



FRANCISCO DE GOYA
Y LUCIENTES
Su obra y su tiempo

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»

En 1996, año en que se ha conmemorado el 250 aniversario del nacimiento de don Francisco de Goya, parecía obligado que el Curso de Arte Aragonés, que anualmente organiza la Cátedra «Goya» de la Institución «Fernando el Católico», estuviera dedicado a honrar su figura, por ser el artista más representativo que ha dado Aragón a la historia del arte universal.

El curso, celebrado con el título: *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, se proyectó con el deseo de analizar aspectos de su trayectoria profesional y humana, como homenaje a su memoria.

Este volumen, en el que se reúnen los textos de las conferencias impartidas, se incorpora al abundante número de publicaciones dedicadas a Goya y editadas por la Institución «Fernando el Católico».

Motivo de Cubierta:

Francisco de Goya: *San Gregorio Magno* (detalle).
Remolinos (Zaragoza).

Foto: *Studio Tempo*.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
Su obra y su tiempo

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Su obra y su tiempo

Coordinadora:
MARÍA DEL CARMEN LACARRA



Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Zaragoza
1997

Publicación número 1.814
de la Institución «Fernando el Católico»
(Excma. Diputación de Zaragoza)
Plaza de España, 2.
50071 ZARAGOZA
Tff.: (34) 976 - 28 88 78/79 - Fax: (34) 976 28 88 69

FICHA CATALOGRÁFICA

FRANCISCO de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo: [curso organizado por la Cátedra «Goya» de la Institución «Fernando el Católico», 26 de febrero al 29 de 1996] / María del Carmen Lacarra Ducay, coord.- Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1997.

200 p.; il.; 24 cm.

ISBN: 84-7820-341-9

1. Arte (1746-1828). 2. Congresos y asambleas. I. LACARRA DUCAY, María del Carmen, coord. II. Institución «Fernando el Católico», ed.

© Los autores.

© De la presente edición: Institución «Fernando el Católico».

I.S.B.N.: 84-7820-341-9

Depósito Legal: Z-530/97

Preimpresión: Ebrolibro, S. L.

Impresión: Navarro & Navarro. Impresores. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA

PRESENTACIÓN

Al presentar el volumen que contenía las lecciones impartidas en el Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en 1994, que estuvo dedicado a *Las Artes Plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, y recordar las diversas actividades desarrolladas en el pasado reciente por la misma Cátedra que habían tratado ese mismo siglo, decíamos... «dejando al margen a don Francisco de Goya y Luientes, de quien tomo su nombre la Sección de Arte de la Institución “Fernando el Católico”, por mejor honrarlo, al que se han dedicado publicaciones y actuaciones abundantes...».

Si se repasan los estudios dedicados por la Institución «Fernando el Católico» al genio de Fuendetodos, resulta evidente que en su gran mayoría lo han sido a través del *Seminario de Arte Aragonés*, portavoz de la Cátedra «Goya», y desde una fecha temprana, como vamos a recordar seguidamente.

Seminario de Arte Aragonés, volumen 4 (1952). CAMÓN AZNAR, J.: «Cuadros de Goya en el Museo Lázaro». SAMBRICIO, V. de: «La exposición bordelesa de Goya en Madrid». HUXLEY, A.: «Variaciones sobre Goya» (Traducción de Don Francisco Ynduráin. Publicado en Nueva York en 1943). OLIVÁN BAILE, F.: «Breve historia de dos Goyas». MARISCAL, N.: «Goya y Lord Wellington».

Seminario de Arte Aragonés, volumen 5 (1953). PARDO CANALÍS, E.: «Un dato para la biografía familiar de Goya». «Rincón de Goya: Recuerdo de la exposición bibliográfica de Goya, celebrada en Zaragoza, con motivo del II Centenario de su nacimiento». «Catálogo de las obras expuestas».

Seminario de Arte Aragonés, volumen 6 (1954). MARQUÉS DEL SALTILLO: «Las pinturas de Goya en el Colegio de Calatrava de Salamanca (1780-1790)».

Seminario de Arte Aragonés, volumen 9 (1957). GÁLLEGO, J.: «Presencia de Goya en los dibujos de Delacroix».

Seminario de Arte Aragonés, volumen 27 (1978). GONZÁLEZ MIRANDA, M.: «La familia de Pedro de Goya según sus propias anotaciones manuscritas». GÁLLEGO, J.: «Goya y Burdeos». TORRALBA, F.: «Goya y el pueblo». AZPEITIA, A.: «Una tauromaquia en la tradición de Goya: siete láminas de Unceta».

Presentación

Seminario de Arte Aragonés, volumen 32 (1980). «Conversaciones sobre Goya y el Arte Contemporáneo». GUDIOL RICART, J.: «Esquema del proceso de la investigación de la obra de Goya». BUENDIA, J. R.: «Bayeu y no Goya. Estudio de un autorretrato». BORRÁS GUALIS, G. M.: «La fecha de construcción de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Remolinos en relación con la obra de Goya». GUDIOL RICART, J.: «Consideraciones acerca de la fecha de las pinturas de Aula Dei». GÁLLEGUO, J.: «Goya, hombre contemporáneo». BARBÉ, G.: «Goya y Picasso: la inspiración goyesca en Sueño y mentira de Franco y en Guernica». TORRALBA, F.: «Goya y Dalí». BETENCUR, B.: «Sobre los documentos conservados en la Cartuja de Aula Dei». «Acuerdos tomados en la última sesión».

Seminario de Arte Aragonés, volumen 36 (1982). GARCÍA GUATAS, M.: «Noticia sobre la formación artística de Goya en Zaragoza». TORRALBA, F.: «Más sobre las pinturas de Goya en Aula Dei».

Seminario de Arte Aragonés, volúmenes 42-43 (1990). LORENTE LORENTE, J. P.: «Goya, Pradilla y la Academia española de Roma».

Otras publicaciones relevantes de la Institución «Fernando el Católico», dedicadas a don Francisco de Goya, algunas de ellas ya agotadas, son las siguientes: *Goya, cinco estudios*, Zaragoza, 1949 (2^a ed. 1978). Incluye los trabajos de: CAMÓN AZNAR, J.: «Goya y el Arte moderno»; CATORIA, M^a. L.: «Paret, de Goya coetáneo y dispar»; LAFUENTE FERRARI, E. «Goya y el arte francés»; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «Los niños en las obras de Goya»; y SUBIRÁ, J.: «La música teatral en la época de Goya». *Diplomatario de Francisco de Goya*, Edición preparada por Ángel CANELIAS LÓPEZ, Zaragoza, 1981. *Diplomatario de Francisco de Goya. Addenda*. Edición preparada por Ángel CANELIAS LÓPEZ, Zaragoza, 1991. ZAPATER Y GÓMEZ, F.: *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza, 1868. Estudio y edición facsímile al cuidado de R. CENTELIAS SALAMERO, Zaragoza, 1996. CARDERERA Y SOILANO, V.: *Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Estudio y edición al cuidado de R. CENTELIAS SALAMERO, Zaragoza, 1996.

En 1996, año en que se ha conmemorado el 250 aniversario del nacimiento de don Francisco de Goya (1746-1828) en la localidad zaragozana de Fuendetodos, parecía obligado que el Curso de Arte Aragonés que organiza anualmente la Cátedra «Goya», estuviera dedicado a honrar su figura, por ser el artista más representativo que ha dado Aragón a la Historia del Arte Universal. Y el Curso celebrado con el título de *Francisco de Goya y Lucientes, su obra y su tiempo*, se proyectó con el deseo de analizar algunos aspectos de su trayectoria profesional y humana como homenaje a su memoria.

Las lecciones comenzaron el día 26 de febrero, a las 17,30 horas, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, bajo la presidencia de don Guillermo Fatás, Director de la Institu-

Presentación

ción «Fernando el Católico», impartiendo la lección inaugural, don Federico Torralba, Director de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, y antiguo Director de la Cátedra «Goya». Nuevas intervenciones de los profesores Juliet Wilson-Bareau y Leonardo Romero Tobar completaron la primera jornada. El día 27 de febrero, en sesiones de 18,30 y 19,30, actuaron los profesores Julián Gállego y Arturo Ansón; el día 28, con el mismo horario les correspondió intervenir a los profesores José Milićua y Elena Santiago; para terminar el día 29, jueves, con una triple sesión, protagonizada por los profesores Jeannine Baticle, Rosa López Torrijos y Juan Miguel Serrera. Ante la imposibilidad de que clausurara el Curso la Decana de la Facultad de Filosofía y Letras, doña Luisa María Frutos, lo hizo en su nombre la Vicedecana de Relaciones Institucionales, doña María Teresa Cacho, a la que acompañaron, don Julián Gállego, por su condición de Miembro de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y doña María del Carmen Lacarra, Directora de la Cátedra «Goya».

Hay que destacar el gran número de alumnos inscritos que superaba, con mucho, la capacidad de la sala, y la atención prestada a cada uno de los profesores invitados a participar en el curso.

Los textos que se incluyen en el presente volumen han sido redactados por los conferenciantes que siguen fielmente el guión de sus intervenciones orales. Se publican en el mismo orden de actuación para que de la lectura de su contenido se evoque el espíritu de unas jornadas que se caracterizaron por el entusiasmo de todos los participantes.

Deseo agradecer, una vez más, a los profesores invitados, amigos y colegas, su disponibilidad para colaborar con la Cátedra «Goya», tanto en las conferencias impartidas como en la redacción de los textos que aquí se presentan.

Zaragoza, enero de 1997
María del Carmen LACARRA DUCAY
Directora de la Cátedra «Goya»

ALGUNOS PROBLEMAS DE LA PINTURA DE GOYA. LA CARTUJA DE AULA DEI

FEDERICO TORRALBA SORIANO

Cuanto más estudio y profundizo en Goya más desconcertante me parecen el artista y su obra. El mimetismo en Goya, que siempre intenta experiencias sobre la producción de los grandes artistas, es frecuentísimo y no solo en los comienzos de su labor, sino a lo largo de toda su vida. Parece lógico esto en la época juvenil de su formación como pintor. La presencia en su producción del estilo y las formas de Giaquinto, Bayeu, Mengs, es ostensible, hasta el punto de prestarse a confusiones de atribución. Pero esto no deja de ser normal. Más curioso resulta el hecho en la producción posterior de Goya, que interpreta a grandes maestros de nuestra pintura del siglo XVII, en los que profundiza tanto y a los que intenta emular, en modo que se podría decir que está pintando a la manera de ellos, con los cuáles se identifica, alternando, por otra parte, con su propia producción característica. Habrá momentos en que quiera confundirse con Murillo, al que admirará profundamente, o con Zurbarán que transpondrá, en ocasiones, de un modo muy nítido, aún cuando no sea sin, curiosamente, mezclarlo en alguna ocasión con el modo de hacer de Mengs. A este respecto, quiero referir una anécdota; visitando una exposición un erudito, conocedor de pintura, se quedó asombrado al contemplar una de las pinturas de la iglesia de Santa Ana de Valladolid, con la representación de San Bernardo, que pensó no era de Goya, y yo, mitad en serio, mitad en broma, dije: «*sí*, parece Zurbarán», y así mi interlocutor vio confirmada su impresión, pero enseguida le confirmé la paternidad goyesca.

El propio Goya insistirá en que sus grandes maestros fueron Velázquez, Rembrandt y la naturaleza. Y esto es efectivo, ya que Velázquez aflorá continuamente en toda su producción y no deja duda ninguna en su búsqueda de interpretaciones velazquierñas, tanto en el concepto como en

la realización pictórica. Ese afán de Goya de estudiar e interpretar cuanto va conociendo, puede llegar muy lejos, ya que incluso se sentirá, sin duda, impresionado por la síntesis, expresividad y recreación simplista de la figura o de su entorno, vista a través de la pintura a la tinta del arte extremo-oriental, que se revela claramente en gran parte de la producción tardía de Goya. Influencia, ésta de los dibujos orientales, que, sin duda, Goya estudió, tema del que me he ocupado en otras ocasiones.

El «capricho», no ajeno a la pintura de la época, será algo que también le interesa mucho y en que podrá mezclar sus propios modos de hacer con lo que le penetra de los modos ajenos, al igual que lo arrastrará a las regresiones incluso de las producciones propias o de los viejos dibujos suyos que él ha guardado en su taller y que no ha vacilado en volver a utilizar. Esto nos producirá desconciertos a la hora de fechar o autentificar producciones goyescas. Y será también algo que nos desorrientará, hasta el punto de dudar si estamos ante una producción del propio Goya o ante la de uno de sus imitadores.

A este respecto quiero referir otra anécdota. Un anticuario me trajo para que opinase, un cuadrito de tema religioso; se trataba de una obra incógnita y en cuyo primer golpe de vista me pareció encontrar la pincelada, la fuerza, el colorido, y la manera de hacer de Goya; pero me chocó el que una figura era exactamente repetición de una pintura indudable de Goya, fechada en 1814, pero también vi allí otra figura que correspondía, indudablemente, a otra obra del pintor de 1798, con lo cual surgía inmediatamente la hipótesis de que esto era imposible, dada la disparidad de esas fechas, aún cuando el estilo lo pudiese unificar y, por tanto, se presentaba ante la mente la idea de estar ante la obra, posterior, de un imitador. Pues bien, esa pintura, fue conceptuada después, por un solvente investigador, como Goya indudable, y posteriormente subastada y vendida como Goya. Por todo esto es por lo que insisto en la dificultad de comprender completamente a Goya, que tanto juega con las regresiones y con la repetición de viejos temas y formas a lo largo de su producción.

El afán de imitación de la obra de Goya, incluso exacerbando su fuerte manera de pintar, su expresividad, su estilo, preocupa cada vez más a los estudiosos goyescos y se hace continuamente tema de polémicas y discusiones, de autentificaciones y rechazos, que, por otra parte, no dejan de producir una interesante aura en torno a la figura y a la producción del artista.

Ya en estos últimos años las actividades y estudios de Juliet Wilson-Bareau en España han ido detectando y matizando las autentificaciones o las imitaciones en la producción goyesca de todos conocida. La actitud del Museo Metropolitano de Nueva York ha sido muy valiente en este aspecto,

ya que este rico museo norteamericano tiene en su catálogo una abundante serie de producciones de nuestro pintor, o por lo menos a él atribuidas hasta ahora. El director planteó la exposición completa de esta producción goyesca para someterla a la comparación y el análisis y al estudio en conjunto por especialistas que, estudiando minuciosamente estas obras reunidas, pudiesen apreciar, comparar, etc..., hacer válidos, en definitiva, los distintos modos de hacer, aún cuando aparentemente similares, y permitiendo llegar a una matizada diferenciación entre las obras completamente realizadas por Goya de las obras de taller, las de imitadores, las copias, y las que simplemente se podían considerar como «estilo de Goya». Esa experiencia es muy reciente y, naturalmente, ha despertado discusiones y todavía está sujeta a la pasión del momento.

No solo los problemas de la producción goyesca se están replanteando sino también incluso la figura del pintor, su carácter, sus ideas, los detalles de su vida...etc Es posible que tras todas estas inquietudes y polémicas podamos conocer, más adelante, a un Goya más estricto y más auténtico.

Pero el tema fundamental del que quiero ocuparme aquí es el relacionado con uno de los conjuntos de Goya menos conocidos y estudiados. Me refiero a sus murales en la Cartuja zaragozana de Aula Dei. Estas pinturas han sido reiteradamente presentadas a través de un mismo comentario establecido, por todos los estudiosos aceptado y reiterado, dada la poca facilidad para ver directamente esas obras. Considerándolas como obra de juventud y de importancia menor, no se ha insistido sobre ellas y se ha aceptado lo establecido. Hecho doblemente curioso si se tiene en cuenta, además, la monumentalidad de ese conjunto. Ya en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada, de 1973, me ocupé de ellas, reivindicando su importancia y la no aceptación completa que se venía dando a su cronología. Después he seguido insistiendo en ello y comentando aspectos de lo mismo en diversos artículos. El problema y los planteamientos que hoy podemos hacernos van a constituir el tema fundamental de esta conferencia.

Protector de la fundación de la Cartuja fue el arzobispo don Hernando de Aragón y se puso la primera piedra el día 20 de febrero de 1564. La iglesia, de inicios del Renacimiento, se cubre con bóveda de crucería estrellada y consta esencialmente de una única nave, con cabecera rectangular y un crucero poco destacado; es claramente una obra transitiva, cuya estructura no ha cambiado pero sí su decoración, renacentista en los comienzos, pero que en el siglo XVIII fue renovada en estilo barroco, y cuya cabecera fue enriquecida con un monumental retablo en el que intervinieron los equipos más importantes que en aquel entonces trabajaron.

ban en Zaragoza, o sea el equipo de los Ramírez, el dorador José de Goya y el pintor Francisco Bayeu.

Fue, sin duda, cuando se pensó en decorar con pinturas los muros de la iglesia, que debían integrar un gran friso que cubría totalmente los dos muros laterales y los más cortos de la cabeza y los pies. Son estos los que hoy podemos contemplar y atribuimos a Francisco de Goya.

En los años de la reforma barroca era prior el Padre Félix Salcedo, que lo fue desde el año 1762 al 1764, y más tarde visitador, y que debió morir en 1786. Seguramente, este Padre Salcedo debió de tener gran influencia e iniciativas con respecto a la decoración de la iglesia e interverdría luego, por su amistad con Goya, en la disputa que se promovió con respecto a la cúpula *Regina Martyrum* de Santa María del Pilar, y de éste padre volveré a hablar después.

La decoración mural se reparte en grandes composiciones, separadas, a lo largo de todos los muros internos de la iglesia. Esta disposición en friso está a bastante altura, ya que tiene que permitir, en la parte baja del muro, que quede lugar para las altas sillas de los dos cotros de los monjes. El conjunto está dedicado a la historia de la Virgen María en relación con la infancia de Cristo. El programa de las escenas está en una disposición especial, ya que se dedica el muro de entrada a la *Revelación a San Joaquín y Santa Ana*, y la historia sucesiva se desarrolla en los dos costados y es preciso contemplar alternativamente las escenas, mirando a izquierda y derecha según se avanza por la nave, de tal manera que al *Nacimiento de María* se opone, enfrente, la *Presentación de María en el templo*, a la que seguirá la *Anunciación*, para enfrentarse con los «Desposorios» y así sucesivamente, pero resulta curioso que en el brazo derecho del crucero se ofrece la representación de la *Circuncisión* que reitera un tanto la *Presentación de Jesús en el Templo* que está en el mismo lado derecho de la capilla mayor o cabecera. Estas pinturas monumentales sufrieron mucho cuando la Orden tuvo que abandonar la Cartuja y se perdieron casi totalmente las del muro de la izquierda, salvo las correspondientes al crucero, y todas ellas quedaron bastante dañadas, por lo que al contemplar las pinturas conservadas es forzoso darse cuenta de que algunas zonas fue necesario repintarlas, cosa que se hizo al principio de nuestro siglo por los Buffet, Paul y Amadée, dos hermanos franceses que además realizaron en su totalidad los murales que no se habían salvado.

Resultan, sin duda, bien diferenciadas las pinturas de los restauradores de las atribuidas a Goya, atribución que podemos considerar definitiva después de la reciente restauración y del descubrimiento (1994) del «Cuaderno italiano», del que me ocuparé luego.

Cada una de las composiciones está cuidadosamente compuesta, con gran amplitud y monumentalidad, con un cierto sentido de teatralidad de modo que para exaltar más a los personajes y centrarlos en el espacio, se emplean gradas que sirven de base y realce a las figuras que componen las escenas. La somera referencia de estas escenas es la siguiente: sobre la puerta de entrada el pintor dispone a los querubines que extienden sus alas sobre el Arca de la Alianza y en los laterales de la composición están presentes arrodillados, a la derecha Santa Ana, y a la izquierda, San Joaquín, acompañados por ángeles, en unas composición sencilla y simétrica, bien planteada. A la derecha, la primera escena representa la *Natividad de María* situándola en el centro de la composición con animada disposición de las figuras, y a los lados de este grupo hay una serie de personajes, sugerencias de paisajes y movida disposición de los mismos para animar la escena. Mas severa es la de los *Desposorios de María y José*, igualmente situada la escena principal en el centro de la composición, más severa en este caso, completándose con arquitecturas y varios personajes, y añadiendo a la izquierda unos niños que juegan, donde encontramos un tema que Goya reiterará en otras ocasiones. La siguiente composición, *La Visitación de María a su prima Isabel*, es todavía más severa en su disposición, ocupando el centro las dos estupendas figuras de María e Isabel, pareja que quedará acompañada a cada lado con las figuras de sus esposos, José y Zacarías, y el resto de la composición será mas variado que en otras ocasiones, arquitectónico a la izquierda, paisajístico y con celajes a la derecha, colocando un bello grupo de mujeres sentadas en la parte baja de la izquierda. Ya en el crucero, en forma de tríptico, se muestra la gran composición de *La Circuncisión*, escena que centra la pintura con rompimientos y ángeles a la izquierda y con personajes —muy retocados por los Buffet— a la derecha. Frontera está una de las pinturas más hermosas del conjunto, la *Adoración de los Reyes Magos*, que en este caso desplaza a la figura de María, José y el Niño a la derecha, mientras destaca en la parte central uno de los reyes con espléndido manto blanco; también el extremo izquierdo de esta escena está considerablemente rehecho. La última composición por resaltar es la más simple de todas, *La Purificación de María*, que reitera un tanto la antes comentada de *La Circuncisión*, con personajes similares pero más escuetos, y la composición en general ha sido más problemática para el pintor, que ha resuelto la parte derecha con unas estructuras cúbicas que llenan el espacio y encajan por ese lado a las figuras del centro; el estilo incluso es bastante diferente del de las antes comentadas.

Estas pinturas se citan habitualmente como realizadas en torno a 1772-1774. Y esta datación se ha repetido utilizando la referencia del padre cartujo Tomás López, que les asignó esta fecha. A ella se han atenido cuantos después han escrito de ellas y algunos de los grandes comentaristas de

Goya confesarán no haberlas visto en directo sino solo en fotografías. Sin embargo yo, ya en mi ponencia en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada de 1973 («Goya en Aula Dei», Granada, 1976, Actas, tomo III, pp. 283-284), indiqué lo difícil que se hacía conceptualizar esta obra de Aula Dei como hecha de un tirón, dada su magnitud de superficie y las diferencias de estilo. Había, además, otra cosa interesante, y vuelvo a hablar del Padre Salcedo antes citado, quién en la carta que envió a Goya para calmarlo en su enfado por las críticas hechas a su pintura de Santa María del Pilar, y además, templar su relación con su cuñado Bayeu, le decía que era «su primera obra de nota», con lo cual me parecía que resultaba difícil pensar que pudiese calmar a Goya esa indicación del prior de la Cartuja, donde estaban los monumentales murales, de lo cual me parecía deducir que todavía no estaban realizados estos, o, por lo menos, en su totalidad. Sin embargo, los investigadores Gállego y Ansón ven en esa referencia del padre Salcedo una intención, simplemente, de notoriedad o conocimiento. Pero aún aceptando esto, veo en estos extensos murales más problemas de estilo e iconografía, como a continuación comentaré.

Hay un primer problema clarísimo que lo constituyen los cambios de estilo que se pueden apreciar en las composiciones, algunas decididamente encajables en el último barroco, otras de tono rococó e incluso, bien notorias, de tono neoclásico, como pueden serlo las disposiciones del grupo de los *Desposorios* o el bellísimo grupo de la *Visitación*. Pero me parece más grave el problema referente a algunas iconografías. Fundamentalmente la de la Virgen María, ya que la apariencia que tiene su representación en estas pinturas es diametralmente opuesta y diferente en unas y en otras. No sólo en su indumentaria y los colores de la misma, sino también en la apariencia del rostro. En la escena de la *Presentación* de la capilla mayor, María es representada no excesivamente hermosa, con rostro poco juvenil y de formas angulosas. Tal apariencia nada tiene que ver con la imagen de María, más dulce y juvenil, vestida de blanco y azul, que podemos ver en la *Circuncisión*, en la *Adoración de los Reyes* y en los *Desposorios*. Finalmente, la representación de María en la *Visitación* tiene rasgos físicos diferentes de las otras dos y viste de modo y colores distintos a los que vemos en las representaciones antes citadas. Pero hay más, en ésta última, indumentaria, colores y rostro, tienen decidida similitud con la Virgen de la *Regina Martyrum* de la basílica del Pilar, en bocetos y cúpula. Sería sumamente extraño que Goya, pintando seguidamente, en una misma época, las pinturas de la Cartuja de Aula Dei, presentase tres efigies distintas de un mismo personaje. Parece que esta anomalía explicaría una sucesión de etapas de trabajo y separación en el tiempo de la realización de las pinturas. Por ello pienso que esta

diferente visión iconográfica puede ayudarnos a separar la ejecución de las partes del conjunto a través del tiempo.

En cierto modo, viene a apoyar mi idea el «Cuaderno italiano» que nos aporta varias cosas importantes. El «cuaderno» ha sido visto en general como una iluminación de éste asunto al ofrecer dibujos primerizos y textos referentes a Aula Dei. Es fundamental observar con atención cuáles son los dibujos y a qué se refieren los textos. Se reproducen en los folios 79, 80, y 81, del «cuaderno» dos largos dibujos apaisados que corresponden, exactamente, a las composiciones de las dos pinturas murales (las mayores del conjunto) de los lados del crucero de la iglesia, y que son las que representan las escenas de la *Circuncisión* y de la *Adoración de los Reyes*; esos dibujos de Goya están completamente organizados con respecto a la composición definitiva que hoy podemos contemplar, e incluso marcan claramente la disposición en forma que podríamos llamar de tríptico. No hay, pues, ninguna duda en cuanto a la identificación y lugar. En un folio anterior (51) del mismo «cuaderno», un breve texto autógrafo enuncia temas para estas pinturas: *La Circuncisión*, —bajo la cual se ha trazado una linea para separar el resto— *La adoración de los Reyes*, *La purificación*, *La huida a Egipto*. Por otro lado, los textos que figuran en el reverso del folio 90 y el recto del 91 hacen referencia indudable a la obra de Aula Dei, e incluso se ofrece la fecha de 16 de Agosto de 1774; se hace indicación de materiales y pagos y resulta importantísimo el que Goya, en su anotación, nos dice que su hermano Tomás ha tomado dinero para los marcos. Lo de los marcos es muy interesante porque coordina con otras cosas que se han comentado en ocasiones anteriores por Gudiol. Pero estos testimonios son muy válidos pero ambiguos si se quiere utilizarlos para una única fecha, la de 1774.

Me explico. En el «Cuaderno italiano» solo hay dos composiciones, mientras que en la Cartuja conservamos todavía un total de siete (sin contar las desaparecidas), con lo cual solo podemos fechar esa concreta pareja de pinturas, que ahora podemos circunscribir al año de referencia, pero no debemos hacerlo con el resto puesto qué el «Cuaderno italiano» nada más nos dice. La cuestión de los materiales no puede aclarar nada y el hecho de que se hable concretamente de los marcos tampoco obliga a pensar que sean todos o simplemente dos los que corresponderían a las pinturas que allí van dibujadas.

Después de lo que acabo de indicar creo que queda bien claro que Goya ya había pintado (como yo siempre he pensado) la *Purificación*, que está en la cabecera de la iglesia y que, forzosamente, parece habría de ser algo anterior, ya que es de un estilo distinto, y enfrente de ella debía de

estar *La huida a Egipto*, que ha desaparecido. Estas dos habrían sido pintadas anteriormente, incluso antes del viaje a Italia, y el hecho de que estas grandes composiciones nuevas aparezcan en el «Cuaderno italiano» y no las otras, podía ser prueba de ello. El resto de la decoración mural goyesca de Aula Dei se realizaría después, en fechas que se podrían discutir y puntualizar.

Arturo Ansón, en su reciente libro *Goya y Aragón*, (Zaragoza, 1995), intenta conciliar sus datos y opiniones con las indicaciones que yo he ido haciendo en mis diferentes textos anteriores, y en general podría aceptarse su opinión, pero hay que pensar en un posible comienzo en 1771 para la pintura de la capilla mayor (o sea la *Purificación*). Serían, según Ansón, esta pintura citada y las del crucero, las que constituirían una primera etapa del conjunto; pero no veo posibilidad de que formen parte de esa primera etapa las obras del crucero y la *Purificación*, de tan dispar concepto plástico y tan diferente estilo, ya que lo de la cabecera corresponde al tardío barroco, mientras que lo del crucero es de un estilo más decididamente rococó. Y esto aún se refuerza por el hecho de la casi reiteración de temas, la escena de la *Purificación* y de la *Circuncisión*, redundancia de tema, por una parte, y considerable diferencia en la iconografía de María.

El resto de las pinturas hacen evolucionar progresivamente el concepto y estilo hacia un punto más acusadamente neoclásico que, curiosamente, parece incluso recordar composiciones francesas, de las cuáles Goya podía tener grabados. El clasicismo es bien manifiesto en *La Visitación*, en su grupo central bellísimo, que por otra parte pudo haber sido rehecho con posterioridad, y es en él que aparece la imagen de María semejante a la de la cúpula de la basílica del Pilar. Similitud ofrece también la Santa Engracia de esa misma cúpula, con la bella imagen en amarillos, de espaldas, en el centro de *La Natividad*.

Y el estilo de estas pinturas y su realización van a ir hacia un extremo bien dispar de lo de la cabecera, en la composición del muro de la entrada en el que San Joaquín y el Ángel son muy diferentes, por su fuerza y volvemetricidad, y la cabeza del Santo tan expresiva y más agudamente caracterizada que las restantes del conjunto, y la figura del Ángel encajada en modelos de Tiépolo. Pero lo más asombroso de todo el conjunto son los ángeles de la sobrepuerta, donde Goya juega con la mancha de pintura y el color de un modo magistral. Y por cierto, que esos «querubines» nos parecen bien femeninos, con lo cual estamos ya en el camino que Goya desarrollará en San Antonio de la Florida, aunque allí la estructura formal sea diferente. Creo que esta parte de la decoración de Aula Dei es la más hermosa en cuanto al color, si bien en lo formal del estudio de las figuras sean las clásicas imágenes que aparecen en *Los Desposorios* y en *La Visitación*.

Resumiendo lo expuesto anteriormente, creo que se podrían establecer las siguientes etapas en la decoración hecha por Goya en Aula Dei: Una primera etapa estaría constituida por las pinturas de la capilla mayor que, incluso, podrían haber sido realizadas antes del viaje a Italia. Una segunda etapa sería, desde luego, posterior al viaje a Italia, y abarcaría las obras del crucero y quizás iniciaría las de la nave, que se desarrollarían después en una tercera etapa, para concluir, en último momento, con el mural de la entrada. Y podría pensarse que algunas partes fueron retocadas después de concluido el conjunto por el propio Goya.

Más difícil resulta controlar la cronología. Si aceptamos la posibilidad de que Goya comenzase en 1771 en la cabecera y que realizase en 1774 el crucero, parece lógico que haya un lapso de tiempo a continuación para realizar el resto de la iglesia. La similitud de algunas figuras con otras de la cúpula del Pilar nos llevaría a una prolongación de la obra mucho más larga, pero esto ya es más difícil puntualizarlo porque Goya, en muchas ocasiones, reiteraba dibujos o imágenes anteriores. El hecho de que pudiese posteriormente haber reformado algunos detalles o transformado figuras, podría ser una explicación a esas desorientadoras reiteraciones de otras obras y de otros momentos.

Independientemente de esa problemática de la cronología, es necesario insistir en la importancia del conjunto mural de la iglesia de Aula Dei dentro de la obra de Goya. E insistir también, por añadidura, en que estamos ante la obra más considerable en metros cuadrados de superficie de todos los conjuntos de la producción de Goya.

NOTA: Es costumbre mía hablar mis conferencias e introducir entre mis explicaciones las correspondientes proyecciones de diapositivas, para mejor afirmar mis puntos de vista y su comprobación. Este texto es, simplemente, el guión de la conferencia impartida, que reúne datos de artículos míos y los amplía.



