en el original las había. Si el efecto de estas manchas nos es agradable ó simpático porque guardan cierto equilibrio, decimos, pero de una manera figurada, que aquel dibujo tiene buen color, mucho color, ó que es admirable de color; pero esta no es más que una manera de hablar. Si sólo con blanco y negro pudiera realmente expresarse el color, como creen los que toman aquella manera de decir en sentido recto, dando á iluminar con colores varios ejemplares de una estampa á diferentes personas, resultaría una coloración igual; pero fácil es comprender que no sucedería esto, sino que cada uno le daría colorido distinto.

Es más exacto decir, y también se dice, de dibujos que *tienen buena entonación*, ó *buena mancha*, lo cual no da lugar á confusiones; porque aun cuando sean partes que constituyen al colorista, la entonación y el claro-oscuro son cosas distintas del color.

Colorista es el que sabe armonizar los colores, y esta armonía no consiste sólo en la entonación, consiste más aún en el contraste.

Con los colores puros, sin necesidad de claro-oscuro, pueden producirse contrastes acordes y agradables, ó agrios y discordantes, según se combinen.

Para producir color son necesarios los colores, lo demás es soñar.

«Los colores intensos», dice Helmholtz, «gracias á la fuerte

excitación que producen, atraen poderosamente la vista del espectador, dan más placer y expresan la más ligera modificación de la forma ó la luz, siendo muy expresivos desde el punto de vista de la pintura. Sucede con ellos como en la música con los sonidos llenos, puros, armoniosos de una hermosa voz. Una voz así es más expresiva; es decir, que el menor cambio en la elevación del tono ó en el timbre; la menor interrupción, cada temblor, cada aumento ó disminución de amplitud, se reconoce en seguida con más distinción que en una voz menos plena ó menos regular. Parece también que la impresión intensa que produce en el oyente despierta las sensaciones y los sentimientos más fuertemente que una débil excitación análoga. »

Por otra parte, si, como presume Young, «la sensación producida por cada uno de los colores fundamentales proviene de la excitación de una especie de fibras sensibles á los colores, mientras que las otras fibras están en descanso, ó no sufren más que una excitación relativamente débil», sería más remota aún la probabilidad de poder producir con el blanco y el negro la impresión de los colores.

Así, pues, los que, como sucede á los pintores de la escuela española, emplean los colores en una escala más débil que participa del gris, por mucho que posean el dote de la entonación, serán menos coloristas que los venecianos ó los flamencos, que saben entonar y combinar en escala más brillante.

Pero no confundamos; aunque para ser colorista es menester emplear los colores con intensidad, si el pintor no sabe armonizar, no será más que *colorinista*, permítaseme la palabra. Esto fué, por lo general, la escuela de Rafael; y con ella nuestros Becerra, Correa, Juanes, Morales, Carvajal y Barroso; esto, David y sus secuaces.

Véase, pues, cómo el color no es cosa fácil ni despreciable; pero sucede con esto lo que con otras muchas cosas, que el afán de criticar, de establecer comparaciones y de querer defender lo que á cada cual le es más simpático, lleva adonde tal vez no se quiere, ni debe ir.

Creen muchos que si confiesan que Velázquez es menos colorista que Rubens, ó Ticiano, aparecerá por esto inferior á aquellos maestros, cosa que no quieren suponer, sin acordarse de que entre cosas heterogéneas no pueden establecerse comparaciones, y que la reunión de cualidades que tiene cada uno de estos pintores le constituyen una individualidad que le diferencia totalmente de los otros. Si, conservando sus demás cualidades, Velázquez tuviera el colorido de Rubens, sería muy inferior á lo que es, porque perdería su esencia, que consiste en la idea de la verdad que le hace superior en ella á cuantos han pintado; pues el colorido de Rubens es convencional. Si Rubens tuviera ciertos caracteres de Velázquez, perdería también; el exceso de movimiento, la amplitud de las formas, serian exagerados, bastos y ordinarios tratados con más verdad. Cada autor notable lo es precisamente por el número y la esencia de sus cualidades; nada más absurdo que querer ser algo, ni mejorarlas reuniendo en sí las cualidades de varios. La sola enunciación del programa de Mengs, que tuvo la pretensión de reunir el dibujo de Rafael, la gracia de Correggio y el colorido de Ticiano, demuestra que no tenía ni remota idea de la índole de las bellas artes, y de que ningún artista superior lo ha sido por lo que haya tomado de otros autores, sino por el modo cómo ha sabido interpretar ó idealizar la naturaleza. Verdad es esta, que ó Rembrandt y Goya no son nada, ó la demuestran palpablemente.

Goya es uno de los pintores más coloristas que ha tenido España, y cito esta cualidad, porque creo que la tiene, no para compararle ni anteponerle ó posponerle á nadie; pero entiéndase que es colorista en sus pinturas de San Antonio, en sus retratos, en todos sus cuadros; no en sus dibujos y aguafuertes, en las que no pudo serlo. En estas últimas tiene algunas veces contrastes felices de claro-oscuro; otras no son más que manchas informes y caprichosas, que prueban odiaba instintivamente la monotonía; pero por ellas no se podría deducir si era colorista ó no.

Su genio no fué á propósito para sujetarse á asuntos impuestos, y mucho menos los religiosos, porque habiendo siempre en ellos mucho de convencional, le era imposible sujetarse á convenciones. Para juzgarle cuando pintó obras de esta índole, hay que hacerlo sin acordarse de lo que quiere representar: por eso hubiera sido preferible que, en vez de esto, hubiese pintado siempre escenas como las de los tapices ó la Alameda. En sus *Caprichos* y *Desastres de la guerra*, demuestra que con la pintura no pueden representarse asuntos concretos; puesto que, á pesar de las leyendas, son oscuros é incomprensibles muchas veces. Todas las obras de Goya, por imperfectas que sean, impresionan y admiran al que, no preocupado con teorías y reglas académicas, prescinde de que estén infringidas y deja obrar libremente al sentimiento.

Si sólo hubiera pintado retratos, seguramente hubiera dejado gran fama; pero lo que le hace más especial, más notable y más interesante son sus obras, como la iglesia de San Antonio, los cuadritos y las aguafuertes fantásticas. Demuestra un genio tan potente y original como la historia del arte no ofrece otro. Para encontrar algo semejante hay que acudir á los trasgos, duendes y silfos que sueñan los artistas japoneses. En Eúropa, ni los Bruegheles, ni los Boscós, ni nadie, han tenido inspiraciones parecidas. Los dos pintores que acabo de citar recurren frecuentemente á los esqueletos para infundir pavor y representar á la Muerte; Goya nunca se vale de este medio; no recuerdo haber visto ningún esqueleto pintado por él. En las fantasías de los holandeses hay siempre algo de grotesco y de buen humor al lado de un simbolismo incomprensible en la mayoría de los casos; Goya es siempre serio y sombrío en sus composiciones de brujas y sueños, y no se sirve de símbolos; si representa monstruos extraños, son, por lo general, del género de los vampiros; su imaginación en esta clase de creaciones va poco más allá; es en las sombras, en las proporciones y expresión de las figuras, donde está el secreto de la impresión que produce.

No es comparable tampoco con el pintor inglés Hogarth, que quiso hacer pintura docente y moralizadora desarrollando ejemplos morales en diversos cuadros consecutivos, ó haciendo caricaturas políticas poniendo en ridículo á personajes determinados, ayudándose de letreros explicativos que facilitan la interpretación y la determinan con claridad. Goya no se propuso enseñar nada, ni moralizar á nadie; los letreros que puso á sus grabados son su apoyo, casi nunca su explicación. Si sus obras respiran la filosofía escéptica que profesaba, es porque expresan su sentimiento; son sus desahogos.

Sólo he visto una colección de seis cuadritos en que se desarrollan diferentes momentos del mismo suceso: la captura del famoso bandido, conocido por el Maragato, efectuada por el lego Fr. Pedro de Zaldivia en las inmediaciones de Oropesa, el día 10 de Junio de 1806; hecho que causó gran sensación en aquella época, dando lugar á que se celebrara y comentara en papeles y á que se grabara repetidas veces; pero nada tiene que ver esta serie con las que componía el artista inglés.

En las pocas alegorías que pintó Goya no se valió de símbolos, y las trató como cualquier otro asunto. Ejemplo de esto son los cuatro medallones que pintó al temple, de los cuales se conservan tres y se ven en la biblioteca del ministerio de Marina, que antes fué residencia de Godoy. Representan la Agricultura, la Industria y el Comercio.

Son obras de importancia, dignas de tenerse en estima, están tratadas con sencillez y grandiosidad, aunque no hay que buscar en ellas atributos, idealidades, ni convenciones. La Agricultura es la que tiene, aunque muy poco, algún conato de querer representar una matrona; la Industria no es más que una sala de un taller de hilados, como pudiera verse entonces en la Fábrica de tapices, ó en la Galera, pues son mujeres las que trabajan.

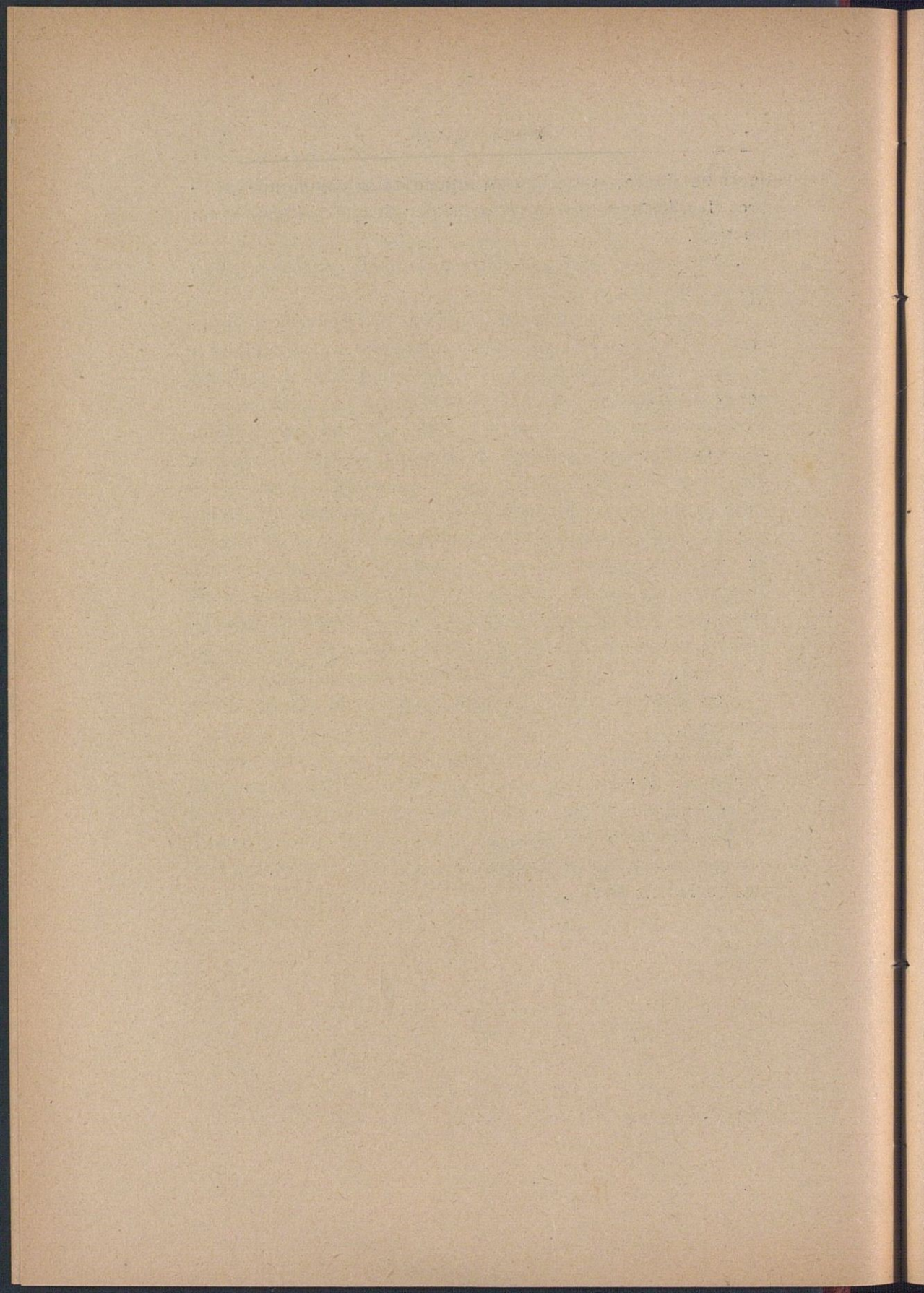
El Comercio está figurado por dos judíos ajustando cuentas, sentados delante de una mesa; por el suelo hay algunos

sacos de dinero, y en el fondo dos dependientes viendo un libro. Una cigüeña que se ve en primer término tal vez sea un atributo.

El dibujo, el color y el arreglo de estos lienzos son de lo bueno del autor.

Es muy notable y curioso también, por pertenecer al género alegórico que Goya cultivó muy poco, y era opuesto á su carácter, el lienzo que se conserva en el Salón de sesiones del Ayuntamiento de Madrid. Representa á una hermosa matrona apoyada en el escudo de la Villa; á su lado un mancebo alado sostiene un medallón, y la Fama, volando, ocupa la parte superior. Es tradición que en el medallón se veía el retrato de José I, que después fué borrado para poner en su lugar la Constitución de 1812. Hoy solamente se lee «2 de Mayo». Es una obra importante, muy agradable de color y no mal dibujada; me parece muy superior al cuadro de San Francisco, que tan celebrado fué en su tiempo. Debe ser poco conocida, pues ni M. Iriarte, ni Ossorio Bernard, ni el conde de la Viñaza, en sus respectivos catálogos, dan cuenta de ella, y merece conocerse por su importancia y por el género á que pertenece.

Han sido inútiles las gestiones que he hecho para descubrir el paradero de otro cuadro alegórico, del que tengo noticia por el grabado que existe, y que representa á los alumnos del Real Instituto Pestalozziano, fundado por Godoy. No sé si parecerá algún día en los sótanos de Palacio ó de alguna dependencia del Estado.



VI

Es vano el deseo que se tiene de conocer la relación que hay entre las obras de Goya y su vida íntima.—Dificultad de establecer esta relación sobre bases sólidas.—Noticias exageradas y erróneas que recogió y aceptó M. Iriarte.—¿Tuvo el pintor verdadera afición á las corridas de toros?—No pudo conocer en Roma ni á ninguno de los Velázquez, ni á Ribera, ni á David.—Chascarrillos que cuentan de muchos, atribuidos á Goya.—Sus relaciones con la condesa de Benavente y la duquesa de Alba; no hay datos para suponer ni afirmar fueran otras que de buena amistad.—Relaciones con otras mujeres.—No es interesante averiguar las infidelidades conyugales que el artista pudiera cometer, pues no influyen en el carácter de sus obras.—Aventura con el duque de Wellington.—Aunque Goya tuviera genio violento, no era independiente.—Subordinó su escepticismo y sus ideas á su conveniencia.—No tiene como hombre rasgos esenciales que la diferencien de cualquier otro.