1. Goya. *La Presentación del Niño en el Templo*. Presbiterio, lado de la Epístola (Sur)



2. Goya. *La Presentación del Niño en el Templo*. Tema central



3. Goya. *La Circuncisión*. Transepto, lado derecho (Sur)



4. *La Virgen*



5. Goya. *La Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel*.
Nave de la iglesia, lado derecho (Sur)



6. *La Virgen con Santa Isabel*



7. Goya. *Los Desposorios de la Virgen*. Nave de la iglesia, lado derecho (Sur)



8. Goya. *El Nacimiento de la Virgen*. Nave de la iglesia, lado derecho (Sur)



9. Goya. *El Nacimiento de la Virgen*. Detalle.



10. *La Adoración de los Reyes Magos*. Transepto de la iglesia, lado izquierdo (Norte)



11. Goya. *San Joaquín y Santa Ana, con ángeles*. Nave de la iglesia, fondo (Oeste)



12. Goya. *San Joaquín y Santa Ana, con ángeles*. Detalles

GOYA, PINTOR ARAGONÉS: ANTECEDENTES, COINCIDENCIAS E INFLUENCIAS

JULIET WILSON-BAREAU

Si el título de esta conferencia hace referencia evidente a don Enrique Lafuente Ferrari, es porque tuve el honor de conocerle cuando me encontraba trabajando en el catálogo «Gassier-Wilson», por los años sesenta, y porque sigue siendo para mí el modelo del historiador y conocedor que, con mucha modestia pero con mucho acierto, abordaba en sus investigaciones todos los problemas que siempre han rodeado a este «genio». El se refería a sus maestros venerados, sobre todo al profesor Elías Tormo, y yo me refiero a él, para reforzar una línea de investigación que nos lleva desde el catálogo del conde de la Viñaza, quién ya a finales del siglo XIX expresaba su ansiedad acerca de las muchas atribuciones en relación con la obra de Francisco de Goya. Lafuente hizo referencia constante a este problema, y leyendo «entre líneas» en sus textos me doy cuenta ahora de todo lo que él sospechaba pero no pudo siempre decir.

Al leer los reportajes en la prensa que de vez en cuando se ocupa de estas cuestiones, se diría que las cosas no han cambiado mucho en cien años. Sin embargo, ahora sabemos mucho más y las investigaciones, tanto técnicas como documentales, nos han revelado una cantidad de datos que nos ayudan a distinguir y a clasificar las obras según las épocas, respetando el desarrollo en el estilo del insigne artista. La reciente aparición de algunas obras «clave» para el conocimiento de Goya, me refiero al llamado «Cuaderno italiano» y al boceto y al cuadro grande de *Aníbal cruzando los Alpes* para el concurso de Parma¹, así como a los cambios de atribución de

¹ El cuaderno italiano, desconocido e insospechado, fue mostrado por primera vez en la exposición que a los cuadros de Goya de pequeño formato se dedicó en el Museo del Pra-

unos cuantos cuadros considerados hasta ahora como «obras maestras», nos permiten, por fin, entrever la posibilidad de una verdadera limpieza en una obra que, a pesar de su evidente importancia, resulta imposible de entender en su conjunto para muchas personas, dada la confusión existente entre obras auténticas y otras que no lo son en todos los catálogos publicados hasta hoy².

En la inscripción de su *autorretrato* del Museo del Prado, Goya se presenta en 1815 como «pintor aragonés», en busto y de frente, a sus setenta años. Tres décadas antes, a los pies de un niño encantador, en una época en que no suele firmar sus obras, reproduce su tarjeta en el retrato de Manuel Osorio conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Del pintor de la corte, muy dieciochesco, al genio aislado

do: *Goya. El capricho y la invención*, Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 92-97. También allí, nuevamente restaurado y definitivamente atribuido a Goya, apareció el boceto para el cuadro del concurso de Parma de 1771 (cat. I). Y durante la exposición, don Jesús Urrea, conservador entonces de pintura italiana en el Museo del Prado, pudo identificar en la Fundación Selgas-Fagalde, en Asturias, el gran cuadro de *Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes*, cuadro enviado a España después del concurso pero que había permanecido ignorado y sin catalogar.

■ En España, no se han dado cuenta de que en la obra de Goya se han hecho descatalogaciones desde hace mucho tiempo, sobre todo en los museos norteamericanos. En realidad, estos cambios de atribución no tienen ningún carácter de «*political correctness*», como se ha llegado a decir. Al contrario, proceden de investigaciones serias acerca de los muchos cuadros dudosos comprados directamente o a través de los grandes galeristas europeos por los primeros mecenas americanos, de quienes los «heredaron» los museos.

En la exposición titulada *Splendid Legacy*, en homenaje a la mítica familia Havemeyer, celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en 1991, ya quedaron retiradas las dos «obras maestras» de Goya del museo, la titulada *Ciudad en la roca*, pastiche posiblemente debido a Lucas «el joven», si no al padre, y la famosa de *Majas al balcón*. Después de nuevas investigaciones, se realizó la exposición de *Goya in the Metropolitan Museum of Art* (Nueva York, 1995), donde fueron expuestas juntas las dos versiones de las *Majas al balcón*, en un intento de acercar al público estas cuestiones tan importantes, reservadas generalmente a los especialistas.

En el reciente congreso de Marbella (Málaga, abril de 1996), se ha dado mucha información errónea, según se ha podido conocer a través de la prensa y de las Actas recién publicadas, acerca de la otra versión de las *Majas* existente en una colección particular. El cuadro nunca ha pertenecido a Wildenstein, habiendo pasado desde España, donde los Havemeyer pudieron haberlo comprado, a Durand-Ruel en los primeros años de este siglo, y de allí a la muy distinguida colección francesa, dividida después entre los herederos y ahora dispersada entre varios miembros de la misma familia.

En cuanto a la pintura titulada *Corrida en la plaza partida*, esta también tuvo que ser retirada del catálogo de obras auténticas de Goya. Pero ya hace treinta años, la publicación de la tesis doctoral de Jutta Held había descatalogado un cuadro de la misma serie, la *Procesión de la Colección Fundación Bührle* en Zurich, después de un riguroso análisis estilístico (*Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin, 1964, p.191).

de la postguerra napoleónica, hay que definir lo que es «un Goya» —pintado, dibujado o grabado—, y en que consiste el carácter del hombre y el estilo de sus obras. Para ver quién es es conveniente evocar su ascendencia. Su nombre solo es evocativo: el breve apellido que indica el origen de la familia paterna en el País Vasco, un país de leyenda y de brujería, como lo recuerda la relación del célebre *Auto de fe en Logroño en el año de 1610*, del cual sabemos que sacará inspiración el mismo Goya en sus «sueños» y «brujerías» de fines del siglo de las luces, en algunas estampas de los *Caprichos* y en sus pinturas de «asuntos de brujas» para los duques de Osuna.

Goya siempre se siente y se declara orgulloso de ser, por su patria y en sus sentimientos, muy «aragonés», pero corría todavía en sus venas una parte de sangre vasca. Esto podría explicar la unión en Goya de lo que parecen ser dos naturalezas distintas. De un lado, su carácter práctico, realista, gran cazador y aficionado a los toros, ahorrador con su dinero, minucioso en cuanto a sus «derechos» como pintor de Cámara, y hasta agresivo en cuanto a su buena fama, cuando se siente amenazado por envidias y por los que él llama «esos hombres viles» en la corte de Madrid. Pero de otro lado, y casi en oposición al primero, resulta evidente su convicción en la importancia para su creatividad del «capricho» y de la «invención». Edith Helman, historiadora docta y perspicaz, mantenía que Goya nunca ha querido someter su originalidad creativa, su «capricho», totalmente a la «razón», tal y como lo han hecho sus amigos ilustrados, Jovellanos y Moratín, entre otros. O el caso de Francisco Bayeu quién en su arte se forzaba a seguir las doctrinas neoclásicas de Antonio Rafael Mengs, aunque era aragonés, formado bajo las influencias de Luca Giordano y de Antonio González Velázquez, y no menos obstinado que su cuñado Goya, con el que se enfrentaba, nos dice un testigo de la época, «a causa de su diferente modo de ver en Artes, y de tener ambos el genio muy fuerte», sobre todo en la «guerra» de los frescos del Pilar de Zaragoza³.

De esta actitud de Goya, respetando siempre sus mas profundas motivaciones emotivas y estéticas en el campo artístico, vienen la fuerza y la originalidad, a veces sorprendentes pero siempre totalmente convincentes, de sus obras. Viene también el hecho de que teniendo muy segura y tranquila la idea de su propia originalidad y los derechos de su «capricho» y de su «invención», estaba mucho menos sujeto a influencias ajenas a su carácter

³ Comentario que se lee dentro de las «Noticias tradicionales de D.F. Goya, dadas por el P.D. Tomás LÓPEZ, monje de la Cartuja de Aula Dei, de Zaragoza, persona ejemplar y docente»: véase: el Conde de la VIÑAZA (C. Muñoz y Manzana), *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, p.462.

de lo que se ha creído, y seguía su camino alterando a su gusto los distintos modelos que aprovechaba para su arte.

En el autorretrato al aguafuerte del artista, de unos cincuenta años de edad, que encabeza los *Caprichos* se representa aquí también, para diferenciarse de la categoría de los grabadores profesionales, como pintor. Es la portada que introduce a la serie de estampas editada en 1799, que más ha contribuido a su fama dentro y fuera de España durante su vida y sobre todo en Francia en el siglo XIX. En sus *Caprichos*, como en sus innumerables dibujos, Goya pretendía captar la vida de su época y dejar su opinión acerca de los seres humanos, sus costumbres, sus errores y hasta sus vicios, criticándoles en la época de los *Caprichos* o, más abiertamente, castigándoles en la de los *Desastres de la guerra*. Y lo hace de tal manera que, por nuestra reflexión en sus obras, entramos con él en el sentido profundo de sus imágenes. Es así como, a través de sus temas y de su agudísima observación del mundo que le rodea, se descubre para nosotros desde sus primeras obras con procedimientos esencialmente artísticos.

Por los años setenta del siglo XVIII Goya se desenvuelve esencialmente entre dos estilos: el primero es el estilo «clásico», tal y como lo vemos en las páginas de su «Cuaderno italiano», con los estudios del modelo vestido a la usanza antigua⁴. Es el tipo de análisis que emplea para sus primeros cuadros de atribución segura y a partir de un apunte recogido en su cuaderno, al que contribuye también la cabeza de una Juno clásica, crea su impresionante cuadro de *Santa Bárbara*⁵. Es un estilo que sale directamente de su estudio del Arte Antiguo y de los maestros más clásicos del Renacimiento o del Barroco, para alcanzar su mayor expresión en las magistrales pinturas murales de la Cartuja de Aula Dei, en 1774⁶. Este estilo no es «neoclásico» en el sentido de Mengs, y tiene más que ver con el sólido realismo y el vigor del barroco algo «naïve» de José Luzán, según Ceán Bermúdez «el maestro de los mejores artistas que hubo en Aragón en el siglo XVIII», tal como se refleja en sus dos grandes cuadros de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, iglesia donde fue bautizado el mismo Luzán y, como se ha descubierto recientemente gracias al «Cuaderno italiano», también el primer hijo de Goya⁷.

⁴ *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, p.94-95, fig. 61-63. *El cuaderno italiano 1770-1786*, Madrid, 1994, I, p.56-57; II, p.4, 6-16.

⁵ *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, nº 6.

⁶ A. ANSÓN NAVARRO: *Goya y Aragón*, Zaragoza, 1995, pp.108-118.

⁷ Véase: A. ANSÓN NAVARRO: *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, 1986.

Al mismo tiempo, Goya ha tenido contacto, sin duda directo, con la familia de los Tiépolo. Giambattista trabajaba en España, con sus hijos Domenico y Lorenzo, en la década que se corresponde con el aprendizaje de Goya en el taller de su futuro cuñado, Francisco Bayeu, en Madrid, es decir, antes de su viaje a Italia. En esta época en la corte de Carlos III se enfrentaban los estilos de los dos artistas: por un lado, el neoclasicismo más frío y correcto, con su realismo de «buen gusto», de Antonio Rafael Mengs, y, por otro, la suntuosa libertad y la «poesía» del rococó monumental de Tiépolo, en sus frescos para el nuevo Palacio Real, sin olvidar su última serie de pinturas, emocionantes, para el convento de San Pascual en Aranjuez⁸.

Es preciso abordar aquí la noción de calidad en la obra de arte. Si «el arte es comunicación de un ser humano a otro», como decía el filósofo Sir Isaiah Berlin al hablar de las interpretaciones pianísticas de Alfred Brendel, importa mucho, desde luego, quién es el autor o intérprete y a qué nivel se lleva la «comunicación». En la época de Goya, José Munárriz, literario ilustrado, lo decía en un discurso a los alumnos de la Real Academia de San Fernando, en 1802. Expresaba su convicción de que «...para animar los cuadros, es necesario que la imaginación tenga el pincel y que el corazón lo guíe; que el espíritu halle a la mano las imágenes más risueñas...y que el corazón, que es el único que sabe hablar al corazón, toque las cuerdas que nos mueven por la simpatía natural de nuestras almas»⁹. No añade Munárriz que no es solo por «las imágenes risueñas», sino por todo el edificio, por toda la construcción de una composición —en pintura como en música o en poesía— que se transmite el mensaje del autor. Recibimos el mensaje de una obra de arte, de música o de otro tipo de creación humana, físicamente, es decir, por los ojos, por el oído, y sentimos sus impulsos, sus ritmos, en nuestro cuerpo, al mismo tiempo que se desarrolla en el cerebro y en lo que se llama el alma, la reacción en cadena, tan compleja, de nuestros conocimientos, nuestras experiencias, nuestros recuerdos...

Y es esto lo que hace que una obra nos atraiga o no, permitiendo distinguir entre lo excepcional, lo normal, o lo francamente malo, en cualquier época y en cualquier forma en que se presente la obra. Los «genios» son aquellos de quienes las obras continúan emitiendo su mensaje en nosotros a través de los siglos y fuera de los cambios de moda en el gusto. La calidad de una obra de arte se basa en la más o

⁸ Giambattista Tiepolo, 1696-1770, Ca' Rezzonico, Venecia, 1996; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1997, nº 53-56.

⁹ Distribución de los premios... por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de julio de 1802, Madrid, viuda de Ibarra, s.f., p.86.

menos perfecta armonía entre su concepción o su «idea» y la «forma» en que esta se expresa y se realiza. En el caso de la obra de arte pictórica su forma estética implica sus líneas de fuerza, el equilibrio —aunque se nos presente «desequilibrada», de todas sus partes, y su expresión técnica, un «toque» del pincel o del lápiz que llega a conmovernos íntimamente, para sugerir y liberar sensaciones y reacciones, a la vez físicas e intelectuales o espirituales, como ya queda dicho.

Se puede ilustrar esta proposición con unas obras de Tiépolo, como sus estampas llenas de «capricho», los llamados *Scherzi de fantasía* con su frontispicio y los *Vari capricci* que han tenido mucha influencia en la obra de Francisco de Goya¹⁰. De las estampas de Tiépolo se podría decir que no tienen realmente «sentido», si no en si mismas y por su evocación de un mundo poético que nos «encanta», en los dos sentidos de la palabra. El frontispicio a la serie de los *Scherzi* (fig. 1), introduce unas composiciones en que sus magos y jóvenes, serpientes y buhos, con vestigios de ruinas clásicas, sugieren un mundo misterioso. En una escena bañada de luz se aprecia una base casi geométrica, de líneas que se cruzan y de espacios llenos o vacíos que se compensan, dando una sensación de equilibrio perfecto.

El frontispicio de Tiépolo se ha comparado muchas veces con la primera idea de Goya en el frontispicio proyectado para sus célebres aguafuertes, más tarde llamados *Caprichos*, pero inicialmente concebidos como una serie de *Sueños*. La relación es evidente con el *Sueño 1º*, el dibujo preparatorio, firmado y fechado en 1797. La estampa, en definitiva el *Capricho 43*, lleva su célebre pero muy ambiguo título de *El sueño de la razón produce monstruos*, e introduce en la segunda parte de la obra, más dedicada a escenas de brujería. Otro ejemplo nos lo proporciona una pequeña estampa de Tiépolo de la misma serie de los *Scherzi*, en una escena con un sátiro entre dos jóvenes (fig. 2). No «explica» nada, sino que produce de nuevo una sensación de perfecto equilibrio entre la inmovilidad y movimiento, entre reposo total y una tremenda energía, donde las figuras se encuentran ligadas y hasta traspasadas por las líneas del paisaje, de los árboles, o del palo que lleva el joven, y que reflejan o continúan las de sus miembros, brazos y piernas.

En Francisco de Goya hay una manera similar en la construcción de sus cuadros e igual forma de contraponer movimiento y reposo entre líneas y espacios, positivos o negativos, basta con contemplar el cuadro de *La Beata*

¹⁰ «Ydioma universal». *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1996, nº 161-164.

con dos niños, pareja de *La Beata con la duquesa de Alba*, los dos firmados y fechados en 1795¹¹. En el primero, la anciana se agarra al viejo abate, con su silueta negra apenas perceptible, y forma con su cuerpo, su falda y los palos —el del abate en su mano y el suyo caído por el suelo— casi una composición de figuras geométricas, que pone de manifiesto las fuerzas opuestas de la Beata atrapada y de los niños traviesos y alegres que la provocan. En el mismo sentido, se puede analizar el cuadro de la serie de brujerías conocido como *Vuelo de brujas* y pintado para la Alameda de Osuna en 1797-1798¹². En este también, la desnudez, la sencillez de la composición, da toda su fuerza a la magnífica invención plástica formada por el cuerpo del hombre desnudo, llevado por el aire y chupado por seres infernales.

Si Giambattista juega sobre todo con la alegoría y el simbolismo en sus composiciones, contar historias de menor envergadura fue muy del gusto de su hijo Domenico. Este, que regresó a Italia en 1770, poseía varias estampas de Goya, incluso un volumen de los *Caprichos*, que vieron la luz a los pocos años antes de su muerte en Venecia en 1804. Así, parece casi seguro que Goya tenía relaciones personales con él, dada la semejanza técnica en los aguafuertes de los dos. Dentro de los aguafuertes originales de Giandomenico hay una serie de escenas que cuenta la *Huida a Egipto* con mucha fantasía y cariño hacia los personajes protagonistas. No solamente es un conjunto encantador sino que nos deja ver el reverso del estilo rococó grandioso que practicaba su padre.

La atención prestada por el hijo de Tiepolo a los aspectos más narrativos y humanos de la vida, sea ésta real o sagrada, no dejaba por cierto de llamar la atención de Goya. Su interés se ve, por ejemplo, en su propio y muy temprano aguafuerte de la *Huida a Egipto*, en la relación graciosa y llena de respeto y cariño de San José que tiene la manita del Niño y que recuerda muchísimo a las pinturas de la cartuja de Aula Dei. En otras obras de mucho más «peso» de Goya se advierte el mismo interés en la acción dramática, aún siendo sin heroísmo o significación simbólica, como en la copia al aguafuerte de *El ciego de la guitarra*, una versión de su cartón para tapiz de 1778. Es una escena de la calle, como lo es en Domenico Tiepolo su visión de San José y la Virgen saliendo de una ciudad. En los dos hay un grupo de espectadores que miran con mucha atención a los protagonistas, y el cartón de Goya, aunque sea de mayores dimensiones y de técnica muy distinta, se puede comparar con las «pinturas» al pastel de Lorenzo, otro hijo de Giambattista, que representaba los tipos y caracteres

¹¹ Museo del Prado, nº 7020 y colección particular; *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, nº 64, 65.

¹² *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, nº 45.

que se veían por las calles madrileñas, obras maravillosas que guarda el Palacio Real.

Si se insiste en la influencia de los Tiépolo es, sobre todo, por la similitud del estilo de Goya con las composiciones de Giambattista, y al mismo tiempo por la semejanza de Giandomenico, de Lorenzo y de Goya en su «modo de ver», su relación con el mundo. Para los hijos de Tiépolo en sus obras originales, como para Goya, cada personaje está individualizado, cada uno tiene su propio destino, sus propios gestos. En el caso de los italianos, esta atención sale en parte de la tradición de la Comedia del Arte, con sus numerosos «caracteres» representando diversos papeles. En Goya, la tradición realista española, sobre todo en el arte de Velázquez, se une a la italiana, incluyendo, por supuesto, entre las dos a Ribera, y, evidentemente, a la flamenca y a la holandesa, sobre todo con Rembrandt. Basta recordar los emocionantes aguafuertes de Rembrandt con el tema de la Sagrada Familia, o la estampa de la llamada «Petite tombe», con sus personajes tan realistas, mirando y escuchando a Cristo¹³. Pero si Velázquez y Rembrandt son sus dos maestros preferidos, como lo afirmaba el mismo Goya, la influencia de los Tiépolo no dejaba de ser fundamental en la construcción de sus composiciones, para la colocación de un tema y la expresión de su energía, en su dramatismo o su quietud, organizado todo para reforzar la significación y expresar la energía vital de los seres, sean estos humanos o infernales.

Vista la calidad de las obras más tempranas de Goya y la fuerza e inteligencia de su invención, se puede afirmar que estamos en presencia de un artista de muy grandes capacidades desde el inicio de su carrera de pintor, de dibujante o de grabador. Así, no deja de sorprender la cantidad de obras de estilo muy variado y muchas veces de muy escasa calidad, que se han atribuido y siguen siendo atribuidas al «Goya joven». En efecto, su habilidad, la manera que ya hemos visto de manejar el pincel, de crear contrastes y sugerir movimiento, son una constante en el arte de Goya, y se encuentran presentes desde sus primeras obras.

Con ocasión de los estudios realizados de los cuadros de pequeño formato en el Museo del Prado se ha podido aprender mucho del boceto, de comienzos de los años ochenta, para la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*¹⁴. Aquí, por ejemplo, Goya utiliza una técnica que se encuentra mucho en su obra, para dar relieve al discípulo que se sitúa con los brazos

¹³ «Ydioma Universal». *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1996, nº 58,

¹⁴ *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, nº 10; A. ANSÓN NAVARRO, *Goya y Aragón*, Zaragoza, 1995, p. 144-145.

abiertos delante del Santo en éxtasis: lo hace con toques de blanco dispuestos alrededor de su silueta, añadiendo una breve pincelada encima del hombro para crear el efecto de movimiento, como en los «comics», con que el personaje se acerca y expresa su devoción hacia Santiago. Pues, el apóstol está sacado de una página del Cuaderno italiano¹⁵, dentro de una serie de preciosos dibujos en sanguina sobre temas bíblicos de unos diez años antes. El boceto es un ejemplo destacado tanto de la manera directa, llena de fuerza, de Goya, como de su claridad compositiva.

Conviene detenerse un poco en la manera con que Goya aborda el tema religioso en su pintura ya que se ha dicho (posiblemente por variar bastante, según parece, su estilo en este tipo de pintura) que no alcanzó un estilo personal en estos temas, dando a entender que fue, sobre todo, por falta de interés o por su reputación de liberal y de anticlerical. Al estudiar atentamente esta parte de su obra, en los bocetos como en los frescos o cuadros de altar, parece evidente que, al contrario, la pintura religiosa tenía un valor singularmente importante para él. Si el estilo de sus cuadros religiosos cambia bastante de uno a otro ejemplar, sin que varíen en nada la mano o la manera del artista, es, sobre todo, por la muy meritoria razón de que Goya prestaba muchísima atención al contexto arquitectónico, ignorado hasta hace poco por la mayoría de sus críticos. En el caso de la ya citada *Aparición de la Virgen del Pilar*, Goya respondió a la arquitectura sobria y luminosa y a las amplias proporciones de la iglesia de Urrea de Gaén (Zaragoza), realizada sobre planos de Agustín Sanz. La composición de su boceto fue modificada en el gran cuadro final, sin duda para concordar de manera más adecuada con el sitio preciso de la colocación de éste, aunque desconocemos su emplazamiento definitivo y también ha desaparecido el lienzo, destruido durante la Guerra Civil y conocido a través de unas raras fotografías.

Al año siguiente Goya pintaba la espléndida *Anunciación*, muy distinta de su *Virgen del Pilar*, para la desaparecida iglesia de San Antonio del Prado en Madrid. El boceto es obra muy «abocetada», como el de la *Aparición de la Virgen*, posiblemente por no ser el boceto definitivo, siendo la composición invertida aquí también respecto al cuadro definitivo. El cuadro de la *Anunciación*, muy grande, debería ocupar la parte más alta de un nuevo retablo neoclásico de bastante complejidad arquitectónica. Tenía que ajustarse su borde superior a la curvatura de la bóveda de donde recibiría la luz, a la vez luz real y, dentro del cuadro, luz divina. Obra pensada para ser vista desde lejos y desde abajo, Goya la hizo con una técnica bastante somera, con grandes toques que modelan las formas y expresan la luz. Por

¹⁵ *El cuaderno italiano*, Madrid, 1994, I, p.59; II, p.33.

la comparación con el boceto se ve como Goya ha simplificado la composición, sobre todo en la parte de arriba donde ha eliminado a la figura de Dios Padre y a los angelitos, para concentrarse en el solemne encuentro entre la Virgen y el arcángel Gabriel, una composición majestuosa y muy abstracta en su geometría interna¹⁶.

Dos años más tarde, Goya pintaba tres lienzos para las religiosas de Santa Ana de Valladolid y su cuñado Ramón Bayeu otros tres. Deberían decorar la nueva iglesia de un convento que el rey Carlos III había mandado reconstruir a su arquitecto Francisco Sabatini. Los cuadros, con figuras de tamaño natural, ocupan ricos retablos de mármol y madera, en parte dorada, de puro estilo neoclásico, y aquí también Goya aprovecha el contexto arquitectónico y al mismo tiempo la luz natural que viene de la bóveda y también de una ventana situada cerca del altar mayor, para bañar suavemente las formas de sus figuras. Ajusta su estilo tan perfectamente al contexto, incluso al humano, que estos tres cuadros, pintados para unas religiosas bernardas recoletas, que nos encantan por la armonía y la sencillez de sus composiciones, permanecen insólitos en el conjunto de su obra, a la vez que muestran todas las características de la mano y de la inteligencia del maestro¹⁷.

Para concluir estas consideraciones sobre Goya pintor religioso se puede aludir al cuadro del *Prendimiento de Cristo* de la sacristía de la catedral de Toledo. El lienzo de Goya ocupa allí un retablo también neoclásico, construido para formar un conjunto con otro, uno a cada lado del magnífico *Expolio* pintado por el Greco. Adecuado al sitio, ajustado a la luz artificial que debería recibir por velas y lámparas, el cuadro de Goya es de los más impresionantes: una obra maestra de la pintura, elaborada a partir del pequeño boceto espeluznante conservado en el Prado, y mostrando la misma lucha entre luz y oscuridad que se advierte en tantas láminas de los *Caprichos* trabajadas en la misma época¹⁸. Goya nos pone aquí delante de la

¹⁶ Véase el boceto y el cuadro reproducidos en *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, p.73 y 141, y el cuadro en: *Goya: 250 aniversario*, Museo del Prado, Madrid, 1996, nº 66 y p.151-152.

¹⁷ Los tres cuadros, uno u otro expuestos esporádicamente, se encontraban reunidos en la exposición: *Goya*, Palacio de la Lonja de Zaragoza, 1992, nº 14 a 16. A pesar de ofrecer un aspecto muy apagado por la falta de limpieza, contaban entre las obras más impresionantes de esta antología. Ahora, recientemente restaurado en el taller del Museo del Prado, *El tránsito de San José* ha recobrado toda su calidad original y se ha revelado como la magnífica obra maestra que es. Cuando sea posible contemplar los tres cuadros restaurados en su contexto original se podrá definir mejor lo que realmente es la manera de Goya en la década de los años ochenta.

¹⁸ El cuadro se pudo ver cuidadosamente limpiado y de efecto impresionante en la exposición *Goya*, Nationalmuseum, Estocolmo, 1994, nº 20, la reproducción que figura (sien-

historia bíblica, en contacto directo con la acción, que «cuenta» a su manera, según la sugieren su capricho y su imaginación emocionada, recordando, sin duda, alguna de las estampas religiosas de Rembrandt que contemplaba junto con su amigo Ceán Bermúdez en esta época¹⁹.

La preocupación de Goya por el drama latente en cada ser humano y, por supuesto, entre los hombres, entre hombres y mujeres, se define siempre más claramente a lo largo de su vida. Ya había empezado en la época de los cartones para tapices y, años más tarde, en los *Caprichos* como en sus muchos dibujos, Goya va siempre afinando su capacidad para expresar un conocimiento del ser humano que se aprecia también en sus penetrantes retratos. Sin embargo, es durante el período de la guerra contra Napoleón cuando el «pintor filósofo», como lo llamaban sus amigos, medita más profundamente en estos temas.

Sabemos por el famoso inventario de su casa, hecho en 1812 después de la muerte de su esposa, Josefa Bayeu, que Goya guardaba como decoración de su hogar un conjunto excepcional de obras propias, entre ellas la serie de doce magníficos bodegones y unos cuadros relacionados sin duda con la guerra, como *La Aguadora* y *El Afilador*, con sus alusiones a los héroes del Sitio de Zaragoza. El primero recuerda una estampa popular de la famosa María Agustín llevando su cesta llena de cartuchos y un cántaro de aguardiente para los defensores de la ciudad sitiada, y al mismo tiempo hace pensar en las diosas paganas del Cuaderno italiano, como lo hacen también los recuerdos de obras célebres de la antigüedad en el caso de *El Afilador*²⁰. Pero los más importantes fueron los cuadros titulados en el inventario bajo los números 23 a 25, que llevan todavía, pintado en blanco, el número con una X, la letra inicial de Xavier, el nombre del hijo de Goya, quién más tarde, según los documentos, solía cambiar la X por J.

Francisco de Goya murió en Burdeos en 1828. Ocho años más tarde, Javier vendió al barón Taylor un conjunto de cuadros destinado a la Galería de arte español proyectada por Luis Felipe en el Louvre. Los cuadros vendidos incluyeron obras como los dos célebres lienzos del museo de Lille, en Francia, conocidos como *Les jeunes* y *Les vieilles*. El primero no figura en el inventario y se supone, entonces, de fecha más avanzada que el segundo, que lleva todavía la marca X en un ángulo inferior. Además,

do en el catálogo anterior a su restauración). Para el boceto y el contexto, véase: *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, p.238-239.

¹⁹ Véase el catálogo: «Ydioma universal». *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1996, passim.

²⁰ Véase: *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, p.308.

sabemos ahora que no formaban una verdadera pareja, porque después de la subasta en Londres de la colección de Luis Felipe, en el año 1853, *Las viejas* fue ajustado, por adiciones a su lienzo original, al tamaño del cuadro mayor²¹. Pero en casa de Goya, el cuadro de *Las viejas*, identificado entonces como *El tiempo*, se encontraba junto a dos cuadros de dimensiones idénticas y, entre sí, de tema muy similar, *Las majas al balcón* y *La maja y la celestina*. El inventario de 1812 y la venta de cuadros por el hijo de Goya nos acercan a los problemas de identificación y autentificación de las obras, y afectan a la importantísima cuestión, poco transparente, de su procedencia original.

En los últimos meses del año 1995 el Metropolitan Museum of Art de Nueva York ha tenido reunidas en una exposición todas las obras de Goya o a él atribuidas, pinturas, dibujos y aguafuertes, de sus colecciones. Las investigaciones realizadas en esta ocasión han permitido avanzar mucho en el conocimiento del arte de Goya, como sucedió con ocasión de la exposición en el Museo del Prado de los cuadros de Goya de pequeño formato. Tanto el análisis visual riguroso de los cuadros, y la ayuda prestada por los medios técnicos tales como la radiografía y la reflectografía infrarroja, y la comparación imprescindible de las pinturas con los dibujos y las estampas, han permitido fijar lo que realmente caracteriza a su estilo en estas obras tan importantes, y rechazar con mucha mayor seguridad las copias e imitaciones, sean éstas mas o menos de la época, o de años muy posteriores. La empresa patrocinadora de la exposición del Metropolitan fue «Goya Foods» («Comidas Goya») que lleva la divisa: «Si es Goya, ¡tiene que ser bueno!» —«If it is Goya, it has to be good!». Pero, ¿qué es Goya? ¿Cómo definir una obra de arte «buena»? ¿Y cómo podemos saber si lo que nos parece bueno lo es realmente? Hay que tener en cuenta que nuestro gusto, en el caso de Goya, está todavía bajo la influencia de las obras de sus imitadores de la época romántica, para no hablar de muchas atribuciones posteriores. ¿Cómo hacer que un gusto en cierto modo «falsificado» no nos engañe y no nos haga caer en el error?

Ya hemos analizado las características más sobresalientes del estilo de Goya, en obras de atribución absolutamente segura. Por lo tanto, habría que preguntar a cada obra —retratos, escenas religiosas o de género, etc.— si tiene originalidad en su concepción y vitalidad en su composición. Si se aprecia en la obra una inteligencia del conjunto que hace que cada parte juegue su papel, que cada personaje tenga su relación con otro dentro de la obra o con el espectador, y que no haya ni una parte

²¹ Para una clarificación de este tema, véase: J. WILSON-BAREAU, «Goya in the Metropolitan Museum», *The Burlington Magazine*, CXXXVII, (1996), p. 96, nota 6.

sabemos ahora que no formaban una verdadera pareja, porque después de la subasta en Londres de la colección de Luis Felipe, en el año 1853, *Las viejas* fue ajustado, por adiciones a su lienzo original, al tamaño del cuadro mayor²¹. Pero en casa de Goya, el cuadro de *Las viejas*, identificado entonces como *El tiempo*, se encontraba junto a dos cuadros de dimensiones idénticas y, entre sí, de tema muy similar, *Las majas al balcón* y *La maja y la celestina*. El inventario de 1812 y la venta de cuadros por el hijo de Goya nos acercan a los problemas de identificación y autentificación de las obras, y afectan a la importantísima cuestión, poco transparente, de su procedencia original.

En los últimos meses del año 1995 el Metropolitan Museum of Art de Nueva York ha tenido reunidas en una exposición todas las obras de Goya o a él atribuidas, pinturas, dibujos y aguafuertes, de sus colecciones. Las investigaciones realizadas en esta ocasión han permitido avanzar mucho en el conocimiento del arte de Goya, como sucedió con ocasión de la exposición en el Museo del Prado de los cuadros de Goya de pequeño formato. Tanto el análisis visual riguroso de los cuadros, y la ayuda prestada por los medios técnicos tales como la radiografía y la reflectografía infrarroja, y la comparación imprescindible de las pinturas con los dibujos y las estampas, han permitido fijar lo que realmente caracteriza a su estilo en estas obras tan importantes, y rechazar con mucha mayor seguridad las copias e imitaciones, sean éstas mas o menos de la época, o de años muy posteriores. La empresa patrocinadora de la exposición del Metropolitan fue «Goya Foods» («Comidas Goya») que lleva la divisa: «Si es Goya, ¡tiene que ser bueno!» —«If it is Goya, it has to be good!». Pero, ¿qué es Goya? ¿Cómo definir una obra de arte «buena»? ¿Y cómo podemos saber si lo que nos parece bueno lo es realmente? Hay que tener en cuenta que nuestro gusto, en el caso de Goya, está todavía bajo la influencia de las obras de sus imitadores de la época romántica, para no hablar de muchas atribuciones posteriores. ¿Cómo hacer que un gusto en cierto modo «falsificado» no nos engañe y no nos haga caer en el error?

Ya hemos analizado las características más sobresalientes del estilo de Goya, en obras de atribución absolutamente segura. Por lo tanto, habría que preguntar a cada obra —retratos, escenas religiosas o de género, etc.— si tiene originalidad en su concepción y vitalidad en su composición. Si se aprecia en la obra una inteligencia del conjunto que hace que cada parte juegue su papel, que cada personaje tenga su relación con otro dentro de la obra o con el espectador, y que no haya ni una parte

²¹ Para una clarificación de este tema, véase: J.WILSON-BAREAU, «Goya in the Metropolitan Museum», *The Burlington Magazine*, CXXXVII, (1996), p.96, nota 6.

del lienzo o de la hoja de papel o del muro que carezca de interés. Si tiene en la realización las características calidades de Goya: si hay brevedad, rapidez y seguridad en la pincelada, sea esta de toques largos o breves, y si las líneas expresan a la vez la forma y la emoción. Si está bien definido el contexto espacial con sus figuras y, al mismo tiempo, si están las figuras bien definidas, con un vestido que encaja perfectamente en el cuerpo, con una buena construcción del «esqueleto» perceptible debajo de la ropa. Si los gestos, las miradas, están adecuados al tema y expresados con fuerza apropiada pero sin exageración, sin histerismo, para reforzar el argumento, la historia que narra la composición. Si resulta «creíble» un personaje, y hasta su conjunto, en el sentido con que Baudelaire, hablando de las estampas de *Los Caprichos* decía que Goya había creado «monstruos creíbles» —«des monstres vraisemblables». Y, sobre todo, hay que preguntar si la obra llama nuestra atención, nos atrae, creando con nosotros una relación a la vez intelectual y emocional. Si la respuesta al conjunto de estas cuestiones es negativa, lo más probable es que la obra no sea de Goya.

En este caso, y cuando surgen las dudas acerca de una obra, hay que investigar su estado de conservación, sus características técnicas fundamentales, para constatar si ha habido alteraciones que han dañado al efecto de la obra, o sí, al contrario, la falta de calidad depende de la obra en sí misma y, desde luego, de su autor. Al mismo tiempo, hay siempre que verificar su historia, su procedencia, dado el gran número de copias, sobre todo de sus retratos, que se hicieron durante la vida de Goya y después, y dado también el gran número de cuadros de sus seguidores o imitadores. En el inventario de la colección madrileña de don Serafín García de la Huerta, hecho en 1840, doce años después de la muerte de Goya, anotan muchos cuadros de Leonardo Alenza, descritos como «copiando», «imitando» o «al estilo de» Goya, con otros ya atribuidos al maestro que, por cierto, no son de él²². Entre estos, había una versión de *Las majas en el balcón*, atribuida a Goya pero que sabemos no fue pintada por él, que está basada en la versión del cuadro del Metropolitan Museum²³ (fig. 5).

²² Véase: MARQUÉS DEL SALTILLO: «Colecciones madrileñas de pinturas: La de Don Serafín García de la Huerta (1841)», en: *Arte Español*, (1951), p.169 ff; N. GLENDINNING, «Spanish inventory references to paintings by Goya, 1800-1850: originals, copies and evaluations», en: *The Burlington Magazine*, CXXXVI, (1994), pp.103-110; J. WILSON-BAREAU, «Goya and the X Numbers: The 1812 Inventory and Early Acquisitions of “Goya” Pictures», en: *Metropolitan Museum Journal*, 31, (1996), p.172, nota 40.

²³ Para el cuadro del Metropolitan Museum, véase: *Goya in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1995, p.65.

En la segunda mitad del siglo XIX, el problema de las imitaciones y hasta falsificaciones iba creciendo, y el propio nieto de Goya fue llamado por el año 1868 para declarar, en un contexto de litigio, si ciertas obras atribuidas a su abuelo fueron realmente pintadas por él. Más tarde, como ya se ha dicho, los primeros historiadores de Goya, como el conde de la Viñaza a finales del siglo XIX, o Elías Tormo, a principios de éste, han expresado su ansiedad ante el número elevado de obras de Goya de dudosa atribución. En la gran muestra —nada científica, hay que decirlo,— del año 1900 celebrada en Madrid, hasta 145 cuadros fueron prestados por entidades tan eminentes como la Casa Real, las Academias y el Banco de España, pero al mismo tiempo por hasta 60 particulares²⁴. Muchas de las obras pertenecieron a los descendientes de quienes les habían encargado o comprado a Goya, pero otras aparecieron por primera vez en esta ocasión, a veces aún con «firma y fecha» de Goya (de las que hay dos de estas en el Metropolitan), erróneamente y hasta fraudulosamente atribuidas a Goya.

Una de las obras presente en la exposición de 1900, impresionante por su tamaño y su admirable tema, fue el cuadro perteneciente entonces al Duque de Marchena, la versión de *Las majas en el balcón* que ya en 1835 se encontraba en la colección de su padre, el infante don Gabriel Sebastián y Braganza, biznieto de Carlos III, que serviría, sin duda, de modelo para la versión ya comentada, en París. El cuadro del Infante pasaría, a través del Legado Havemeyer, al Metropolitan, entrando en el museo en 1929 (fig. 4). Pero en 1993, como hemos visto, este cuadro y el también célebre de *Ciudad en una roca* se vieron oficialmente «descatalogados» de Goya por el propio museo: la autenticidad de este segundo cuadro había sido puesta en duda hacía ya tiempo por su calidad de exagerado «pastiche». En la más reciente muestra del Metropolitan, *Las majas en el balcón* del museo apareció como «atribuido» a Goya, por no ir hasta una descatalogación definitiva sin tener la unanimidad sobre este asunto en el propio museo. Sin embargo, la demostración de su verdadera atribución se hizo por un medio muy sencillo: el museo pudo obtener el préstamo del cuadro del inventario de 1812,²⁵ el lienzo con la X que figuraba en la Galería española en el Louvre, y así las dos obras se encontraron juntas (fig. 3).

La comparación de las dos versiones hizo resaltar las impresionantes e irresistibles calidades del «original» de Goya, —su fuerza, su vigor, el brío

²⁴ *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Mayo, 1900.

²⁵ *Goya in the Metropolitan Museum of Art*, 1995, p.64; *Goya:250 aniversario*, Madrid, Museo del Prado, 1996, p.235.

de su técnica y la perfección de su composición— y ponía de relieve el aspecto flojo, vacío, demasiado suave y hasta sentimental de las *Majas* del Infante don Sebastián. En la primera obra las majas invitan, comentan entre sí, casi se burlan del espectador que, por supuesto, sería masculino. En la segunda, las majas con la cabeza y la mirada bajas, se dejan ver, se someten con sonrisas afectadas, la de la ropa blanca es manipulada por su majo protector que la tiene por el hombro y la presenta como un objeto de lujo y placer al observador. Esta versión es mayor que la original pero al mismo tiempo la composición parece más vacía, carente de energía, carente de «esqueleto» debajo de las ropas, sobre todo en los hombres. ¡Qué majo más débil! él que se encuentra en pie, comparado con su «modelo» en el primero de los cuadros, donde sube, amenazador, detrás de su maja tan aguerrida. En el cuadro del Metropolitan, que pretende ser una variante del original, no existe la interacción entre formas positivas y espacios negativos alrededor de las figuras que crea como una red de tensiones, una carga eléctrica en el original de Goya. Estamos ante una obra de interpretación ya romántica y sentimental, de los años 30 del siglo XIX.²⁶

Hasta en los detalles de la versión original se ve muy claramente la manera de Goya, estos toques de una rapidez y una precisión maravillosas, con algunos empastes puestos con máxima libertad para dar su efecto de vez en cuando; o el punto de color que indica el cigarrillo encendido del majo de la izquierda; al mismo tiempo hay como aguadas muy ligeras para sugerir la mantilla negra o animar el traje negro de la maja de la derecha. Pues, ¡Qué contraste con el otro cuadro!, con indicaciones de las formas que no crean la forma, con insistentes pero inconsecuentes toques empastados, con la monotonía de las repetidas verjas del balcón, más numerosas que en el original, y pintadas antes que las figuras, al contrario del cuadro de Goya que las añade al final, encima de las ropas, para estructurar su composición. Una diferencia notable entre los dos cuadros es la falta de preparación (normalmente muy visible en las pinturas originales de Goya) en el lienzo «bueno» y, al contrario, la transparencia demasiado aparente de la preparación fuertemente rojiza en el lienzo del Metropolitan. La comparación detallada de uno y otro cuadro nos lleva a constatar la impor-

²⁶ Se ha dicho que no se puede juzgar el efecto del cuadro del Metropolitan Museum, dado su mal estado de conservación y las torpes limpiezas sufridas en el pasado. Sin embargo, aún si se ha alterado algo en la silueta del majo de la derecha, ello no afecta fundamentalmente a la composición. Las líneas generales, los detalles principales y la pincelada, así como el espíritu de la composición están todavía presentes en la versión del Metropolitan tal como lo estuvieron desde el principio.

tancia del examen técnico de las obras y, sobre todo, de la buena interpretación de lo que se revela.

De los tres cuadros de gran tamaño del inventario, se sabía ya, por el examen hecho en el Instituto de Conservación y Restauración de Madrid, que *La maja y la celestina*²⁷ (fig. 6) tenía una composición subyacente muy curiosa y que Goya había utilizado un lienzo antiguo para su composición. También, con el cuadro de *Las viejas* o *El Tiempo* una radiografía había dejado ver, parcialmente hasta ahora, otra pintura algo similar debajo de la composición de Goya (fig. 7). Con una reproducción de la radiografía de *La maja y la celestina*, mi colega y buena amiga Enriqueta Harris ha podido identificar en el Warburg Institute en Londres el origen del cuadro subyacente. Se trata de una estampa original de Adrian Collaert, grabador flamenco del siglo XVII, y es la representación simbólica de uno de los Cuatro Elementos: *Ignis*, El Fuego (fig. 8). Con esta identificación ha sido posible reconocer los temas de otros dos elementos: debajo del cuadro de *Las viejas* está El Aire, y debajo de *Las majas al balcón*, La Tierra²⁸, es decir, se han encontrado tres de los cuatro elementos. Goya parece, por lo tanto, haber elegido una serie de cuadros antiguos, seguramente considerados por él sin valor, él que tanto respeto sentía por las obras de arte, para convertirlos en una serie de composiciones propias sobre temas también simbólicos, meditaciones sobre la juventud y la vejez, la belleza que se termina, la vida y la muerte.

A la búsqueda del cuarto elemento, se pensó en el cuadro del inventario más cercano a estas tres pinturas, descrito además en el catálogo de la Galería española de Luis Felipe con las mismas medidas, aunque ahora se vea de menor tamaño. Se trata del número 25 que figura con el título de *El Lazarillo de Tormes* en el inventario de 1812. Sobre todo, daba idea de que pudiera tratarse de la obra buscada la constatación de que había otra pintura subyacente, por la existencia de empastes que nada tenían que ver con la composición de Goya. La investigación se hizo hace poco tiempo en el mismo Instituto de Conservación y Restauración de Madrid y la sorpresa fue grande al descubrir que la pintura que había debajo no era la cuarta composición de Collaert (es decir, El Agua) sino un bodegón anónimo de Van der Hamen o de Blas de Ledesma, perfectamente conserva-

²⁷ Pocas veces expuesto, el cuadro se vió en la exposición: *Francisco Goya. Maleri-Tegning-Grafikk*, Nájonalgalleriet, Oslo, 1996, nº 28, fig. 79. Gassier-Wilson, 1958; Gudiol, 1970, p.574; 1980, p.553.

²⁸ Véase: J.WILSON-BAREAU, «Goya in the Metropolitan Museum», en: *The Burlington Magazine*, CXXXVIII, (1996), p.98, fig.36, 37, y 41.

do con sus bordes ondulados, prueba, además, de que al *Lazarillo* no le faltaba ni un centímetro del lienzo original a pesar de presentar unas zonas accidentadas en sus bordes²⁹.

No se sabe nada de la disposición de los cuadros en la casa de Goya en Madrid, pero el tamaño y las proporciones de *El Lazarillo* y el tema del ciego que olfatea su chorizo en la boca de su lazaro, hacen pensar en que ocuparía una posible sobrepuerta encima de la entrada o salida del comedor. En este caso sería como el precursor de los *Viejos comiendo sopa* de la Quinta del Sordo. Al dejar su casa madrileña en 1820, con estos cuadros que pertenecían desde 1812 a su hijo Javier, fue en la Quinta donde Goya dejará otro tipo de decoración con pinturas murales, —las famosas «Pinturas negras»— hechas directamente sobre las paredes de su nueva residencia.

¿Cuál podría ser la explicación de que Goya estuviera reutilizando en Madrid, en el período anterior a 1812, una cantidad de lienzos ya pintados, a lo que habría que añadir *La aguadora y El afilador*, los dos cuadros del Museo de Budapest, que están pintados sobre floreros del siglo XVII? Lo más probable es que estando entonces Madrid sitiado y aislado, durante los meses y años de la guerra contra Napoleón, faltara todo tipo de material de primera necesidad para fines militares. Sabemos, por una noticia publicada en el *Diario de Madrid* el 4 de Octubre y en la *Gaceta* el día 11 de Octubre de 1808, que Goya figuró en la «lista de los donativos hechos para el ejército de Aragón en esta corte», con «21 varas de lienzo», lo que normalmente hubiera servido para pintar más de veinte cuadros de tamaño mediano.

Para volver sobre el tema de las versiones de *Las majas al balcón* y de las obras vendidas por el hijo del pintor, ya se ha indicado que la versión de Nueva York fue adquirida por el Infante don Sebastián antes de que Javier Goya vendiera el original al Barón Taylor para el rey Luis Felipe. Y una de las copias o variantes del cuadro del Metropolitan, ya mencionada, se encontraba en la madrileña colección de Don Serafín García de la Huerta en 1840 y pasaba después a Don José de Salamanca. Este cuadro apareció en las dos subastas de la colección Salamanca, hechas en París en 1867 y en 1875, junto a dos cuadros que llevaban la indicación de su procedencia de la «vente de Goya», una «venta» que desconocemos y de la que no hay otro testimonio. De estos dos cuadros, uno titulado *Corrida de toros en la plaza partida* y el otro *Procesión de Valencia*, el segundo, ahora en la célebre Fundación Bührle, en Zurich, lleva todavía el número de inventario XI, aunque el primero, que guarda el Metropolitan, está sin la marca, ya que muchas de ellas fueron borradas, sin duda, por considerarse que eran demasiado llamativas y poco estéticas.

²⁹ Véase: J. WILSON-BAREAU, *op. cit.* (1996), p.97, fig.38 y 39.

El cuadro de la *Corrida de toros en la plaza partida*, (fig. 9) del Metropolitan, al igual que el de *Las majas al balcón*, en opinión de muchas personas resulta no ser de Goya y ya por los años 1960 una especialista alemana había descatalogado a la *Procesión de Valencia*, como ya se ha indicado. No hay que entrar en el análisis detallado de estos cuadros pero es cierto que, si se compara el conjunto de la composición en ambos y el tratamiento dado a sus muchas figuras con otros cuadros y, sobre todo, con ciertos dibujos de Goya, resulta evidente su falta de calidad. Las fuentes originales de estas composiciones se encuentran en las magníficas pinturas sobre tabla legadas a la Real Academia de San Fernando e ingresadas allí en 1839. A pesar de la marca del inventario que presenta la *Procesión de Valencia*, creo que hay que calificar los cuadros de este grupo de «pastiche» y suponer que estas obras, francamente indignas del maestro, hubieran sustituido a unos originales de Goya no identificados hasta ahora pero que tenían la estimación más alta de todo el inventario, a 450 reales por cada uno de los «cuatro grandes iguales», sin especificar los temas³⁰.

Los cuadros de la colección Salamanca engañan con sus falsos arrepentimientos, con sus empastes forzados, sus toques gratuitos. En ellos se juega con motivos goyescos hasta el punto de incluir en la *Corrida de toros en plaza partida*, pero en lugar distinto al de la *Corrida de la Academia de San Fernando* (fig. 10), al hombre sentado y visto de espaldas, con su típico sombrero que, desde luego, no ocupa el centro del tendido como en el lienzo original, y, de hecho, no puede servir como punto de fuerza y de concentración en la composición. También se advierten las formas débiles, mal dibujadas, de los personajes como de los toros y otros animales, al compararlos con los del cuadro de la Academia y, por supuesto, con las estampas de *La Tauromaquia*.

Así se ve que ni siquiera aquellos cuadros de la familia de Goya que figuran, al parecer, en el inventario de 1812 y que tienen la marca del hijo del pintor pueden ser automáticamente admitidos, sobre todo a los que les falta la identificación de los temas. Resulta además, que a los pocos años de la muerte de Goya, si no antes, salieron, directamente o con el conocimiento de su familia, cuadros que no corresponden al estilo de sus obras indiscutibles. También hemos visto que por los años de 1830 los documen-

³⁰ Hay que tener en cuenta la posibilidad de que las innegables tablas apaisadas de la Academia de San Fernando sean los «cuatro cuadros iguales» del inventario, vendidos en fecha desconocida a Manuel García de la Prada, como se vendieron por los años 1815-1816 *La aguadora* y *El afilador* al príncipe Kaunitz, siendo vendidos, de nuevo, en una subasta en Viena en 1820. Véase: J.WILSON-BAREAU, en: *The Burlington magazine*, (1996), p. 170, y nota 41.

tos informan de que Alenza hacía muchas copias de Goya y al mismo tiempo muchas composiciones «a la manera» del maestro.

Queda mucho por descubrir y clarificar en estos temas, pero con el ejemplo del Metropolitan Museum es de esperar que la obra de Goya se clarifique poco a poco, liberándose de los malos cuadros, sean antiguas atribuciones o nuevos «descubrimientos» que ocultan las verdaderas calidades del maestro y engañan al público. Si Goya es el genio universal, como lo pretendemos todos, es inconcebible que pueda ser el autor de obras mediocres, por no hablar de las atribuciones absurdas. Hay que abrir los ojos y descartar todo lo que no le pertenece. Así se podría apreciar y gozar de una obra magnífica por su calidad estética y, al mismo tiempo, por la libertad imaginativa y la amplitud del humanismo de un artista literalmente inimitable. Goya «pintor aragonés» es el fuego que ha dado su impulso al arte moderno. ¡Que este fuego llegue a iluminar nuestras investigaciones y contribuya a revelar una obra que pertenece al patrimonio universal!³¹.

³¹ La investigación científica de la obra de Goya está todavía bastante retrasada dada la importancia y la urgencia del tema y los problemas existentes en torno a su figura. En España se advierte una tendencia hacia la utilización de medios de carácter científico en la que prima el deseo de autentificar las obras analizadas. Sin embargo, los investigadores rigurosos, en cualquier país, deben de fijarse para su análisis en datos objetivos que permitan a los historiadores del Arte, que conocen la obra de Goya por haberla estudiado a través del mundo, la interpretación adecuada de ésta aportación dentro del conjunto de sus estudios. Se necesita, sobre todo, una base internacional de datos científicos, establecida con obras de indudable atribución, de todas las épocas y de distintas técnicas y soportes, para llevar a cabo la muy necesaria tarea del estudio comparativo de las mismas.

Recientemente, el Art Institute of Chicago ha puesto en marcha este tipo de estudios, con el deseo de saber más y entender mejor acerca del conjunto de las pinturas de Goya o atribuidas a él de su colección para una futura catalogación. A pesar de los evidentes problemas prácticos y económicos, es de esperar que muchas otras instituciones, —entre ellas el Museo del Prado por tener el conjunto más importante del mundo de obras de Goya—, lleven pronto a realizar algo similar. Si se lograran poner de acuerdo para llevar a cabo un trabajo coordinado en este sentido, tendríamos, por fin, la clave para seguir de manera racional y adecuada el estudio de esta obra fundamental.



1. G. B. Tiepolo. *Scherzi di fantasia*, frontispicio.
Aguafuerte.
Colección particular.



2. G. B. Tiepolo. *Scherzi di fantasia*. Aguafuerte. Colección particular.

3. Francisco de Goya.
Majas en el balcón. X.24.C.1808-1812.
Suiza. Col. particular.



4. *Majas en el balcón*, atribuido a Francisco de Goya. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York



5. *Majas en el balcón*, atribuido a Francisco de Goya.



6. Francisco de Goya, *Maja y Celestina en el balcón*. Madrid. Colección privada.



7. Francisco de Goya. *La maja y la Celestina*. Resultado de la radiografía que permite ver el cuadro siguiente.



IGNIS, seu flammans, cedo qui proximus, Ether; Flammam uniusdicus vi multa vrigi, necatque;
Materia altifera fulmina vnde Iovi. Ast modicus grato multo calore faver.
A. Collart inv. sculp. et excudit.

8. A. Collart *Ignis* (El fuego), 1870.

Juliet Wilson-Bareau



9. Francisco de Goya. *Corrida de toros en la plaza partida.*
Metropolitan Museum. Nueva York



10. Francisco de Goya. *Corrida*. Real Academia de San Fernando.

GOYA Y LA LITERATURA DE SU TIEMPO

LEONARDO ROMERO TOBAR

A doña María Brey, *in memoriam*

Las afinidades entre la obra de Goya y la creación literaria son tan evidentes que no pasaron desapercibidas ni a sus mismos contemporáneos. Posibles lecturas de textos conocidos, alusiones a escritos que en la época no habían alcanzado aún la difusión impresa y conjeturas construidas a partir de tradiciones orales fueron tejiendo en torno a la figura y la obra del genio aragonés una red de noticias que ya se mostraba muy tupida en la fecha de su muerte¹. De esas noticias tienen particular interés las que se incorporan a textos de creación literaria, por lo que revelan sobre el proceso de mitificación de un ser histórico cuya biografía está situada en los umbrales de la modernidad; tal *literaturización* del artista se inició en su tiempo histórico a través de poemas y ha seguido desarrollándose hasta nuestros días en toda clase de géneros literarios.

Por una parte, los especialistas han subrayado con amplitud cuánto debe la obra de Goya a los estímulos de los más diversos textos literarios²,

¹ Don Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO reunió una amplia colección de citas y elogios escritos por contemporáneos del pintor que, según una sugerencia de LAFUENTE FERRARI, denominó «incunables goyescos» (ver artículo póstumo con este título en el *Bulletin of Hispanic Studies*, 1981, LVIII, 293-312). Niguel GLENDINNIG ha enriquecido y ampliado hasta la actualidad esta suerte de noticias en su libro *Goya and his Critics*, London-New Haven, Yale University, 1977 (trad. española, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982, que es la edición por la que cito en este trabajo).

² En 1954 y aludiendo a lo que ya se había afirmado sobre las fuentes literarias de Goya, escribía SÁNCHEZ CANTÓN que faltaba «por averiguar la procedencia literaria de muchas composiciones de Goya» (*Los dibujos de Goya*, Madrid, 1954, vol. I, «Introducción»).

pero, por otra, se hace necesario recapitular cómo los escritores de su tiempo y los que vinieron más tarde interpretaron la figura del pintor y las implicaciones poéticas que sugiere su trabajo pictórico. De forma sintética dedicaré las páginas que siguen a resumir lo que sabemos de uno y otro proceso en los años en que vivió el artista.

Goya y la literatura culta de su tiempo

La idea romántica de un Goya *ingenio lego* que habría nacido, como si se tratase de un meteorito de extraña procedencia, en un medio familiar ignaro no resulta sostenible³. Las valiosas aportaciones documentales de la investigación reciente no han llegado a ilustrar de modo satisfactorio cuál pudo ser el grado de instrucción alcanzado por el hijo del dorador Braulio José Goya⁴, pero sí han sentado las bases críticas para suponer que ésta pasó de algo más que la adquisición de las primeras letras. El ímpetu de trabajo y el permanente empeño del artista —vale aquí evocar el «aún aprendo» del dibujo bordolés— explican una facultad innata para la asimilación de los estímulos que el medio ambiente le ofrecía; su práctica del coloquio amistoso y su frecuentación de las tertulias de los ilustrados añadieron ideas y creencias a su repertorio de saberes, pero no debe dejarse en el olvido lo que pudo aprender en la lectura directa de los libros de su biblioteca, una biblioteca que, aunque no la conocemos en detalle, debió de ser de alguna entidad⁵. Al menos, nos consta cómo el talento profesional le permitía trasladar a su trabajo gráfico las propuestas fisiognómicas de Lavater, la efigie erasmiana de la *Iconografía de Van Dyck* o el universo de la emblemática, por ejemplo, el troquelado a partir del endecasílabo que posiblemente leyó en el ejemplar de la *Iconología* de Cesare Ripa existente en la biblioteca de su cuñado Francisco Bayeu⁶.

³ Recuérdese la invención novelesca (1858) de L. MATHERON: «su padre era de oficio dorador y tenían por única fortuna dos casas bañadas por el sol. El buen hombre no se ocupó gran cosa de la educación de su hijo y le dejó vivir al aire libre y vagar por las montañas inmediatas, como si quisiera hacer de él un robusto campesino» (trad. española del *Goya*, 1890, 17).

⁴ Ver la biografía de Jeanine BATICLE, *Goya* (París, 1992; trad. española, Barcelona, Mondadori, 1995, 28-38) y las aportaciones documentales de Arturo ANSÓN NAVARRO en «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater» (*Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1995, LIX-LX, 247-292) y *Goya y Aragón* (Zaragoza, CAI, 1995, 36-37).

⁵ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte*, 1946, xix, 81.

⁶ El verso de Petrarca corresponde al soneto vii de las *Rime* (ver Pierre GASSIER, *Los dibujos de Goya*, Barcelona, Noguer, 1975, vol. II, 695; F. NORDSTRÖM, *Goya, Saturn and Melan-*

Efectivamente, Goya aprende a cualquier edad y sabe sacar provecho intelectual y artístico de lo aprendido en los años jóvenes o de lo conocido en la edad adulta. Recordemos cómo pasados los cuarenta años ejercitaba su conocimiento de la lengua francesa en una carta escrita en esta lengua a su amigo Zapater⁷. Con todo, no es disparatado suponer que alguna base de formación humanística tuvo que adquirir en sus años de escolar zaragozano, en los que si no ejecutó un óptimo *gradus ad Parnasum*, al menos sí tuvo que ejercitarse en ejercicios de latinidad. Testimonios probatorios pueden ser algunas inscripciones autógrafas o atribuidas, como la leyenda que va al pie del retrato del poeta italiano Giambattista Casti — «*cui miro carmine dicere verum nihil vetuit*»⁸—, el poeta cuyos *Animali parlanti* ejercieron un influjo notable en las fábulas satíricas europeas de la primera mitad del XIX e, incluso, en su propia obra.

A este propósito es reveladora una anécdota relatada, según Rodríguez-Moñino, por Pascual de Gayangos⁹: «se cuenta que pidiendo Gallardo a Goya que le retratará e, insistiendo en ello, un día le dijo que al siguiente le enviaría el retrato; y efectivamente, al día siguiente recibió Gallardo dentro de un sobre un papel en el que Goya escribió dichos versos latinos bajo su firma». Los versos eran los siguientes hexámetros latinos: «*Impiger, iracundus, inexorabilis, acer / integerrimus, liberalisque magister*», el primero de los cuales reproduce el 121 del *Arte Poetica* horaciana y corresponde al pasaje en que se enumeran los rasgos de carácter con que ha de ser retratado Aquiles de modo que el poeta conserve la

choly. *Studies in the Art of Goya*, Estocolmo, Göteborg-Uppsala, 1962; trad. española, Madrid, Visor, 1989, 136-37).

⁷ Ver cartas de 14-XI-1784 y 28-XI-1787 (Francisco de Goya, *Diplomatario*, ed. de Ángel CANELLAS LÓPEZ, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» 1981, 287; este volumen se completa con la edición hecha también por Canellas de *Diplomataria. Addenda*, Zaragoza, 1991).

⁸ Pierre GASSIER, *Dibujos de Goya*, Barcelona, Noguer, 1975, nº 350; Pierre GASSIER y Juliet WILSON, *Goya. Leben und Work*, Friburg, 1971, nº 770 (a partir de ahora citaré las obras de Goya por el número que tienen en este catálogo, al que aludiré con las iniciales de los autores, GW).

El primer estudioso que señaló la huella de Casti fue José CAMÓN AZNAR («Dibujos de Goya del Museo Lázaro», *Goya*, julio-agosto, 1954, 9-14); GLENDINNING ha vuelto sobre el posible modelo iconográfico que la fauna simbólica del poeta italiano significó para Goya («Casti. A Solution to the Enigma of Goya's Emphatic Caprices 65-80 of the Disasters of War», *Apollo*, 1978, 193, 186-191).

⁹ La recoge Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, «Goya y Gallardo. Noticias sobre su amistad», *Academia*, I, 1952, 475-489 (cito por un sobretiro, de 1954, que puede consultarse ahora en la biblioteca de la Real Academia Española); el trabajo se reeditó con una modificación, comentada en nota 13, en *Relieves de erudición. Del Amadís a Goya*, Valencia, Castalia, 1959, 329-340.

debida proporción entre el asunto y el estilo. De ser auténtica esta anécdota, la cita horaciana nos situaría en el ámbito de la enseñanza ritual del texto latino en las escuelas del XVIII y, por supuesto, en el de la proyección especulativa que tuvieron las traducciones del poema y las controversias estéticas sobre la descontrolada mezcla de componentes heterogéneos en la obra de pintores y poetas. El debate fue evocado tiempo ha por George Levitine¹⁰ y no se termina de olvidar en las diversas interpretaciones que la crítica viene dando de la inscripción que acompaña al inolvidable *capricho* 43: *El sueño de la razón produce monstruos*.