Hay siempre una tendencia marcada á querer conocer la relación que media entre las obras de los artistas y poetas, y su vida particular; mas como ésta no es siempre fácil de averiguar con verdad, aun tratándose de personas casi contemporáneas, como Goya, se inventan sucesos, anécdotas y aventuras para satisfacer la curiosidad, más ó menos probables y verosímiles, según la fantasía del biógrafo ó historiador. Se aumentan y desfigurán relatos y tradiciones de la época del personaje, que no por eso son más verdaderas. Este deseo de conocer la vida íntima, aumenta cuando se trata de hombres cuyas obras llevan el sello de una originalidad extraña.

En fuerza de repetirse ciertas especies, llegan á pasar por verdades incontrovertibles y plenamente probadas; así es que, como no se presenten pruebas evidentes, es muy difícil sólo con raciocinios destruir errores que no se apoyan en base alguna, y si sólo en venirse copiando unos autores á otros, cosa que ocurre con frecuencia, unas veces por incapacidad, otras por pereza, y las más por halagar al vulgo que prefiere los encantos de la poesía y la ficción á lo serio de la realidad.

M. Iriarte recogió todas las noticias que le dieron en España, mas las que leyó en los escritos publicados sobre el artista, y añadió otras de su invención. Resulta de ellas, que, cuando Goya era mozo tenía un carácter tan enamorado y pendero, que de continuo andaba en camorras y cuchilladas; á consecuencia de una de estas refriegas, en la que hubo algunos muertos y él salió herido, tuvo que huir de Zaragoza y vino á Madrid por primera vez. Deseando visitar á Roma, y encontrándose sin recursos, su gran afición al toreo le proporcionó ocasión de adquirir fondos recorriendo algunos pueblos en calidad de torero, unido á una cuadrilla. Esta afición se supone que está demostrada por una carta que escribió á su amigo Zapater, firmada «*Francisco de los Toros*». Debo advertir que ninguna de las cartas publicadas está firmada así, ni de tal sobrenombre se hace referencia; pero aunque realmente exista, tal firma nada probaría si del contenido de la epístola no se desprende algo más, pues pudo firmar así aludiendo á cualquier broma, y pudo también, dado su modo de redactar, querer decir que escribía desde la plaza de toros.

Goya indica su afición á concurrir á esta fiesta en una de sus cartas, en la que dice: «Yo estoy lo mismo, en cuanto á mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros más templado como éste que he tomado la pluma para escribirte, y ya me canso, sólo te digo que el lunes, si Dios quiere, *hiré á ber* los toros, y quisiera que me acompañaras para el otro lunes, aunque dijera bobada

que te *abías buuelto loco. tu-Paco.*» Pero de tener afición á las corridas hasta ser torero hay gran distancia.

Supone M. Iriarte que nuestro artista se encontró en Roma con sus amigos y condiscípulos Antonio Ribera y Velázquez, y que el primero le presentó en casa de Bayeu. Vamos por partes: el Antonio Ribera, cuyo testimonio invoca en varias ocasiones, no puede ser otro que D. Juan Antonio Ribera y Fernández, el cual no fué pensionado á Paris hasta 1802, y no estuvo en Roma hasta 1811. El Velázquez no puede ser más que el único que estuvo en Roma de la numerosa familia de artistas González Velázquez, que fué D. Antonio; pero en 1753 estaba ya de vuelta. En cuanto á Bayeu, según Ceán, que le trató, «*no salió del reino*». De modo que habiendo Goya estado en Italia por los años de 1770 á 1774, no caben más inexactitudes en menos palabras.

En Roma continuó el pintor haciendo proezas, y siendo el aventurero de siempre; persiguiendo transtiberinas y riñendo á navajadas con los hombres del pueblo. En el acto de ir á robar á una monja fué sorprendido por unos frailes, que le entregaron á la justicia, y tomando parte la Inquisición en el asunto, tuvo que escapar protegido por la embajada. La amistad que contrajo durante aquel tiempo con el famoso David fué el origen de sus ideas liberales. Pero sucede que David no fué á Roma hasta 1775, época en que Goya ya estaba de vuelta en Madrid; de modo que esta amistad es tan fantástica como la tenida con Ribera y Velázquez en Italia.

De vuelta en Madrid siguió sus desarregladas costumbres entre majos y chisperos. Protestó contra la prohibición de las corridas de toros, y se hizo famoso por sus valientes estocadas entre los ambulantes maestros de armas que se situaban en la plaza de Santa Catalina. Por entonces pintó una muestra de tienda en la calle de Alcalá; un dia dió una pateadura á un gigantesco aguador que maltrataba á un jorobado; sus chascos y burlas á un boticario de la calle de Santiago eran proverbiales. En todo esto se ve bien claro que M. Iriarte se

refiere á la muestra pintada por Alenza para el antiguo café de Levante; y á las innumerables hazañas que se atribuyen, unas veces á *la partida del trueno*, y otras á calaveras determinados de hace cincuenta años; que las más son puras invenciones; pero que sin duda en España se las contaron á M. Iriarte atribuyéndolas á Goya, creyendo hacerle así más interesante á los extranjeros, porque los españoles tenemos á gala que nos crean guapetones.

Asegura el literato francés que Carderera le enseñó un libro de dibujos originales, en el que Goya había consignado todos los lances del viaje amoroso que hizo á Sanlúcar de Barrameda en compañía de la duquesa de Alba, en el que se ve á ésta durmiendo la siesta, escribiendo, leyendo, poniéndose las ligas y dando de comer á un negrito que se encuentra en el camino. Hay que advertir que Goya fué á Andalucía á reponerse de una enfermedad, de cuyas resultas se quedó sordo para el resto de su vida, circunstancia poco favorable para galanteos. Algunos de estos dibujos se hallan ahora en la Biblioteca Nacional, y no sólo no representan á la duquesa, sino que no son originales; son malas imitaciones que tienen por base los *Caprichos*.

Supone también el escritor á que me voy refiriendo que el artista era muy gracioso, y una especie de bufón de la corte. Cuenta que un día de luto le prohibieron la entrada en la Cámara Real porque llevaba medias blancas; en vista de esto, 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 ocasión á que los reyes viesen y celebrasen la ocurrencia.

Repito que del relato de tantas sandeces, tienen más culpas los que se las contaron que el que las incluyó en su libro.

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 misma categoría las ponía más en evidencia. No atacaré, ni defenderé la memoria de las buenas

señoras; pero si diré que, como sucede siempre, la mayor parte de las hazañas que se les atribuyen tienen más de invención que de verdad. Siendo amigo de ambas, como Goya lo era de toda la aristocracia, no podía faltar el que la leyenda le hiciera amante de las dos. La crónica, que no se para en pequeñeces, supone que con quien primero tuvo amores el artista fué con la de Benavente; pero más joven y de mayores atractivos la de Alba, no tardó en ser preferida. A pesar del despecho y los celos de la primera, es curioso, aunque no decente, que Goya la sacase el dinero que necesitaba para emprender el galante viaje á Sanlúcar con la segunda. Tan ufano estaba el pintor con tan ilustre conquista, que mientras duró su primera ilusión firmó muchas veces sus aguafuertes poniendo el perrito habanero de la duquesa.—No he visto nunca esta firma, pero si no la puso, pudo haberla puesto, que es igual.

Tocante á estos amores, sólo diré que Goya escribía á Zapater, para quien no tenía secretos: «Más te *balía benirme* 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 *bendra* apenas acabe yo un borrón que estoy haciendo de el duque de la Alcudia á caballo...» Esto ocurría el 2 de Agosto de 1800; Goya tenía entonces cincuenta y cinco años, cuya edad, y el estar sordo como una tapia, no eran mejores circunstancias que las que concurrían cuando el viaje. El párrafo transcrito, más que malicia alguna, indica un alarde infantil de la confianza y estimación que le dispensaba aquella ilustre dama. Si hubieran 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. Puede suponerse que los amores empezaron entonces; pero si fué así, cuando el viaje de 1793 no habían empezado.

Un Don Juan Tenorio de esta especie no había de ser fiel

mucho tiempo á una misma dama ; así es que M. Iriarte, todo retrato que ve de una mujer desconocida pintado por Goya, en seguida la califica como de una querida incógnita de las que tuvo el pintor, que, unidos á los de las conocidas, como *la Librera*, *la Leocadia*, *la Ramera Morena*, nombre extraño que indica los tratos de la individua, y *la Marquesa*, sin duda, otra tal, á la que tuvo viviendo dos meses en su casa, forman un serrallo digno del turco más exigente.

No es fácil conocer los detalles de la vida particular de un hombre, aun en aquello que se refiere á hechos públicos é inocentes; por consiguiente ha de ser 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, de los cuales sólo vivía uno en 1828, á la muerte de su padre. En sus cartas se muestra amante de su familia, y habla continuamente de su esposa y de sus hijos, y del desasosiego que le causan las enfermedades de éstos: «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 acredite lo contrario, me quedo con la duda, que es lo más prudente. Por otra parte, el averiguar estos particulares de su vida íntima es de interés muy secundario desde el momento en que no tienen influencia en sus obras. Ha habido poetas y pintores en cuyos trabajos ha influido una mujer, ó varias, y han contribuido á formar su carácter, pero en Goya no, y por eso no nos importa saber si se distrajo un día con *la Ramera*, y otro con *la Marquesa*. Hay muchos hombres de poco valer que tienen gran partido con las mujeres; no aumenta, pues, la gloria de un artista el suponerle conquistador afortunado.

Todos los que trataron á Goya, y los que han escrito acerca de él, convienen en que tenía un carácter brusco é irritable, y cuentan algunos para demostrarlo que, estando retratando al duque de Wellington, como éste 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 anécdota cualquiera; pues no era el duque de Ciudad Rodrigo hombre que se hubiera calmado fácilmente, ni dejado sin correctivo tal osadía; así como tampoco capaz de dar lugar á ella con una inconveniencia. El retrato se acabó tranquilamente, y hay que poner en la categoría de las invenciones absurdas el tal suceso.

Goya tenía carácter violento en la intimidad de la amistad y de la familia, lo que 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 escribía á amigo tan de confianza como Zapater, 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 las cartas, «al Rey, que me *avía* 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 sólo 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 señor, 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 *escedido* en obse-

quiarme, llevándome consigo á paseo en su coche, *aciéndome* 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 *ablar*me...» Curioso dato es el de las pocas comodidades con que se vivía en casa del Príncipe de la Paz, en medio del lujo y el boato.

No tenemos, para juzgar á Goya como hombre, más datos positivos que algunos extractos de sus cartas, sus solicitudes á los reyes pidiendo ascensos en su carrera y sus obras. Si el Sr. Zapater y Gómez publicase íntegras más de cien cartas que posee, acaso podría formarse idea más exacta.

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 según sus conveniencias. Si hubiera sido patriota, al pintar *Los Desastres* de la guerra daría muestras de que simpatizaba con los que defendían sus hogares; pero para él tan feroz era el español que mataba un francés, como el francés que fusilaba á un español. «*Bien te se está*», dice de un extranjero moribundo. «*Curarlos, y á otra*», exclama ante unos combatientes heridos. La reflexión que le sugiere el ver á un compatriota á quien van á ahorcar por orden de los invasores, se reduce á decir: «*¡Duro es el paso!*» En otra ocasión le extraña la interpelación del agonizante, que presentando un crucifijo al paciente, con la cuerda al cuello, le conforta diciendo: «*¿Te conformas?*» ¡Siempre el sarcasmo! Siempre su eterna idea: ¡estúpidos! ¡salvajes! ¡fieras! No ve más, ¿cómo había de ver otra cosa en las corridas de toros? Basta examinar su *Tauro-maquia*, para convencerse de que está tratada con el mismo espíritu.

En sus cartas se ve que le preocupaba mucho su familia, y el sostener el decoro correspondiente á persona á quien, «de los reyes abajo todo el mundo conoce», lo cual no se aviene con que anduviera continuamente mezclado en aventuras y

escándalos. 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; que por más que se haya inventado y supuesto en contra, es lo que ha sucedido á la mayoría de los artistas.

NOTAS

PARA FORMAR EL CATÁLOGO DE LOS CUADROS Y GRABADOS
DE GOYA

Cuadros que sirvieron para modelos en la Real Fábrica de Tapices, que se conservan ahora en el Museo del Prado.

1.—La Merienda. Ancho 2,96; alto 2,75.

Cinco jóvenes merendando á orillas del Manzanares, y dirigiendo requiebros á una naranjera. Uno de ellos la ofrece un vaso de vino. Pintado en 1766.

2.—El Baile. Ancho 3,62; alto 2,80.

Dos parejas bailando y algunas gentes sentadas, unas tocando la guitarra y cantando, otras espectadores. Fondo de las orillas del Manzanares. Pintado en 1777.

D. Francisco Zapater poseía un borrón de este cuadro.

3.—La Riña en la venta nueva. Ancho 4,60; alto 2,80.

Lucha entre dos murcianos y algunos carreteros, promovida por el juego. El ventero se apodera del dinero abandonado. Un viajero se apea del caballo. Pintado en 1777.

M. Iriarte tenía el borrón de este cuadro, con el título de Mesón del Gallo.

4.—Un paseo en Andalucía. Ancho 1,92; alto 2,80.

Un majo embozado, con montera granadina, acompañando á una maja. Sentado en primer término otro majo embozado hasta los ojos, y con sombrero grande redondo. Detrás dos sujetos observando, y más lejos otras tres figuras. Fondo de pinos. Pintado en 1777.

5.—El Bebedor. Ancho 1,15; alto 1,12.

Un hombre sentado bebiendo de una bota; á su lado un muchacho comiendo rábanos. Pintado en 1777.

6.—El Quitasol. Ancho 1,57; alto 1,11.

Una señora sentada en el campo, y un joven haciéndola sombra con un quitasol verde. Pintado en 1777.

7.—La Cometa. Ancho 2,85; alto 2,74.

Majos echando á volar una cometa; en primer término dos hombres sentados; más lejos un caballero, una señora y otras figuras mirando. En el fondo se ve la iglesia de San Francisco el Grande, en construcción. Pintado en 1777.

8.—Los Naipes. Ancho 1,68; alto 2,74.

Tres majos jugando á los naipes con un soldado; detrás de ellos hay otros tres sujetos en pie, haciendo señas á uno de los jugadores. Se hallan á la sombra de una capa azul colgada de un árbol. Pintado 1777.

9.—Los Niños de la vejiga. Ancho 1,23; alto 1,17.

Un niño inflando una vejiga y otro mirándole. Fondo de paisaje. Pintado en 1777.

10.—Los Niños de la fruta. Ancho 1,27; alto 1,20.

Cuatro muchachos cogiendo fruta de un árbol. Pintado en 1777.

11.—El Ciego tocando la guitarra. Ancho 3,15; alto 2,92.