Pero continuando con el testimonio de Gallardo, reparemos en que ilustrar el *Quijote* habría sido uno de los proyectos de Goya: «me decía que en tiempos había él fantaseado unos caprichos originales con el título de *Visiones de D. Quijote*»¹¹. De aquellos propósitos nos quedan dos resultados. El primero en el grabado que ilustra el capítulo 27 de la segunda parte¹² de la novela en la edición de Ibarra, el segundo en un dibujo conservado actualmente en British Museum. En este último dibujo, cuya cronología Gassier-Wilson datan entre 1808 y 1823¹³, salvo la posición de don Quijote y la naturaleza de aves y animales que se mueven por el espacio, contemplamos un juego análogo al de líneas de composición del celebérrimo *capricho* 43. Pero además de estas dos representaciones quijotescas, en los dibujos satíricos encontramos varias representaciones de viejas alcahuetas que remiten a la *Celestina* —*caprichos* núms. 15, 17, 31; álbum B, *Maja y Celestina esperando bajo un arco*, y con absoluta certeza en el dibujo del álbum E que la mano del pintor identifica como *La madre Celestina*¹⁴—, y en la obra pictórica, tenemos dos cuadros de pequeño formato que representan respectivamente a *Don Juan y el Comendador* y *El Lazarillo de Tormes*¹⁵. Don Quijote, don Juan, la Celestina y el Lazarillo, las figuras epónimas de la literatura clásica española que incorporadas por nuestro pintor al repertorio de sus figuraciones plásticas. (Grabado 1).

¹⁰ George LEVITINE, «Literary Sources of Goya's *Capricho 43*», *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, 56-59.

¹¹ *El Criticón. Papel volante de Literatura y Bellas Artes*, Madrid, 1835, núm. 1, 41.

¹² GW 315.

¹³ RODRÍGUEZ-MOÑINO en el trabajo de 1954 ya apuntó esta correspondencia, pero años más tarde (1959) aceptó la tesis de LÓPEZ-REY que negaba la atribución del dibujo a Goya, *Critica d'Arte*, Firenze, marzo-aprile, 1957, 143-159 y 421-424). Con todo, GLASSIER (*Los dibujos de Goya*, 320, p. 487) y GW 1475 rechazan de plano esta propuestas para seguir manteniendo la autoría goyesca de la sanguina.

¹⁴ GW, 1377.

¹⁵ GW, 664 y 957.

Ciertamente que la literatura clásica española debía de estar presente en el horizonte de lecturas y comentarios habituales de don Francisco de Goya, pero lo que es evidente y conocemos sobradamente es la proximidad con la que vivió de cerca la creación literaria de su tiempo. Gracias, desde luego, al contacto y las relaciones personales que mantuvo con muchos escritores contemporáneos; sólo el volumen de retratos que ejecutó de tantos personajes vinculados a los círculos del poder de la época tiene un eco armónico en la representación plástica que hizo de escritores: Jovellanos, Ceán, Colón de Larreátegui, Bernardo de Iriarte, Meléndez Valdés, Moratín hijo, Vargas Ponce, Manuel Silvela, Juan Antonio Llorente, José Luis Munárriz, Juan Fernández de Rojas, Juan Antonio Melón. El más representativo equipo de los escritores de la Ilustración española en los años finales del siglo que, si apenas aludidos en las cartas del pintor, tanto tuvieron que ver con los progresos de sus trabajos y con la trama cotidiana de sus días.

Pero, además, Goya era lector curioso y tertuliano ávido de las noticias cruzadas en los coloquios de las gentes de letras. Desde hace muchos años la crítica goyesca viene señalando correspondencias plausibles entre distintas obras suyas y textos literarios del siglo XVIII. Las analogías temáticas que se han formulado son tan abundantes que se hace necesario un registro sintético y crítico de lo mucho que se ha dicho en aplicación del sugestivo paralelismo «como la pluma así el pincel»¹⁶. Aproximaciones impresionistas o análisis temáticos más ceñidos han punteado correspondencias entre obras de Goya y sainetes de Ramón de la Cruz, el *Fray Gerundio de Isla*, sátiras y fábulas anónimas o de autor conocido (Torres Villarroel, Álvarez de Toledo, Ibáñez de Rentería, Forner, Samaniego), páginas costumbristas de «Afán de Ribera», Ramírez y Góngora, Cadalso, Nicolás Fernández de Moratín, «discursos ensayísticos» de Feijoo y «discursos periodísticos» de *El Censor*, poesía filantrópica y descriptiva de Meléndez Valdés, poesía en tono épico de Arriaza, textos varios de su amigo Leandro Fernández de Moratín poema burlesco de Ventura Rejón de Silva¹⁷.

¹⁶ La bibliografía es abundantísima y, en la mayor parte de los casos aborda el paralelo entre un cuadro o un dibujo goyescos y algún texto concordante. Ahorro la relación del abundante material que debería ser objeto de una refundición monográfica, sin dejar de aludir a los imprescindibles libros de Edith HELMAN, *Jovellanos y Goya* (Madrid, Alianza, 1983) y Nordström, y a los recientes trabajos recopilatorios de Nigel GLENDINNING (*Goya and his Critics*) y Roberto ALCALÁ FLECHA, (*Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988).

¹⁷ Recientemente se han planteado reservas sobre la proyección de las anotaciones de Moratín al *Auto de fe...de 1611*, dada la fecha de su edición (R. ANDIOC, «Sobre Goya y Mora-

A esta significativa nómina de autores y de textos españoles debería sumarse la corriente de estímulos provenientes de las literaturas europeas contemporáneas, ya que no faltan las sugerencias sobre probables huellas en la obra goyesca del ensayo de Addison acerca de los «placeres de la imaginación», del personaje viajero de Swift, del primer canto del *Lost Paradise* que tradujo Jovellanos, del *Tableau de Paris* de Mercier, de la italiana «commedia dell'arte» o del poema de Casti a que he hecho referencia con anterioridad¹⁸.

A las analogías señaladas podrán añadirse otras más, en la medida que los referentes directos y la iconografía simbólica del mundo goyesco tuvieron tan directa imbricación en la literatura coetánea. Para la constitución de ese repertorio de correspondencias literario-pictóricas agregaré otros dos estímulos literarios en los que se enredan las literaturas foráneas y la creación española que resultan muy plausibles, puesto que corresponden a textos que tuvieron amplia difusión entre los lectores de la época.

Sea el primero el posible eco gráfico que determinadas escenas de la novela del conde Zaccharia Serinian *Viaje de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al país de las monas* pudieron tener en algunas de las «monerías» satíricas del pintor. El texto original italiano, que experimentó curiosísimos avatares¹⁹ en su historia editorial, fue traducido y amplificado en español por Gutiérrez Joaquín Vaca de Guzmán, que publicó la obra entre 1769 y 1784 con cierto éxito, puesto que en vida de Goya tuvo al menos otras tres ediciones. El segundo estímulo que apunto es el poema de Félix José Reinoso *La inocencia perdida*, fuente verosímil para la representación del «ángel caído» que dibuja la aguada roja del Museo del Prado con título *La desesperación de Satán*²⁰. El interés de los ilustrados por el tema de la caída de Luzbel se suscitó, paradójicamente, a partir del poema

tín hijo», *Hispanic Review*, 50, 1982, 119-132); de todas formas, la hipótesis básica sobre la que se viene formulando la relación literaria de Goya y los ilustrados explicaría un conocimiento previo de las anotaciones por parte del pintor. Para la utilización del poema de *Rejón* y el cuadro «Hércules y Onfala», Rosa LÓPEZ TORRIJOS, «Goya y la fábula burlesca», *Boletín del Museo del Prado*, 1995, 34, 21-28.

¹⁸ Para ADDISON, cf. J. LÓPEZ-REY, *Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature*, Princeton, 1953, vol. I, 105; para la figura de Gulliver en el dibujo del «Gran coloso dormido», Paul Lefort (1877), aunque Camón Aznar prefiere ver el dibujo como una personificación del gigantismo, constante temática en la obra goyesca (*Goya*, Zaragoza, Instituto Camón Aznar, 1982, IV, 171); para MILTON, Helman, *Trasmundo...*, 126-127; para MERCIER, «Juan del Encina», *Goya en zig-zag*, Madrid, 1928; para la «Commedia dell'arte», J. Wilson, *Goya. El capricho y la invención*, Madrid, 1993, 201-202; para Casti, nota 8 de este trabajo.

¹⁹ Ver J. ESCOBAR y A. PERCIVAL, «Viaje imaginario y sátira de costumbres en la España del siglo XVIII: los *Viajes de Enrique Wanton al país de las monas*», AA. VV., *Aufstieg und Krise der Kernunf*, Wien, Kóln, Grasz, 1984, 79-94.

²⁰ GASSIER, *Dibujos*, nº 306, GW, 1608.

barroco de Milton y tuvo eco notable en las literaturas occidentales del XVIII, por no hablar de las poetizaciones románticas. Como es sabido, el canto primero del poema de Milton había sido traducido al castellano por Cadalso y por Jovellanos, aunque la traducción completa realizada por Escóquiz no se publicó hasta 1812. Edith Helman²¹ relacionó la caída de los ángeles que se describe en el canto primero con el dibujo preparatorio del *capricho* 62 intitulado *De lo más alto de su buelo...* Pero, además, de las traducciones del poema inglés, los poetas españoles habían sido invitados en dos ocasiones, al menos, para que escribiesen sobre tan atractivo asunto. Un concurso poético convocado por la Real Academia Española propuso como tema el de la «caída de Luzbel» y otro concurso de la Academia de Letras Humanas de Sevilla (1796) espoleó a los poetas para que versificasen sobre la expulsión del Paraíso Terrenal. De los poemas suscitados por estas iniciativas, el más divulgado fue el del joven clérigo Félix José Reinoso, cuya *Inocencia perdida* no sólo recibió el premio sevillano, sino que fue editada en Madrid (fraudulentamente en 1803 y controlada por el autor al año siguiente) y originó una estimulante polémica literaria entre Quintana y el joven José María Blanco en las *Variedades madrileñas* de 1804.

El dibujo goyesco *La desesperación de Satán* (Grabado 2) podría ser ilustrado con estos versos del poema de Reinoso en los que se describe cómo Luzbel se lanza desde el abismo:

Yacía, herida la orgullosa frente,
en medio el hondo abismo el ángel fiero,
después que el Hacedor del brazo ardiente
airado sacudió el rayo primero.
En su revuelto seno sordamente
el caos tembló, cuando el mayor lucero
oyó entre la rebelde muchedumbre
derrumbado caer de la alta cumbre.

Él, levantando pálido el semblante,
despavorido al espantoso trueno,
revuelve en derredor la vista errante
vibrando llamas y mortal veneno.
Brama, y al alarido horisonante
retumba ronco el cavernoso seno:
«**Dioses**, dice, ¿me oís? ¡Ah! no vencimos,
mas no entienda Jehová que nos rendimos» (...)²².

²¹ Trasmundo de Goya, 126-127.

²² *La inocencia perdida*, ed. B. A. E. vol. xxiv, 509a, versos 25-40. Para la historia del concurso sevillano: A. R. RIOS SANTOS, *Vida y poesía de Félix José Reinoso*, Sevilla, Diputación, 1989, 239-247.

Las cartas de Goya²³, en fin, han servido para fijar con exactitud acontecimientos de la vida y del trabajo del pintor; en ellas se ha visto también el complemento de significación que los dibujos añaden al discurso lingüístico. Pero estos textos, dentro, por supuesto, de su parcial valor como síntomas, transmiten otros muchos mensajes sobre el universo de Goya, por ejemplo, sobre el nivel teórico de sus conocimientos cuando se refiere a los propósitos artísticos que guían su trabajo. Aunque el anuncio de los *Caprichos* no sea texto de su minerva, escritos como los dirigidos a la Junta de fábrica de Nuestra Señora del Pilar, a la Academia de San Fernando y a alguno de sus miembros o la celeberrima carta a Bernardo de Iriarte de 4-I-1794 son otras tantas manifestaciones de alguien que está muy seguro de la actividad que realiza, de las circunstancias que mediatizan su trabajo y de los modos de conseguir una dimensión creativa que supere la fatiga del encargo y la imitación.

La articulación interna y el discurso lingüístico empleados en estas comunicaciones oficiales son harto diversos del decir directo o descuidado que caracteriza la sugestiva comunicación con el amigo zaragozano o con los familiares más próximos. Sería ocioso explicar las variaciones en los registros expresivos en las cartas goyescas con el recurso de los tratados de retórica epistolar contemporáneos; todos sabemos —pese a la lamentada decadencia actual del género— que los destinatarios de las cartas imponen formas y fórmulas de expresión diversificadas y que los fantasmas del yo se proyectan con muy variadas estrategias lógicas y emocionales en los locutorios escritos para ausentes que son las epístolas privadas. Algo quiere decir, por tanto, una afirmación —aunque sea antifrástica— como la que inicia la carta de 6-X-1781: «yo no tengo humor de poeta en el día, pero te aseguro que me das mucho gusto con tus poesías, y prosigue aunque yo no te pague las cartas...»²⁴, o el hecho de que otra carta a Zapater esté escrita desde la cruz hasta la fecha en forma de romancillo: «mil razones tienes / soy un pinta diablos; / no debía contigo / estar tan callado...»²⁵. Guiños de hombre instruido que habla de sí

²³ Cf. F. de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, ed. de Mercedes AGUEDA y Xavier de SALAS, Madrid, Turner, 1982, donde se reproducen los dibujos en su lugar que ocupan en los originales. Véase ahora el estudio lingüístico de las cartas que ha ofrecido Juan Antonio Frago Gracia en su Discurso de ingreso en la Real Academia de San Luis de Zaragoza (*Goya en su autorretrato lingüístico*, Zaragoza, 1996). Y para los dibujos, GUY MERCADIER, «El dibujo en las cartas de Goya a Martín Zapater: de la ilustración humorística al código confidencial», AA. VV., *Actas del Seminario de Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987, 145-167.

²⁴ *Diplomatario*, ed. de CANELLAS, p. 239.

²⁵ *Diplomatario*, ed. de CANELLAS, pp. 292-293.

mismo echando mano del *topos* relativo al temperamento de los vates o empleando un molde versificatorio que tuvo abundante cultivo en los años del traspaso de siglos.

Goya y la literatura de consumo popular

Ahora bien, junto al *trasmundo* de las minorías ilustradas que impregna la obra del pintor vive y actúa otro fermento cultural cuyas raíces alcanzan a las zonas de la población semiletrada o analfabeta de la época. «Goya, no obstante sus ideas ilustradas y sus pretensiones burguesas, en sus sueños estaba sumergido en lo más hondo de su ser, calado hasta los huesos en todo lo que era auténticamente **popular**» ha escrito Edith Helman en unas páginas clásicas que reelaboran la tesis romántica del «genio» nutrido del espíritu colectivo de su pueblo. El estereotipo del *casticismo* goyesco inventado por la crítica del XIX es hoy insostenible como interpretación única del pintor; pero, matizando lo que en aquella idea era una intuición valiosa, se ha avanzado mucho en el conocimiento de lo que Goya compartía con las manifestaciones culturales de la vida cotidiana, campo en el que, por supuesto, encontramos también huellas ostentosas de las formas de la literatura de consumo popular vigentes en la época²⁶.

Reparemos por un momento en el «uso frecuente que hace de los refranes»²⁷, tal como queda registrado en la expresión familiar de las cartas y en las suscripciones de su obra gráfica²⁸. El rasgo no es suficiente marca de popularismo, pero sí corrobora la actitud del pintor hacia manifestaciones de la cultura popular contemporánea, ya se trate de canciones de éxito o de relatos que informan sobre crímenes y aventuras de bandidos famosos. Cuando envía a Zapater cuatro tiranas y cuatro seguidillas boleras a fin de que las copie para su particular disfrute²⁹ o cuando encarrece al amigo zaragozano, en dos cartas distintas, el arte del cantaor Paco

²⁶ E. HELMAN, *Jovellanos y Goya*, pp. 246 y siguientes.

²⁷ E. HELMAN, *Jovellanos y Goya*, p. 252.

²⁸ Por supuesto, en títulos evidentes de los *Caprichos* como el nº 25 («Si se quebró la olla»; comentado por F. RICO, *Primera cuarentena*, Barcelona, Sirmio, 1982, 125-126), el nº 4 («El de la rollona» que remite al refrán «el niño de la rollona que tiene siete años y mama aún ahora», comentado por ALCALÁ FLECHA, *ob. cit.*, 116). Y también en las titulaciones de otros dibujos, como el «Ni por esas» del álbum G que remite al dicho recogido también por CORREAS: «ni por esas, ni por esotros», el «Con la música a otra parte» del álbum C y otros lemas de los *Desastres*.

²⁹ Ver carta en *Diplomatario. Addenda*, p. 30, líneas 31-35.

Trigo³⁰, manifiesta una familiaridad con formas del «aplebeyamiento» musical y literario de la época que corren paralelas a los romances e ilustraciones gráficas difusores de hechos criminales. Relatos de crónica negra de la época que difundían los romances de cordel encontramos en varias obras goyescas; es el caso de las fechorías de Manuel Millán, el «Pelado de Ibides»³¹ o de la gallarda reacción de fray Pedro de Zaldivia frente al bandido Pedro Piñero, el «Maragato», tema de seis paneles que Goya pudo pintar como otros «cuadros de gabinete» para «contemplarlos con sus amigos en las tertulias del Madrid inmediatamente anterior a la guerra de la Independencia»³². Edith Helman, por su parte³³, ya había relacionado el cartón «El resguardo de tabaco» con los abundantes romances dedicados al «guapo Francisco Esteban».

No es caso de detenerme a considerar la atracción que ejercieron sobre Goya las proezas taurinas ni repetir lo que mostró don Enrique Lafuente Ferrari acerca de la presencia de la *Carta histórica sobre el origen y progresos de la fiesta de toros en España* de don Nicolás Fernández de Moratín³⁴ en la

³⁰ El personaje Paco Trigo es citado en estos versos de la «Sátira segunda a Arnesto»: «... Nunca sus viajes /más allá de Getafe se extendieron. / Fue antaño allá por ver unos novillos / junto con Pacotriga y la Caramba» (versos 52-55). Leemos en las cartas del pintor: «Con todo te digo que te llevará una carta de recomendación mía Paco Trigo, hijo de Madrid, famoso por lo que toca y canta con la guitarra» (carta de 19-III-1788); «te estimo mucho la protección de Paco Trigo; supongo que la habrás oído ya y que me dirás lo que te ha parecido» (carta de 9-IV-1788; *Diplomatario*, ed. CANELLAS, 288-289 y 290). José CASO GONZÁLEZ en su edición de las *Obras Completas* de Jovellanos (1984, I, 239, nota 14) identifica a Pacotriga con «Paco el boticario» al que alude Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN en su *Arte de las putas*; John R. POLT, en su antología *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1975, lo da por no identificado.

³¹ Pierre GASSIER (*Los dibujos de Goya*) asegura que el título del dibujo «no es seguro que sea de Goya». La historia del personaje está relatada en un romance de cordel del que se conocen tres impresiones diferentes (descripción de los romances en F. AGUILAR PIÑAL, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1972, nos. 490, 491 y 492). Hay una cuidada edición facsímil de la impresión sevillana, preparada por don Alfonso FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Zaragoza, Gráficas San Francisco, 1993).

³² L. DOMERGUE, «Un bandidero frente a la justicia, la literatura y el arte», AA. VV., *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987, 169-194; ver, con anterioridad, Eleanor SHERMAN FONT, «Goya's source from the Maragato series», *Gazette des Beaux Arts*, LII, 1958, 289-304. E. HELMAN, por su parte (*Trasmundo*, 98-100), relacionó el cartón «El resguardo de tabaco» y los abundantes romances dedicados al «guapo Francisco Esteban».

³³ E. HELMAN, *Trasmundo...*, pp. 98-100.

³⁴ E. LAFUENTE FERRARI, «Ilustración y elaboración en la Tauromaquia de Goya», *Archivo Español de Arte*, 1946, LXXV, 172-216; si bien E. SAYRE propone fuentes cronológicamente más próximas a las de la fecha de los trabajos goyescos (*The Changing Image. Prints by Francisco Goya*, Boston, 1974, 281).

visión artística que Goya tuvo del toreo, con esa apropiación de la mitología cidiiana que viene de las famosas quintillas de Moratín e, incluso, en el guiño onomástico a Gazul, personaje central en los relatos moriscos del *Romancero General*. Pero sí quiero recordar cómo otras fiestas y celebraciones populares fueron también asuntos reiterados en sus trabajos plásticos. Por de pronto, las exhibiciones colectivas de devoción religiosa y los actos festivos de lo que Rodrigo Caro hubiera designado como ocupación propia de los «días geniales o lúdicos». Estas representaciones tematizan la visión pintoresca del *pueblo español* con la que Goya se acerca a la percepción *desde arriba* de la realidad social, actitud que tuvo su punto de máxima inflexión en los dibujos de cartones y en las pinturas de los años setenta y ochenta.

Pero en el conjunto de representaciones sobre los ocios populares existe un asunto que no se limita cronológicamente a una época determinada: las actividades para-teatrales que con fácil espontaneidad cobraban vida en las plazas y en las calles de las ciudades y de los pueblos. Es lo que vemos en la inequívoca escena de enredo de «commedia dell'arte» que nos ofrece la tabla «Alegoría menandrea o Los cómicos ambulantes» y en la tabla cronológica próxima «El vendedor de marionetas», en los dibujos muy posteriores «Los Músicos callejeros», «Los acróbatas», «El totilimundi» o «El tragafuego»³⁵. Estos cuadritos y estos dibujos registran muestras de los espectáculos sencillos con que el común de las gentes entretenía sus ocios y que, en su elementalidad teatral, tenían su *pendant* literario en fórmulas más complejas como las comedias de espectáculo o de figurón representadas sobre los escenarios de los corrales y los teatros, por no hablar de las *tonadillas* de la época, cuya proyección en el universo goyesco aclaró Glendining en un trabajo memorable³⁶.

El Goya ilustrado, tan próximo a las figuras que emprendieron el proyecto de reforma del teatro español en los años del cruce de siglos, no reelaboró en su obra plástica escenas de las piezas que se situaban en la vanguardia de los planes de regeneración teatral. Es necesario interpretar su obra gráfica en sentido latitudinario para encontrar algún trabajo plástico que remita a alguna escena de *El viejo y la niña* o *El sí de las niñas*. Y, sin embargo, parece fuera de toda duda que algunos de sus trabajos artísticos se refieren directamente a piezas teatrales «desarregladas», es decir, a obras que atraían la censura de los neoclásicos recalcitrantes. Piénsese en *El triunfo de Judit* de Vera Tassis y Villarroel, pieza que en 1803 había sido

³⁵ GW, 325, 326, 1.308, 1.435, 1.609, 1.837. Ver en este mismo volumen el trabajo de Juan Miguel SERRERA CUESTA «Goya y el teatro de sombras chinescas».

³⁶ Nigel GLENDINNING, «Goya y las tonadillas de su época», *Segismundo*, 3, 1966, 105-120.

incluida en un repertorio de textos censurables³⁷, y que como ha supuesto Edith Helman³⁸ inspira entre 1820 y 1825 dos representaciones plásticas, una de las pinturas de la Quinta del Sordo y una miniatura³⁹; téngase en cuenta el *capricho* 50 («Los Chinchillas»), también relacionado por la citada estudiosa con otra comedia barroca, *El domine Lucas*⁴⁰. Y con mayor exactitud aún en la referencia a piezas del teatro post-barroco como son las comedias de Antonio de Zamora *El hechizado por fuerza* (representada por primera vez en 1697) y *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (¿1713?), que sirven el asunto para dos de los cuadros de pequeño formato que Goya ejecutó para la quinta de los duques de Osuna.

Se ha podido establecer la fuente literaria del cuadro conocido con el título de la primera comedia de Zamora gracias a la inscripción que se lee en la esquina inferior derecha: «LAM / DESCO», mensaje interpretado como parte del texto escrito en el ángulo de una copia que lee el apuntador en su concha. La escena que se representa en las tablas es la del final de la segunda jornada de *El hechizado por fuerza*; en este momento de la comedia, el «figurón» don Claudio visita la habitación en que le han preparado una escenografía simuladora de los poderes maléficos que lo tienen embrujado. El apuntador tendría ante su vista al actor —que es lo que contempla el espectador del cuadro— y el texto del parlamento en el que el ridículo personaje explica cómo su vida depende de la llama de una lámpara diabólica: «LAMpara DESCOnunal / cuyo reflexo civil / me va a moco de candil / chupando el óleo vital...»⁴¹; una didascalia inmediata ha descrito la inconografía brujeril que han dispuesto las damas de la comedia («pinturas de mascarones, sierpes y otras cosas ridículas») para el éxito del enredo, y el propio don Claudio se refiere a uno de los cuadros de la escenografía con estas palabras: «una danza aquí se alcanza / a ver, aunque no muy bien, / de borricos...». Además, el texto de Zamora y, posteriormente el cuadrito de Goya, se limitan a subrayar en veta paródica alguno de los elementos constitutivos de iconografía simbólica del «temperamento melancólico enfermizo» según los determinó Ludovico Cas-

³⁷ Ivy L. McCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*, Liverpool University, 1970, I, 229-230.

³⁸ Edith HELMAN, *Jovellanos y Goya*, 257-271 y 276.

³⁹ Cabría relacionar el tema con el dibujo que MAYER tituló «Judith moderna» (GW, 636).

⁴⁰ E. HELMAN, *Jovellanos y Goya*, 183-197. Si bien la figura ridícula del hidalgo antaño había pasado a la literatura francesa, donde deja un prototipo en el «capitán Chinchilla» al que Gil Blas encuentra en el libro séptimo (capítulo XII) de la novela de Le Sage.

⁴¹ HELMAN, *Jovellanos*, 265; J. WILSON, *El capricho y la invención*, 214-215.

nova en sus *Hieroplythicorum Medicorum Emblematum*⁴². La pieza —broma, al fin, de las creencias supersticiosas— gozó de la aceptación de los reformistas (Luzán, Moratín hijo) que la celebraron por su regularidad constructiva y su visión paródica de las creencias irracionales. (Grabado 2).

El segundo cuadro, cuya pista está perdida desde la subasta de los bienes de la familia Osuna en 1896⁴³, ofrece la escena final que enfrenta al bravucón don Juan con el difunto don Gonzalo de Ulla. La acotación escénica que precede a la escena nos ayuda a ver el cuadro («éntrale a empellones [don Juan a Camacho], sonando de cuando en cuando la tempestad; ocúltase la puerta por donde entraron y, descubriéndose la capilla y sepulcro (como en la segunda jornada), sale don Gonzalo, como bajando de él»)⁴⁴ y sirve para situar el parlamento de don Juan:

A la escasa luz que esparce
la lámpara, me parece
que fuera del sitio yace,
en que antes de ahora estaba
la estatua (...).

Estos versos inician una conversación a dos bandas de don Juan con su criado Camacho y con el difunto Ulloa, conversación que culmina en la decidida invitación al banquete macabro que evoca el cuadro de Goya:

Don Gonzalo: Siéntate.

Don Juan: Sí haré, que nada
puede haber que a mí me espante;
¿no has de cenar tú?

Camacho: Yo ayuno;
pero por lo que tronare,
agáchome aquí.

Don Gonzalo: Vianda.

⁴² El médico francés señala el dedo índice llevado a la boca y la presencia de una linternina como rasgos incongruentes identificadores del «melancólico enfermizo» e, incluso, afirma que éste «mira cómo gira la pantalla de la lámpara pintada, con la que la barbería entretenie a los rapados asnos» (texto y datos tomados del trabajo de Sagrario LÓPEZ POZA, «Los emblemas y jeroglíficos médicos de Louis Caseneuve», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, F. U. E., 1995, VI, 1, 9-21).

⁴³ HELMAN, *Jovellanos y Goya*, J. WILSON, *El capricho y la invención*, 214.

⁴⁴ Cito por la ed. preparada por Piero MENARINI y Paola BERGAMASCHI, Bologna, Atesa, 1992, 126-128.

La inclusión de los dos cuadros de tema teatral en la pequeña serie que el propio Goya denominó «seis cuadros de composición de asuntos de brujas» (27-VI-1798) ha sido comentada ampliamente por los especialistas⁴⁵; no se ha reparado, con todo, en lo que a mi juicio es una sintomática captación del teatralismo de dos textos en los que los efectos acústicos de tormentas y el contrapunto de luces y sombras intensifican los efectos de hilaridad o sobrecojimiento que suscitaban las dos comedias de Antonio de Zamora, representadas con éxito durante el siglo XVIII y parte del XIX; no en balde escribía Leandro Fernández de Moratín a su prima María, en 1816, que en Barcelona y el día dos de noviembre «echan *El invitado de piedra*, y no faltará tu afectísimo»⁴⁶.

El conjunto de datos que he evocado nos sitúa ante el horizonte amplio de la literatura contemporánea del que se nutre la cultura de Goya. Un horizonte en el que son simultáneos las convenciones del antiguo Régimen y los valores estéticos de la Modernidad, las inquietudes artísticas de las minorías refinadas y las pulsiones de extensos sectores de la población que sólo buscaban en la literatura un rato de entretenimiento y, si acaso, un estímulo para el aleteo de los fantasmas que pueblan el imaginario de la tradición. El acierto con el que Goya supo integrar tradiciones tan diversas se manifestó desde los últimos años del XVIII en el reconocimiento que los contemporáneos otorgaron a la «originalidad» del pintor aragonés y en la acogida que debieron hallar entre las gentes madrileñas sus trabajos más divulgados. Los testimonios escritos de los grupos minoritarios nos son accesibles y, gracias a ellos, puede escribirse un elocuente dossier de «incunables goyescos» que dan cuenta de la acogida admirativa que los contemporáneos dieron a la obra de Goya. Lafuente Ferrari, Núñez de Arenas, y de modo destacadísimo, Rodríguez-Moñino y Nigel Glendinning han exhumado los materiales imprescindibles que constituyen, claro está, el primer material crítico sobre el pintor aragonés.

Goya cantado por los poetas contemporáneos

Siendo todo lo anterior de capital interés, a un filólogo preocupado por el estudio de los temas literarios le resulta más significativa la transformación de las reacciones admirativas en discursos de hechura artística, es decir, en textos con capacidad suficiente para generar asociaciones libres

⁴⁵ NORDSTRÖM, ob. cit., 190-193; WILSON, *El capricho y la invención*, 212-222.

⁴⁶ Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Epistolario*, ed. R. Andioc, Madrid, Castalia, 1973, 349.

de carácter imaginativo. Esta respuesta también se produjo en vida de Goya, en simultaneidad con la aprobación de los críticos y el pláceme de los amigos o las gentes importantes, y fue de tal relieve que se puede afirmar que nunca en España —con la excepción quizás de Lope de Vega— se había dado un reconocimiento inmediato y tan intenso de los méritos de un artista del pincel o la palabra.

La obra de Goya viene de un mundo literario pero, a su vez, fue y sigue siendo capaz de producir otro: el de sus pinturas y su persona convertidos en alusión, en referencia o en asunto de poemas, dramas y novelas. El proceso se inició durante la vida del pintor y hoy día prosigue en floreciente crecimiento en la palabra lírica de, por ejemplo, Ana Ajmatova, Rafael Alberti o Seamus Heaney, en la estrategia fabuladora de Antonio Tabucchi o Saúl Yerkiewick, en la figuración costumbrista de Cela, en la potencialidad dramática de Buero Vallejo o John Berger y en tantos y tantos otros escritores de las más variadas lenguas y culturas. La trayectoria de este tema literario desborda con mucho los límites propuestos a este artículo, de forma que las páginas que siguen están dedicadas al comento de las creaciones literarias anteriores a 1828 en las que Goya es su tema central. Curiosamente, estas manifestaciones contemporáneas, por razones que he de analizar en otro lugar, sólo se formalizaron en poemas, ya que los relatos, las invenciones dramáticas y otras clases de figuraciones no empezaron a producirse hasta mediados del siglo XIX.