Reunión de gentes oyendo á un ciego que toca la guitarra. A la derecha un negro vendiendo agua. Más lejos varias figuras. Fondo, la plaza de la Cebada. Pintado en 1778.

El autor hizo un grabado al aguafuerte del mismo asunto de este cuadro.

12.—La Prendería. Ancho 2,20; alto 2,82.

Puesto de feria, y gentes mirando los objetos. Un caballero y una señora hablan con el prendero. Fondo, la plaza de la Cebada. Pintado en 1778.

13.—El Puesto de loza. Ancho 2,22; alto 2,60.

Sentados en el suelo, en primer término, están un valenciano dueño del puesto de loza y estera, y tres señoras que ajustan tazas. Detrás dos militares sentados sobre unos ruedos, de espaldas al espectador, ven pasar una carroza en la que va una dama. Fondo, una plaza. Pintado en 1778.

14.—El Militar y la señora. Ancho 1,01; alto 2,63.

Una señora, acompañada de un militar que la da la mano, saluda con el abanico á otras señoras asomadas á un pretil; detrás de ella se ve un joven. Pintado en 1778.

15.—La Acerolera. Ancho 1,00; alto 2,63.

Una mujer con una cesta de acerolas al brazo; detrás tres embozados, y en segundo término varias figuras á la sombra de un toldo de un puesto de fruta situado á la esquina de una calle. Pintado en 1778.

16.—Los Niños á la soldadesca. Ancho 0,70; alto 1,44.

Dos muchachos vestidos de soldados; otros tocando el tambor, y otro la campana de un campanario de cartón que tiene en la mano. Fondo, paisaje. Pintado en 1778.

17.—Los Niños del carretón. Ancho 0,90; alto 1,45.

Cuatro niños jugando; dos con un carretón, otro tocando el tambor y el otro una trompeta. Fondo de paisaje. Pintado en 1778.

18.—El Juego de pelota. Ancho 4,42; alto 2,65.

Varias gentes sentadas y apoyadas en tapias ruinosas viendo á unos jugadores de pelota á largo. En primer término las capas y sombreros de los jugadores. Fondo un cerro, y sobre él un pueblecillo. Pintado en 1779.

19.—El Columpio. Ancho 1,65; alto 2,60.

Una señora columpiándose en una cuerda atada á las ramas de un árbol; á su lado un niño tirando de uno de los cabos de la cuerda. Sobre un alto una mujer sentada y tres niños en

pie; detrás una mujer mirando. A lo lejos un coche y varias figuras. Pintado en 1779.

20.—Las Lavanderas. Ancho 1,66; alto 2,58.

Cinco lavanderas á orillas del río, una de ellas duerme echada en el suelo, teniendo la cabeza recostada en las rodillas de otra que está sentada y tiene un cordero debajo del brazo; otra tercera, arrodillada al lado de ésta, coge la oreja del cordero. Detrás una, sentada, y más lejos, de espaldas, otra con un lío de ropa sobre la cabeza. Pintado en 1779.

21.—El Novillo. Ancho 1,40; alto 2,59.

Cuatro mozos toreando á un novillo en la plaza de un pueblo. Uno de ellos le llama con la capa y otro le pone un parche. Encima de una tapia algunos espectadores. Pintado en 1779.

22.—El Perro. Ancho 0,80; alto 2,49.

Dos mozos sentados; uno de ellos sacando una pelota de la boca de un perro que tiene sujeto entre las piernas. Detrás dos figuras en pie. Fondo de árboles.

Este cuadro no existe en el Museo, pero el tapiz sacado de él se halla en las salas del Palacio de El Escorial, números 15 y 24.

23.—La Fuente. Ancho 0,80; alto 2,49.

Un hombre bebiendo en una fuente; detrás de él otros dos en pie.

No existe el cuadro, pero el tapiz es posible se halle en el Palacio del Pardo.

24.—Los Guardas del tabaco. Ancho 1,37; alto 2,62.

Uno de los guardas está sentado, en primer término, sobre un terrazo, y tiene el trabuco al lado. Otro está en pie armado con pistolas al cinto, y lleva una bandolera en la que se lee: «*Renta del tabaco*». En segundo término tres hombres sentados. Fondo, orillas del Manzanares. Pintado en 1779.

25.—El Niño del árbol. Ancho 0,40; alto 2,62.

Un niño, vestido de azul, agarrando la rama de un árbol. Pintado en 1779.

26.—El Niño del pájaro. Ancho 0,40; alto 2,62.

Un niño, con montera y redecilla, teniendo un pájaro en la

mano. Está sentado, de espaldas al espectador. Fondo de árboles. Pintado en 1779.

27.—Los Leñadores. Ancho 1,14; alto 1,41.

Tres hombres podando un árbol, subidos en la copa. Pintado en 1779.

28.—El Cantador. Ancho 1,13; alto 1,36.

Un majo cantando y tocando la guitarra, sentado en un ribazo. Detrás, á la derecha, un hombre y una mujer; á la izquierda otro hombre embozado. Pintado en 1779.

29.—La Cita. Ancho 1,51; alto 1,00.

Una joven sentada y recostada en un ribazo; detrás, á la izquierda, una mujer y dos hombres; á la derecha, muy lejos, otras figuras. Pintado en 1779.

30.—El Médico. Ancho 1,56; alto 0,97.

Un médico con sombrero, bastón y capa de grana, sentado delante de un brasero. Detrás dos figuras. Al lado del brasero unos libros. Fondo de jardín. Pintado en 1779.

31.—La Florera. Ancho 1,92; alto 2,77.

Una mujer arrodillada ofrece una rosa á otra que está en pie cogiendo á una niña por la mano. Detrás un hombre con un gazapo vivo en una mano, y con la otra haciendo señal de silencio. Fondo de paisaje. Pintado en 1786.

32.—El Agosto. Ancho 6,45; alto 2,80.

Segadores descansando y bebiendo vino en las eras. A la izquierda un grupo de borrachos; detrás una mujer dando sopas á un niño. En primer término, á la derecha, un caballo comiendo, y un poco más lejos otro caballo blanco echado sobre la paja. Sobre un carro cargado de mies, muchachos subidos jugando. Fondo, el castillo de la Alameda de Osuna. Pintado en 1786.

33.—La Vendimia. Ancho 1,90; alto 2,75.

Una señora y caballero se entretienen en levantar con las manos un racimo de uvas para que un niño le alcance. Detrás una criada con un cesto de uvas sobre la cabeza. En el fondo dos vendimiadores. Pintado en 1786.

34.—El Herido. Ancho 1,10; alto 2,78.

Dos albañiles llevan en brazos á otro que se ha caído de un andamio que se ve en el fondo. Pintado en 1786.

35.—Los Pobres. Ancho 1,15; alto 2,77.

Una mujer y dos niños ateridos de frío esperan que se llene un cántaro que tienen puesto al caño de una fuente. Pintado en 1787.

36.—La Nevada. Ancho 3,03; alto 2,77.

Tres arrieros embozados en mantas conduciendo una mula cargada con un cerdo; les acompaña un cazador. Más lejos viene un hombre embozado en una capa. Pintado en 1787.

37.—La Boda. Ancho 4,00; alto 2,70.

Delante va el gaitero seguido de chiquillos, detrás la novia engalanada, rodeada de sus amigas, y al lado el rústico novio vestido de caballero; cerrando la marcha el cura y los padres de los novios. Pintado en 1787.

38.—Las Mozas de cántaro. Ancho 1,60; alto 2,72.

Dos mozas, cada una con dos cántaros, uno á la cabeza y otro á la cadera, y con ellas una vieja; al lado un muchacho con dos cantarillas. Pintado en 1787.

39.—Las Gigantillas. Ancho 1,04; alto 1,37.

Cinco muchachos jugando á las gigantillas, montados unos sobre otros. Pintado en 1788.

40.—El Balancín. Ancho 2,67; alto 0,80.

Dos niños jugando al balancín; detrás otro llorando, y más lejos otros dos. Pintado en 1788.

41.—Los Zancos. Ancho 3,10; alto 2,70.

Dos hombres bailando sobre zancos al son de la gaita, rodeados de chiquillos y gente del pueblo. Pintado en 1788.

42.—El Pelele. Ancho 1,60; alto 2,67.

Cuatro mozas manteando un pelele á orillas del Manzanares. Pintado en 1791.

43.—Los Chicos del árbol. Ancho 1,11; alto 1,41.

Un muchacho tratando de coger fruta de un cerezo, subido

sobre otro puesto á gatas en el suelo y ayudado por un tercero que le sostiene. Pintado en 1791.

44.—La Gallina ciega. Ancho 3,53; alto 3,41.

Cuatro señoras y cuatro caballeros formando corro asidos de las manos. En el centro otro con los ojos vendados y un cucharón en la mano. Fondo, orillas del Manzanares. Pintado en 1791.

45.—El Niño del cordero. Ancho 0,40; alto 2,62.

Un niño con sombrero blanco de ala ancha, montado en un cordero. Fondo de paisaje. Pintado en 1791.

Este cuadro no está en el Museo, por ser propiedad de D. Livinio Stuiik.

Los cuadros señalados con los números 17, 28, 30, 33 y 40, fueron robados el año de 1869 y no han vuelto á parecer. Tampoco se sabe el paradero del núm. 23.

Se pagaron á Goya por los cuarenta y cinco cuadros anteriores ciento noventa y cuatro mil reales.

Para las notas anteriores he tenido presentes los datos del catálogo de Cruzada Villaamil, sacados de los antecedentes y justificantes que se conservan en el archivo del Real Palacio.

Cuadros pertenecientes á la Alameda de Osuna.

46.—La Torada. Ancho 2,00; alto 1,60.

Los toros en la dehesa de Tablada; algunos picadores con garrochas, y en segundo término varias figuras. Pintado en 1787.

47.—El Columpio. Ancho 0,98; alto 1,60.

Una señora columpiándose en una cuerda sujeta á dos árboles; un hombre ayudándola á columpiarse, y varias personas mirando. Pintado en 1787.

48.—La Cucaña. Ancho 0,98; alto 1,60.

Unos muchachos subiendo á una cucaña y algunas gentes mirando. Pintado en 1787.

49.—La Caída. Ancho 0,98; alto 1,60.

A la vuelta de una expedición campestre, de señoras y caballeros, una de las damas ha caído del borrico en que venía montada y se halla en el suelo desmayada, sostenida por un caballero, mientras un abate la da á oler un frasquito de sales. Otras dos damas, sentadas en sus cabalgaduras, lloran y gritan. Fondo de Pinos y montañas. Pintado en 1787.

50.—El Robo del coche. Ancho 1,27; alto 1,60.

Una cuadrilla de salteadores deteniendo un coche con viajeros, en medio de un bosque. Pintado en 1787.

51.—Construcción de una iglesia. Ancho 1,35; alto 1,60.

Varios trabajadores subidos en los andamios de la obra; otros traen una gran piedra en un carro. Pintado en 1787.

52.—Una procesión. Ancho 1,35; alto 1,60.

Se ve salir la procesión por la puerta de la iglesia. Pintado en 1787.

53.—La Romería de San Isidro. Ancho 0,42; alto 0,90.

En primer término multitud de gentes sentadas en el suelo hablando y merendando; más lejos la pradera con la romería; en el fondo vista de Madrid. Pintado en 1788.

Aunque no le conozco, debió Goya de pintar este cuadro como boceto de otro, pues en carta á su tantas veces citado amigo Zapater, decía en 31 de Mayo de 1788: «Para cuando venga aquí la corte, en lo que estoy trabajando con mucho empeño y desazón por ser poco el tiempo, y ser cosa que ha de ver el Rey, príncipes, etc.; á más de ser los asuntos tan difíciles y de tanto que hacer, como la pradera del Santo con todo el bullicio que en esta corte acostumbra á haber.»

54.—La Primavera. Ancho 0,22; alto 0,32.

Boceto para el cuadro núm. 31 de los pintados para la Fábrica de tapices.

55.—El Verano. Ancho 0,76; alto 0,34.

Boceto para el cuadro núm. 32 de la misma colección.

56.—El Otoño. Ancho 0,22; alto 0,32.

Boceto para el cuadro núm. 33, titulado «La Vendimia».

Este cuadro no está en La Alameda.

57.—El Invierno. Ancho 0,34; alto 0,32.

Boceto para el cuadro núm. 36, titulado «La Nevada».

58.—Baile á orillas del Manzanares. Ancho 0,40; alto 0,42.

Boceto para el cuadro núm. 2.

59.—La Ermita de San Isidro del Campo. Ancho 0,40; alto 0,42.

Varios caballeros y señoras sentados en el suelo, refrescando á la puerta de la ermita.

60.—Capricho fantástico. Ancho 0,30; alto 0,42.

Un hombre cubierto con una manta marcha espantado por lo alto de un monte; detrás hay un burro atado á unas matas. En la parte superior, en el aire, varias figuras medio desnudas; en último término, sobre un ribazo, un hombre dormido.

61.—Aquelarre de brujas. Ancho 0,30; alto 0,42.

Una bruja está preparando un brebaje al fuego; á su lado hay un plato humeante, una botella y una calavera. Alrededor de la bruja tres personajes desnudos; uno de ellos tiene la cabeza de perro. Un macho cabrío, montado en una escoba, escapa por la chimenea de la habitación.

62.—Visiones horribles. Ancho 0,30; alto 0,42.

Un hombre arrodillado, lleno de terror, contempla á unos demonios vestidos de negro, sobre cuyas cabezas revolotean murciélagos.

63.—Conciliábulo de brujas. Ancho 0,30; alto 0,42.

En el centro un macho cabrío coronado de hojas, á su alrededor varias brujas y aves nocturnas volando á la luz de la luna.

64.—Escena de *El Convidado de piedra*. Ancho 0,30; alto 0,42.

D. Juan, vestido de negro, está sentado al lado de una mesa; la estatua del Comendador se le aparece rodeada de llamas.

65.—Escena de *El Hechizado por fuerza*. Ancho 0,30; alto 0,42.

Está vestido de cura, echando aceite con una alcuza en una lámpara que el diablo tiene en la mano. En el fondo se ven unos burros haciendo cabriolas. En un gran libro que hay en el ángulo inferior derecho se leen las palabras: *Lam. desc.*, abreviaturas de las primeras de la redondilla: *Lámpara des-comunal*,—*Que con tu aliento incivil*,—*Como mecha de candil*—*Chupas el aire vital*.

66.—Merienda en el campo. Ancho 0,26; alto 0,40.

Caballeros y señoras sentados, merendando; uno de ellos está boca abajo, dormido.

67.—Mujer y niños en la fuente. Ancho 0,14; alto 0,32.

Boceto para el cuadro núm. 35 de la colección para la Fábrica de tapices.

68.—El Herido. Ancho 0,14; alto 0,32.

Boceto para el cuadro núm. 34 de la misma colección.

El cuadro núm. 56 perteneció al pintor escenógrafo D. Angel Tadei, cuyos herederos le vendieron en París.

Casa de Goya.