La relación entre textos literarios contemporáneos y algunas obras de Goya que hubieran podido servir de acicate para la escritura de aquellos es tan aceptable como la relación inversa que he considerado en las páginas anteriores. Ahora bien, siendo este campo de analogías una estimulante fuente de lecturas y visiones complementarias, dejaré fuera de mi atención las equivalencias que no estén subrayadas por la mención expresa del pintor en el texto. Por lo tanto, sólo mantendré como elaboraciones literarias aquellas en las que la alusión expresa al nombre de Goya nos obliga, sin más mediaciones, a buscar el paralelo entre el poema y el personaje histórico visto en su vida o en su obra. Dejo, pues, fuera de mi indagación propuestas tan plausibles como la que Glendinning advertía entre la descripción invernal en una secuencia del poema de Juan Moreno de Texada *Excelencias del pincel y del buril* (1804) y el cuadro titulado «la nevada» —«Pintó el invierno caprichosamente/ un célebre español conocido...»⁴⁷—, o la

⁴⁷ N. GLENDINNING, «¿*La Nevada*, de Goya, en un poema de su época?», *Insula*, 204, 1963, 13. Curiosamente, MENÉNDEZ PELAYO escribió su juicio sintético sobre Goya inmediatamente después de comentar las *Excelencias del pincel y del buril* de Moreno de Tejada (*Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1962, III, 549).

que filantrópicamente dibujó Quintana en su poema «A una negrita protegida por la duquesa de Alba» publicado en la segunda edición de sus *Poesías* (1802). Las ponderaciones de la afectividad de la duquesa que enuncia Quintana —«mira el maternal esmero/ con que ampara mi flaqueza,/ y la incansable ternura/ con que mi ventura anhela./ Cuando risueña me llama,/ cuando consigo me lleva,/ cuando en su falda me halaga,/ cuando amorosa me besa (...)»— han inducido a Dérozier a preguntarse si el poeta quizás «no ha recogido las impresiones secretas de un íntimo de la duquesa»; el paralelo, en este último poema, sería con el conocido dibujo del llamado álbum de Sanlúcar «La duquesa ensaya mimos maternales con la negrita María Luz»⁴⁸.

La primera figuración literaria sobre el tema de Goya con referencia expresa al pintor se publicó en el *Semanario de Zaragoza* de 1-III-1799. Se trata del poema titulado «Hermandad de la Pintura y Poesía» que apareció firmado por las letras J. M. de F., iniciales del escritor monzonés José Mor de Fuentes, quien años más tarde dedicaría otros dos elogios poéticos al pintor amigo⁴⁹. El poema, escrito en estancias aconsonantadas, despliega el venerable *topos* del «ut pictura poesis» en un ejercicio de parangón entre poetas y pintores antiguos y modernos: Homero paralelo a Rafael, Horacio a Correggio, Thomson a Tiziano, Gessner a Mengs, Velázquez a Lafontaine, hasta llegar a Goya, que queda exento de comparaciones —sería un pintor incomparable— puesto que la segunda parte de la Oda consiste en un repertorio descriptivo de algunas de sus obras que el poeta sitúa en el ápice de la «ideal excelencia». La encendida pasión de patria que cierra el poema tiene un clima preparatorio en esa visita a la galería pictórica del amigo, una visita descriptiva que habla de la «fragura de los Alpes»⁵⁰, de la

⁴⁸ A. DÉROZIER, *Manuel Joseph Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne* (1968), trad. española, Madrid, Turner, 1978, p. 235 y edición de las *Poesías Completas* de Quintana, Madrid, Castalia, 1969, 239-242. Ver el dibujo en GW 360.

⁴⁹ «KIRÓN» (Eulogio Varela Hervías) había dado una primera noticia sobre la relación de Goya y Mor en *Heraldo de Aragón* (19-III-1946). Recientemente han hecho referencia a este poema José ARAGÜÉS ALDAZ («Pintura, poesía, razón e imaginación en los orígenes de la prensa zaragozana», *Ephialte*, 1990, 2, 455-456) y Jesús CÁSEDA TERESA (*Vida y obra de José Mor de Fuentes*, Zaragoza, CEHIMO, 1994, 125). El texto de Mor está copiado en un manuscrito poético de la biblioteca de Rodríguez-Moñino (hoy, en la Real Academia Española) titulado *Cancionero ¿Aragoneses? XVIII-XIX*, folios 76v-78v. Otras dos alusiones a Goya se consignan en el poema en francés de Mor de Fuentes «Les Peintres espagnols» (pp. 585-590 de la ed. del *Télémaque* efectuada por Bergnes de las Casas, Barcelona, 1838) y en la estrofa XXII del *Parangón heroico...*, folleto de Mor impreso en Barcelona, en 1845 (A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, artículo cit. en nota 1, 310-311).

⁵⁰ Mor se refiere al cuadro que Goya presentó en 1771 al concurso de la Academia de Parma y que se tituló *Aníbal en los Alpes*, cuadro que se creía perdido y que recientemente ha identificado Jesús Urrea.

«horrura de un bosque **impenetrable**» (alusión genérica que podría convenir a alguno de los cuadritos hechos para la quinta de los Osuna)⁵¹, de una «plácida verdura» que sugiere las escenas campestres de los cartones para tapices, de una tormenta marítima evocadora de «El naufragio»⁵² y de otras alusiones indeterminadas a retratos de damas y caballeros y a la fuerza satírica de los dibujos del pintor. Mor de Fuentes, curioso viajero de probada voracidad intelectual, reitera un *topos* de la poesía tradicional y traza un catálogo inicial del museo pictórico goyesco del que él mismo debía de tener conocimiento personal (Ver en APÉNDICE el poema completo).

Idéntico parangón entre pintores y poetas formulaba en 1817 el anónimo prologuista de las *Poesías* del P. Boggiero en un texto que es bien conocido, puesto que ha sido citado en varios trabajos («Boggiero con la pluma en la mano era lo que el célebre Goya con el pincel...»), aunque la equivalencia entre las dos artes, sin embargo, no tiene razón de ser en la «Silva a don Francisco de Goya, insigne pintor» de Leandro Fernández de Moratín. La fecha de composición del poema del madrileño no nos es conocida; éste puede referirse en su poema a cualquiera de los dos retratos que le hizo el amigo. Las cartas de Moratín dan pruebas de su estimación de ambos retratos⁵³, si bien la idea central del poema está sugerida en una comunicación de 1824 a Melón: «(Goya) quiere retratarme, y de ahí inferirás lo bonito que soy, cuando tan diestros pinceles aspiran a multiplicar mis copias»⁵⁴. La concentración del poema en una sola silva intensifica la idea de la fama póstuma que ha de sobrevenir al poeta, para quien ni sus propios votos ni su estudio esforzado valen suficiente para guardar su recuerdo en la posteridad; sólo los pinceles del amigo salvarán a su memoria de la erosión del olvido, «venciendo de los años el desvío/ y asociando a tu gloria el nombre mío».

La idea de la fama póstuma está también presente en breves alusiones que leemos en poemas de los primeros años del siglo XIX, como en el pasaje de la «Respuesta al mensaje de don Quijote por un amigo del setabense» que escribió Jovellanos en sus años del destierro balear⁵⁵ o en un

⁵¹ Quizás «El asalto en el coche», GW 251.

⁵² GW 328.

⁵³ GW 685 (retrato de 1799), GW 1661 (retrato de 1824).

⁵⁴ Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Epistolario*, ed. de R. Andioc, Madrid, Castalia, 173, p. 594, y otros textos concordantes de las cartas en pp. 361, 536 y 630 de esta misma edición.

⁵⁵ «(...) Porque duendes cristianos/ con bonete o con capilla/ húboles en otros tiempos,/ y haylos tal vez todavía;/ pero duendes caballeros,/ con morrión y sobrevista,/ y peto, y lanza, y adarga,/ júrote yo por mi vida,/ que ni los inventó Goya,/ ni entraron por las benditas/ tragaderas de fray Arcos (...)» (texto editado por Nigel GLENDINNING, «Jovellanos en

epigrama de fray Gregorio de Salas, según el cual «Habiendo visto algunos excelentes retratos hechos por el benemérito Goya, le dixo:

La naturaleza excedes
y tu fama será eterna,
si de envidia no la mata
la misma naturaleza⁵⁶.

Tópicos de la poesía tradicional —la fama, la hermandad de la pintura y la poesía, la invención del artista— son los núcleos temáticos sobre los que se construyen estos primeros poemas dedicados a nuestro pintor. Pero también en los primeros años del XIX otros poetas celebraron a Goya acudiendo a argumentos procedentes del gran reservorio que eran los viajes ilustrados o describiendo con una fidelidad ejemplar ciertas representaciones suyas.

Como apéndice de la traducción española del libro de Matheron se publicó un poema que desarrolla el primero de los temas a los que acabo de aludir⁵⁷, pero no se puede asegurar con certeza que las estancias tituladas «A mi amigo don Francisco de Goya enviándole el libro de mis poesías» firmadas por M. J. Quintana sean obra auténtica del poeta liberal. Además de la versión impresa, existe, al menos, una copia manuscrita en una colección bibliográfica⁵⁸; con todo, hemos de andar con pies de plomo en el trencendal de las atribuciones manuscritas que se fabricaron en España durante la segunda mitad del XIX⁵⁹. Como quiera que ello sea, el poema reitera el *topos* del «ut pictua poesis», exala la genialidad del pintor por encima de la mediocridad del poeta y, en su parte central, enuncia algo que se hace difícil entender que lo dijera un poeta español de hacia 1802, 1813 ó 1823 (años de las ediciones de las *Poesías* de Quintana), a saber, que el reconocimiento internacional de la obra de Goya serviría para destacar en el panorama de la pintura europea una escuela pictórica española distinta de la escuela italiana; esta idea, como es sabido, no comenzó a abrirse camino hasta después de que la pintura española del Siglo de Oro se empezase a conocer en Europa a mediados del siglo XIX.

En las estancias que editó el libro de Matheron, su autor profetizaba el descubrimiento europeo de la pintura nacional hispana en estos términos:

Bellver y su respuesta al mensaje de don Quijote», *Mélanges à la Mémoire de Jean Sarraih*, París, 1966, I, 379-395.

⁵⁶ *Epigramas y otras Poesías*, Madrid, Matías Repullés, 1802, p. 15.

⁵⁷ *Goya*, 1890, 173-176.

⁵⁸ *Colección de autógrafos*, vol. III (Biblioteca de don Bartolomé March, Madrid).

⁵⁹ Albert DÉROZIER no hace ninguna referencia a este poema ni en su monografía sobre Quintana ni en la edición que dispuso de las *Poesías* de este autor.

El seno del océano irritado
rompe el bretón con su nadante prora
del viento y de las ondas vencedora;
rompe, y en premio de su afán el orbe
sus tesoros al Támesis tributa.
Mas no con ellos la sagrada antorcha
puede encender del arte, que asustado
por siempre huyó su nebuloso clima;
y el fiero inglés a la dichosa Italia
va de continuo a idolatrar la sombra
del grande Rafael... Sí, vendrá un día,
vendrá también, ¡oh Goya! en que a tu nombre
el extranjero extático se incline.

Una última forma de apropiación poética de los trabajos goyescos reside en la escritura de textos inspirados en ellos, procedimiento muy verosímil —como vengo manteniendo en este trabajo— si el nombre del artista es aludido expresamente. Queden para otra ocasión las difusas analogías entre la producción pictórica relativa a la tragedia nacional de 1808 y la abundantísima poesía de tema patriótico que se escribió a raíz de los acontecimientos y durante todo el siglo, y ciñamos la atención a los poemas de inequívoca alusión goyesca, como son dos poemas satíricos de Vargas Ponce y de Bartolomé José Gallardo.

El marino José Vargas Ponce, retratado por Goya en 1805, bien pudo tener ante la vista o en el recuerdo de lo contemplado con fruición, el dibujo del Prado *Joven desfalleciente en los brazos de un oficial*⁶⁰ cuando escribió en su «Proclama de un solterón» (1808) que prefería ser

antes marido de una infame Cava
y al remo vil de bárbara goleta,
que sufrir en mujer ni en cosa mía
la nueva secta de sensiblería.

¿Sus desmayos pintar? ¡Ocioso anhelo!
Pues no lo hiciera ni el pincel de Goya.
¿Matan pollo o pichón? ¡Válgame el cielo!
baja el soponcio al punto por tramoya⁶¹.

⁶⁰ GW, 376.

⁶¹ B. A. E., vol. LXVII, 606b. La primera edición del poema vio la luz en el siguiente folleto: *Proclama de un solterón a las que aspiren a su mano*, D. A. R. (Madrid), Gómez Fuentenebro, 1808, 32 pp. (Biblioteca Nacional, 2/3131).

Este texto se acerca al feroz estilo de aguafuerte de veta brava con el que Gallardo marcó su admiración por Goya, rasgo que ya de por sí justificaría una aproximación entre el bibliógrafo extremeño y el pintor aragonés. Pero es que, además, Gallardo tuvo una estrecha relación con el pintor tal como ilustran algunas anécdotas recogidas por Rodríguez-Moñino y como evidencian las cartas privadas de ambos. (Grabado 4).

No son abundantes las noticias personales sobre los amigos escritores en las cartas de Goya. Una excepción llamativa es el comentario alarmado que hace a su hijo Javier en enero de 1828: «ayer me dijeron que habían asesinado a Gallardo y me ha incomodado mucho». La noticia era falsa y debió de llegar a Burdeos transformada por la distancia y la atmósfera de angustiosa represión que se vivía en la España fernandina. La realidad de lo ocurrido había sido el apresamiento del extremeño y su brutal conducción hasta Castro del Río; así lo relataba él mismo en una carta a Agustín Durán que, en un curioso sincronismo con la de Goya, data también del año 1828:

Pero la segunda parte es la más lastimosa, de Chiclana fui desterrado a Córdoba. Consideré V. amigo mío, a dónde y quién, amén de las generales consideraciones del cómo y el cuándo; y a todo eso agregue V otro ítem más, que llevaba una sombra a mis costillas con sus correspondientes dietas en viaje redondo: «Tú que no puedes/ llévame a cuestas»⁶².

Referencias epistolares, proyectos de ediciones ilustradas, notas de Gallardo sobre Goya en publicaciones españolas y extranjeras y anécdotas biográficas⁶³ son muestras de un conocimiento y relación personal que confluyen en un poema de Gallardo escasamente conocido y que tomó los *Caprichos* y los otros dibujos del pintor como asunto central de su inspiración. El poema se titulaba «La fantasmagoría» y sólo conocemos de él un fragmento publicado en 1815 en el periódico *O portuguêz* que editaba en Londres el desterrado lusitano Dr. Rocha⁶⁴. Las treinta y nueve sextinas que conocemos despliegan la más completa interpretación literaria contemporánea de los *Caprichos* y de los *Disparates*; «Goya y Gallardo coinci-

⁶² La carta fue editada por mí en «Textos inéditos de Agustín Durán, Gallardo, Böhl, Quintana y Martínez de la Rosa», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVIII, 1, 1975, 422. La cita del *capricho* 42 «Tú que no puedes» ha sido trasladada por Gallardo desde el terreno de denuncia social al mundo de lo personal, de manera que el eco de la leyenda del *capricho* 42 que Edith HELMAN veía en la palabra «pueblo» del *Diccionario crítico-burlesco* (Jovellanos, 252) lo encontramos en su versión literal en esta carta de Gallardo.

⁶³ Para todo ello véanse los trabajos de RODRÍGUEZ-MOÑINO citados en notas 1 y 9.

⁶⁴ Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO lo transcribió de una copia antigua, hoy inencontrable, y lo atribuyó a Gallardo, reproduciéndolo en su pulcra monografía *Don Bartolomé José Gallardo (1776-1852) estudio bibliográfico*, Madrid, Sancha, 1955, 79-85.

den —afirma Rodríguez Moñino— en pintar lo que les circunda con monstruosos perfiles, con retorcidos e hinchados caracteres»⁶⁵. Y, por si el lector tuviera alguna duda acerca del origen plástico de la espectacular invasión de visiones fantásticas que inunda el poema, el poeta reitera el lema de los monstruos y el sueño de la razón, exclamando

¡Fecundo Goya, confusión del Bosco,
Préstame, si he de imaginar siquiera
la estampa a tan ridículo bamboche,
tu gorro de dormir por una noche!

La escenografía del Walpurgis hispano que traza Gallardo parte de un topónimo preciso —«en el Zugarramurdi celebrado»— que ya en 1815, después de la edición del *Auto de fe de Logroño* de 1811 había desplazado al hasta entonces más famoso lugar brujeril de Barahona, y prosigue con la enumeración de unos modelos artísticos que no resultan extraños para los conocedores de la obra goyesca:

Mas ¿quién a dibujar será bastante
la multitud de tal y tanto bicho,
la estampa propia, el singular semblante,
su escena varia y sin igual capricho;
si el Bosco no le presta su pincel,
su pluma Casti, Juvenal su hiel?

La mejor lectura de este fragmento satírico sería sencillamente su impresión en paralelo con los trabajos goyescos a los que se refiere. Comienza presentando a Zaullón el Mago en el momento en el que se dispone a realizar prodigios extraordinarios propios de una función *fantasmagórica*:

Nieblas muy densas los espacios cuajan,
reina en torno silencio pavoroso,
rápidos rayos que serpeando baxan
con hórrido tronido tormentoso,
muertos cuando aun apenas se columbran
más asombran la vista que la alumbran.

Calma el estruendo y la tiniebla crece,
y en sus lóbregos senos de repente
un punto de luz viva resplandece
que aumenta su esplendor gradualmente

⁶⁵ A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Relieves...*, 332.

al compás de una música acordada
que sucede a los truenos y algarada.

Y ¡oh poder de la Magia incomprensible!
Cátala cuando allí se desburuja
de aquel globo de luz casi invisible
una chillona y revolante Bruja,
que danza y salta y vuela por el aire
con descoco gentil, gala y donaire.

Luego de aquella bruja salen diez,
de las diez, ciento, de las ciento, mil,
mil de las mil que bailan a la vez
o corren a la usanza varonil
acaballadas sobre sendas ruecas
con mímicos visajes y con muecas.

La invasión de brujas voladoras remite, claro está, a las escenas de brujería de *caprichos y sueños* (Grabado 5), del mismo modo que la descripción subsiguiente del brujo-padre evoca las representaciones goyescas de la «monacal raza frailenga». Tal cohorte de personajes despliegan una escena orgiástica que culmina con el manteamiento del pelele:

Llevan después, como difunto en andas,
cantando el gori-gori al ebrio viejo,
y le suben en andas y volandas;
cual las iberias ninfas por antruejo
en palenciana manta hacen que vuele
por los vacíos aires el pelele.

Un golpe de efecto transforma la escena de brujas en otra de feroz brochazo anticlerical con la caricatura de un clérigo «solicitante en confesión». El tema es sabrosamente satírico y Goya le prestó atención en sus dibujos: álbum C, dibujo 121, *Busca médico* (Grabado 6) y álbum F, dibujo 59, *Mujer hablando al oído de un sacerdote*⁶⁶.

Erase un abortón, griego diptongo,
trabado de animal y hominicaco,
raso el tosco cacumen como un hongo
salvo un círculo a modo de zodiaco;
y en un medroso y áspero capuz
calada la moronda hasta el testuz.

*** *** *** ***

⁶⁶ GW, 1356 y 1480. Sobre los «solicitantes» y el dibujo 121, ver ALCALÁ FLECHA, *ob. cit.*, 59.

A sus pies yace de hinojos
una devota joven penitente,
fijos en tierra con rubor sus ojos,
confesando de amor su llama ardiente
en que más su albo pecho se encendía
cuanto más con cilicios se oprimía.

Esta escena esperpéntica culmina con la metamorfosis del confesionario en un sacrílego altar sobre el que confluye la ignorancia del pueblo devoto («tiene a sus pies un pueblo que le adora»). Gallardo en su escritura fue más directo que Goya en su pintura; la sátira radical de la época fernandina requería una contundencia ajena a la sutileza de la alusión elusiva. Y para todo ello, Goya proporcionaba estímulos insustituibles que eran también otra cosa, pues como escribió el propio Gallardo «les événements passagers de la politique, les ridicules de tel ou tel individu, sont au-dessous du génie de Goya, qui a volu donner un cours de morale universelle»⁶⁷.

Goya venía de la literatura y a la par generaba creación poética. En la que se produjo en su tiempo, tópicos de la tradición poética y fervor de los amigos, afinidades electivas y admiración por un trabajo inigualable son sus hilos más llamativos. El taller poético de los contemporáneos —me he detenido a propósito en el año 1828— teje una tela que aún sigue fabricándose. Después de 1828 vendrían otros tejedores: los poetas y viajeros románticos franceses, los periodistas del costumbrismo hispano, Baudelaire con sus «Phares» iluminando sobre mil ciudadelas, el decadentismo *fin de siècle*, las novelas de artista, el teatro simbólico, el expresionismo, la literatura del *compromiso*, y tantos y tantos textos que hacen de Goya una trama de invención ininterrumpida, de la que aquí sólo he dibujado los comienzos de su trayectoria, una trayectoria que, vista desde nuestros días, se nos antoja que «bien tirada está».

⁶⁷ Artículo de «Le Bachelier de Salamanque» en el *Mercure de France*, 1817, II, 292-293 (texto exhumado por RODRÍGUEZ-MOÑINO, artículo citado en nota 9). Este texto repite valoraciones que había formulado Gregorio GONZÁLEZ DE AZAOLA y que puede leerse en N. GLENDINNING, *Goya y sus críticos*, 73-75).

Apéndice

José Mor de Fuentes, «Hermandad de la Pintura y Poesía»

¿Dó están los días en que Grecia entera
entre vivas y vivas resonantes
sus divinos Apeles coronaba?
¿Dó el noble ardor con que a la excelsa esfera
de la gloria en los ecos exaltantes
del endiosado Píndaro volaba?
Ignorancia y corrupción grosera
nuestras bárbaras regiones,
y ese caos de míseros borrones
se apellidaba Pintura y Poesía.
¡Oh torpo ceguedad! ¿No era bastante
coronar la celeste maestría
que sublima las sabias producciones?

Pero el fogoso corazón brotante
de Humanidad; la inmensa fantasía,
todos los altos sobrehumanos dones
del numen, por doquier ¿no están patentes?
¿En Homero y Rafael de las pasiones
los embates sin fin no ven presentes?
¿No ven Naturaleza conmovida
tras el vivo interés de sus acciones?
Esmeróse una Gracia complacida
en suavizar con su amorosa mano
del Correggio y de Horacio los primores,
de Thomson y el Tiziano
brilla el fresco matiz de los colores,
y da a sus cuadros respirante vida.
¡Cuál em Gessner y Mengs ríe encendida
con faz radiante la moral Belleza
y el alma anega en celestial terneza!

Lafontaine y Velázquez tantos seres
al vivo retratando,
de formas, situaciones, caracteres,
la inmensa variedad están mostrando.
El Pintor y el Poeta al par volando

de su arrojado espíritu a la lumbre
del Universo el término tramontam,
y en su audaz competencia hasta la cumbre
de la Beldad perfecta se remontan.
Así la tierra humedecida envía
a la floresta maternal sustento,
y así enriquece la floresta umbría
a la tierra en fresco nutrimiento.

Cuando te miro, Goya inimitable,
ya mostrar de los Alpes la fragura,
ya la lóbrega horrura
de un bosque impenetrable,
ya de un vergel la plácida verdura;
fingir ora del mar la gran llanada,
ora en horrible tempestad bramando
en torno de un bajel, y el implacable
cielo rayos tronantes disparando
por medio de la nube desgarrada;
cuando te miro del campeón triunfante
pintar el alma en su marcial semblante,
o entre cendal y gasa transparente
el halagüeño albor de una hermosura;
o el orgullo demente
escarnecido en cómica figura
y al cuadro realizar el vago ambiente
la animadora luz; y por doquiera
sus rayos rebosar de colorido,
de belleza, de magia... ¡Oh! ¡Quién pudiera
señorear (exclamo enloquecido),
como tú, la región inapelable
de la ideal excelencia!

¡Quién pudiera cantar debidamente
de un fino amor la elisea complacencia,
las hazañas de un héroe inencontrable
y el blasón eminente
de la sólida ciencia!
Luego, en estilo juguetón mofando
la liviandad menguada y caprichosa,
y en grata variedad embelesando
el corazón humano,
del dominio tirano
de la ignorancia ciega y perniciosa,

de tanto infame vicio libertarlo,
y a las glorias del ánimo elevarlo.

Entonces, amigo, a tu pincel pidiera
que en la tabla duradera
estampase a mi Clori recostada,
a la orilla enramada
de una tersa corriente
mis sinceros afectos repitiendo;
y a mí que ufano, entusiasmado, oyendo
su delicada voz, con ansia ardiente
a su adorada planta me arrojara,
y en el regazo de su amor hallara
el almo galardón de mis desvelos.

Luego, verás la esplendorosa gloria
coronar nuestros prósperos anhelos,
luego, campar nuestra feliz memoria
del Ebro en la ribera deleitosa,
y a sus hijos llamar que, adormecidos
del torpe error en el profundo cieno,
malogran la pujanza vigorosa
de sus dones floridos.
Lleguen, ya es hora, al venturoso seno
de las Artes, y asombren las Castillas
y la Italia envidiosa
con sus altas continuas maravillas.

Seminario de Zaragoza (1-III-1799)



Goya. *Don Juan y el Comendador.*



Goya. *Don Quijote.*



Goya. *La madre Celestina.*



Goya. *La madre Celestina.*

Grabado 1

Leonardo Romero Tobar



Grabado 2. Goya. *La desesperación de Satán.*



Grabado 3. Goya. *El hechizado.*



Grabado 4. Goya.
Joven desfalleciente en brazos de un oficial.



Grabado 5. Goya. *Sueño / De Brujas...*
Agente en diligencia...



Grabado 6. Goya. *Busca un médico*.

FRANCISCO DE GOYA: EL GENIO Y EL CAPRICHÓ

JULIÁN GÁLLEGOS

Un oscuro escritor griego del siglo I de nuestra Era llamado Longino (o también Seudo-Longino) parece ser el autor de un tratado «Sobre lo sublime» en donde exalta el poder de la mente humana como fuente de belleza, oponiéndose a las doctrinas de la *Poética* de Aristóteles que aconseja el estudio e imitación de la Creación divina y exalta el papel de lo verosímil en la creación literaria. Este tratado fue descubierto y editado por «Francisco Robertelli» en Basilea, en 1554, coincidiendo con el apogeo de Miguel Ángel (1475-1564) y el despuntar del Manierismo, cuya «terribilitá» no deja de ser la piedra de toque de lo sublime. Tras varias ediciones en Inglaterra y Francia (con un *Traité du Sublime et du Merveilleux dans le discours de Longin*, escrito nada menos que por el preceptista supremo, Nicolás Boileau en 1674), el inglés Joseph Addison, que publicaba sus ensayos en la revista *The Spectator* retomó la teoría de «Longino»; con el título de *Los placeres de la Imaginación* fue traducida al francés (1759), y algo más tarde al español por un amigo de Goya, José Luis Munárriz, que la publicó en 1804 en la revista *Variedades de ciencias, literatura y artes* (recomiendo la reciente edición de la profesora Tonia Requejo con una muy erudita introducción). Munárriz, cuyo retrato pintado por Goya en 1815 es joya de la Real Academia de San Fernando (en el que aparece rodeado de los libros que ha editado o comentado, sosteniendo entreabierto las *Lecciones de Retórica y Bellas Artes* de otro inglés, Hugh Blair, que tradujo en 1798), fue uno de los primeros ilustrados en acoger con interés vivísimo las *teorías de lo Bello y lo Sublime*, que hasta cierto punto pueden ayudarnos, si no a comprender el genio de Goya, cuando menos a situarlo en un contexto y época nada conformes con la idea vulgar, de medida, lógica y razón de un supuesto Neoclasicismo. Ya en su traducción libre de Blair (que dedica varios capítulos a Addison) se hacía

eco de las teorías longinistas de éste, que, por cierto, merecieron ser comentadas en varias conferencias por Jovellanos. El gran estudiioso de Goya, José López Rey, sugiere incluso que el título de Addison pudo influir en Goya en el famoso Capricho número 43 (en principio destinado a portada de la colección de aguafuertes) *El sueño de la razón produce monstruos*. Addison desfiende la novedad y la extrañeza, que nos salvan del tedio de la vida, la variedad contra la belleza reglamentada y académica y a favor de la sensibilidad individual. Goya escribe en su comentario a este grabado: *La fantasía abandonada por la razón produce monstruos, (pero) unida a ella es madre de las artes y el origen de sus maravillas*. Aquí hay que citar el hipérbaton propuesto por Longino e interpretado por Addison: «*El Arte es perfecto cuando parece obra de la Naturaleza*, y ésta nos gusta cuando más se parezca al Arte» o «cuando subyace el arte sin que se note» (ejemplo, el parque «a la inglesa»). De aquí el término «agradable horror» que Addison usa como una consecuencia de lo SUBLIME, ese *Monstrueux vraisemblable* de Baudelaire, sobre Goya.

El gusto cambia. Las ideas de Rousseau han impregnado a la sociedad y el romanticismo, naciente ya a mediados del siglo XVIII (cf. Guillermo Carnero, *La cara oscura del siglo de las luces*) impone el sentimiento cuando en España apenas ha triunfado la *Razón* de Voltaire. La Revolución acecha al poder. El gusto académico está en crisis, como lo están las Cortes y las Coronas; no hay reglas fijas que dar y recibir.

En 1757 se imprimió en Londres *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, escrita por Edmund Burke. Ya no basta la belleza a una élite en busca de nuevas emociones «Todo lo que versa acerca de los objetos terribles u obra de un modo análogo al terror es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir. Digo la más fuerte emoción porque estoy convencido de que las ideas de pena son mucho más poderosas que las que nos vienen del placer» ... «Cuando la pena o el peligro están demasiado próximos, son incapaces de causar algún deleite y son terribles, simplemente; pero a ciertas distancias y con ciertas modificaciones, pueden ser y son deleitosos». (Sección VII). El libro se traduce al español en 1807, por Juan de la Dehesa y se publica por la Universidad de Alcalá de Henares. (Facsimil, Valencia, 1985). «La pasión que produce lo que es grande y sublime en la Naturaleza... es el asombro; y el asombro es aquel estado de alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror». (Parte 2^a, sección 1). «Los objetos sublimes tienen grandes dimensiones y las de los bellos son pequeñas comparativamente; en los bellos se encuentra lisura y pulidez, en los sublimes, asperza y negligencia; la belleza debe evitar la línea recta, pero apartándose de ella insensiblemente; a lo grande conviene la línea recta en muchos

casos y cuando se desvía de ella, suele separarse mucho. Lo bello no ha de ser oscuro; lo grande debe ser opaco y oscuro. Lo bello debe ser leve y delicado, lo grande debe ser sólido y aún pesado» (sección XXVII). Lo *sublime*, en una palabra, y tal como Schiller lo describirá más tarde (1801), provoca *terror en el alma*, para infundirle luego una mayor efusión. «**E**l ángel de la belleza nos acompaña hasta el borde del abismo que no puede atravesar; pero allí nos recoge el *ángel de lo Sublime* para llevarnos a la otra orilla». ¿Dónde quedan ya las reglas del gusto? ¿No puede ser sublime el mal gusto? ¿O, lo que parece de mal gusto no lleva camino de sublimidad?

Para los ilustrados las reglas eran necesarias:

«Sin reglas del arte
borriquitos hay
que una vez aciertan
por casualidad»,

escribe Tomás de Iriarte en *El burro flautista* (Fábulas literarias, VIII, de la ed. Vda. de Piferrer, Barcelona, 1782).

Quien, en el mismo libro (Fab. LIV, *El Pedernal y el eslabón*) insiste en que:

«Ni hay buena reputación
que luzca faltando el arte;
si obra cada cual aparte
ambos inútiles son».

En cambio, Leandro Fernández de Moratín en su *Sátira contra los vicios introducidos en la literatura castellana* se pone del lado de la inspiración y pregunta al poetastro si piensa

«Que puede adquirirse el numen santo
del dios de Delos a modo de escalada
o por combinación o por encanto?

Si en las escuelas no aprendiste nada,
si en poder de aquel dómíne pedante
tu banda siempre fue la desgraciada,

por qué seguir, procuras, adelante?
Un arado, una azada, un escardillo,
para quién eres tú, fuera bastante».

(Cf. tomo I de *Obras dramáticas y líricas*, Madrid, 1844, pp. 82-83). Y se burla del afán de improvisar:

«Qué vale componer divinamente
con largo estudio, en retirada estancia,
si delirar no sabes de repente?» (*ibid*, p. 87)

Goya en este campo es mucho más tajante: «Que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura... Daré una prueba para demostrar con hechos que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los Jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro, por significar quanto Dios ha criado...»

...«De los pintores que hemos conocido de más habilidad, y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (según nos han dado a entender) quantos discípulos han sacado? en donde están estos progresos? estas reglas? este método?»... (Madrid, 14 de octubre de 1792, *Informe a la Real Academia de San Fernando, Diplomatario*, Edición preparada por Ángel Canellas López, Zaragoza Institución «Fernando el Católico», 1981, p. 311).

En su libro *La cara oscura del siglo de las Luces* (Madrid, 1983), Guillermo Carnero al comentar el libro de Burke, apunta que «el siglo XVIII tiene dos caras irrenunciables: una, alumbrada por la razón, sistematizadora y ordenancista; otra, que queda en la penumbra, mucho más atractiva, de la valoración de lo irracional». Los propios teóricos del Neoclasicismo como el francés Claude A. Helvetius, se apartan de lo meramente razonable. En su obra *De l'Esprit* (1758) dedica sendos capítulos a «La superioridad de las personas apasionadas sobre las sensatas» y a que «Nos volvemos estúpidos en cuanto dejamos de apasionarnos». Según este filósofo: «la ausencia total de pasión nos llevaría al más completo embrutecimiento». «Las pasiones son el fuego celeste que vivifica el mundo moral».

Denis Diderot, en su *Salón de 1767*, harto de reglas convencionales y lector de Burke, nos da ya un antípodo del Romanticismo: «Todo lo que asombra el alma, todo lo que inspira un sentimiento de terror, lleva a lo sublime. Una vasta llanura no asombra como el océano, ni el océano tranquilo como cuando está agitado. La oscuridad aumenta el terror. Las escenas tenebrosas son escasas en el teatro, todavía más en la pintura, dada la dificultad técnica y que resultan desagradables, de un efecto que sólo entre los maestros halla verdadero juez... La noche roba las formas, da horror a los ruidos... La imaginación sacude las entrañas vivamente, todo se exagera. El hombre prudente desconfía; el cobarde tiembla, se detiene

o huye; el bravo lleva la mano al pomo de la espada...» «La claridad es buena para convencer, pero nada vale para emocionar. La claridad, como quiera que se la entienda, perjudica al entusiasmo. Poetas: «...Hablad sin cesar de eternidad, de infinito, de inmensidad, de tiempo, de espacio, de la divinidad, de sepulcros, de manes, de infiernos, de un cielo oscuro, de profundos mares, de selvas sombrías, del trueno, de los relámpagos que desgarran la nube ¡Sed tenebrosos!» (París, 1967) Jean Seznec, de cuya edición de Diderot, *Sur l'art et les artistes*, (París, 1967), tomo esta cita, comenta en una nota que esta página es, en parte, una glosa del libro de Edmond Burke, como ha demostrado G. May.

Pero, ¿hasta qué punto los artistas españoles del siglo XVIII estaban dispuestos a aceptar lo sublime? Sin duda lo estuvieron algunos poetas, en especial Cadalso, que en sus *Noches Lúgubres* se muestra, como «Young y Blair», guerrillero en el ejército sentimental del *Stern und Drag* germánico. Pero los pintores, a excepción de Goya, parecen alejados de tales intentos. Goya ya abre la puerta, en su *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* de la catedral de Valencia (1788) y las criaturas de la noche, que revolotean, torpemente, en el *Sueño de la razón*, de 1797-1798, y los «Caprichos» que le siguen; y continuará en esa expedición hacia las sombras en numerosas pinturas y estampas, como «Los Proverbios» o «Las pinturas negras», ya muy entrado el siglo XIX. Pero lo que domina en la pintura y escultura es la «noble simplicidad y serena grandeza» que, a imitación de los antiguos griegos y, según el consejo del íntimo amigo de Mengs, el arqueólogo Winckelman, deben aspirar a conseguir los modernos. Por lo demás, Napoleón acuña un refrán escéptico: «De lo Sublime a lo Ridículo no hay más que un paso». El mismo Jovellanos, en su académico *Elogio de las Bellas Artes*, canta las alabanzas de Carlos III, «monarca generoso a quien ya daba Italia el nombre de restaurador de las Artes», capaz de sacar a Madrid «del abismo de la inmundicia a la luz del más brillante resplandor, renovadas sus calles, sus plazas y paseos; lleno de suntuosos edificios, gallardas fuentes, bellas estatuas, arcos magníficos y toda especie de exquisitos adornos; Madrid, donde la arquitectura ha recobrado su antigua majestad, la escultura su gentileza, la pintura su gracia y decoro, el grabado y todas las artes del dibujo su gusto y elegancia», en lo que le ayudan «el sabio ministro que tenemos presente» (esto es, Floridablanca) y Mengs, «pintor filósofo, maestro, el bienhechor y el legislador de las Artes», cuya «sombra gigantesca» descuelga entre todas las demás. El elogio sigue hacia la Academia, por más que Jovellanos haya alabado anteriormente *la verdad...* principio de toda perfección, y la *belleza, el gusto, la gracia* (que) no pueden existir fuera de ella». Pero *quod est veritas?*, dijo Poncio Pilatos. Jovellanos la encuentra en la *Naturaleza*, aludiendo a «las formas más sublimes y perfectas, las formas más bellas y gra-

ciosas, los partidos más nobles y elegantes», aprendiendo sobre todo de Velázquez el arte de animarlas con el encanto de la ilusión. Lo sublime, en Jovellanos y pese a sus desdichas, está lejos de la melancolía o la cólera del *Sturm und Drang*. Y su optimismo dieciochesco le impulsa a elogiar al príncipe *Carlos* (IV), «el primero y más ardiente defensor de nuestras artes. ¡Con cuánto laudable afán recoge sus monumentos! ¡Con qué delicado discernimiento los distingue y aprecia!... Con cuanta generosidad emplea y recompensa, ¡con cuánta bondad alienta y estimula a nuestros artistas!...».

Hoy ya es común el admitir (como lo hizo la exposición londinense del Consejo de Europa *The Romantic Movement*, en 1957) que el Romanticismo no nace de la *Batalla de Hernani*, en París (1830), sino muchísimo antes, desde Burke: «Existe en el fondo del Neoclasicismo un subyacente espíritu romántico... El arquitecto Villanueva, sacerdote del culto clásico en sus formas límpidas y en su rigurosa perspectiva, no deja de ser un romántico en potencia por el apasionado movimiento de sus masas arquitectónicas, que tienen algo de patético en sus contrastados volúmenes, en su afán de claroscuro y en su inflamación poética», escribió «Chueca Goitia» en *Varia Neoclásica*. (Madrid, 1973, pp. 23-24).

El Neoclásico Leandro Fernández de Moratín traduce el *Hamlet* y en su edición de *Obras dramáticas y líricas* (Madrid, 1844, Tomo I) dice que «...las bellezas admirables que en ella se advierten y los defectos que manchan y oscurecen con sus perfecciones forman un todo extraordinario y monstruoso... Una acción grande, interesante, trágica, que desde las primeras escenas se anuncia y prepara por medios maravillosos, capaces de acalorar la fantasía y llenar el ánimo de conmoción y terror, es, sin dudarlo, sublime». El propio Moratín (nota 16) alaba en *Shakespeare*, (siguiendo a Hammer en su *Vida de Shakespeare*) «saber distinguir acertadamente el horror y el terror; la última de estas pasiones es propia de la tragedia, pero la primera debe evitarse....».

Recordemos el éxito de *Ossian* en toda Europa, sin excluir España. J. Nicasio Gallego todavía presenta en los teatros a *Oscar, hijo de Osian* (vid. *Obras poéticas* publicadas por la Real Academia Española, Madrid, 1854, pp. 197 ss.).

Y, sin embargo, *Sed tenebrosos*, aconseja Diderot a los poetas. Plenamente lo será don José de Cadalso en sus *Noches Lúgubres*, idóneamente publicadas (en 1789-1790) una vez muerto el autor, quién, imitando al inglés Young, lamenta la muerte de su amada, a la que, bajo el manto del personaje Teodiato (y acaso en la realidad), con ayuda del sepulturero Lorenzo, quiere desenterrar para verla por última vez y morir con ella: Cadalso,

el terso e insuperable estilista de la lengua, muy razonable y dieciochesco en su *Eruditos a la violeta* y en las *Cartas Marruecas*. El *Ossian* de Macpherson llega a la Península con éxito, y hasta don Juan Nicasio Gallego se hace eco en su tragedia de *Oscar, hijo de Osian*. Algunos se lanzarán tan impetuosos al asalto de lo Sublime que tropezarán sin remedio, justificando el dicho napoleónico de que «de lo Sublime a lo Ridículo no hay más que un paso».

Goya ha escogido el camino señalado por Diderot a favor de las tinieblas. Su primera incursión en el reino de la Noche la tenemos en la *Capilla Borja* de la catedral de Valencia (1788); si en la patética escena de la *Despedida del Duque de Gandía* se nos revela un inesperado Goya, *Style troubadour* (lo que justificaría la hipótesis —expresada en Madrid por Jeannine Baticle, en una conferencia de 1978—, de un posible viaje de Goya a París, antes de la Revolución) en el lienzo frontero con *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* aparecen, bajo y junto a la cama de éste, esas criaturas de la noche que han de habitar en adelante la imaginación del artista, calificado acertadamente por Charles Baudelaire, de «pesadilla», en aquel célebre cuarteto de *Les Phares*: «Goya, cauchemar plein de choses inconnues»... (*Les Fleures du Mal*, 1861). También en *Quelques caricaturistes étrangers* (1857), Baudelaire hablaba, a propósito de Goya, de «Monstreaux vraisemblable; ses monstres son nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible... Meme au point de vue particulier de l'historie naturelle, il serait difficile de les condamner...». Este *Sueño de la razón que produce monstruos*, es, pues, muy poco posterior a la primera pesadilla de Henry Fuseli (1782), «la picture redolent of Romantic horror», según P. L. Murray (*A Dictionary of Art and Artists*, London, 1959), pero que no sabe evitar el Academicismo neoclásico que, como sucede con Blake y sus discípulos visionarios, contrasta con la expresión de lo monstruoso.

Goya rompe formas: anticlasicista, rompe los cánones, como sus modelos Rembrandt, Velázquez y la Naturaleza. Comprensible sólo a partir del auge del Romanticismo, causa impresión con los en los artistas franceses: Delacroix: *Soirées chez Pierret* (Louvre), donde hay diez dibujos con copia de Goya y otros tantos con influencia. (Delacroix y los Guillemandet. Delacroix en Sevilla: las «Santas Patronas» de Goya).

Gautier: poema *Albertus* (1840) cita a Goya.

Musset (según Fromaggio) quiere ilustrar con *Caprichos* sus primeras poesías.

Deveria: *Caricatures espagnoles, Ni plus ni moin, par Goya* (1824-1825).

Baudelaire: «Quelques caricaturistes étrangers» (1857) y «Les fleurs du mal». «Les Phares» (Rubens, Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Delacroix y Goya). «Goya, cauchemar plein de choses inconnues, de foetus qu'on faut cuire au milieu des Sabbats, de vieilles au miroir et d'enfants toutes nues pour tenter les démons ajustant bien leurs bas».

Primeros biógrafos de Goya: Laurent Matheron (1858), Charles Yriarte (1867).

Influencias de Goya: en Delacroix, Doré, Regnault, Gavarni, Guys, Daumier. Pero todos siguen siendo académicos, clasicistas de idea y proporciones, hasta llegar a Manet y Redon. Y conste que el genio de Goya no consiste en ser su precursor.

Discordia interna del hombre: Contrarios, Equilibrados.

Fe-Escepticismo (creer y no creer).

Luz-Tiniebla.

Belleza-Fealdad.

Amor-Odio.

Razón-Imaginación, Locura.

Vela-Sueño.

Ciencia-Magia.

Refinamiento-Zafiedad.

Valor-Oportunismo.

«El monstruo es uno mismo» (Kafka, *La Metamorfosis*).

«No hay ley moral. La ley, disparatada, no tiene castigo». (Camón Aznar).

«El fondo del sueño en Quevedo es la Verdad; en Goya, la Nada» (Camón Aznar).

Según Camón Aznar, los tres mayores *pesimistas* de occidente: Molinos, Gracián y Goya, son aragoneses.

Pero *no hay pesimismo* antes de 1792 en Goya.

— Salvo en los cartones progresistas de 1786-1787, reformistas.

— En la *Muerte de San José* (1787) esperanzada, basada en la de José Goya (1781). El moribundo. La capilla Borja de la Catedral de Valencia, aparecen los monstruos (1788).

— Retratos admirables, ya:

La marquesa de Pontejos (c.1786), *Los Duques de Osuna, Manolito Osorio*, (1788). Últimos «cartones», delicados de materia y técnica: *Gigantillas* (1791-1792). *La Pradera de San Isidro* (1788). (Delicadezas Luis XVI).

— Apogeo de Goya, tras muchos trabajos.

Falta de precocidad y sobra de independencia. Fracasos en Madrid y medio en Parma. Matrimonio (¿de conveniencia?) con Josefa Bayeu (1773). Sumisión de Goya en el *Floridablanca* (1783) donde repite el servilismo de *La feria de Madrid* (1779).

Francisco de Goya y Lucientes nace en Fuendetodos (Zaragoza) en 1746. A los 40 años es pintor de Carlos III (1786) y luego pintor de Cámara de Carlos IV (1789). Satisfacción en sus cartas a Zapater (Vid.: *Cartas a Zapater*, 1786, pp. 19(1 y 2) y 20(3) y de 1787, pp. 22(4), pero envejece, p. 23(5), aunque ya es rico, p. 24(6).

Zapater, sobrino, habla de las «**nuevas** aspiraciones».

Pintor mundano, muy de su tiempo. Influencias de Murillo y de Velázquez, pero también y, sobre todo, de Mengs, Van Loo, Houasse, Le Prince, Teniers, Wouwermans, y de los retratistas ingleses, acaso de Piazetta y de Crespi, los Tiépolos, de José del Castillo y de los Bayeu. Pintor de éxito, talento extrovertido, hablador, optimista.

Enfermedad de 1792 a 1793. Viaje a Cádiz, sin permiso de la Academia, a casa de don Sebastián Martínez, coleccionista. Enfermedad no clara. «Falta de reflexión» (Zapater). «Naturaleza del mal de las más terribles» (Fco. Bayeu). Consecuencias: ruidos en la cabeza, que van desapareciendo, y sordera para siempre. Falta de equilibrio.

Un destino «romántico», el artista ya no «amado de los dioses» sino «Prometeo», perseguido por el Destino.

Goya=Beethoven.

Pero dos grandes optimistas.

Se rehacen.

Goya cíclico. Categorías de Kretschmer, funcionales: Goya parece pícnico, ciclotípico, maníaco-depresivo, más que esquizoide, como cree Reitmann. Su sordera agudiza la visión, aunque la vista baje. Matheron escribe que las miniaturas están hechas en Burdeos «**a la loupe**», porque «ses yeux s'en allaien».

Gran memoria visual.

Gran capacidad de síntesis óptica.

Percepción del movimiento y de la silueta.

Mudo sin sonidos, sin explicaciones, absurdo mayor.

Goya, práctico, empleará su sordera, una vez pasada la crisis, como barrera, como *distancia*, como lente. *Individualismo*. Pasada a la fuerza la tentación de mundanismo, de disposición, se refugiará en el Arte. La falta de diálogo aumenta su capacidad de invención independiente.

«Hombres sorprendidos en el secreto de las bambalinas» (Camón Aznar). Ello se ve en la famosa carta a Iriarte. «Una proclama a todas luces trascendental, a pesar del tono íntimo de la modesta prosa epistolar empleada». (Joaquín de la Puente).

He tomado «El capricho y la invención» de la carta de Goya a don Bernardo de Iriarte, tantas veces citada, abundante en exquisitos horrores. Se diría que el pintor, en vez de exagerar el furioso manejo de los pinceles (como hacían y hacen los que hoy llamamos «expresionistas»), sin dar jamás el paso peligroso a lo ridículo que el proverbio señala, al contrario, extrema los primores de la ejecución y la más delicadas armonías de tonos. En la paradoja (que asemeja al citado hipérbaton del pseudo-Longino, «el Arte es mejor cuando se acerca a la Naturaleza y la Naturaleza es más bella cuanto más parece acercarse al Arte»), en esa «Monstruosidad verosímil» señalada por Baudelaire, Goya logra lo sublime calificado por Emmanuel Kant (en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, de 1764) de *Sublime Terrible*. Para el gran filósofo, los hombres de sentimiento más fino hacia las artes pueden estar abiertos a lo BELLO (hoy diríamos lo Bonito) y, a veces, a lo SUBLIME; hay un sublime *aterrador*, que produce miedo; lo sublime *noble*, que da asombro; lo sublime *magnífico*, que es la belleza extendida. De los cuatro temperamentos humanos (sanguíneo, flemático, melancólico y colérico) sólo el *Melancólico* tiene capacidad para lo sublime. Y Goya, no lo olvidemos, es el pintor de *Saturno*, un hijo de Saturno. *Nacido bajo el signo de Saturno*, (Madrid, 1982), el libro de Rudolf y Margaret Wittkower, que compara el carácter dual de Goya con el del escultor alemán Messerschmidt, ya que ni uno ni otro estaban locos (esto es, esquizoides), pero eran ambos capaces de un arte «oficial» y un arte de naturaleza «íntima», reservado para sí o unos pocos, como los dibujos de Miguel Ángel dedicados a Tomaso Cavalieri. Para Kant, si Italianos y Franceses se distinguen por el sentimiento de lo BELLO, Alemanes, Ingleses y Españoles poseen el de lo SUBLIME. Lo sublime en nuestros compatriotas es el SUBLIME TERRIBLE o aterrador, el más adecuado para calificar al Goya de los cuadros de capricho sobre hojalata de 1793-1794: *El incendio*, *El corral de locos*, *La cárcel* y sobre todo *El naufragio*.

gio, tan superior en su diminutez a la *Medusa* de Gericault (5 x 7 metros, 1819, Museo de Louvre); o las *Brujerías y alegorías* de 1797-1798; o los incomparables «Caprichos» del Marqués de la Romana (antes escenas de la guerra, ahora fechados entre 1798 y 1808); o el sublime horror de los delicadísimos *Caníbales* de hacia 1800-1808, o las cuatro tablas de la Academia (circa. 1815-1825). Todos encabezados por el *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* (1787-1788) que, antes de la enfermedad de 1792, ya nos muestra a un Goya genial, que no necesita estar enfermo para ser genial. El pintor nace, decía Pacheco, se es pintor de nacimiento o no se es pintor, y el GENIO TAMBIÉN NACE.

RELIGIÓN Y RELIGIOSIDAD EN LA PINTURA DE GOYA

ARTURO ANSÓN NAVARRO

Cuando se estudia a un artista es necesario hacer una valoración de toda su obra, no sólo de partes de la misma y, además, analizarla en su contexto con rigor, sin apasionamientos ni prejuicios. Lamentablemente, la pintura religiosa de Goya no empezó a estudiarse y apreciarse en su justo valor hasta mediados de la presente centuria, como la obra de un pintor de su tiempo, y no de otro, que reflejaba en ella las creencias religiosas de los españoles de la época y las suyas propias. Y es que fuera de España, e incluso dentro, todavía se sigue viendo al Goya pintor religioso con reservas, desde una perspectiva llena de tópicos y prejuicios inaceptables. En esta lección pretendo reivindicar esa pintura religiosa del genio de Fuendetodos, de calidad equiparable a lo mejor salido de su paleta en cada una de las etapas de su trayectoria artística, analizar su génesis y evolución de forma contextualizada, así como dar claves para una correcta interpretación estética y religiosa de la misma.

Antes de abordar el tema se hace necesario hacer un repaso a cómo se ha visto desde la historiografía la obra religiosa de Goya. La valoración negativa de la misma ha sido predominante y se ha mantenido durante demasiado tiempo, casi hasta nuestros días. No fue siempre así. Sus coetáneos y amigos ilustrados Jovellanos y Ceán Bermúdez, buenos conocedores de la obra de Goya, abundaron en elogios a sus pinturas religiosas. El primero, en un informe al Consejo de Órdenes de 1784 alababa las pinturas que había pintado Goya por encargo suyo para la capilla del Colegio de Calatrava de Salamanca: «estas pinturas y en especial la de la Concepción son las mejores que han salido de su mano [...]. Así lo confirman muchas personas de gusto»¹.

¹ Informe del 11.X.1784, cfr. SALTILLO, marqués de, «Las pinturas de Goya en el Colegio de Calatrava de Salamanca (1780-90)», S.A.A., VI (1954), p. 7.

Años después, cuando Jovellanos se detuvo en Zaragoza el 7 de abril de 1801 camino del destierro en Mallorca, anotó el siguiente comentario al contemplar los tres cuadros que Goya había pintado el año anterior para la nueva iglesia de San Fernando de Torrero: «hay tres altares, con tres bellísimos cuadros originales de Don Francisco Goya [...], obras admirables, no tanto por su composición, cuanto por la fuerza del claroscuro, la belleza inimitable del colorido y una cierta magia de luces y tintas, adonde parece que no puede llegar otro pincel»².

Céan Bermúdez, en carta de 1818 dirigida a Tomás de Verí, llegaría a considerar el cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, pintado para la catedral de Sevilla, como «la mejor obra que pintó y pintará Goya en su vida. Está colocada en su sitio, y el Cabildo y toda la ciudad están locos de contentos por poseer un cuadro del que dice el Señor Saavedra, residente en Sevilla, que es el mejor que se pintó en Europa en lo que va de siglo y en todo el pasado»³. Pero desde mediados del siglo XIX, con los primeros biógrafos y críticos románticos Matheron (1858) e Iriarte (1867), la obra religiosa de Goya comenzó a ser objeto de minusvaloración y de desprecio, a la par que se abría paso la visión del Goya descreído, «philosophe», liberal e, incluso, revolucionario a partir de *Los Caprichos*. En esa misma línea, Araujo (1867-68) calificó a Goya con términos tan duros como injustos: «no era ni creyente ni patriota, sino escéptico y egoísta»⁴.

Ante lo que consideraba una visión de Goya deformada y tendenciosa reaccionó Francisco Zapater y Gómez (1868) refutando los argumentos de aquellos con unos datos biográficos basados en las cartas dirigidas por el pintor a su tío-abuelo Martín Zapater. En esa publicación reivindicativa de Goya nos lo presentó como creyente, amante de su familia y patriota, aunque reconocía que estuvo «agitado por las nuevas ideas» y «la enfermedad llamada del siglo» (la Ilustración)⁵. En sus *Caprichos* Goya criticó los vicios de la Corte, pero eso no significaba, según Zapater y Gómez, una burla a la religión que profesaba.

² Comentario de Jovellanos a las pinturas de la iglesia de San Fernando de Torrero en un escrito que el colector Julio Somoza de Montesoriu tituló «Camino del destierro», por corresponder al viaje de Jovellanos desde Asturias a Mallorca, a donde iba desterrado. Fue dado a conocer por SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Goya, pintor religioso. (Precedentes italianos y franceses)», *Revista de Ideas Estéticas*, t. IV, 15-16 (1946), pp. 26-27.

³ Ver ARANY de la CENIA, marqueses de, y AYERBE, A., *Cuadros notables de Mallorca. Colección de don Tomás de Verí*, Madrid, 1920, pp. 108-109.

⁴ C. ARAUJO, «Conferencias sobre la España del siglo XIX», pronunciadas en el Ateneo de Madrid en el curso 1867-1868, y recogido por CARDENAL, M., en la *Revista de Ideas Estéticas*, t. IV, 15-16 (1946), p. 514.

⁵ ZAPATER y GÓMEZ, F., *Goya. Noticias biográficas* (1868), reed. de la Revista Universidad, Zaragoza, 1928, pp. 4, 18, 25, 29 y 33.

Sin embargo, no cesaron los epítetos duros contra la pintura religiosa de Goya, como los de Pedro de Madrazo (1880), que le acusaba de plasmar la fealdad física y moral en sus figuras religiosas, «por esa causa fueron poco felices las composiciones de asuntos religiosos y místicos»⁶. Las pinturas de San Antonio de la Florida eran para Madrazo un espectáculo de volantineros y los ángeles parecían hermosas meretrices.

El conde de La Viñaza (1887) abundaba en la vulgaridad de los santos de Goya y en su falta de espiritualidad; para él «Goya pintó cuadros de asuntos religiosos, más no cuadros religiosos»⁷. Ya en los albores del siglo XX, Von Loga (1903) manifestaba indiferencia al respecto y Aureliano de Beruete (1917) tenía una opinión más contrastada: valoraba positivamente las pinturas de Aula Dei; criticaba el *Crucificado* de la Academia por carecer de espíritu religioso y ser vulgar, aunque su modelado era admirable; le parecían de poco interés las pinturas de Valladolid y muy originales, y de genio pictórico colosales las de San Antonio de la Florida; y en el *San José de Calasanz* destacaba sencillez, realismo y sentimiento commovedores⁸.

Gómez de la Serna (1929) continuó con una valoración hipercrítica y despectiva de la pintura religiosa de Goya, que para dicho autor era «un pintor civil» y «sus escenas religiosas resultaban de encargo»⁹. Las *Santas Justa y Rufina* de la catedral de Sevilla le parecían «camareras del gran hotel del cielo»¹⁰. Con el cuadro de *San José de Calasanz* hacia una positiva excepción. Igualmente despectivo se muestra Ortega y Gasset en sus textos sobre Goya, al considerar vulgares sus cuadros religiosos.

El primero en demostrar un interés por dicha pintura, destacando incluso su modernidad, fue August L. Mayer (1923). Para el estudioso alemán Goya manifestaba en sus obras un gran recato y una profunda espiritualidad, huyendo de las visiones patéticas, tan frecuentes, en las pinturas del Barroco español. En esa línea revisionista y reivindicativa se debe situar al crítico de arte aragonés José Valenzuela La Rosa, quien en un magnífico artículo de 1928¹¹, que ha sido lamentablemente olvidado por

⁶ MADRAZO, P., *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1880.

⁷ VIÑAZA, conde de la, *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, 1887, p. 78.

⁸ BERUETE, A. de, *Goya*, Madrid, 1928, pp. 107, 109, 131-132 y 164, respectivamente, donde se recoge el texto de su anterior publicación *Goya, composiciones y figuras*, Madrid, 1917.

⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Goya*, Madrid, 1928, pp. 180 y 181.

¹⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹¹ VALENZUELA LA ROSA, J., «Goya, pintor religioso», en *Rev. Aragón*, 31 (1928), pp. 74-81.

los estudiosos, defendía la religiosidad de Goya y criticaba a los que habían deformado la imagen de Goya, a quien consideraba «no sólo un admirable pintor religioso, sino que ha sido el último de los pintores de esta clase que hemos tenido en España».

La valoración positiva del Goya religioso se generalizaría a partir de la década de 1940, y sería mantenida por estudiosos españoles de la talla de Sánchez Cantón y Lafuente Ferrari. Sánchez Cantón fue el primero en dedicarle un artículo monográfico, «Goya, pintor religioso» (1946) en la *Revista de Ideas Estéticas*, en el que destacaba la necesidad de terminar con la discusión sobre el Goya incrédulo y el Goya religioso que se venía manteniendo desde la centuria anterior, pues no tenía sentido. Además, su pintura religiosa en nada desmerecía a la mejor pintura de Goya e, incluso, en su última época, en la que Goya consiguió plasmar una gran emotividad y misticismo, estaba por encima de la de Velázquez. Lafuente Ferrari, ese mismo año¹², se mostraba menos estusiasta que Sánchez Cantón, dividiendo sus opiniones, favorables o críticas según las obras. Así, mientras calificaba de detestables el *Crucificado* de la Academia de San Fernando y la *Sagrada Familia*, y minusvaloraba el cuadro de *San Bernardino de Sena* para San Francisco el Grande de Madrid, le parecían estimables la *Anunciación* pintada para la iglesia de San Antonio del Prado, de Madrid, los cuadros del *monasterio de Santa Ana de Valladolid*, y genial su intervención en las pinturas de *San Antonio de la Florida*, a cuyos frescos dedicaría un estudio monográfico unos años después¹³.

La recuperación positiva de la obra religiosa de Goya se ha afianzado a partir de la década de 1970, en las obras de catalogación de Gudiol (1970), Gassier y Wilson (1970), y Camón Aznar (1980-82), así como en estudios de Gállego, Torralba, Morales Marín y Ansón, entre otros.

Tras este necesario repaso a la fortuna crítica que la pintura religiosa de Goya ha tenido desde comienzos del pasado siglo, es el momento de abordar el contenido concreto de esta lección. En ella pretendo analizar la religiosidad de Goya, que fue evolucionando a la par que su pensamiento y que se vio influída por el entorno cultural y de amistades, y dependiente también del ámbito religioso para el que iban destinados los encargos artísticos que se le hicieron. Además, esa religiosidad y las imágenes

¹² LAFUENTE FERRARI, E., «Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya», *Revista de Ideas Estéticas*, IV, 15-16 (1946), pp. 307-338.

¹³ LAFUENTE FERRARI, E., *Les fresques de San Antonio de la Florida*, Lausanne, 1955.

sagradas las plasmó el pintor aragonés con léxicos pictóricos distintos según las épocas y los encargos.

Para comenzar el discurso parece lógico preguntarse en primer lugar: ¿fue Goya un hombre religioso? Mi respuesta es, rotundamente, sí. No es admisible la visión estereotipada del Goya librepensador, incrédulo o agnóstico que se ha venido arrastrado desde Iriarte como un tópico, para justificar la ácida crítica de Goya contra los eclesiásticos, singularmente contra el clero regular, en algunos de los *Caprichos*, en otros cuadros religiosos y en dibujos. Precisamente, esa visión se gestó en Francia tomando como base esa serie de grabados, asociada a la del Goya liberal.

La reivindicación del Goya religioso que hizo Zapater y Gómez es correcta en buena parte de sus planteamientos y justificaciones, aún a pesar de estar hecha desde su ideología ultraconservadora, si bien dicho autor no dejaba de admitir que el pintor aragonés había participado de las ideas de la Ilustración.

El sentimiento religioso de Goya, que se mantuvo desde la juventud hasta el final de sus días, no fue estático, sino que fue evolucionando con el tiempo, fue madurando a la par que su persona y su pensamiento. Goya es meridianamente claro en la manifestación de sus creencias y sentimientos religiosos en doce de las cartas dirigidas a su amigo Zapater entre 1779 y 1790. Veamos lo que escribe en algunas de ellas. En una del 17 de mayo de 1780, al comunicarle la enfermedad de su cuñado Ramón Bayeu, le dice Goya: «Con que esperamos en Dios que se mejore luego». En otra del 22 de julio de 1780, Goya le refiere a su amigo Zapater las pocas cosas que necesitará cuando vaya a pintar a Zaragoza, en El Pilar: «Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece, que con una estanpa de N^a S^a del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén, una bota y un tiple y asador y candil todo lo de mas es superfluo».

En una del 10 de enero de 1787, al darle el pésame a Zapater por la muerte de su padre le consuela diciéndole que ha pasado por el mismo trance: «Conque asi querido mio alegrarte y ofrecerlo (el dolor por la pérdida) al servicio del Señor». En otra de fecha 25 de abril de ese mismo año le escribe: «Dios nos ha distinguido entre otros, de lo que damos gracias al que todo lo puede». Unos días más tarde, el 4 de junio, Goya se expresaba en los siguientes términos: «**Qué** Virgen del Carmen te he de pintar tan hermosa. Dios nos deje vida para su santo servicio, a quien ruega te la guarde muchos años». En estas frases Goya deja constancia de que es un hombre creyente, que tiene un sentido trascendente de la vida.