Esta casa, situada en el camino bajo de San Isidro, pasado el puente de Segovia, era conocida por *La casa del sordo*, y estaba toda decorada por el artista propietario. Hace algunos años se trasladaron las pinturas, que estaban pintadas al óleo sobre las paredes, á lienzo. Una parte de ellas se halla hoy en el Museo del Prado, las restantes se llevaron al extranjero.

69.—Dos frailes viejos, con barba blanca; uno de ellos se apoya en un bastón.

70.—La Romería de San Isidro. Un grupo de gentes alrededor de un pobre que toca la guitarra.

71.—Judit y Holofernes. Una mujer con un cuchillo en la mano presenta la cabeza de Holofernes á una vieja, vista de perfil.

72.—Saturno devorando á sus hijos. Un viejo desnudo, con largo cabello y barba incultos, teniendo un niño cogido con las manos, del que se ha comido la cabeza.

72 duplicado.—Aquelarre de brujas. Varias viejas acurrucadas adorando á un macho cabrío vestido de fraile. A la derecha una joven sentada, con las manos metidas en un manguito.

73.—Una señora con mantilla, el velo echado, un pie apoyado en un ribazo, sobre el que hay una barandilla de hierro.

74.—Dos viejos comiendo sopas. Poco más que de busto.

75.—Visión. Sobre un cielo color de azufre dos figuras volando por el aire; una de ellas envuelta en una capa roja enseña á la otra una ciudad situada en una altura. En la parte inferior paisaje y algunos jinetes. En primer término dos soldados apuntando con los fusiles á los caballeros.

76.—Varios frailes y otras gentes marchando por un desfiladero.

77.—Dos mujeres riendo.

78.—Varios hombres agrupados oyendo á uno que lee un papel.

79.—La Riña. Dos vaqueros, uno frente á otro, pelean á garrotazos. A lo lejos se ve el ganado.

80.—Las Parcas. Están sentadas sobre una nube encima de las copas de los árboles. Una de ellas va á tirar al suelo un feto que tiene en la mano; otra se ríe, y la tercera mira con un lente al desdichado.

81.—Un perro nadando contra la corriente. Los números 73, 75, 76, 79 y 80, son los que se conservan en el Museo.

Algunos de estos cuadros fueron grabados al aguafuerte por D. Eduardo Gimeno.

Museo del Prado.

82.—Ataque del pueblo á los mamelucos en la Puerta del Sol el día 2 de Mayo. Ancho 3,45; alto 2,66.

83.—Fusilamientos verificados la noche del 3 de Mayo en la Montaña del Príncipe Pío.

Estos dos cuadros han sido grabados al aguafuerte por D. José Galván.

84.—Un picador de toros á caballo. Ancho 0,47; alto 0,56.

85.—Elexorcizado. Un sacerdote hace el conjuro al poseído, que se halla sentado en el suelo rodeado de muchas gentes. Ancho 0,60; alto 0,48.

Academia de San Fernando.

86.—Procesión del Viernes Santo.

Pasa la procesión por una calle. Sacerdotes llevan las andas de un Crucifijo y una Virgen de la Soledad. En primer término marchan, al lado de la comitiva, disciplinantes con las espaldas desnudas y caperuzas altas en la cabeza. Hacia la izquierda del espectador se ven algunas mujeres arrodilladas.

87.—El Tribunal de la Inquisición.

Vista de la sala del Tribunal en la que están sentados los familiares, y tres reos con corozas y sambenitos. Un juez desde la tribuna hace la acusación.

88.—Corrida de toros en la plaza de un pueblo.

El picador está en el acto de ejecutar la suerte. Varios toreros le rodean; en el fondo espectadores.

89.—El Patio de una casa de locos.

Están desnudos; unos sentados en el suelo y otros en pie entregados á juegos extravagantes.

90.—El Entierro de la Sardina, en la pradera del Canal de Manzanares.

Hombres y mujeres, vestidos de máscaras, bailando; otros sentados, ó en pie, contemplándolos. En el centro llevan un gran estandarte, con una caraza pintada en él.

Estos cinco cuadros han sido grabados al agua fuerte por D. José Galbán.

Otros cuadros de costumbres y fantásticos.

91.—El bandido, conocido por el *Maragato*, amenaza al lego Fr. Pedro de Zaldivia con una escopeta, y éste le presenta un par de zapatos. Están á la puerta de la casa del sobre-guarda. El ladrón tiene calzones de ante y chaquetilla azul. Ancho 0,37; alto 0,28.

92.—Fr. Pedro agarra la escopeta del *Maragato*. Tres hombres asoman á la puerta. Ancho 0,37; alto 0,28.

93.—Luchan el lego y el bandido á brazo partido para posesionarse de la escopeta. Por la puerta abierta se ve el campo y el caballo del bandido. Ancho 0,37; alto 0,28.

94.—Sale el malechor escapado fuera de la casa, y el lego, que se ha apoderado del arma, le dispara un tiro apuntando á las piernas. Detrás el caballo huyendo espantado. Ancho 0,37; alto 0,28.

95.—El *Maragato* caído en el suelo, y Fr. Pedro amenazándole con la culata de la escopeta. Ancho 0,37; alto 0,28.

96.—El bandido sentado en el suelo, visto de espaldas, y el lego de rodillas á su lado atándole los brazos á la espalda con una cuerda. A lo lejos se ven cuatro hombres que vienen en ayuda del lego; uno de ellos enarbola un palo en la mano. Ancho 0,37; alto 0,28. (Pintados los seis en tablas de pino.)

Ignoro el paradero de estos cuadros, que hace muchos años tuve ocasión de ver y de tomar los apuntes que acompañan.

97.—Una especie de sayón, arrodillado en el suelo, sujeta á una mujer que está echada, medio desnuda y vuelta de espaldas. Al lado de la mujer llora un niño de pecho tirado en el suelo. Otro niño mayorcito trata de sujetar los brazos del sayón. Detrás, en pie, contempla la escena una especie de fraile que tiene un cuchillo en la mano. En el fondo se ven dos mujeres desnudas colgadas de árboles, por las piernas, con la cabeza hacia abajo. Ancho 0,37; alto 0,30. (Tabla.)

98.—En primer término una mujer, arrodillada, forcejea por desasirse de las garras de un hombre, que, en pie, detrás, trata de sujetarla, agarrándola por el pelo y por un brazo. Un niño llora y grita, agarrado á la mujer. Detrás, entre tres hombres, llevan á cuestas á una mujer muerta, desnuda, y apenas cubierta por un paño. Ancho 0,37; alto 0,30. (Tabla.)

Hace también muchos años que vi estos cuadros, y otros dos compañeros, en casa de un tratante en pinturas. Creo que entonces pertenecían á D. Constantino Ardanaz. De los dos que no describo, sólo recuerdo que uno de ellos representaba unos frailes echando libros y papeles en una hoguera.

99.—La Misa de parida.

Una joven, arrodillada delante del altar, teniendo en brazos al recién nacido. El sacerdote, visto de espaldas, dice la misa. La concurrencia está arrodillada.

100.—El Globo.

Gentes, á pie y á caballo, corren siguiendo la dirección de un globo que marcha por el aire.

101.—Capricho.

Un burro, un toro y un elefante atraviesan el espacio lleno de globos.

El dueño de estos tres cuadros lo era el pintor D. Federico de Madrazo.

102.—El Incendio.

Multitud de gentes huyendo de unas casas que se queman.

103.—El Teatro ambulante.

Una barraca, delante de la que hay un arlequín y otros cómicos; algunas gentes en pie les están mirando.

104.—Robo de un coche.

Salteadores deteniendo á varios pasajeros.

105.—Una inundación.

Estos cuadros, pintados en hoja de lata, pertenecieron á la colección formada por el conde de Adanero.

106.—Fabricación de balas en la sierra de Mallén. Ancho 0,52; alto 0,33. (Tabla.)

Campesinos en el interior de un bosque fabricando balas para lo que se auxilian de una hoguera.

107.—Fabricación de pólvora en la sierra de Mallén. Ancho 0,52; alto 0,33. (Tabla.)

Unos hombres machacan salitre, otros cargan con cajones; un caballero, vestido de negro, parece dirigir la operación.

Estaban estos cuadros en la Casita del Príncipe en El Escorial.

108.—Ataque del pueblo de Madrid á los mamelucos el día 2 de Mayo.

Boceto del cuadro del mismo asunto que está en el Museo; perteneció á D. Valentín Cardenera y hoy á la Sra. Duquesa de Villahermosa.

109.—Baile de máscaras. En primer término destaca una maja que baila con un hombre vestido caprichosamente con capucha y holgados pantalones. Detrás se ven otras parejas. Ancho 0,38; alto 0,30.

(Pertenece á la Sra. Duquesa de Villahermosa.)

110.—Baile campestre.

111.—Merienda en el campo.

Un pobre que pasa pide limosna á la reunión.

112.—Boceto para el cuadro de San Francisco el Grande, con algunas variantes.

113.—Otro boceto para el mismo cuadro, cuya variante consiste en que falta el retrato de Goya.

114.—La Misa de parida.

Repetición, en menor tamaño, de la que poseía D. Federico de Madrazo.

Incluyo los cinco cuadros anteriores, citados en el catálogo de M. Iriarte, como pertenecientes al Sr. Marqués de la Torre-cilla, pero no los he visto.

115.—La Cucaña.

Tampoco conozco éste, que fué propiedad del marqués de Selva Alegre.

116.—Las Manolas al balcón.

Dos señoras, con mantillas blancas, sentadas tras de la barandilla de un balcón. Detrás de ellas dos caballeros. (Figuras del tamaño natural.)

117.—Repetición del cuadro anterior, que poseía el duque de Montpensier. (*No lo he visto.*)

118.—Otra repetición del mismo cuadro, que poseía D. José de Salamanca. (*Tampoco la he visto.*)

119.—Una Feria. Ancho 2,00; alto 1,50 (aproximadamente.)

Cuadro con figuras pequeñas, que perteneció á D. Juan Pérez Calvo.

120.—Interior de una iglesia.

Es muy oscura, y está llena de fieles arrodillados delante de un sacerdote.

Vi este cuadro en una almoneda de ellos.

121.—Una Escuela de niños.

Uno de los muchachos es castigado con azotes por el maestro, y los demás contemplan la corrección.

Era propiedad de un señor canónigo de la Colegiata de la Granja, cuyo nombre ignoro.

122.—Un niño y una negrita tiran de la falda á una mujer anciana que se agarra á un hombre, del que no se ve más que el hombro y un brazo.

123.—Una joven elegante hace rabiar á una anciana, que parece la misma del cuadro anterior, y ella le presenta una cruz como para ahuyentarle. Ambos cuadros están firmados en 1795.

Pertenecen á doña Carmen Berganza de Martínez, en Torrejón de Velasco.

124.—Cueva de bandidos. Ancho 0,21; alto 0,56.

Interior de una caverna, á través de cuya boca se ve el cielo; los bandidos duermen.

125.—Bandidos fusilando un grupo de hombres y mujeres; una de éstas trata de defender á un niño con su cuerpo. Ancho 0,21; alto 0,56.

126.—Hospital de pestíferos. Ancho 0,21; alto 0,56.

Los enfermos están tendidos en el suelo; los enfermeros toman precauciones para evitar el contagio.

127.—Varias mujeres reunidas en una habitación; las ilumina una vela que tiene una de ellas en la mano. Ancho 0,32; alto 0,40.

128.—A la entrada de una gruta un malvado asesina á una mujer medio desnuda que se halla tendida en el suelo; él está arrodillado delante. Ancho 0,32; alto 0,40.

129.—En el interior de una gruta, un bandido asesina á una mujer que tiene atada á una roca. Ancho 0,32; alto 0,40.

130.—Dos bandidos desnudando á dos mujeres en el interior de una caverna. Ancho 0,32; alto 0,40.

131.—Un fraile de coloquio con una señora. Ancho 0,32; alto 0,40.

132.—Goya y la duquesa de Alba (?). Ancho 0,32; alto 0,40.

No he visto ninguno de estos nueve cuadros, que M. Iriarte señala como existentes en casa del Sr. Marqués de la Romana. Sospecho que el asunto del último sea una calificación arbitraria.

133.—Los Torosen el arroyo. (Cobre.) Ancho 0,30; alto 0,40.

134.—Corrida de Toros. (Cobre.) Ancho 0,30; alto 0,40.

M. Paul Lefort vendió en París estos cuadros, que adquirió en Madrid, y pertenecían á una preciosa colección compuesta de cuatro cobres más, representando lances de la lidia. Ignoro el paradero de estos cuadros, y no puedo describirlos porque hace muchos años que los vi.

Asuntos religiosos.

135.—La Virgen de los Angeles.

Fresco pintado en una de las cúpulas y sus correspondientes pechinas, en la iglesia del Pilar de Zaragoza. Pintado en 1780-1781.

En la biografía de Goya, puesta al frente de la edición de los Desastres de la guerra, publicada por la Academia de San Fernando, se citan tres cuadros pintados para la capilla de Monte-Torrero. Como no los conozco, y aquella nota no da dato ninguno, no los anoto.

136.—San Bernardino de Siena, predicando. Ancho 3,00; alto 4,80.

Está el santo subido en un montículo, y debajo, en pie á su alrededor, caballeros y frailes oyendo el sermón. En uno de los personajes del segundo término se retrató el autor. En el fondo, sobre una colina, se ve una ciudad. Pintado en 1782-1783 para una capilla de San Francisco el Grande, donde se conserva. Recibió el autor diez mil reales por esta obra.

137.—Jesús crucificado. Ancho 1,53; alto 2,55.

Fué pintado para la iglesia de San Francisco el Grande. Hace poco tiempo se veía en el Museo del Prado.

138.—Decoración, al temple, de la iglesia de San Antonio de la Florida.

En la cúpula está representado San Antonio resucitando á un muerto. En las cuatro pechinas, niños sobre nubes, sosteniendo cortinas. Detrás del altar mayor, en la parte alta, gloria y concierto de querubines. En las bóvedas y tímpanos serafines sosteniendo cortinajes. Pintado en 1798.

Estas pinturas han sido grabadas al aguafuerte por D. José Galbán.

139.—Sacra Familia.

Se conserva en el Museo del Prado.

140.—La Comunión de San José de Calasanz. Ancho 1,80; alto 2,50. Pintado en 1820 para la iglesia de las Escuelas Pías de San Antonio Abad, en donde se conserva.

141.—La Concepción.

142.—San Bernardo.

143.—San Benito.

144.—San Raimundo.

Estos cuatro cuadros, con figuras del tamaño natural, fueron pintados el año de 1784 para el Colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca, donde se hallan.

145.—La Muerte de San José. Ancho 1,60; alto 2,20.

El santo está echado en el lecho, y á su lado, en pie, Jesús á la derecha, y á la izquierda la Virgen.

146.—San Bernardo y San Roberto. Ancho 1,60; alto 2,20.

Están los santos bautizando á un hombre arrodillado, que se apoya en una muleta.