Pero al analizar sus obras religiosas no sólo debemos tener en cuenta su religiosidad, sino también la de los comitentes o encargantes de las obras, y el ámbito al que iban destinadas (iglesias, oratorios, casas particulares).

Las pinturas de temática religiosa abundaron en las primeras etapas de la producción pictórica de Goya, especialmente en las anteriores a la década de 1790, desapareciendo en el periodo 1800-1812, y apareciendo nuevamente, aunque en número mucho menor, entre 1812 y 1828. Será, precisamente en esta última época, cuando Goya consiga una mayor intensidad y emoción en sus pinturas de tema religioso.

Goya en sus años de juventud es un creyente que manifiesta en sus pinturas una religiosidad convencional, tradicional, contrarreformista y apegada a las devociones populares. Esa religiosidad era fomentada entre el pueblo por las órdenes religiosas de mayor actividad y protagonismo popular, como los jesuitas, los franciscanos, los capuchinos o los carmelitas, con sus predicaciones y misiones. Durante la infancia y primera juventud de Goya el jesuita Pedro Calatayud había alcanzado gran fama por toda España con sus misiones, en las que recordaba a los fieles la presencia de la muerte entre ellos, el castigo eterno por sus pecados y les animaba a la mortificación.

¿Con qué lenguaje estético reflejó Goya esa religiosidad en sus cuadros de juventud? Las pinturas religiosas de la etapa zaragozana se inscriben dentro de los planteamientos estéticos y expresivos de la pintura tardobarroca y rococó, que había aprendido de su primer maestro José Luzán y de Giaquinto a través de su segundo maestro y futuro cuñado, Francisco Bayeu. Pinta escenas e imágenes amables, sin truculencia, aptas para una devoción sencilla y popular, presentando lo sobrenatural de forma retórica. Se busca la persuasión del fiel a través de los sentidos. Así se aprecia en cuadritos de devoción doméstica, como *La Triple Generación* (fig. 1), de hacia 1765, o la *Virgen del Pilar* (h. 1773-1774) del Museo de Zaragoza (fig. 2), en los que tanto la composición como las tipologías angelicales y el cálido colorido, con fondos ocre-amarillentos de raigambre napolitana, presentas débitos de los maestros Luzán y Bayeu¹⁴.

Esos cuadros reflejan perfectamente la formación de Goya dentro de la pintura tardobarroca y rococó de filiación italiana, al igual que la gran composición de *La Gloria o Adoración del Nombre de Dios* (1772) (fig. 3), que pintó al fresco, nada más regresar de Italia, en la bóveda del coreto de la

¹⁴ Sobre las características de estos dos cuadritos véase ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995, pp. 48 y 105-107, respectivamente.

Virgen, en la basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza. Fue su primer gran encargo artístico y pintó una escena más compleja, con gran número de figuras angelicales organizadas en una composición en aspa. Aquí tenemos un magnífico ejemplo de retórica de la persuasión visual a la que me he referido anteriormente. Al contemplar la escena se tiene la sensación de que los cielos se abren y los dulces sonidos salidos del órgano y de las gargantas de los cantores ascienden hacia los cielos donde está representando el símbolo de Dios, el triángulo en cuyo interior aparece escrito el nombre de Yavé en caracteres hebreos.

Tras el viaje a Italia (1770-1771), Goya incorporará a esa base estética de formación un sentido clasicista en el tratamiento de las figuras y en las ordenadas composiciones, como se aprecia en el *Entierro de Cristo* (1772) (fig. 4) para el oratorio del palacio zaragozano del los condes de Sobradiel, hoy en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, en el que copia, por medio de grabado, la obra del clasicista francés Simon Vouet. Mucho más se aprecia ese clasicismo en el espectacular conjunto de pinturas, al óleo sobre el muro, realizadas en la iglesia de la Cartuja de Aula-Dei (1772-1774), próxima a Zaragoza, lamentablemente poco conocido, y que ya va siendo considerado como fundamental dentro de la producción juvenil de Goya y de su posterior trayectoria decorativa¹⁵.

En las pinturas de Aula Dei despliega Goya su gran capacidad compositiva y escenográfica y muestra la emoción contenida de los personajes sagrados. Así se aprecia, por ejemplo, en *Los Desposorios de la Virgen y San José* (h. 1774) (fig. 5), con unos niños que jueganean en la escalinata al margen del acontecimiento (fig. 6); o en *La Visitación* (1774) (fig. 7), escena en la que el grupo principal de Santa Isabel recibiendo a su prima María muestra claras sugerencias de Maratta y las figuras están resueltas con volúmenes de gran rotundidad y belleza cromática (fig. 8).

Unos años después, ya en Madrid, Goya dejaría de ser un creyente de religiosidad convencional, de tradición contrarreformista, para ir derivando hacia una religiosidad más racional y más intimista, como la que defendían sus amigos ilustrados Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, Juan Meléndez Valdés, o el agustino Juan Fernández de Rojas, entre otros. Y es que, como han puesto de manifiesto los estudios de Mestre, Tomsich,

¹⁵ Una visión actualizada sobre este magnífico conjunto pictórico y su problemática puede encontrarse en el apartado «Las pinturas murales de la cartuja de Aula Dei», en ANSÓN NAVARRO, A., *op. cit.*, 1995, pp. 107-118, y también en TORRALBA SORIANO, F., «Algunos problemas de la pintura de Goya. La Cartuja de Aula Dei», lección cuyo texto se hallará en estas Actas del Curso *Francisco de Goya y Lucientes, su obra y su tiempo*.

Teófanes Egido¹⁶ y otros, los ilustrados españoles, al contrario que los franceses y de otros países europeos, no fueron incrédulos o agnósticos, sino sinceros cristianos, pero críticos con la religiosidad de la época, enlazando con el erasmismo español del siglo XVI.

En esos círculos cultos e ilustrados Goya fue asumiendo la crítica de la religiosidad popular, formularia y vacía. Los católicos ilustrados propugnaban una religiosidad más austera, interiorizada y práctica¹⁷, recuperada de la tradición erasmista y de la espiritualidad española del siglo XVI (Fray Luis de Granada, el beato Juan de Ávila, Fray Luis de León) y atenta a la práctica de la caridad. Querían depurar la religión de las adherencias negativas presentes en unas tradiciones y costumbres más espectaculares que espirituales, como el boato y la pompa, el culto a reliquias falsas o advocaciones de dudosa historicidad, que nada tenían que ver con la auténtica devoción. Querían una vuelta a la utópica pureza de la Iglesia primitiva, la de los Padres de la Iglesia, y se manifestaban defensores del episcopalismo y, en muchos casos, del regalismo más acusado frente a Roma, por lo que a muchos de ellos sus enemigos tradicionalistas les acusarán, interesadamente, de jansenistas¹⁸.

Los ilustrados fustigarán al clero regular, excesivamente crecido en número, por improductivo y parásito para la sociedad, tal como ya expusiera Rodríguez Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774) y reflejase Jovellanos en sus cartas y en su *Diario*, y por explotar la religiosidad popular. El insigne asturiano, católico ilustrado, piadoso y austero¹⁹, es muy crítico con muchos curas y frailes que viven a

¹⁶ Véase MESTRE, A., *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona, 1976; ID., «Religión y cultura en el siglo XVIII», en *La Iglesia en España en los siglos XVII y XVIII*, t. IV de la *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, 1979, pp. 583-743; TOMSICH, G. M^a, *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1972; y la excelente síntesis y estudio de la cuestión de T. EGIDO, en el capítulo «La religiosidad de los Ilustrados», en VV.AA., *La época de la Ilustración. El Estado y la cultura (1759-1808)*, t. XXXI de la *Historia de España de Menéndez Pidal*, Madrid, 1987, pp. 397-435.

¹⁷ Véase T. EGIDO, *op. cit.*, 1987, pp. 404-418.

¹⁸ Sobre el peculiar «jansenismo» español la bibliografía ya es abundante, aunque no está el problema totalmente resuelto. Representativos de los distintos enfoques recientes son las obras de APPOLIS, E., *Les jansénistes espagnols*, Bordeaux, 1966; de TOMSICH, G. M^a, *op. cit.*, 1972; de SAUGNIEUX, J., *Les jansénistes et le renouveau de la prédication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIII siècle*, Lyon, 1976; MESTRE, A., «El jansenismo español en los siglos XVII y XVIII», en FLICHE-MARTIN, *Historia de la Iglesia*, t. 22, Valencia, 1976, pp. 561-591; y de EGIDO, T., «El fantasma del jansenismo español», en *op. cit.*, 1987, pp. 418-426.

¹⁹ Sobre este estos aspectos véase CASO GONZÁLEZ, J., «Escolásticos e innovadores a finales del siglo XVIII: sobre el catolicismo de Jovellanos», en *Papeles de Son Armadans*, 37 (abril, 1965), pp. 25-48.

costa del pueblo, y en vez de dirigirlo espiritualmente e instruirlo le mantienen en la ignorancia, e incluso fomentan ésta²⁰.

También la crítica de los ilustrados se dirigirá contra la Inquisición que, si bien no con la rigurosidad y constancia de siglos anteriores, todavía velaba contra toda transgresión ideológica o moral que se apartase o cuestionase la ortodoxia del dogma católico o de su moral. La oposición del Santo Tribunal a los reformistas innovadores fue manifiesta, desencadenándose, aparte del sonado proceso contra Pablo de Olavide (1777), medidas contra destacados ilustrados amigos de Goya, como fueron las denuncias y expedientes abiertos contra Jovellanos y su *Informe sobre la Ley Agraria* (1796), contra Meléndez Valdés y contra Moratín. Esa vena crítica, anticlerical, pero hecha desde principios religiosos, y antiinquisitorial es la que reflejará Goya en algunos de los *Caprichos* (1797-1798).

Goya tendrá amigos entre el alto clero ilustrado, como los aragoneses Antonio Arteta y Jorge del Río²¹, personajes de gran preparación intelectual, que fueron destacados socios de la Real Sociedad Económica Aragonesa y ocuparon cargos en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Antonio Arteta de Monteseguro, racionero y luego arcediano de Aliaga en el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, fue un destacado economista, autor de escritos en los que defendió ideas mercantilistas y proteccionistas. El chantre del mismo cabildo, Jorge del Río y Villanova, amigo del jansenizante Antonio Tavira, predicador real y después obispo de Canarias, de Osma y de Salamanca, y de Francisco Martínez Marina, estuvo vinculado, como éste último, a la colegiata de San Isidro de Madrid, donde fue capellán real desde 1774 y canónigo. Durante la década de 1780 mantuvo amistad con Goya. Volvió a Zaragoza en 1789 a ocupar la chantría y se reintegró a la Real Sociedad Económica Aragonesa, de la que era socio desde su fundación en 1776. Destacado orador sagrado, fue nombrado en 1790 predicador real por Carlos IV. Sería denunciado en 1794 por el conde de Sástago por defender «ideas revolucionarias», lo que le valió una reclusión de cinco meses.

Otro eclesiástico amigo de Goya, que influyó bastante en el tratamiento de los temas de sus pinturas religiosas en los años de plenitud, a partir de la década de 1790, fue el agustino Fray Juan Fernández de Rojas, uno de los intelectuales eclesiásticos más notables de finales del siglo XVIII y

²⁰ HELMAN, E., *Jovellanos y Goya*, Madrid, 1970, p. 22.

²¹ Sobre estos eclesiásticos ilustrados ver ANSÓN NAVARRO, A., *op. cit.*, 1995, pp. 156-158.

comienzos del XIX²². Teólogo, filósofo, poeta vinculado a la llamada Escuela poética de Salamanca, a la que también perteneció Meléndez Valdés, y crítico literario del *Diario de Madrid* entre 1794 y 1799 fue, además, un gran orador sagrado.

Entre sus muchas obras destacan la *Crotalogía* (1792), obra satírica contra la extravagancia y, sobre todo, contra la idiotez disfrazada de ciencia, y su obra más polémica, *El páxaro en la liga* (1798), obra en la que atacaba al sector ultramontano y projesuítico de la iglesia española, que se sentía fuerte con el regreso de muchos ex-jesuitas desterrados a España, y replicaba a la traducción española de la obra del abate ex-jesuita Rocco Bonola *La liga de la teología moderna con la filosofía en daño de la Iglesia de Jesucristo* (1798), que había acusado a los teólogos modernos, especialmente a los agustinos, de jansenistas y de aliados y colaboradores de los filósofos franceses en la destrucción de la religión.

Fernández de Rojas, utilizando el seudónimo de Cornelio Suárez de Molina, en irónica alusión a dos de los puntales de la escuela jesuítica, impugnó los planteamientos de Bonola y los ridiculizó, demostrando que los agustinos no hacían sino atenerse a las Sagradas Escrituras y a la rica y ortodoxa tradición de los Santos Padres de la Iglesia.

La polémica entre los partidarios de uno y otro libro armó tanto ruido en Madrid y en toda España que una real orden de enero de 1799 mandaba recoger los ejemplares de ambas obras²³. El ministro Urquijo, en las explicaciones que acompañaban a la real orden dejaba ver a las claras las simpatías por Fernández de Rojas, que defendía los planteamientos de los católicos ilustrados españoles.

Esos acontecimientos coincidieron en el tiempo con la edición de los *Caprichos*, que se anunciaron al público en el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de 1799. Goya, sin duda, había leído detenidamente el *Páxaro en la liga*, y había seguido con atención la polémica teológico-política, colocándose incondicionalmente de parte de su amigo Fernández de Rojas. Así lo constata E. Helman, que ve el Capricho 79, *Nadie nos ha visto*, que muestra a un abate jesuita y tres gordos frailes bebiendo en una bodega, una plasmación de un párrafo de la obra de Fernández de Rojas, en la que escribe

²² Sobre este fraile ilustrado véase, BARABINO MACIÁ, M^a R., *Fray Juan Fernández de Rojas: su obra y su significado en el siglo XVIII*, Madrid, 1981; y HELMAN, E., «Fray Juan Fernández de Roxas y Goya», en *op. cit.*, pp. 273-292.

²³ Sobre la polémica entre ambos escritos y sus implicaciones políticas véase R. HERR, el cap. xv «Jovellanos, Urquijo y la ofensiva jansenista» de su obra *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, 1964, pp. 353-355.

que los llamados jansenistas «no dexan a nadie ni emborracharse una vez siquiera bebiendo alegremente con sus amigos..., ni tener un poco de cor-tejo para pasar el rato...»²⁴.

La relación de estrecha amistad entre Goya y Fray Juan Fernández de Rojas, y las orientaciones de éste al pintor a la hora de abordar la iconografía o los modos de representación de las escenas y asuntos religiosos en sus cuadros están atestiguadas por Carmen Arteaga Fernández de Revoto, sobrina del padre agustino: «El inmortal Goya, conociendo sus grandes conocimientos (los de Rojas) no hacía pintura, ni ejecutaba ninguna obra sin consultarle el dibujo, el colorido y demás proporciones de tan noble arte, habiendo sucedido no pocas veces borrar todo un cuadro, o la mayor parte de sus formas para adoptar las que le había propuesto...»²⁵.

Goya le hizo hacia 1800 un excelente retrato pintado, a pesar de que el culto agustino se resistía, y años después, en 1817, le haría un dibujo soberbio de su cabeza al poco de expirar, que sorprende por su fuerte realismo y anticipa la expresión de San José de Calasanz en la *Última comunión de San José de Calasanz* (1819). Eran dos manifestaciones de profunda amistad y reconocimiento hacia Fernández de Rojas.

Así pues, Goya, en esos ambientes ilustrados fue transformando su religiosidad, haciéndola progresivamente más ilustrada y crítica. Además, en la primera etapa madrileña su pintura religiosa avanzará en el sentido clasicista que ya se apreciaba en las pinturas de la cartuja zaragozana de Aula Dei. Tomando como referente a Mengs y su idealismo clasicista, que arraigó durante la segunda estancia del pintor bohemio en España (1774-1776), Goya pintará su *Cristo Crucificado* (1780) (fig. 9), a fin de conseguir el nombramiento de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El cuerpo de Cristo es un ejercicio de desnudo académico, inspirado en el Cristo de Mengs, estando ausente la sangre y toda sensación de sufrimiento, salvo en el rostro, donde Goya concentró la fuerza expresiva. Con la boca abierta y los ojos dirigidos hacia lo alto, Cristo, antes de expirar, balbucea la Última Palabra: «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu» (Lc. 23,46).

Durante la década de 1780 Goya desarrolló, en paralelo, un doble lenguaje artístico a la hora de abordar los asuntos religiosos. El primero, en clave clasicista mengsiana, según el gusto oficial de la Academia, se plas-

²⁴ HELMAN, *op. cit.*, p. 287.

²⁵ BARABINO, *op. cit.*, p. 93.

mará en cuadros de figuras escultóricistas, de gran perfección formal, resueltas por medio de un dibujo preciso y una pintura aplicada de manera estirada y lisa, donde abundan poco los empastes.

Así lo podemos apreciar en el gran cuadro de la *Anunciación* (fig. 10), pintado en 1785 por Goya para rematar el retablo de la iglesia del convento de San Antonio del Prado de Madrid, patrocinado por los duques de Medinaceli. Utiliza escalones, como en Aula Dei, para realzar las figuras de la Virgen y del Arcángel Gabriel, en visión «sotto in sú» y rodeadas de una luz blanca, en consonancia con el ventanal que, sabemos, había sobre el cuadro. La figura de la Virgen arrodillada está resuelta con decidida volumetría, mientras en el arcángel, sin perder el sentido clasicista de su figura y ademanes contenidos, Goya se recreó más en los empastes del manto dorado con chispeantes flecos. La sobriedad del catolicismo ilustrado se aprecia en la severa escenografía y elementos significantes, sin faltar en ellos un rigor historicista, como en el rollo con grafismos hebreos que está leyendo la Virgen, en vez del convencional y anacrónico libro de oraciones.

Los cuadros de altar realizados en 1787 por Goya, por encargo del propio Carlos III, para el Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid se sitúan, en mi opinión, en la cumbre de la pintura neoclásica española, de la que muy pronto se apartó Goya, por ser la antítesis de su concepción pictórica y de su carácter. Lo podemos comprobar en el magnífico *San Bernardo curando a un cojo* (fig. 11), cuadro en el que el pintor aragonés combinó una puesta en escena racionalizada y clasicista, con un tratamiento modal y conceptual a partir de la gran tradición de la pintura española de tema monástico del siglo XVII, con referentes zurbaranescos. Es decir, Goya es capaz de huir de la frialdad expresiva del neoclasicismo volviendo los ojos a la tradición realista de la pintura española del Siglo de Oro, para darnos unas imágenes que anuncian la pintura naturalista de mediados del siglo XIX.

Emoción y perfección formal se aúnan en el *Tránsito de San José* (fig. 12), para el mismo templo, posiblemente el ejemplo más bello del incipiente neoclasicismo español. Goya no se quedó en una reconstrucción historicista del pasaje sagrado, sino que supo conferir a las figuras una fuerte emoción contenida en gestos y miradas, reforzada por los contrastes claroscuros.

La religiosidad de Goya a finales de la década de 1780 se ha transformado en una religiosidad más intelectual, más interiorizada, por influjo de sus amigos ilustrados, y eso se aprecia en las obras de Valladolid que acabo de comentar.

Pero el clasicismo academicista, promovido desde la Academia, no era el léxico con el que Goya se encontraba a gusto pintando, aún a

pesar de los buenos resultados obtenidos. Eso se comenzó a poner de manifiesto a finales de la década de 1780, en uno de los cuadros pintados en 1788 por encargo de los duques de Osuna para una capilla de la catedral de Valencia, en el que representó a *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente* (fig. 13). Aquí hace su aparición la vena expresionista de Goya. Las formas y volúmenes de las figuras están definidas por un dibujo acusado, al modo clasicista, pero en el rostro del santo jesuita, que portando con energía y convicción el Crucifijo intenta que el moribundo se arrepienta de sus pecados antes de expirar, y en el de éste, totalmente descompuesto, el expresionismo refuerza la tensión dramática de la escena. Los horribles seres demoniacos que con risa maligna acechan al hombre impenitente para llevárselo al infierno, pertenecen al submundo que aflorará unos años después en pinturas y grabados del pintor.

En el bellísimo cuadro de la *Aparición de la Virgen a San Julián* (fig. 14), pintado hacia 1790 para un lateral del altar mayor de la iglesia parroquial de Valdemoro (Madrid), aparecen reunidos, en confrontación dialéctica, los dos modos pictóricos de Goya. Mientras la figura de la Virgen, cual si fuera una estatua, es de un neoclasicismo manifiesto, que enlaza con las pinturas de Santa Ana de Valladolid, singularmente con las figuras del *Tránsito de San José*, la de San Julián arrodillado tiene vida en su rostro y está resuelta con gruesas pinceladas y empastes, con esa manera de pintar que desbancará definitivamente al clasicismo en la década de 1790 para hacerse más vehemente, colorista y atrevida.

Así pues, Goya decidió romper con la rígida sujeción academicista y profundizar en una línea más personal a partir de sus experiencias juveniles en clave tardobarroca, y de referentes como Velázquez, Luca Giordano o Tiépolo, entre otros. Frente al frío racionalismo neoclasicista Goya contraponía el temperamento y la emotividad; frente a las figuras muy dibujadas y escultoristas las resueltas con manchas y empastes, «alla prima»; frente a la frialdad cromática neoclásica la fogosidad de pigmentos y tintas. Goya optó por ser él mismo, con su personal manera de pintar, por ir contracorriente, por no admitir la dictadura estética academicista. Ello le llevaría en 1797 a apartarse de la Academia, a abandonar su actividad docente en ella, donde había llegado a ser el Director de Pintura.

Pero esa manera suelta y brava de pintar se había ido gestando ya en la década de 1780. Un hito que marcó la conformación de ese más personal lenguaje pictórico de Goya fue la decoración al fresco de una de las cúpulas que rodean la Santa Capilla en la basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza, en la que representó en 1780-1781 la letanía *Regina*

*Martyrum*²⁶ (fig. 15). Esta obra le causaría desavenencias con el cabildo catedralicio zaragozano y con su cuñado Francisco Bayeu, y grandes sabores, que recordaría amargamente en las cartas dirigidas a su amigo Zapater.

Goya, sin renunciar a dar la sensación de acontecimiento sobrenatural y a recurrir a la retórica de la verosimilitud, necesaria para la catequesis popular, se nos muestra pletórico en la imaginación compositiva, en la rapidísima y certera ejecución, en el rutilante colorido, en todo aquello que dejó desconcertados a casi todos, que esperaban una obra que se ajustase a los cánones formales y estéticos del clasicismo de Mengs y de Bayeu. Y es que la Virgen y los santos mártires pintados por Goya aquí tienen vida, son tipos populares, sacados de la calle, como la *Santa Engracia* (fig. 16), capaces de emocionar al fiel, como el precioso y expresivo *Santo Dominguito de Val* (fig. 17), y no distantes dioses del Olimpo.

Eso, unido a la rapidez de ejecución, a la deshecha factura, a los amplios brochazos y manchas, a las superposiciones de pinceladas, que se aprecian perfectamente en la figura de *San Lorenzo* (fig. 18), provocaron el disgusto de los encargantes, los canónigos de la Junta de Fábrica, que no supieron comprender que el arte de Goya era ya propio, y que avanzaba vertiginosamente por delante de la pintura de su tiempo.

Este conjunto sería el preámbulo para la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid, donde representó un *Milagro de San Antonio* (1798) (fig. 19). Allí alcanzaría Goya el cenit de su producción al fresco. En un ambiente de trampantojo, de raigambre barroca, con esa barandilla que nos parece real, en la que se encarama un niño (fig. 20), y que produce la sensación de que se nos va a caer encima en cualquier momento, las figuras que miran absortas y sorprendidas al santo taumaturgo se yuxtaponen con volúmenes contundentes, casi precubistas (figs. 21 y 22), resueltas a base de manchas, empastes y toques nerviosas y espontáneos, llenos de fuerza. Los rostros de los asistentes al acontecimiento sobrenatural, gentes del pueblo madrileño, son decididamente expresionistas (fig. 23). El sentido de modernidad de este conjunto es evidente, y le hace adentrarse estéticamente ya en la centuria siguiente. Aquí están ya marcadas las pautas que seguirán románticos, impresionistas, expresionistas, e incluso cubistas, que verán en Goya un destacado precedente.

²⁶ Sobre esta pintura mural ver VV.AA., *Regina Martirum. Goya*, Zaragoza, 1982; y ANSÓN NAVARRO, *op. cit.*, 1995, pp. 127-142.

Por esos años, hacia 1795-1799, pintó Goya una serie de los cuatro *Santos Doctores de la Iglesia Latina*. Desconocemos el lugar para el que estuvieron destinados, pero es indudable que reflejan perfectamente el espíritu reformador del catolicismo ilustrado que, como ya he indicado, tenía una de sus pilares teológico-dogmáticos en los Santos Padres de la Iglesia Latina u Occidental. Qué distantes están estéticamente estas figuras de las que de dichos Santos Padres hiciera Goya en sus años juveniles zaragozanos para pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos. Sobriedad, contención expresiva y soltura de pincelada se destacan en ellas, como se comprueba en la de *San Gregorio Magno* (fig. 24), del Museo Romántico de Madrid, o la de *San Ambrosio* (fig. 25), del Museo de Arte de Cleveland (EE.UU.). Es muy posible que Fray Juan Fernández de Rojas actuase de mentor de Goya para el tratamiento iconográfico de la serie.

En el *Prendimiento de Cristo* (fig. 26), que terminó en 1798 para la sacristía mayor de la catedral de Toledo, aunque había sido encargado una década antes, Goya sigue en la misma línea de catolicismo ilustrado, resaltando la tensión dramática y expresiva del momento. Compositivamente se sintió influido por el *Expolio de Cristo* del Greco, que presidía dicha sacristía, y en el tratamiento de la luz se aprecia el estudio de Rembrandt. Pero la luz que ilumina a Cristo, como acertadamente vio Margarita Moreno de las Heras²⁷, tiene un valor simbólico, en clave de pensamiento ilustrado. Cristo ilumina al mundo con la verdad, mientras los sayones, en medio de la oscuridad, representan las tinieblas de la ignorancia y de la superstición. El expresionismo aparece nuevamente en los rostros de los soldados y sayones.

Inmediatamente después, hacia 1799, realizaría Goya los cuadros para la iglesia de San Fernando de Torrero, en Zaragoza, por encargo del Canal Imperial de Aragón, lamentablemente desaparecidos, pero que conocemos por sus bocetos preparatorios, resueltos con un vigor, una rapidez de ejecución, un colorido contrastado y un dramatismo lumínico claramente románticos. Así lo podemos apreciar en el boceto de *Santa Isabel de Portugal o de Aragón curando a una enferma* (fig. 27), o en el preparatorio *San Hermenegildo en la prisión* (fig. 28), ambos conservados en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Estas pinturas no sólo cierran, prácticamente, la pintura religiosa de Goya en el siglo XVIII, sino también su producción sacra hasta la Guerra de la Independencia.

²⁷ Ver MORENO DE LAS HERAS, M., ficha del «Prendimiento de Cristo», en el Catálogo de la Exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 191.

Anteriormente ya he señalado cómo Goya en los *Caprichos* hizo una crítica moralizante y fustigó los vicios de la sociedad española del Antiguo Régimen. La primera edición de esa colección de grabados, al aguafuerte y la aguatinta, apareció en enero de 1799, y la tuvo que retirar Goya de la venta un mes después debido a la situación política, nada favorable a los ilustrados tras la salida forzada de Jovellanos y de Saavedra del gobierno. En varios de los grabados Goya arremete contra las órdenes religiosas y la Inquisición, instituciones tan denostadas por los ilustrados, que veían a los miembros de las primeras como individuos nada productivos y ociosos, y a la segunda como represora de la libertad y contraria a la razón.

Así, por ejemplo, en el capricho 13, *Están calientes* (fig. 29), en que aparecen unos frailes comiendo, critica la gula de bastantes de estos ante los placeres de la mesa, bien contrarios a las rígidas reglas de las órdenes a las que pertenecían. En el capricho 53, *¡Qué pico de oro!* (fig. 30), censura y satiriza a los predicadores que embelesan con largos sermones llenos de alegorías, de citas latinas y de retórica a los oyentes del pueblo, que están embobados, con la boca abierta, y que *intentan brillar con su predicación más que convertir almas*, como escribía el obispo Climent. Esos predicadores representaban todo lo contrario de lo que propugnaban prelados ilustrados y jansenizantes como los obispos José Climent, Felipe Bertrán o Antonio Tavira, reformadores de la predicación en España, que imbuidos de pedagogismo escribieron y recomendaron sermones claros, evangélicos y profundamente espirituales y morales²⁸.

La Inquisición recibió también las invectivas de los ilustrados amigos de Goya, desde Jovellanos a Moratín y desde Cabarrús a Meléndez Valdés, quienes habían tenido problemas con ella y querían privarle de la facultad de prohibir libros; el pintor pensaba del mismo modo. Siendo inquisidor general el prelado aragonés Manuel Abbad y Lasierra (1793-1794), por mandato suyo emprendió Juan Antonio Llorente, secretario del Santo Tribunal de la Inquisición, un plan de reformas que tenía a la supresión del organismo, pero la destitución del inquisidor general impidió su puesta en práctica.

En los caprichos 23, *Aquellos polvos*, y 24, *No hubo remedio*, Goya muestra a los pobres procesados vestidos con el sanbenito y con la coroza sobre la cabeza, reflejando hechos del Auto de fe que tuvo lugar en Madrid en 1784. Pero no sólo en estos grabados, sino también en bastantes dibujos plasmó Goya imágenes críticas de los frailes y de la Inquisición. La crítica anticlerical de Goya y de otros ilustrados españoles no se hacía desde posi-

²⁸ Véase SAUGNIEUX, *op. cit.*, pp. 189 y ss.

ciones de increencia o agnósticas, sino desde un catolicismo ilustrado que buscaba depurar el cristianismo y la Iglesia de adherencias y vicios que desvirtuaban al primero y desestimaban a la segunda.

Durante los años de la Guerra de la Independencia, hacia 1810-1814, Goya hará nuevos dibujos de tema inquisitorial que aparecen en el Album C²⁹. Valgan como ejemplos el C. 87, *Yo la bi en Zaragoza à Orosia Moreno pr. qe. sabía hacer ratones* (fig. 31); el C. 88, *Pr. linage de ebros; o el C. 89, pr. mober la lengua de otro modo*. En esos años el ataque a la Inquisición fue total, tanto por parte de los afrancesados o josefinos como por parte de los diputados liberales en las Cortes de Cádiz³⁰. El afrancesado José Antonio Llorente, a quien retrataría Goya hacia 1810, publicaría en 1812 su *Memoria histórica...acerca del Tribunal de la Inquisición*, y el liberal Antonio Puigblanch había publicado el año anterior en Cádiz un furioso ataque en una serie de folletos reunidos con el título de *La Inquisición sin máscara*.

En el contexto de esos ataques y en el fragor de los enfrentamientos dialécticos entre reaccionarios y liberales en las Cortes de Cádiz, a favor o en contra de su supresión, que concluirían con la victoria de éstos, que consiguieron el decreto del 22 de febrero de 1813 que declaraba a La Inquisición «incompatible con la Constitución», Goya debió hacer estos dibujos de asunto inquisitorial.

Tras la Guerra de la Independencia contra las tropas de Napoleón la situación de Goya va a cambiar. Si bien sigue siendo primer pintor de Cámara, el nuevo monarca, Fernando VII, le irá relegando, dejará de hacerle encargos oficiales. Esto, unido al hecho de no compartir Goya las ideas absolutistas imperantes nuevamente después de 1814 provocarán su apartamiento de la Corte y unos años después, desde 1819, su aislamiento en su casa de campo, en la llamada Quinta del Sordo, a orillas del río Manzanares. Es en esos años difíciles y tristes cuando Goya pinta para él y para amigos, y saca todo su genio en pequeños cuadritos, llenos de espíritu crítico y mordacidad, y en las series de grabados de *Los Desastres de la Guerra*, *Los Disparates* y *La Tauromaquia*.