147.—Santa Lutgarda. Ancho 1,60; alto 2,20.

Está arrodillada en oración delante de un crucifijo. A sus pies hay un ramo de azucenas.

Estos cuadros debieron ser pintados en 1787, para la iglesia del convento de monjas de Santa Ana, en donde se ven, en Valladolid.

148.—San Francisco de Borja despidiéndose de su familia.

Está el santo en la escalera de un palacio, abrazado á un caballero. Una señora y un paje lloran; otras varias personas dan muestras de tristeza.

149.—San Francisco de Borja auxiliando á un moribundo.

Este se halla en la cama y convulso, medio desnudo, mal cubierto por una manta. El santo, en pie, al lado de la cama, le presenta un crucifijo, y detrás se ven unos diablos esperando el momento de arrebatarse la presa.

En ambos cuadros las figuras son del tamaño natural. Fueron pintados en 1788, por encargo de la Condesa de Benavente, que pagó por los dos treinta mil reales. Fueron grabados por D. Vicente Pe-

leguer, el primero en 1805 y el segundo en 1807. Los dos cuadros se hallan en la catedral de Valencia, para donde fueron pintados.

150.—San Francisco de Borja despidiéndose de su familia, Ancho 0,26; alto 0,37.

151.—San Francisco de Borja auxiliando á un moribundo. Ancho 0,26; alto 0,37.

Estos dos cuadros son bocetos de los dos anteriores, y son propiedad del Marqués de Santa Cruz.

152.—La Traición de Judas. Ancho 2,00; alto 3,00.

Judas se acerca á besar á Jesús, que se halla en el centro de la composición, rodeado de soldados y sayones. La escena está iluminada por la luz de una linterna.

Este lienzo, que se halla en la sacristía de la catedral de Toledo, fué pintado en 1787.

153.—Santa Justa y Santa Rufina. Ancho 1,75; alto 3,20.

Las santas están en pie, una junto á otra; tienen en las manos cántaros y palmas. A la derecha se ve un león lamiendo los pies de una de ellas. En primer término, en el suelo, un ídolo roto; en el fondo la Giralda. Un rayo de luz que baja del cielo ilumina la escena.

Fué pintado este cuadro en 1817 para la catedral de Sevilla, en donde se conserva.

154.—Santa Justa y Santa Rufina.

Este boceto del cuadro anterior le vi no hace mucho en una almoneda de cuadros. Ignoro su paradero actual.

En 1775 escribía Goya á su amigo D. Martín Zapater: «Aquí tengo el San Cristóbal, y al reverso te haré la Dolorosa;» parece como si se tratara de un estandarte; ni sé si lo pintó, ni, caso de hacerlo, dónde está. En Enero de 1787, decía al mismo sujeto: «La Nuestra Señora del Carmen te la haré, sin duda alguna, pero *ahora* no puedo ni perder un día.» En Mayo del mismo año le volvía á hablar del asunto: «Qué Virgen del Carmen te he de pintar tan *ermosa*.» Más adelante le vuelve á hablar de este encargo, pero siempre sin haberlo hecho. Ignoro si por fin lo hizo.

Asuntos alegóricos.

155.—La Agricultura. (Medallón circular.) Diámetro 2,22.

Está representada por una matrona sentada, coronada de espigas, teniendo una manzana en una mano; á su lado un hombre le ofrece flores y frutas. Fondo de paisaje. En el cielo los signos de *Libra* y *Escorpión*.

156.—La Industria. (Medallón circular.)

Figurada por dos mujeres sentadas delante de devanaderas, con las que trabajan. El fondo parece taller de una fábrica, y se ven en él otras mujeres.

157.—El Comercio. (Medallón circular.) Diámetro 2,22.

Dos hombres, vestidos con trajes moriscos, se hallan sentados escribiendo en una mesa. En el fondo otros dos hombres examinando un libro. En primer término se ven sacos de dinero y una cigüeña.

Estos tres cuadros, pintados al temple sobre lienzo, el año de 1800, decoran la biblioteca del ministerio de Marina.

158.—Alegoría.

Una matrona apoyada en el escudo de armas de la Villa de Madrid. A su lado un ángel sosteniendo un medallón, en el que se lee: «2 de Mayo». En la parte superior la Fama volando y tocando una trompeta.

159.—Emblema del Real Instituto militar pestalozziano.

En el centro el escudo de armas de España; delante de él un niño, vestido con el uniforme militar del Instituto, apoyado en un tablero, en el que hay dibujadas figuras geométricas; á la derecha dos niños sentados sosteniendo un tablero con cuentas aritméticas. En el fondo dos grupos de estudiantes, uno con el traje del Instituto, otro con el universitario. Un rayo de luz atraviesa el cuadro de izquierda á derecha. Debajo del escudo

de armas se lee la fecha 1806, en que debió ser pintado este cuadro, cuyo paradero no he podido averiguar.

Está grabado por Albuerne.

160.—Apoteosis de la Música. Sobre unas peñas, por entre las cuales baja un arroyo, se ve una matrona sentada á cuyos pies y costado derecho hay tres niños desnudos, en el aire, uno con una trompeta en las manos, otro con platillos y otro con batuta, como dirigiendo la orquesta á cuyo compás canta un coro de muchachas. Detrás de la peña, escuchando, hay tres viejos. Ancho 3,38; alto 3,02.

161.—España escribiendo la Historia. La figura alegórica principal es una matrona que está en pie, con un libro pequeño en la mano derecha. El Tiempo, representado en un viejo con alas, la coge por la muñeca izquierda con ademán de llevársela. Delante hay otra mujer medio desnuda, sentada con un papel sobre las rodillas y una pluma en la mano. Ancho 2,45; alto 3,02.

M. Iriarte dice que vió estos cuadros en Cádiz, muy restaurados, en casa de M. Shaw, cónsul de Austria. Se que actualmente los posee D. Luis Navas en la escalera de su casa, calle de la Lealtad, en Madrid. No los conozco.

162.—El Tiempo descubre la Verdad.

Este es un cuadro pequeño que vi no hace mucho en una almoneda de cuadros. Había pertenecido á D. Juan José Martínez Espinosa, y no sé á quién pertenece ahora.

Retratos.

163.—La Familia del infante D. Luis.

Están el infante y su mujer en el tocador de ésta, que viste peinador blanco; un niño y una niña juegan. Goya á un costado, pintando el cuadro.

Fué ejecutado en Arenas de San Pedro el año 1783, y dieron por

el al autor veinte mil reales, y una bata bordada de plata y oro para su mujer, que según él valía treinta mil reales.

164.—El infante D. Luis de Borbón. (Medio cuerpo.) Está firmado, «Goya, desde las nueve á las once de la mañana, 11 de Setiembre de 1783».

164 bis.—Doña María Teresa de Vallabriga. (Medio cuerpo.) Firmado, «Goya, desde las once á las doce, 27 de Agosto de 1783».

165.—La Condesa de Chinchón. (En pie, de cuerpo entero.)

166.—El Cardenal Borbón. (Medio cuerpo.)

167.—El General Ricardos. (Cuerpo entero.)

Grabado en busto por Blas Ametller.

168.—El almirante Mazarredo. (Cuerpo entero.)

Estos siete retratos se hallan en el palacio de los condes de Chinchón, en Boadilla del Monte.

169.—El Conde de Floridablanca. Está en pie, y Goya enseñándole un cuadro; detrás el secretario del conde, y en el fondo, puesto en un caballete, un retrato de Carlos III. Pintado en 1783.

170.—La Excma. señora doña María Pontejos, condesa de Floridablanca. (Cuerpo entero.)

Los dos cuadros anteriores figuran en casa del señor marqués de Miraflores.

171.—D. Pedro Alcántara Téllez Girón, duque de Osuna. (Medio cuerpo.)

172.—Doña María Josefa Pimentel, condesa de Benavente. (Medio cuerpo.)

173.—El duque de Osuna.

Está en pie, en el campo, leyendo una carta, apoyado en un ribazo; en traje de montar, con la cabeza descubierta y el sombrero al lado.

174.—El general Urrutia.

En pie, vestido de uniforme; tiene en la mano izquierda el sombrero y el bastón, y en la derecha un antejo. En el fondo peñascos, y á lo lejos una ciudad á la falda de un monte.

Pintado en 1799. Grabado por Blas Ametller.

Los cuatro anteriores retratos pertenecieron á la casa de Osuna.

175.—D. Carlos Gutiérrez de los Ríos, duque de Fernán Núñez. (En pie, de cuerpo entero.)

176.—Doña Vicenta Solís, duquesa de Montellano. (En pie, de cuerpo entero.)

177.—El rey Carlos III.

En traje de caza, con un perro blanco echado á sus pies.

Pertanecen los tres cuadros anteriores á la casa de Fernán Núñez.

178.—La familia de Carlos IV. Ancho 3,36; alto 2,80.

En el centro están los reyes Carlos IV y su esposa María Luisa, en pie, teniendo ésta de la mano al infante D. Francisco, y al lado á la infanta, niña, María Isabel. A la izquierda del espectador el príncipe de Asturias Fernando; su mujer María Antonia; el infante D. Carlos, y doña María Josefa, hermana del rey. Detrás de este grupo se ve á Goya ocupado en trasladar la escena al lienzo. A la derecha el infante D. Antonio; el príncipe Luis de Parma; María Luisa su mujer, con un niño de pecho en los brazos; y la infanta doña Carlota Joaquina. En el fondo del salón donde están se ven colgados algunos cuadros.

Pintado en 1800.

179.—El infante D. Francisco, de niño. Ancho 0,60; alto 0,74.

Estudio de medio cuerpo para el cuadro anterior.

180.—El infante D. Carlos María Isidro. Ancho 0,60; alto 0,74.

Estudio en busto para el mismo cuadro.

181.—El príncipe de Parma. Ancho 0,60; alto 0,74.

Busto, estudio para el mismo cuadro.

182.—El infante D. Antonio de Borbón. Ancho 0,60; alto 0,74.

Estudio en busto para el mismo cuadro.

183.—La infanta doña María Josefa, hermana de Carlos IV. Ancho 0,60; alto 0,74.

Estudio en busto para el mismo cuadro.

Estos cinco estudios para el cuadro de los retratos de la familia Real, tienen por fondo el rojo de la imprimación del lienzo.

184.—El rey Carlos IV. Ancho 1,26; alto 2,02.

Está en pie, vestido de coronel de Guardias de Corps.

185.—La reina María Luisa. Ancho 1,26; alto 1,99.

En pie, vestida con falda negra de gasa, corpiño de color de naranja y mantilla de blonda negra sujeta á la cabeza con un lazo de seda color de rosa.

186.—Carlos IV á caballo, vestido de coronel de Guardias de Corps. Fondo de paisaje en día de niebla. Ancho 2,79; alto 3,35.

187.—María Luisa, á caballo; vestida de coronel de Guardias de Corps. Fondo de paisaje. Ancho 2,79; alto 3,35.

188.—Fernando VII. Ancho 1,44; alto 2,07.

Está en pie, vestido de general, y tiene el sombrero debajo del brazo. Fondo de paisaje, y á lo lejos un campamento con caballos y soldados.

189.—El pintor D. Francisco Bayeu y Subias. Ancho 0,84; alto 1,12.

Sentado en un sillón; tiene casaca gris y faja verdosa; en la mano derecha una brocha. (Figura hasta las rodillas).

190.—Doña Josefa Bayeu, mujer de Goya. Ancho 0,56; alto 0,81.

Está sentada; tiene pañuelo blanco sobre los hombros, y el abanico cogido con ambas manos, apoyado en la falda. (Más de media figura.)

191.—El general D. José de Palafox, defensor de Zaragoza.

Va á caballo, vestido de uniforme, galopando hacia una ciudad sitiada que señala con el sable. (Tamaño natural.)

192.—Goya. (Busto.) Ancho 0,56; alto 0,81.

Estos quince retratos se conservan en el Museo del Prado.

193.—Carlos IV. (Busto.) Ancho 0,60; alto 0,74.

194.—María Luisa. (Busto.) Ancho 0,60; alto 0,74.

195.—Fernando, príncipe de Asturias. (Busto.) Ancho 0,60; alto 0,74.

196.—La infanta María Isabel, niña. (Medio cuerpo.) Ancho 0,60; alto 0,74.

Estos cuatro retratos son estudio para el cuadro de la familia de Carlos IV; compañeros á los que se hallan en el Museo del Prado.

196 bis.—Retrato de una señora con mantilla blanca. Ancho 0,60; alto 0,99.

197.—El pintor Asensio Juliá. Ancho 0,42; alto 0,55.

Estos seis retratos se hallaban en Sevilla, en casa del señor Duque de Montpensier.

198.—Carlos IV.

199.—María Luisa.

200.—Carlos IV, en traje de caza.

201.—María Luisa.

Estos cuatro retratos de cuerpo entero se hallan en el Palacio Real de Madrid.

202.—D. Juan Villanueva, arquitecto; vestido de uniforme, delante de una mesa con planos y papeles. (Medio cuerpo.)

Grabado por Alegre.

203.—D. Leandro Fernández Moratín. (Busto.) Pintado en 1799.

204.—La actriz Rosario Fernández, conocida por *La Tirana*. (En pie, de cuerpo entero.)

Grabado por Navarrete.

205.—Goya. (Busto.)

Es el estudio para el cuadro en que se retrató con el médico Arrieta, y el que hay en el Museo es repetición ó copia buena de éste.

206.—El arquitecto D. Ventura Rodríguez.

Ignoro dónde para el original de la copia que posee la Academia de San Fernando.

207.—Fernando VII. A caballo, con el bastón de mando en la mano.

Grabado al aguafuerte por Galbán.

Goya.

208.—D. Manuel Godoy, príncipe de la Paz.

Vestido de general, sentado en el campo, con la cabeza descubierta, rodeado de banderas y trofeos militares.

209.—La Maja echada.

Retrato de una mujer desconocida, echada, vestida, en una cama, con las manos cogidas encima de la cabeza. (Tamaño natural.)

210.—La misma mujer, en la misma actitud, completamente desnuda. (Tamaño natural.)

211.—D. José Luis Munarriz. (Medio cuerpo.) Pintado en 1815.

Los diez retratos anteriores se conservan en la Academia de San Fernando.

212.—La duquesa de Alba. (Cuerpo entero.)

Está vestida de blanco, con un gran cinturón rojo; collar de coral y braceletes de oro con camafeos. Lleva el pelo suelto colgando, y en él una gran moña al lado derecho. La actitud es de señalar al suelo, en donde se lee la dedicatoria siguiente: «A la duquesa de Alba D. Francisco Goya 1795.» Fondo de paisaje árido.

Se encuentra este retrato en el palacio de Liria.

213.—La duquesa de Alba, joven. (Medio cuerpo.)

214.—Otro retrato de la misma duquesa como de cuarenta años. (Medio cuerpo.)

215.—El Duque de Alba. (Medio cuerpo.)

216.—Retrato de Goya. (Busto.)

Los cuatro cuadros anteriores pertenecen á doña Carmen Berganza de Martínez, de Torrejón de Velasco. (No los he visto.)

217.—La familia del marqués de Villafranca.

La marquesa, vestida de gasa blanca y con manga corta, está sentada; tiene en una mano una campanilla de plata con la que entretiene á su hijo que está en pie delante de ella, vestido con camisa de gasa transparente, á través de la que se le ve el cuerpo. El marqués, con uniforme de Guardia de Corps, detrás de su mujer.

218.—La marquesa de Villafranca.

Vestida de gasa blanca, está pintando el retrato de su marido, y se hace atrás en su asiento para ver el efecto de su obra. En la mano tiene un pincel.

219.—La marquesa viuda de Villafranca.

Lleva un pañuelo cruzado, traje de color gris perla, una rosa y grandes lazos azules en el corpiño. Tiene el abanico en la mano. (Medio cuerpo.)

220.—La duquesa de Alba.

Vestida de blanco, con faja ceñida del mismo color; el pelo rizado adornado con lazos rojos. (Medio cuerpo.)

221.—La duquesa de Alba.

Repetición del retrato del palacio de Liria.

222.—El Duque de Alba.

Tiene peluca blanca de orejas; chaleco blanco punteado de azul, casaca color de avellana, pantalón gris verdoso y botines negros. Está en pie, apoyado en un clavicordio, leyendo un cuaderno de música. El sombrero de tres picos está sobre el instrumento.

Los seis cuadros anteriores se hallan en casa del marqués de Villafranca.

223.—Retrato de una señora representando una Musa. Ancho 2,63; alto 1,22.

224.—La condesa de Haro. Ancho 0,26; alto 0,37.

Estos dos retratos son propiedad del Sr. Marqués de Santa Cruz.

225.—La marquesa de Lazán. Ancho 0,85; alto 1,00. (Cuerpo entero.)

Está recostada sobre el respaldo de un sillón. Traje del tiempo del Imperio; vestido blanco con franjas de oro. (Actualmente en casa del duque de Alba.)

226.—La condesa de Miranda. Ancho 0,83; alto 1,00. (Medio cuerpo.)

Estos dos retratos pertenecieron a la Condesa de Montijo.

227.—Fernando VII. En pie, en traje de gala. (Ministerio de la Gobernación.)

228.—El actor Isidoro Maiquez. (Museo del Prado).

Grabado por Esteve.

229.—El cantor de la catedral de Toledo D. Pedro Mocar-te. (Medio cuerpo.)

Este cuadro, procedente de la familia del retratado, se vendió en París.

230.—El pintor Asensio Juliá. Tiene sombrero con escarapela tricolor.

231.—Goya, de edad de treinta años. Tiene un lápiz en la mano.

232.—Fernando VII. A caballo. Boceto del que está en la Academia de San Fernando.

Estos tres retratos pertenecieron á D. Federico de Madrazo. El primero se vendió en París.

232 bis.—El Sr. D. N. Porcel, vestido de cazador.

233.—La señora de Porcel.

Vi estos dos retratos, procedentes de Granada, en casa del general Zayas.

234.—D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, crítico y autor del *Diccionario de los profesores de las bellas artes de España.*

Grabado por Galbán.

235.—Retrato de un caballero, vestido con traje de campo, con sombrero blanco de alas anchas.

Grabado por Galbán, con el título El Torero.

236.—D. Javier Goya, hijo del pintor.

Está en pie, con traje gris y el sombrero en la mano; un perrito blanco está echado en el suelo.

237.—Retrato de la mujer de D. Javier Goya.

Está en pie, con mantilla y abanico, y tiene un perrito echado á sus pies.

Grabado al aguafuerte por Jacquemart. Pertenecieron estos dos retratos á D. José de Salamanca, y fueron vendidos en París.

238.—La Joven de la rosa.

Una joven muy morena vestida con traje á la francesa del

tiempo de la República. Grabado al aguafuerte para la *Gazette des Beaux arts*. (Se vendió en París.)

239.—Retrato de señora, conocido por *La Librera*. (Perteneció al marqués de Heredia.)

240.—D. José Caveda. (Pertenece á la familia del retratado.)

241.—El doctor Arrieta presentando una medicina á Goya enfermo. Tiene una dedicatoria del autor al médico en prueba de agradecimiento. Pintado en 1823.

242.—Junta de la Sociedad de los Gremios, presidida por Fernando VII.

Este gran cuadro, cuyas figuras, algo menores que el tamaño natural, son todas retratos de los accionistas de aquella Sociedad, perteneció á D. Angel María Terradillos.

243.—Doña Catalina Viola.

244.—Doña Antonia Zárate.

245.—D. Juan Meléndez Valdés.

246.—Lord Wellington.

247.—D. Félix de Azara, viajero y naturalista.

248.—El príncipe de la Paz, á caballo. (Pintado en 1800.)

249.—D. Bartolomé Sureda. Ancho 0,80; alto 1,20.

250.—Doña T. Sureda. Ancho 0,80; alto 1,20.

251.—El Conde de España.

252.—D. Ramón Pignatelli.

253.—D. Martín Zapater.

254.—D. Félix Colón. (Medio cuerpo.)

255.—El tenor Manuel García.

256.—D. Juan Martín Goicoechea.

257.—El conde de Gausa. (Grabado en el *Elogio del Conde de Gausa*.)

No sé el paradero de ninguno de estos retratos, ni los he visto; pero consta que Goya los pintó.

258.—D. Juan Antonio Llorente, autor de la *Historia de la Inquisición*. Ancho 1,12; alto 1,86.

Está en pie, vestido de sacerdote, con las manos cruzadas

cogiendo un pañuelo. Lleva al cuello la cinta y cruz del mérito, creada por José I.

Pertenece à la familia del retratado, y, por tradición, se dice fué pintado en París en 1815, lo cual debe no ser cierto, pues Goya no salió de España en esa época.

259.—D. Gaspar Melchor de Jovellanos.

Está sentado al lado de una mesa, en la que apoya un codo. El traje es de color gris. (Se conserva en el Congreso de diputados.)

260.—D. Francisco Bayeu y Subias, pintor. (Medio cuerpo.)

Grabado en busto por José Vázquez.

261.—D. Rafael Esteve, grabador. (Medio cuerpo.) Pintado en 1815.

262.—D. Mariano Ferrer. (Medio cuerpo.)

263.—Retrato de una señora desconocida.

Está en el campo sentada sobre el tronco de un árbol. El vestido es de gasa negra, lleva mantilla negra también, y á su lado está sentado en el suelo un perrito blanco.

Estos cuatro cuadros están en el Museo de Valencia.

264.—M. Ferdinand Guillemardet, embajador de Francia en Madrid en 1798.

Está sentado al lado de una mesa, en la que ha dejado el sombrero, que está adornado con plumas. El traje es de uniforme, con faja tricolor y sable. Tiene una pierna montada sobre la otra, y apoya en el muslo la mano izquierda. (Cuerpo entero.)

265.—El grabador D. Fernando Selma. (Busto.)

Grabado por Selma.

266.—El almirante Mazarredo. (Medio cuerpo.)

Le poseía la familia.

267.—Doña Gumersinda Goicoechea.

Retrato de perfil, en busto: en la parte superior derecha se lee la fecha: «Año 1805».

Grabado por Hameng al aguafuerte.

268.—D. Juan B. de Muguero.

269.—Una lechera de Burdeos.

Estos dos cuadros son propiedad de la Sra. Condesa de Muguero.

270.—El matador de toros Pedro Romero.

Es propiedad del Sr. Duque de Veragua.

271.—Retrato de una joven.

En el ángulo inferior izquierdo está escrito con tinta de letra del autor : «La Feliciano, de edad de trece años.» Es el busto de una joven con un pañuelo al cuello y un gracioso adorno de cinta azul y rosa en la cabeza. En parte del fondo está descubierto el lienzo.

Propiedad del pintor D. Cristóbal Feriz.

272.—D. Ramón Satué, alcalde de corte en 1823. (Medio cuerpo.)

273.—Retrato de D. Leandro Fernández Moratín.

Le pintó en Burdeos en 1824, y el retratado le legó en su testamento á la señora de Silvela.

274.—D. Mariano Luis de Urquijo.

275.—Vargas Ponce.

Estos dos retratos están en la Academia de la Historia.

276.—Fernando VII. En traje de ceremonia con manto real. (Cuerpo entero.)

Se halla en las oficinas del Canal Imperial, en Zaragoza.

277.—Doña Francisca de Sales Portocarrero, Condesa del Montijo.

Está en actitud de bordar en un bastidor, rodeada de sus cuatro hijas.

Me dicen que está en casa del Sr. Duque de Alba; no lo he visto.

278.—El tío Paquete, popular ciego de las gradas de San Felipe.

Me dicen que lo posee el Sr. Marqués de Heredia; no lo he visto.

279.—Del famoso guerrillero Juan Martín el Empecinado. (Busto.)

Me dicen que lo posee D. Luis Navas; no lo he visto.

280.—Señora con mantilla negra y peineta. (Busto.)
Propiedad del pintor D. Aureliano de Beruete.

Grabados.

ASUNTOS RELIGIOSOS

1.—La Huida á Egipto. Aguafuerte pura. Lleva la firma «Goya, *inv. et fecit*», está grabada á buril.

Debe ser uno de los primeros grabados de Goya. Es raro. La Biblioteca Nacional posee un ejemplar.

2.—San Isidro. Aguafuerte pura. Firmada: «Goya f.»
Se halla en la B. N.

3.—San Francisco de Paula. (Busto.) Aguafuerte pura.
Firmada: «Goya, ft.» B. N.

COPIAS DE LOS CUADROS DE VELÁZQUEZ

4.—El infante D. Fernando, vestido de cazador; núm. 1075 del *Catálogo del Museo del Prado*. Aguafuerte y algo de aguafinta: primer estado de aguafuerte, antes de la letra; segundo, con algo de aguafinta; tercero, con la letra. Hay pruebas de tiempo del autor, y más modernas de la Calcografía Nacional.

5.—Menipo; núm. 1101 del C. del M. del P. Aguafuerte: primer estado, antes de la letra; segundo, con la letra en los ángulos inferiores; tercero, con la inscripción total.

6.—Esopo; núm. 1100 del C. del M. del P. Aguafuerte: primer estado, antes de la letra; segundo, con la letra en los ángulos inferiores; tercero, con la inscripción total.

7.—El bufón Pernia, conocido por Barbarroja; núm. 1093 del C. del M. del P. Aguafuerte y aguatinta: primer estado, aguafuerte pura, antes de la letra; segundo, con aguatinta, antes de la letra; tercero, con letra.

8.—El Truhán, conocido por D. Juan de Austria; número 1092 del C. del M. del P. Aguafuerte. (Muy rara.)

9.—Un alcalde viejo. Aguafuerte.

Ignoro el paradero del cuadro original de este grabado. La estampa es tan rara que el ejemplar que posee la Biblioteca Nacional, procedente de la colección de Carderera, se tiene por único.

Supone M. Lefort que el cuadro original es el que figura en el M. del P. con el núm. 69^o, atribuido á Carreño; pero no es, ni ha existido en el Museo.

10.—El Enano D. Sebastián de la Morra; núm. 1096 del C. del M. del P. Aguafuerte: primer estado antes de la letra; segundo, con la letra en los ángulos inferiores; tercero, con la inscripción total.

11.—El Enano, conocido por el Primo; núm. 1095 del C. del M. del P. Aguafuerte: primer estado, antes de la letra; segundo, con la letra.

Céan supone que Goya grabó el Alcalde Ronquillo; el Aguador de Sevilla, y dos bufones más que los conocidos; no los he visto.

12.—El cuadro de las Meninas; núm. 1062 del C. del M. del P. Aguafuerte. (Muy rara.) La Biblioteca Nacional posee un ejemplar.

13.—Felipe III, á caballo; núm. 1064 del C. del M. del P. Aguafuerte.

14.—Doña Margarita de Austria, á caballo; núm. 1065 del C. del M. del P. Aguafuerte.

15.—Felipe IV, á caballo; núm. 1066 del C. del M. del P. Aguafuerte.

16.—Doña Isabel de Borbón, á caballo; núm. 1067 } del C. del M. del P. Aguafuerte.

17.—El príncipe D. Baltasar Carlos, á caballo; núm. 1069 del C. del M. del P. Aguafuerte.

18.—El conde-duque de Olivares, á caballo; núm. 1069 del C. del M. del P. Aguafuerte.

19.—El cuadro de los Borrachos; núm. 1057 del C. del M. del P. Aguafuerte.

LOS CAPRICHOS

(Del núm. 20 al 99.)

Esta colección se compone de ochenta planchas grabadas al aguafuerte y aguatinta. Fué ejecutada de 1793 á 1798. De 1796 á 1797 se publicaron setenta y dos solamente, no apareciendo la colección completa, reunida en un tomo, hasta 1802. Por influjo del príncipe de la Paz adquirió la propiedad la Calcografía Nacional, que publicó la segunda edición completa en 1806. En las pruebas de la primera edición la tinta tira á rojiza; en la segunda, que es muy buena también, la tinta es negra. La tercera es mucho peor.

Los asuntos de estas estampas son sátiras de costumbres, de preocupaciones sociales y del clero; pero nunca personales, ni alusivas á sucesos determinados. También hay muchas de pura fantasía. La primera de la colección es el retrato del autor visto de perfil, con sombrero de copa.

Andan dos explicaciones manuscritas de los Caprichos, que se suponen del autor; pero positivamente no lo son. La una, que no explica nada que no se le ocurra á cualquier persona de buen sentido, es probable que esté hecha por Ceán. La otra, que nada explica tampoco, pero que contiene algunas groserías, es de cualquier majadero.

Conócense tres planchas más del tamaño, y acaso de esta colección, pero que no se hallan incluidas en ella, que son:

100.—Sueño de la Mentira é Ignorancia.

Una mujer medio desnuda, con dos caras y unas alas de

mariposa en la cabeza, se apoya sobre otros personajes. Un hombre la coge una mano, que aprieta contra su pecho; otra mujer, también con doble cara, la coge la otra mano. Un diablo echado en el suelo, con dos cavidades en vez de ojos, contempla á una serpiente que se va á tragar un sapo con cabeza de ave desplumada. Detrás de este grupo, una mujer en ademán de imponer silencio.

La Biblioteca Nacional posee una prueba.

101.—Una vieja lamentándose, una joven arrancándose los cabellos, y una criada levantando los brazos al cielo; mientras un hombre, sentado en el suelo, trata de hacer tragar una medicina á un perrito.

102.—Una mujer dormida dentro de una prisión; tiene los pies sujetos con cadenas que están colgadas en la pared. Aguatinta sola.

La Biblioteca posee una prueba.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

(Números del 103 al 182.)

Esta colección, compuesta de ochenta estampas, fué grabada en su mayor parte en 1810, y algunas láminas en 1815.

Representan, según el encabezamiento proyectado por Ceán, las: «Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Buonaparte, y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor don Francisco Goya y Lucientes. En Madrid.»

D. Valentín Cardedera poseía el ejemplar, quizá el único que se conservaba, estampado en tiempo del autor, y que éste había regalado á su amigo Ceán para que revisara las leyendas.

Permaneció inédita la colección hasta 1863, en que la publicó la Academia de San Fernando, con el título que encabeza este párrafo, y una ligera biografía. Se tiraron

algunos ejemplares sin leyenda, y tanto estos como algunos de los que tienen la letra están con tinta que tira á rojiza; los posteriores tienen la tinta negra, aunque conservan algo el tono de las primeras pruebas. Algunas raras estampas sueltas que se encuentran de esta colección del tiempo del autor, están impresas con tinta negra, unas al aguafuerte pura, otras con aguainta; en papel de hilo sin cola, que lleva en la filigrana la marca «Serra». La colección publicada en 1863 está toda al aguafuerte y aguainta. No van unidas á ella, y son raras, las dos estampas siguientes que la pertenecen:

183.—«Fiero monstruo». Un animal enorme con cabeza como de tigre; está con la boca muy abierta, arrojando por ella un montón de restos humanos.

184.—«Esto es lo verdadero». Una matrona, en pie, coronada de flores, vestida con rica túnica y manto; pero con el pecho desnudo, se apoya con una mano en un inculto campesino que tiene una azada. En el suelo hay una cesta llena de flores y frutas, y un corderillo cogiendo el manto de la matrona. Rodea el grupo un resplandor; y en el fondo, á la derecha, se ve un árbol cargado de fruta.

LA TAUROMAQUIA

(*Números del 185 al 217.*)

La Tauromaquia se compone de treinta y tres estampas, apaisadas; grabadas al aguafuerte y aguainta. Una parte de ellas fué grabada en 1815. La edición hecha en tiempo del autor tuvo muy poca circulación por entonces, y puede decirse que no apareció hasta la muerte del hijo del artista; de todos modos, debió ser muy escasa, pues son muy pocos los ejemplares que se conservan, y por esto han logrado alcanzar algún precio.

La segunda edición la hizo la Calcografía Nacional en 1855,

con el título de: «Colección de las diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros, inventadas y grabadas al aguafuerte por Goya. Madrid, 1855.» En el reverso de la cubierta está impresa la explicación de las láminas. Esta segunda edición es la peor estampada.

Adquiridas las planchas por el editor de París, M. Loizelet, publicó una buena tirada, añadida con siete planchas más inéditas hasta entonces.

Hay algunos estados de láminas de la Tauromaquia: primer estado, al aguafuerte pura; segundo, con aguatinta, pero sin su número en el ángulo superior derecho; tercero, con el número. Además, hay algunas pruebas, rarísimas, sin algunos trabajos de punta seca añadidos entre el segundo y tercer estado.

Las inéditas, hasta la edición francesa, son:

218.—Mariano Ceballos, montado en un toro lidiando otro. Variante de la estampa, núm. 24 de la colección.

219.—Una novillada. Dos picadores montados en burros que tiran de una berlina, pican al toro que acomete á uno de los burros. Otros comparsas, subidos sobre el carruaje, tienen banderillas en las manos. En el fondo la barrera.

220.—Un espada sirviéndose de un sombrero á guisa de muleta; en la plaza chulos, picadores y algunos caballos muertos.

221.—Una cogida. Tal vez la que ocasionó la muerte á Antonio Romero, en 1802, en la plaza de Granada. El toro ha enganchado al diestro por una pierna y le levanta cabeza abajo. Un picador y un capa tratan de salvarle; otros chulos huyen.

222.—Una cogida. Pueda ser el segundo tiempo de la anterior. El toro ha enganchado esta vez al torero por el pecho, y está en posición natural. Un picador y varios capas tratan de hacer que el toro suelte la presa.

223.—Toro acosado por los perros. Variante del núm. 25 de la colección.

224.--Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza. Variante del núm. 18.

225.--Cinco toros en actitudes diversas.

Esta plancha, publicada en el tomo IX de L'Art, no está incluida en la Tauromaquia.

La mayor parte de estas láminas están grabadas al reverso de las otras y han dado muy pocas pruebas. Carderera las tenía. La última, que perteneció al pintor Eugenio Lucas, no se publicó hasta que lo hizo la indicada revista francesa.

LOS PROVERBIOS

(Números del 226 al 243.)

Se compone esta colección de diez y ocho estampas; y no se publicó por primera vez hasta 1850, en que lo hizo un editor particular, en hojas sueltas. Posteriormente la Academia de San Fernando hizo una tirada, coleccionándolas con el título de: «*Los Proverbios*, colección de diez y ocho láminas inventadas y grabadas al aguafuerte por D. Francisco Goya.»

Atribuye M. Lefort lo endeble de esta edición á la creencia en que está de que el autor las grabó solamente al aguafuerte, y que después se añadió el aguainta; pero es más probable que la mala tirada dependa, ó de insuficiencia de los estampadores, ó de haber sido estropeadas las planchas con la tirada de los ejemplares de 1850; y digo esto, porque el trabajo de aguja es demasiado ligero para ser definitivo, y porque, por mucha que fuera la ignorancia del editor no es de creer se metiese en el trabajo y el gasto de darlas el aguainta. Además, las planchas inéditas, que han dado muy buenas pruebas, tenían aguainta. Después de la mala tirada de *La Tauromaquia*, por la Calcografía Nacional, se hizo otra mucho mejor en París, porque se limpiaron mejor las planchas.

Tampoco M. Lefort me parece tiene motivo para asignar-

las la época que las asigna, pues deben datar, lo más pronto, de 1815; tanto por la libertad de ejecución, cuanto por los trajes que se ven en algunas de ellas, como la que hace el núm. 15, y por la alusión que parece verse en la 14 á la caída de Napoleón.

Representan estas estampas caprichos y alucinaciones inexplicables.

Las que estuvieron inéditas hasta que las publicó la revista francesa *L'Art*, son :

244.—Varios individuos burlándose de unos espantajos simulando soldados.

245.—Una mujer vestida de maja, de pie sobre un caballo que tiene los cuatro pies apoyados en una cuerda floja. En el fondo multitud de espectadores.

246.—Un elefante al que unos hombres vestidos de moros enseñan el Libro de las tablas de la Ley y un collar con cascabeles.

ESTAMPAS SUELTAS

247.—El agarrotado. Aguafuerte.

248.—Un ciego cogido por un toro. Aguafuerte.

Rara, hasta que se publicó por la revista francesa La Gazette des Beaux Arts.

249.—Escena de costumbres. Un grupo de hombres y mujeres rodean á un individuo que toca la guitarra; á la izquierda un gañán conduciendo unos bueyes; á la derecha vendedores de melones; en el fondo un castillo. Aguafuerte.

Es estampa rara y la de mayor tamaño que grabó Goya; la Biblioteca Nacional posee un ejemplar.

250.—El gigante. Está sentado sobre una colina, visto casi de espaldas, con la cabeza vuelta al espectador.

Esta estampa está grabada sobre la plancha ennegrecida por el

aguatinta, y luego producidos los claros y medias tintas con el bruñidor.

M. Lefort dice que no conoció más que dos pruebas, y que al reverso del ejemplar que él tenía, que hoy pertenece al Gabinete de estampas de París, tenía escrito con lápiz: «Por Goya, después de tiradas tres pruebas se rompió la lámina.» Si esto fué así, uno de los ejemplares es el citado, otro el que posee la Biblioteca Nacional de Madrid y el tercero el pintor D. Cristóbal Feriz.

251.—Un viejo andrajoso, columpiándose. Aguafuerte.

252.—Una vieja, columpiándose. Aguafuerte.

253.—Un torero. Tiene un trabuco debajo de la capa; en segundo término se ve un toro echado. Aguafuerte.

254.—Una maja con mantilla y los brazos en jarras. Fondo blanco. Aguafuerte.

255.—Una maja con mantilla y los brazos en jarras; muy semejante á la anterior; pero en ésta el fondo es oscuro, y en él se ven indicadas algunas figuras. Aguafuerte.

Los cobres de las cinco estampas anteriores fueron adquiridas por M. Lumley, que hizo hacer una tirada en 1859.

256.—Un ciego, tocando la guitarra. Aguafuerte y aguainta.

257.—Un prisionero. Tiene las manos atadas á la espalda, los pies cogidos en un cepo de hierro. En el fondo se ve una reja.

Al margen de la prueba que poseía Carderera, procedente de Ceán, se leía escrito con lápiz: «La seguridad de un reo no exige tormento.» Aguafuerte.

258.—Un prisionero. Vuelto hacia la izquierda, con los brazos atados al cuerpo y los pies sujetos con grillos al suelo; lleva una argolla al cuello, de la que cuelga una pesada cadena sujeta á la pared. En el fondo la puerta de la prisión. La prueba que poseía Carderera tenía esta leyenda escrita con lápiz: «Si es delincuente que muera pronto.» Aguafuerte.

Las planchas de los dos prisioneros anteriores fueron adquiridas por M. Lumley.

259.—Un prisionero. Está sentado en el suelo, casi de frente, con las manos cruzadas; sujetas con una cadena, y los pies cogidos con grillos.

La leyenda manuscrita de la prueba de Carderera, decía: «Tan bárbara la seguridad como el delito.» Aguafuerte.

Esta última plancha fué propiedad de M. Lefort, el cual hace la siguiente observación acerca de las antedichas leyendas manuscritas: «Todo este lado filosófico del genio de Goya, que merecía, sin embargo, un estudio más profundo, ha sido apenas indicado por sus biógrafos. No obstante, el hombre que grababa estas tres planchas y otras veinte que respiran la causa de la humanidad, del derecho y el buen sentido, y del que casi toda la obra, en fin, ataca despiadadamente los abusos del régimen político y religioso que pesaba duramente sobre su país, no es tan sólo un artista de genio, es un innovador atrevido, un pensador grande y generoso.»

Así como creo que la interpretación manuscrita de los Caprichos es de Ceán Bermúdez, según ya dije; también creo que estas leyendas son cosa suya y no de Goya, pues el estilo de éste es más lacónico é intencionado. Hay algo de sentimental y rebuscado en ellas, que se aviene mal con el carácter del artista. Me parece que si éi hubiera escrito las leyendas habría puesto algo semejante á esto: ¡Mejor era ahorcarle!

Goya no atacó nunca, ni se lo propuso, el régimen político y religioso, de su país, ni de otro. Atacó defectos que creía inherentes á la humanidad, é irremediables por lo tanto. No fué un innovador atrevido, ni un pensador grande y generoso; fué un pesimista y un escéptico.

260.—Paisaje. En primer término dos árboles, cuyo follaje se cruza; más lejos una gran roca inclinada á la izquierda; en segundo término, sobre una altura, un gran edificio. El lado izquierdo de la estampa está ocupado por una llanura atravesada por un río; el horizonte cerrado por montañas. En el cielo un nubarrón; en segundo término algunas figuritas. Aguafuerte y aguatinta.

261.—Paisaje. Una gran roca sobre un torrente. En el horizonte algunos árboles, y las murallas de una ciudad. Aguafuerte y aguainta.

M. Piot y M. Matheron citan los dos grabados siguientes, que M. Lefort no conocía, ni yo conozco:

262.—Una escena de la Inquisición.

263.—Una mascarada.

264.—Escudo de armas de la casa de Jovellanos.

En la Biblioteca Nacional hay un ejemplar de un pequeño escudo de armas grabado al aguafuerte, como para una tarjeta, que se atribuye á Goya.

LITOGRAFÍA

1.—Una Vieja hilando sentada en un banco. Firmada: «Madrid, Febrero 1819. Goya.»

2.—Un Duelo. Dos caballeros, vestidos á la *española antigua*, combatiendo á espada y daga. «Madrid, Marzo 1819. Goya.»

3.—Un Toro atacado por cinco perros; otro volteado, por el aire, y dos toreros mirando la escena.

4.—Grupo amoroso. Un hombre sentado en el suelo acaricia á una mujer, sentada también, medio vuelta de espaldas.

5.—Una mujer sentada leyendo delante de dos niños; en la sombra otra figura.

6.—Escena diabólica. Un hombre desnudo, con los brazos atados á la espalda, es arrastrado por diablos. Todo el fondo está lleno de espectros y animales fantásticos.

7.—Un hombre, con gorro catalán, tratando de derribar á una mujer sentada, vista de espaldas.

8.—Un fraile. En pie, con un crucifijo en la mano, y la cabeza casi cubierta por la capucha.

9.—Una joven dormida, tendida en el suelo y con la cabeza apoyada en las faldas de una mujer. A la derecha tres mujeres, y más lejos una vieja sentada.

10.—El famoso americano Mariano Ceballos. Montado en un toro lidiando á otro. Firmado: «Goya.» *Litografiado en Burdeos.*

11.—Cogida de un picador. «Goya.» *Litografiada en Burdeos.*

12.—Diversión de España. Una corrida de novillos; los cabestros están en la plaza. Firmada: «Goya.» *Litografiada en Burdeos.*

13.—Corrida de toros con división de plaza. Firmada: «Goya.» *Litografiada en Burdeos.*

14.—El Vito. Una maja le baila, rodeada de espectadores. Firmada: «Goya.» *Litografiado en Burdeos, en 1825.*

15.—Un Desafío. Uno de los combatientes ha atravesado al otro el pecho con la espada. En el fondo se ve á los testigos. Firmado: «Goya.» *Litografiado en Burdeos, en 1826.*

16.—Retrato de M. Gaulon, editor de las litografías que Goya litografió en Burdeos. Firmado: «Goya.»

DIBUJOS

En el Museo del Prado se conserva un curioso libro con ciento setenta y ocho dibujos interesantísimos, ejecutados al lápiz, á la tinta de China, á la sepia y á pluma con tinta común. A este libro pertenecen seis ó siete dibujos que están expuestos al público.

La mayor parte son caprichos y fantasías inexplicables; pero hay muchos también que tienen una intención clara, y se refieren á vicios sociales, abusos del clero y la Inquisición, y debilidades humanas. Ninguno ataca á personaje ó suceso determinado.

Deben estar ejecutados en diferentes épocas, lo cual, más que por el estilo, que el autor varió muy poco ó nada, se conoce por el género de hechos á que se refieren.

Muchos están numerados, como si se destinaran á formar colección, y muchos tienen también letreros, escritos con lápiz, ó con tinta, de letra de Goya. No sé si la colocación es arbitraria, ó hecha por el autor; pero sucede aquí lo mismo que en los Caprichos grabados, que de vez en cuando se encuentran cuatro ó seis asuntos referentes á la misma idea. Así sucede con una serie de desafíos de caballeros vestidos á la antigua, semejantes al que litografió en 1819; y así también con una serie de prisioneros y encorizados por la Inquisición. Está el dibujo para el torero embozado, que grabó (núm. 253 de la lista anterior); pero en éste falta el toro echado que hay en la estampa.

Un gran número de ellos son notables por su buena ejecución, aunque apuntados ligeramente; y algunos, entre ellos una procesión de beatas que suben una cuesta, admirables como impresión del natural.

Describiré ligeramente unos cuantos, para dar idea de la índole de los demás:

«No sabías lo que tenías encima», es la leyenda de uno de los dibujos, en el que se ve á un labriego encorvado, cavando con una azada, sobre cuyas espaldas está sentado un fraile.

«¡Lo que puede el amor!», dice en otro, que representa una señora con mantilla, vista de espaldas, atravesando un río, con las piernas desnudas y las faldas remangadas; en el horizonte se ve á un caballero que viene á galope á su encuentro.

«Ni por esas.» Una mujer vestida, acorozada, con candados y cerrojos de castidad, espera tranquila que la liberte de ellos un hombre que trae unas llaves.

«No tienen camisa y viven muy bien.» Unos frailes mendicantes con alforjas repletas al hombro.

«No le encontrarás.» Diógenes con la linterna buscando un hombre.

«Mejor es morir.» Un preso cargado de grillos y cadenas.

«Cuántos acaban así.» Un reo á quien dan garrote.

«Por descubrir el movimiento de la tierra.» Galileo cargado de hierros en la prisión.

«Por liberal.» Una mujer puesta á la vergüenza, sujeto el cuello á un madero con una argolla y los pies con una tabla.

De una mujer amordazada, sujeta al palo del garrote; encorozada y con sambenito, dice: «Yo la vi en Zaragoza á Orosia Moréjón, porque hacia ratones; porque hablaba la pusieron mordaza y la dieron palos en la cabeza.»

«Porque nació en otra parte.» Una mujer con coroz y sambenito.

«Yo le vi.» Un cojo de las dos piernas, encorozado, sentado en un banquillo ante el tribunal de la Inquisición.

«Pocas horas te restan.» Un reo en capilla.

«No abras los ojos.» Una mujer presa echada sobre un montón de paja.

Después de éstos y otros muchos horrores, pues es larga la colección de presos, atormentados y ajusticiados, tiene el ánimo deseo de explayarse y encontrar una esperanza, ó un consuelo, y el autor, inspirado sin duda por este deseo, exclama: «¡Hermosa libertad!» y pinta un hombre arrodillado ante el resplandor que se la anuncia.

En otro dibujo, que no recuerdo si tiene leyenda, se ve aparecer en el cielo la imagen de la Libertad triunfante, y en la tierra las gentes alborozadas, menos el clero, que huye espantado de la para él terrible visión.

No es menor la alegría que las gentes demuestran, en otro dibujo, al ver resplandecer en el cielo la balanza de la Justicia. Mas pronto el alborozo del triunfo se trueca en deseo de venganza, así es que dibuja á la Libertad matando con su espada una bandada de grajos, y dice debajo: «No dejes uno».

Pero, ya lo he dicho, no es á un solo género de ideas al que

estos dibujos se refieren, hay fantasías y sueños de todas especies; á mi modo de ver, en el fondo de todos se ve lo que manifiesta y escribe el autor en un dibujo que representa un feroz salvaje vestido de plumas y armado de aljaba y flechas: «Ni eres el solo, ni el más».

El difunto pintor D. Valentín Carderera, tantas veces citado en este libro, poseía una importante colección de dibujos de Goya, si bien de mucho menos interés que los anteriores.

La mayor parte están dibujados con lápiz rojo muy blando, circunstancia que, unida á la de ser los originales de las planchas que grabó y el estar bastante borrados, me hace presumir que sirvieron para hacer los calcos sobre los cobres, siendo este el motivo de estar tan averiados. De todos modos, son dignos de estima. Allí están los originales para la mayor parte de *Los Caprichos*, *La Tauromaquia*, *Los Desastres de la guerra*, *Los Proverbios* y los Prisioneros. Da mayor interés á esta colección el tener dibujos que no llegaron á ser grabados, y ofrecer algunos variantes de los que lo fueron. Así, por ejemplo, además del dibujo que grabó para *Los Caprichos* con el núm. 75: «No hay quién nos desate», hay otro proyecto distinto para el mismo asunto, tal vez superior al publicado. También el núm. 32, «Porque fué sensible», ofrece variedad en la actitud de la mujer encarcelada que representa; y muchos otros tienen figuras de más, ó de menos, que las planchas grabadas.

Son pocos los dibujos que tienen letreros, pero los que los tienen suelen diferenciarse de los publicados. El grabado núm. 5 de *Los Caprichos*, «Tal para cual», en el dibujo dice: «Las viejas se rien, porque saben que él no tiene un cuarto.» El núm. 11, «Muchachos, al avío», tiene por leyenda en el dibujo: «Mercaderes silvestres». Este dibujo se diferencia de la mayor parte en que está hecho á pluma.

El núm. 41, que representa un mono retratando á un burro, resultando en el retrato un grave personaje con peluca, tiene por comentario en el grabado: «Ni más, ni menos»; y en el

dibujo: «Hará carrera», que me parece más claro y más intencionado, porque desgraciadamente la adulación es mejor apoyo que el mérito.

De los raros dibujos hechos á pluma, uno de ellos es el del grabado núm. 43, «El sueño de la razón produce monstruos»; y ofrece la notable variante de haber en el fondo una gran cabeza que aparece entre vapores, y que es el retrato del autor; debajo tiene esta inscripción: «Sueño del autor que quiere con estos Caprichos censurar y corregir ridículas preocupaciones y contribuir al triunfo de la verdad.» Parece como si hubiera tenido el proyecto de que esta fuese la portada.

La colección de *La Tauromaquia* está hecha en totalidad con lápiz rojo; en muchas de las escenas, como en la de la cogida y muerte del alcalde de Torrejón, hay variantes que alguna vez son superiores á lo grabado. Están los proyectos de las planchas que publicó M. Loiselet, y algunos de otras que no fueron grabadas.

También los dibujos para *Los Desastres de la guerra*, son dignos de gran atención. Aunque no están los proyectos de todas las láminas publicadas, como sucede también con las otras colecciones, suele haber más de uno para una misma, y varios que no fueron grabados, siendo muy notable entre estos últimos uno que representa un soldado persiguiendo á algunas mujeres; apunte repetido con variantes.

Los dibujos de algunos de *Los Proverbios*, y otros varios que no fueron grabados, no son más que borrões informes é incomprensibles, hechos con agua y lápiz rojo.

Hay también, aunque pocos, algunos dibujos que no pertenecen á ninguna de las colecciones anteriores; como un estudio, muy bien hecho, á pluma, de dos elefantes y un domador entre ellos; una señora con una negrita en brazos, hecha á tinta de China. Debajo de esta figura, dice de letra de Corderera: «Es la duquesa de Alba con la negrita que tenía», y será la duquesa, ó no lo será.

Otro dibujo, también á tinta de China, representa dos mujeres con vestidos cerrados con candados, y cada una abriendo los de la otra. Dice debajo : « Confianza. »

Son muy notables tres asuntos religiosos hechos sobre un papel de color aceitunado, y apuntado ligeramente con lápiz blanco. El uno representa un santo en la gloria; el otro una variante del asunto de San Francisco de Borja despidiéndose de su familia; y el tercero un santo al que se aparece la Virgen.

En esta colección están también los originales del ciego cogido por un toro, con la leyenda : « Dios se lo pague »; y los de los paisajes.

Hay algunos Caprichos inéditos, que cuentan que el autor no pudo publicar por lo atrevido de las alusiones; pero esta no es más que una suposición injustificada, semejante á muchas otras; pues ni tienen leyenda alguna, ni remotamente puede suponerse aluden á nada, y mucho menos de manera inconveniente ó atrevida.

Es tal la impresión que produce el más ligero rasguño de Goya, que la imaginación no se satisface si no inventa alguna novela.

Nota final para añadir al catálogo de cuadros.

Vi hace poco cinco cuadros originales de Goya, que no quiero dejar de anotar, tanto porque lo merecen, cuanto por ser los únicos que he visto pintados casi con el cuchillo de la paleta; cosa que ni les da ni les quita mérito, y que el autor hizo rara vez, por más que algunos de sus biógrafos quieran encontrar en esto un gran mérito.

Unas mujeres con mantillas negras viendo pasar unos dis-

ciplinantes. Tiene algunas semejanzas con el cuadro que hay en la Academia, aunque está pintado con mucho más color y de otro modo. En éste no se ve la procesión. Pintado en lienzo. Ancho 0,80; alto 0,80 (aproximadamente).

Un día de lluvia. Muchas gentes, que vienen de alguna fiesta ó romería, se dirigen precipitadamente á la ciudad, caladas por un chaparrón espantoso.

Este cuadro está casi todo pintado con el cuchillo, especialmente el fondo. Ancho 1,80; alto 0,80 (aproximadamente).

Incendio de un caserío, del que sacan á una mujer en una camilla, formada por una escalera y un colchón. Ancho 1,80; alto 0,80 (aproximadamente).

Un encuentro con bandidos. Son notables las figuras de dos mujeres en actitud de súplica; la de otra mujer muerta, y el brío y expresión de toda la escena. Ancho 1,80; alto 0,80 (aproximadamente).

Gira y baile campestre debajo de un puente. Este cuadro está casi todo pintado con el cuchillo. Ancho 1,80; alto 0,80.

Todos están pintados en lienzo, y los cuatro últimos son compañeros. Están pintados puramente de impresión, á grandes rasgos y con mucha intención y efecto. Pertenecen al último tiempo del autor, y son tan característicos que no comprendo cómo su autenticidad pueda dar lugar á un litigio.

FIN

INDICE

	Págs.
GOYA.....	5
I.—Estado de la pintura en España en el siglo XVIII.—Nacimiento de Goya.—Vanos esfuerzos de Mengs para variar el rumbo del Arte.—Va Goya á Italia.—Toma parte en un concurso en Parma.—Regreso á España.—Viene á Madrid, llamado por Mengs á pintar modelos para la Fábrica de tapices.—Graba al agua fuerte algunos de los cuadros de Velázquez que se hallaban en Palacio.—Carácter de Goya.—La Riña en la venta nueva. El Paseo en Andalucía.—No es la duquesa de Alba la señora representada en este cuadro, ni Romero, Costillares, ó Pepe-Ilo los otros personajes.—Otros cuadros pintados para la Fábrica de tapices.—Mi opinión sobre los productos de esta fábrica, y la de porcelana del Retiro.—Algunas porcelanas que están en la <i>Casita del Príncipe</i> , en El Escorial, y pasan por del Retiro, ¿lo son?.....	9
II.—Los cuadros de la Alameda de Osuna.—Los frescos del Pilar de Zaragoza.—Disgustos con el cabildo con motivo de estos frescos.—Francisco Bayeu no era un mal pintor.—Lo que es estilo y lo que es manera.—Originalidad de Goya contrastando con la manera dominante.—Cuadro para San Francisco el Grande.—Crucifijo para la misma iglesia.—Goya es nombrado teniente director de la Academia.—Pintor del Rey.—Trozo de una carta en que se ve que Bayeu le ayudaba en su carrera.—Cuadro para Salamanca.—Otros para Valladolid.—Dudas de que pintara estos últimos.—El Prendimiento para la catedral de Toledo.—Ascenso á pintor de cámara.—Decoración de San Antonio de la Florida.....	22
III.—El grabado al agua fuerte y sus dificultades.—Opinión equivocada de algunos críticos sobre la intención de <i>Los Caprichos</i> .—Explicación manuscrita de ellos: es de Ceán y no de Goya mismo.—Otras explicaciones apócrifas.—Errores que contie-	

- nen.—Declaración del autor en el prospecto de su obra.—No se prestaba su carácter á sátiras personales.—Lo que realmente significan *Los Caprichos*.—Los adquirió la Calcografía Real.—Cuadros de la vida de San Francisco de Borja, pintados para la catedral de Valencia.—La pintura no puede expresar más que realidades.—Cuadro de las Santas Justa y Rufina para la catedral de Sevilla.—La Comunión de San José de Calasanz, para las Escuelas Pias de Madrid.—Retratos de la familia de Carlos IV.—Otros retratos.—Cinco cuadros de costumbres que posee la Academia de San Fernando..... 33
- IV.—Impresión que hicieron en Goya las desdichas de la guerra.—Sus cuadros y grabados sobre este asunto se inspiran en el horror que le causa, y no en el patriotismo.—Cuadros de escenas del Dos de Mayo.—Es llamado por Palafox para perpetuar el recuerdo de la defensa de Zaragoza.—Se combate la idea de que el autor pintara con otra cosa que con los pinceles.—No se le puede imitar.—Ni fundó escuela ni ejerció influencia sobre los pintores de su tiempo.—Cuadros pequeños representando horrores de la guerra, y tendencia á los asuntos trágicos.—Colección de aguafuertes, *Los Desastres de la guerra*.—Otra colección titulada *Los Proverbios*.—Algunas de las láminas de esta colección no admiten la interpretación que las da M. Lefort.—Dificultad de dar forma á fantasías del género de las de Goya.—*La Tauromaquia*.—Observaciones sobre algunos caracteres de las obras citadas..... 47
- V.—Auséntase Goya de España voluntariamente.—Algunas noticias que da Moratin sobre la estancia del artista en Francia.—Muere Goya en Burdeos el año 1828.—Sus trabajos en Burdeos. Las litografías.—Ideas y creencias de Goya.—Ilustraciones para el *Don Quijote*.—Los pintores modernos no imitan á Goya.—Tampoco hay relación alguna entre él y los discípulos de David.—Lo que es el color.—Cada gran maestro tiene sus cualidades propias que le distinguen y no se amalgaman bien con las de otros.—Goya es el pintor más colorista.—Su fantasía es más original que la de Brueghel y el Bosco.—Cuadros representando la prisión del Maragato.—Otras escenas de la guerra.—Pinturas alegóricas que se hallan en el salón de Sesiones del Ayuntamiento, y en la biblioteca del ministerio de Marina.—Otra pintura para el Instituto Pestalozziano, perdida..... 62
- VI.—Es vano el deseo que se tiene de conocer la relación que hay entre las obras de Goya y su vida íntima.—Dificultad de establecer esta relación sobre bases sólidas.—Noticias exageradas y erróneas que recogió y aceptó M. Iriarte.—¿Tuvo el pintor verdadera afición á las corridas de toros?—No pudo conocer en

Roma ni á ninguno de los Velázquez, ni á Ribera, ni á David.	
—Chascarrillos que cuentan de muchos, atribuidos á Goya.—	
Sus relaciones con la condesa de Benavente y la duquesa de Alba; no hay datos para suponer ni afirmar fueran otras que de buena amistad.—Relaciones con otras mujeres.—No es interesante averiguar las infidelidades conyugales que el artista pudiera cometer, pues no influyen en el carácter de sus obras.	
—Aventura con el de duque Wellington.—Aunque Goya tuviera genio violento, no era independiente.—Subordinó su escepticismo y sus ideas á su conveniencia.—No tiene como hombre rasgos esenciales que le diferencien de cualquier otro.....	79
Notas para formar el catálogo de los cuadros y grabados de Goya.	88