Desde su actitud anticlerical y liberal, compatible con una indudable religiosidad, Goya pintó imágenes del ambiente religioso, que no había cambiado, en cuadritos de la Real Academia de San Fernando como *La procesión con disciplinantes* (h. 1815-1819) (fig. 32), algo rechazado por los católicos ilustra-

²⁹ GASSIER, P., *Dibujos de Goya. Los Álbumes*, Barcelona, 1973, pp. 373-375; en concreto los C. 85, 86, 87, 88, 89 y 92.

³⁰ Véase KAMEN, H., *La Inquisición española*, Madrid, 1973, pp. 292-296; y GARCÍA CÁRCEL, R., *La Inquisición*, Madrid, 1990, pp. 78-80.

dos, que habían fracasado en su intento de cambiar la religiosidad popular; o el *Autillo de fe de la Inquisición* (h. 1815-1819) (fig. 33), institución que había sido restablecida en 1814 con el regreso del «Deseado» y el absolutismo. La temida Inquisición llamó a declarar al pintor en marzo de 1815 sobre unas «Venus», calificadas de obscenas, que habían sido halladas entre los bienes secuestrados a Godoy; en realidad, eran las *Majas desnuda y vestida*.

Asimismo, ridiculizará nuevamente Goya a los improductivos miembros del clero regular en una quincena de dibujos del Album C, como el C. 81, *O Ste. brague*; el C. 119, *Ya hace mucho tiempo qe. soms. conocidos*; o el C. 123, *¿qué quiere este fantasmón?*

En esos años difíciles y tristes Goya volvía a pintar unos pocos cuadros religiosos, sin duda los mejores, en los que el pintor de Fuendetodos plasmó unas imágenes sagradas que transmiten intensa emoción religiosa y que reflejan, sin duda, la religiosidad del propio autor. Nada hay ya de artificio ni de corrección formal en el gran cuadro de *Las Santas Justa y Rufina* (1817) (fig. 34), de más de tres metros de alto, realizado para una capilla de la catedral de Sevilla. Este encargo sevillano, en el que medió su amigo Ceán Bermúdez, fue de gran importancia para Goya, en aquellos años de olvido oficial, y quiso dejar constancia en la firma del cuadro su origen y su posición profesional: «Francisco de Goya y Lucientes, Cesaraugustano y Primer pintor de Cámara del Rey».

Si en las actitudes de las santas todavía se perciben referencias lejanas del clasicismo de Guido Reni, la resolución plástica de las mismas, a base de manchas, es la personalísima de Goya en su años más maduros. Nada hay de supérfluo, no hay figuras ni elementos distractores, sólo las figuras de las santas mártires, plenas de dignidad y sencillez, como ejemplos de virtudes a imitar por los fieles, en un ambiente oscurista, con abundancia de negros y grises, y unas luces inquietantes, que se aprecian en otras obras de esos años y que preludian lo que serán las llamadas «Pinturas Negras». Ceán nos dice que la obra causó la admiración de los sevillanos y dejó muy contentos a los comitentes, los canónigos de la catedral, que pagaron con generosidad a Goya la suma de 28.000 reales.

Dos años más tarde Goya pinta, en esa misma línea de fuerte emotividad religiosa, la que se considera obra cumbre de su pintura religiosa, la *Última comunión de San José de Calasanz* (1819) (fig. 35), pintada para el Colegio de las Escuelas Pías de San Antón de Madrid, hoy guardada en el antiguo Colegio Mayor «Calasanz» de Madrid. Goya aceptó complacido el encargo de los escolapios para pintar al santo aragonés. De los 16.000 reales en que se ajustó el cuadro de altar Goya sólo cobró el primer plazo de 8.000 reales, y 1.200 r. de los 8.000 del segundo plazo; los 6.800 r. de diferencia los devolvió al padre rector, manifestándole que «D. Francisco Goya quiere hacerlo en obsequio de su paisano el santo, José de Cala-

sanz». Era toda una muestra de devoción hacia el santo y de afecto hacia los escolapios que le habían educado en Zaragoza.

La escena representada, para cuya recreación se atuvo Goya a las biografías del santo, siguiendo una norma de rigurosidad intelectual y hagiográfica con la que abordó todos los asuntos religiosos que representó, no es exactamente la última comunión del santo, sino la última comunión que recibió en presencia de los niños, alumnos de las Escuelas Pías, acontecimiento que acaeció el 2 de agosto de 1648³¹. La escena resulta sobrecedora, ambientada en una iglesia en penumbra. La emoción contenida y la excepcionalidad del acontecimiento aparecen resaltadas sobremanera por Goya. San José de Calasanz, arrodillado, sin fuerzas, con los ojos entornados por la flojedad, recibe la comunión del Padre Berro con intenso fervor, mientras un rayo de luz dorada ilumina su rostro. Pocos trazos, pocas pinceladas empastadas más sublimes, salidas del pincel de Goya, que las que conforman ese rostro moribundo del santo y las manos unidas.

Los otros escolapios y los niños participan de ese momento de reconocimiento y de intensa emoción, de ese momento dramático, reforzado cromáticamente por los negros y ocres oscuros predominantes, en medio de los que resaltan el carmín del cojín, los amarillos, dorados y grises de la casulla, o los blancos matizados del alba, aplicados todos con la máxima liberalidad, con pinceladas gruesas, espatulados, y aplicaciones con cañas.

Estamos, sin duda, ante la obra más soberbia de toda la pintura religiosa del arte moderno, y una obra con la que deben quedar despejadas todas las dudas sobre la religiosidad de Goya. Esa emoción religiosa no la hubiese podido plasmar y transmitir Goya si no la hubiese sentido de verdad. La misma que manifiesta en su *San Pedro en oración* (c. 1820) (fig. 36), sólo comparable con la emotividad que se aprecia en cuadros de igual tema pintados por El Greco.

Llegados al final de este rápido recorrido por las obras más representativas de la producción religiosa de Goya, creo que han quedado suficientemente resaltadas y fuera de toda duda no sólo la religiosidad de Goya, sino también la calidad incuestionable de sus obras religiosas, que no pueden apartarse ni segregarse del resto de su producción, y que sólo se pueden entender y valorar en su contexto, en el de la España de la época, con un criterio libre de prejuicios y de condicionamientos previos que, lamentablemente, han perjudicado la valoración de esta faceta del pintor de Fuendetodos. Y es que un genio como Goya, es único e indivisible.

³¹ GINER GÜERRI, S., *San José de Calasanz, Maestro y Fundador. Nueva biografía crítica*, Madrid, B.A.C., 1992, p. 1.100.



1. Goya. *La Triple Generación*, n. 1765.
Colec. marqués de Las Palmas,
Jerez de La Frontera, Cádiz.



2. Goya. *Virgen del Pilar*,
h. 1773-1774.
Museo de Zaragoza.



3. Goya. *La Gloria o Adoración del Nombre de Dios*,
1772. Basílica de Ntra. Sra. del Pilar, Zaragoza.



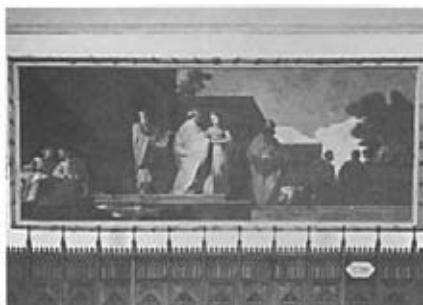
4. Goya. *Entierro de Cristo*, 1772.
Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



5. Goya. *Los Desposorios de La Virgen y San José*, h. 1774. Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.



6. Goya. Detalle de *Los Desposorios*, h. 1774. Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.



7. Goya. *La Visitación*, 1774. Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.



8. Goya. Detalle de *La Visitación*, 1774. Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.



9. Goya. *Cristo Crucificado*, 1780.
Museo del Prado, Madrid.



10. Goya. *Anunciación*, 1785.
Colec. duquesa de Osuna, Sevilla.



11. Goya. *San Bernardo curando a un cojo*, 1787. Iglesia del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid.



12. Goya. *Tránsito de San José*, 1787.
Iglesia del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid.



13. Goya. *San Francisco de Borja asistiendo a un maribundo impenitente*, 1788.
Catedra de Valencia.



14. Goya. *Aparición de la Virgen a San Julián*, h. 1790.
Iglesia parroquial de Valdemoro (Madrid).



15. Goya. *Regina Martyrum*, 1780-1781.
Basílica de Ntra. Sra. del Pilar, Zaragoza.



16. Goya. Santa Engracia y San Lorenzo, detalle de *Regina Martyrum*, 1780-1781.
Basílica de Ntra. Sra. del Pilar, Zaragoza.



17. Goya. Santo Dominguito de Val,
detalle de *Regina Martyrum*.



18. Goya. San Lorenzo,
detalle de *Regina Martyrum*.



19. Goya. *Milagro de San Antonio*, 1798.
Cúpula de la ermita de San Antonio
de la Florida, Madrid.



20. Goya. Detalle *Milagro de San Antonio*.



21. Goya. Detalle *Milagro de San Antonio*.



22. Goya. Detalle *Milagro de San Antonio*.



23. Goya. Detalle *Milagro de San Antonio*.



24. Goya. *San Gregorio Magno*, h. 1795-1799. Museo Romántico, Madrid.



25. Goya. *San Ambrosio*, h. 1795-1799.
Museum of Art, Cleveland (EE. UU.).



26. Goya. *Prendimiento de Cristo*,
1798. Sacristía Mayor de la Catedral
de Toledo.



27. Goya. *Santa Isabel de Portugal o
de Aragón curando a una enferma*, h. 1799.
Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



28. Goya. *San Hermenegildo en la prisión*,
h. 1799. Museo Lázaro Galdiano,
Madrid.



29. Goya. *Están calientes*,
Capricho nº 13, 1799.



30. Goya. *¡Qué pico de oro!*,
Capricho nº 53, 1799.



31. Goya. *Yo la bi en Zaragoza à Orosia
Moreno pr. qe. sabía hacer ratones*,
dibujo 87 del Album C, h. 1810-1814.



32. Goya. *Procesión con disciplinantes*,
h. 1815-1819. Real Academia de B. A.
de San Fernando, Madrid.



33. Goya. *Autillo de fe de la Inquisición*, h. 1815-1819. Real Academia de B. A. de San Fernando, Madrid.



34. Goya. *Las Santas Justa y Rufina*, 1817. Catedral de Sevilla.



35. Goya. *Última comunión de San José de Calasanz*, 1819. Antiguo Colegio Mayor «Calasanz», Madrid.



36. Goya. *San Pedro en oración*, h. 1820. Philips Memorial Gallery, Washington (EE. UU.).

ESTAMPAS DE GOYA. LA COLECCIÓN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

ELENA SANTIAGO PÁEZ

La colección estampas de Goya de la Biblioteca Nacional es una de las más importantes del mundo por la gran cantidad de obras que conserva¹, por lo completa que es, lo que permite estudiar prácticamente toda la obra grabada del artista², la calidad de sus primeras ediciones, de una estampación especialmente cuidada y, sobre todo, por sus pruebas únicas, por sus ejemplares bellísimos de estampas muy raras y por la gran cantidad de pruebas de estado que se pueden encontrar en ella.

Tiene distintas procedencias pero, sin duda, el núcleo más importante del conjunto procede de la colección de otro aragonés, Valentín Carderera y Solano. Carderera (Huesca 1796-Madrid 1880), de quien este año se cumple el doscientos aniversario de su nacimiento³, fue un hombre polifacético: pintor, historiador del arte, arqueólogo, museógrafo, iconólogo y, sobre todo, un coleccionista apasionado que logró reunir una de las mayores colecciones de dibujos y grabados de la España del siglo XIX y, sin duda, la mejor colección posible de los de Goya. Carderera adquirió, por una parte, muchas de las estampas y dibujos que habían

¹ Mas de 2.000 si se contabiliza cada una de las estampas que forman las diferentes series, las distintas ediciones de éstas y se multiplica por el número de ejemplares que conserva la Biblioteca. El poder comparar las distintas ediciones de una misma serie facilita la identificación de aquellas y el estudio de los diferentes papeles, tintas y encuadernaciones que se utilizaron en cada una, así como el estado de conservación de las planchas.

² Sólo faltan once estampas, siete de las cuales son pruebas únicas.

³ Muy interesante es el artículo de Manuel GARCÍA GUATAS, «Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico» en *Artigrama*, 11, 1994-1995, pp. 425-450.

pertenecido a Juan Agustín Ceán Bermúdez⁴ y, por otra, la mayoría de los dibujos y pruebas que conservaron el hijo y el nieto del gran pintor. Parte de sus grabados de Goya fueron adquiridos por el Estado y en 1867 ingresaron en la Biblioteca Nacional⁵ junto con el resto de su colección de estampas y dibujos, excepto los de Goya, que vendió en 1886 y fueron depositados en el Museo del Prado.

Otras pruebas muy raras o únicas de Goya de la Biblioteca Nacional proceden de las colecciones de otros artistas del siglo XIX como Manuel Castellano o Cristóbal Ferriz, que las canjearon por estampas duplicadas españolas y extranjeras que tenía la institución al haber refundido las procedentes de la adquisición Carderera con las que había en la antigua Biblioteca Real. Ésta conservaba, probablemente entregados por el propio Goya, un ejemplar de la primera edición de los *Caprichos* y otro de la *Tauromaquia* de una calidad excepcional. Otros ejemplares de la primera edición de estas series, algunos también de estampación muy cuidada, proceden del Fondo de Recuperación de obras de Arte y pasaron a la Biblioteca tras la Guerra Civil⁶.

Una breve reseña de las obras más interesantes de la colección de estampas de Goya de la Biblioteca Nacional bastará para hacerse una idea de su importancia.

En primer lugar hay que destacar las *pruebas únicas*. La Biblioteca conserva una estampa de *San Isidro* (fig. 1) procedente de la Colección Carderera de la que no se conoce otro ejemplar. Grabada al aguafuerte con una punta muy fina, Goya aún no domina la técnica. Aunque hay partes bien conseguidas como la figura del santo a la que ha logrado dar corporeidad y movimiento, en otras ha cometido serios errores al enmarañar demasiado los trazos, lo que ha producido falsos mordidos y zonas borrosas. Goya, que probablemente y como se deduce de esta obra, debió ser casi autodidacta en el grabado al aguafuerte, sin embargo ya en esta estampa tan temprana sabe conseguir muy bien un claroscuro muy pictórico. Zonas muy trabajadas, llenas de fuerza y que atraen la vista del espectador como

⁴ Entre ellas los álbumes de pruebas de estado con los títulos manuscritos por Goya de las series de los *Caprichos*, los *Desastres* y la *Tauromaquia*, en la actualidad en el British Museum.

⁵ En el *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional* por María Luisa CUENCA, Javier DOCAMPO y Pilar VINATEA. Madrid: Lunwerg, 1996 se catalogan e identifican las estampas que pertenecieron a Carderera junto con las del resto de la colección.

⁶ El *Catálogo de la colección de estampas en la Biblioteca Nacional* antes citado incluye un artículo acerca de la formación de la colección de la Biblioteca.

el hombro y brazo derecho del santo contrastan con la ligereza del otro brazo, hecho a base de trazos en zig zag o entrecruzados ligeramente, para conseguir el contraposto de la figura. Goya tenía muy claro el efecto que quería lograr y maneja la punta con total libertad haciendo trazos sobre el barniz que van en todas direcciones, zigzaguean, ondulan, se entrecruzan, hasta llegar al efecto deseado, pero da la sensación de que es por pura casualidad. Sin embargo la técnica le falla totalmente en las zonas que, a priori, debían ser las más fáciles de representar como el suelo y el fondo, en los que ha juntado tanto los trazos de la punta sobre el barniz que el ácido ha corroído la plancha sin control. El buey y el ángel que conduce el arado sustituyendo al santo en su trabajo mientras él rezaba apenas están apuntados con trazos ligerísimos y lo extraño es que Goya haya firmado la plancha que, evidentemente, está sin terminar al haberse estropeado a mitad de la ejecución.

Al restaurar la estampa de *San Isidro* con motivo de la exposición *Ydroma universal. Goya en la Biblioteca Nacional*⁷ y quitar el soporte al que estaba pegada de antiguo, quedó al descubierto un dibujo que había en el reverso. Reproduce el cuadro de Velázquez del *Príncipe Baltasar Carlos a caballo* cuya copia grabada al aguafuerte publicó Goya en 1778. El dibujo, a lápiz carbón, tiene gran calidad y, a pesar de que ha desaparecido en gran parte hasta el punto de que hay zonas que apenas se distinguen, parece de Goya. Debe ser posterior a la estampa del santo pues cuando el pintor empieza a grabar la serie de *Copias de cuadros de Velázquez* ya domina la técnica del aguafuerte y en ellas se advierte una clara influencia de la manera de grabar de los Tiepolo cuyas espléndidas estampas debió estudiar muy atentamente.

La Biblioteca Nacional conserva otras tres pruebas únicas, relacionadas con *Los Caprichos* pero que no fueron incluidas en la edición: *Sueño. De la mentira y la ynconstancia, ¡Fatal desgracia!*, en el anverso y reverso de la misma hoja de papel y *La prisionera*.

El dibujo del primero se conserva en el Museo del Prado (fig. 2) y es el número 14 de los *Sueños*, a partir de los cuales Goya grabaría la serie de estampas que, muy ampliada en número, terminaría llamándose *Los Caprichos*. El título manuscrito que lleva el dibujo, sumado al evidente parecido con Goya del rostro del personaje masculino que aparece sujetando amorosamente el brazo de la mujer protagonista de la escena han hecho que se haya visto en esta estampa una clara alusión al desengaño

⁷ Catálogo por Juliet WILSON-BAREAU y Elena SANTIAGO. Madrid: Lunwerg Editores, 1996.

amoroso que sufrió el pintor en sus relaciones con la Duquesa de Alba, algo tan personal que el pintor no la incluyó en la edición del álbum. Al ser inédita no se conoce ningún comentario de la época sobre esta estampa semejante a los que corrían manuscritos de mano en mano por la Corte dando explicaciones personalizadas y malintencionadas, asociando las figuras de los grabados publicados en el álbum con personajes concretos y desbaratando la declaración de intenciones de Goya en el anuncio de la venta de la serie que, según el artista, tenía unos planteamientos muy genéricos. Al carecer de interpretaciones contemporáneas, los estudiosos de Goya en sus más diversos aspectos han tratado de buscarle una explicación a esta estampa, bastante atípica si fue pensada para formar parte de *Los Caprichos*.

Su composición es compleja y su planteamiento recuerda las estampas alegóricas del Renacimiento y el Barroco en las que, a través de una serie de elementos iconográficos de significación codificada y reconocible dispuestos de determinada manera, el artista lanzaba un mensaje que el espectador tenía que descifrar. En la mayoría de las estampas de los *Caprichos* hay uno o dos personajes principales y en torno a ellos, arropándoles o sirviéndoles de fondo, otros secundarios sólo sirven para completar la composición, son comparsas que no tienen valor propio. En ésta sin embargo, cada elemento juega un papel importante en la representación y el problema es averiguar la clave, la intención con que ha sido puesto allí por el pintor para que el conjunto tenga un sentido. Al contemplar la estampa lo primero que se advierte es que todas las figuras están interrelacionadas físicamente, todas se tocan.

Los elementos que aparecen en la imagen, de arriba abajo y de izquierda a derecha son: al fondo, en la parte superior, una torre-fortaleza que se recorta solitaria sobre el cielo. En el dibujo (fig. 2) está a la derecha de la imagen y es alta, sólida, tiene algo de fortaleza árabe y es blanca. Hacia ella se dirige la mirada de una de las caras de la mujer que yace tumbada a lo ancho de la estampa. En el grabado (fig. 3) la mole arquitectónica ha sido desplazada hacia la izquierda y bajada casi medio centímetro para que toque las alas de mariposa que lleva en la cabeza la mujer. Con ello la composición cambia totalmente, desequilibrándose hacia la izquierda. Para intentar paliar este efecto, Goya ha variado la forma de la fortaleza, que ahora se asienta sobre una gran plataforma piramidal, reduciendo mucho la altura de la parte superior, que recuerda a un castillo medieval del interior de la Península. Al achatarlo, el artista logra sugerir una mayor lejanía, subrayada al haber aumentado el tamaño del cielo y el vacío que ha quedado a la derecha; de este modo el edificio no aplasta al resto de las figuras como ocurriría si conservara su forma original. Al variar su situación, la mirada de la

mujer ya no se dirige claramente hacia la fortaleza, iluminada desde la izquierda por una luz que pudiera ser lunar, sino más bien hacia el vacío.

La siguiente franja horizontal parece representar en el dibujo el mar o un río, mientras que en la estampa el aguatinta bruñida también puede sugerir una tierra desierta o una playa.

Ocupan el espacio central los personajes principales: a la izquierda el amante, que claramente tiene los rasgos de Goya, cogiendo amorosamente el brazo de la mujer, con una expresión en la cara y en una postura también bastante diferentes en el dibujo y en el grabado. En el primero está colocado casi frontalmente y una melena larga y rizada a lo Beethoven, como en el dibujo del Metropolitan Museum of Art o en el pequeño autorretrato al óleo de la colección Gutiérrez Calderón, le rodea el rostro, que se ve casi completo. La expresión no es de estar sufriendo sino en pleno deleite amoroso, pues una de las caras de la mujer le besa tiernamente. En la estampa el hombre está casi de perfil, lleva el pelo algo más corto y con patillas y la expresión de la cara ha cambiado radicalmente, es mucho más concentrada y no se sabe si expresa sufrimiento o éxtasis. La figura de la mujer principal atraviesa en diagonal toda la composición y su cabeza de dos caras tocadas con dobles alas de mariposa se alza sobre el resto de las figuras. Su actitud es casi pasiva. Mientras se deja abrazar por el hombre, al que besa ligeramente, extiende el otro brazo con languidez sobre su cuerpo y se deja coger la mano por el otro personaje masculino, al que a su vez se aferra la otra mujer. Este personaje masculino se tapa la boca con el dedo en un gesto de pedir o guardar silencio, también relacionado con su posición medio escondida, más acentuada en la estampa.

Más abajo y de espaldas al espectador, con el torso desnudo, otra mujer juega un papel muy importante en la composición. Tiene también dos caras pero de rasgos muy diferentes, no como en el caso de la Duquesa que se advierte claramente que es la misma persona. Está bien vestida y los zapatos son elegantes pero el peinado en el dibujo es simple y liso, y los rasgos son vulgares. Coge con firmeza la mano del hombre del fondo y se apoya sobre una máscara que ríe. Ésta tiene brazos en forma de alforjas o bolsas y parece que se tapa los oídos mientras contempla divertida el espectáculo de una culebra que hipnotiza a un sapo antes de comérselo, ya en el borde inferior de la composición y en primer término.

Como dijimos, esta estampa ha fascinado e intrigado a los estudiosos de Goya, que han hecho las más diversas interpretaciones, aunque la mayoría han coincidido en opinar que es una alegoría de los amores frus-

trados de Goya con la Duquesa de Alba. Glendinning⁸ ha recogido algunas de estas explicaciones, como la del escritor Gómez de la Serna para quien un dibujo como *Sueño. De la mentira y la Inconstancia* es el producto de una mente perturbada⁹ y explica el genio de Goya a través de sus sufrimientos y experiencias psicológicas personales. Un médico como Blanco Soler¹⁰ opina que la estampa es una imagen mental cargada de referencias sexuales, de los deseos frustrados de Goya y su obsesión por la Duquesa. José López Rey¹¹ piensa que el tema sería el engaño humano, y el castillo un emblema del amor.

Glendinning¹² propone otra explicación basada en los libros de emblemas. Dice textualmente: «...En contrapartida, los mismos símbolos básicos podrían ser interpretados como una sátira de las *mores* políticas y amatorias de Godoy, más que como una reflexión sobre las pasiones de Goya. Las figuras de doble cara serían doblemente apropiadas si la obra se relacionara con Godoy, ya que la cara bifronte de Jano (capacidad de previsión y de percepción retrospectiva) se encuentra en el escudo de armas del Príncipe de la Paz. Según esta teoría, el grabado haría referencia a los amores de Godoy con María Luisa y con otra dama (quizá Pepita Tudó), las cuales tenían a su vez relaciones con otros amantes. El castillo se convertiría en un emblema tradicional del poder que Godoy buscaba, engañosamente, a través de la reina». Esta opinión fue recogida y apoyada por Jesusa Vega¹³ que piensa que la censura de la estampa vino por cuestiones políticas y que el parecido de las facciones del rostro del amante con el del artista se debe a «que es notorio que Goya conocía perfectamente su rostro y, como dice Ricardo Baroja citando a Leonardo, cuando el artista dibuja de memoria una figura tiende a realizar su autorretrato». El problema que plantea la primera interpretación es que, de aludir la cabeza bifronte de Jano a Godoy, lo lógico sería que la hubiera colocado en la figura del hombre y no en la de las dos mujeres. La inconstancia en los

⁸ GLENDINNING, Nigel, *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1983, pp. 180-182.

⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, *Goya*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1950, (colección Austral) p. 118.

¹⁰ *Esbozo psicológico, enfermedad y muerte de la duquesa María del Pilar Teresa Cayetana de Alba*, conferencia pronunciada en la Real Academia de la Historia, 1946, p. 25 (recogido por GLENDINNING, p. 180).

¹¹ *Goya's Caprichos*, 1953, I, p. 170.

¹² p. 181.

¹³ «150 años de estudios e interpretaciones sobre los dibujos y estampas de Goya» en *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*. Madrid 21-23 de octubre de 1992. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 1993, pp. 115-116.

amores de éstas podría haber quedado suficientemente representada por las alas de mariposa. En cuanto a la explicación de la reproducción subconsciente por parte de Goya de sus propias facciones en lugar de las de Godoy en la figura del amante, parece un tanto forzada.

Sigue pareciendo más probable el relacionar esta estampa, en general, con la frustración, el despecho e, incluso, la burla de sí mismo por parte del artista al ser abandonado por la Duquesa, aunque continua sin encontrarse la clave que explique de una manera más concreta el significado de varios de los elementos que aparecen en ella y las relaciones entre ellos.

Cabe interpretar la imagen a varios niveles y, por otra parte, el sentido varía según se analice el dibujo o la estampa. Si se supone que el dibujo es la plasmación en imágenes de lo que fue la relación entre el pintor y la Duquesa, la de Alba estaría representada simbólicamente por la fortaleza blanca, inexpugnable, que se divisa a lo lejos, al otro lado del mar¹⁴, en principio inalcanzable para un plebeyo como Goya. Cuando éste consiguió acercarse a ella cayó totalmente rendido en un auténtico arrobo y ella parecía corresponderle, besándole en la frente con delicadeza y presentándose ante él en una franca deshabillée. Aun así, sigue permaneciendo lejana, mirando a su torre, mientras se deja manejar por el otro hombre, ¿un clérigo?, que calla y consiente esta relación pecaminosa mientras él controle los hilos de la trama. La otra mujer se recuesta en María del Pilar Teresa Cayetana con una familiaridad excesiva si se piensa que representa a una sirvienta, aunque sea su confidente y alcahueta y se sepa por otros dibujos de Goya del álbum de Sanlúcar que el ambiente que había en la finca era muy relajado. Este otro personaje femenino, cuyo papel en el asunto se desconoce¹⁵, contempla asombrada la escena amorosa con una de las caras, mientras vuelve la otra como si no quisiera verla. Aún así se apoya en la figura grotesca formada por la máscara y las dos bolsas-alforjas a modo de brazos que, al unirse por la parte superior, recuerdan al pañuelo de un bandolero. La alusión al dinero y su relación con este personaje femenino está reforzada por otra pequeña bolsita que hay a su lado.

¹⁴ Aunque también podría tener alguna relación con la finca de la Duquesa en Sanlúcar de Barrameda, cerca del mar y de la costa africana.

¹⁵ Juliet WILSON-BAREAU en el catálogo de la exposición *Goya, la década de los caprichos. Dibujos y aguafuertes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 63, sugiere la posibilidad de que las figuras femeninas tengan alguna relación o, más bien, sean una fantasía de Goya que alude a los cuadros de la Venus de Velázquez y la Venus de Pordenone que tenía la Duquesa en su colección de obras de arte.

Las variantes introducidas en el grabado cambian también el sentido de la imagen. La fortaleza, aunque por una parte sigue lejana, por otra está en contacto con la figura de la Duquesa, cuyo adorno de alas de mariposa se ha prolongado para que toquen al edificio y éste se convierta en el primer eslabón de la cadena de figuras. Las expresiones de los rostros de Goya y la Duquesa son diferentes, haciéndose más doliente la del hombre y más superficial la de la mujer. En cuanto a las de la otra figura femenina, se ha embrutecido la que mira la escena amorosa, mientras sonríe la vuelta hacia el otro lado. La figura del segundo hombre ha quedado en la sombra del aguatinta, con lo que su papel clandestino se hace más evidente. Mientras en el dibujo sólo se veía el busto, en el grabado la figura se ha prolongado hacia abajo, distinguiéndose claramente unos pantalones. Su mano apenas se puede ver pues está muy oscurecida en segundo plano, pero a ella se siguen aferrando las de las dos mujeres. Ha desaparecido la pequeña bolsita del dinero y los sapos del dibujo parecen más bien tortugas. Al desconocer la identidad o el papel que jugaron otros personajes en la historia amorosa de Goya y la Duquesa, esta interpretación de la imagen queda incompleta.

Cabe otra más general, más acorde con el resto de la serie que es, como consta en la inscripción del dibujo, la representación de la mentira y la inconstancia del amor de las mujeres. Lo que parece la fortaleza inalcanzable de la virtud, durante la noche se transforma en una amante complaciente y desvergonzada que, con el pecho descubierto, se deja abrazar, aunque en el fondo permanece indiferente y lejana ante la devoción del hombre. La mentira, representada por la doble cara está unida a la condición femenina, así como la inconstancia simbolizada por las alas de mariposa, es propia de algunas mujeres. Mientras una se deja acariciar, la otra, una alcahueta o cómplice, medio desnuda, contempla la escena. Ambas están manejadas por el hombre que se esconde en segundo plano a la sombra, que es cómplice con su silencio y manipulador al mismo tiempo. La base de todo está en el dinero que, bien asentado en el suelo, se ríe al contemplar la lucha entre la serpiente, representante de la perfidia, que hipnotiza al sapo en el dibujo, (representación de la lujuria), y a la tortuga en el grabado que, a pesar de su caparazón, sucumbirá a final.

Una tercera lectura en sentido vertical tendría relación con las críticas de la época a las relaciones entre las distintas capas sociales. Los nobles, representados por la fortaleza, descienden al nivel de los plebeyos y se dejan manipular por éstos que, bien asentados en la tierra, son al mismo tiempo cómplices y beneficiarios de las debilidades de los otros. Al final los animales representan el mismo juego de seducción y muerte que las personas, como pasaba en el capricho 27, *Quién más rendido*, en que dos perritos repetían los gestos de sus amos.

La imagen en conjunto tiene, por una parte, un aire teatral y, por otra, parece casi una broma, como si Goya hubiese querido burlarse de sí mismo y de la Duquesa pues, de otro modo, no se entiende que mantuviera unos rostros tan reconocibles, incluso en el grabado. Sigue pues en pie la cuestión de la interpretación de *Sueño. De la mentira y la inconsistencia*.

En el reverso de esta prueba de estado Goya estampó otra, también conocida sólo por el ejemplar de la Biblioteca Nacional, cuyo dibujo lleva el título *Fatal desgracia. Toda la casa es un clamor p' q' no à obrado la Perrica en todo el dia¹⁶* (fig. 4). La tragedia no puede ser más ridícula aunque no sería de extrañar que la hubiera contemplado el propio Goya, quizá también en casa de la Duquesa de Alba. La prueba está en muy mal estado y el papel tiene raspados en varios lugares, sobre todo en la figura del hombre, quizás un médico al que la perrica, que se apoya triste y mimosa en su mano y en su pierna en el dibujo, en la estampa no se ve bien si le está lamiendo la mano o mordiéndosela. La plancha se debió deteriorar antes de que Goya la terminara y quizás por esa razón o porque no le convenció la composición, no fue incluida en la edición de la serie.

En el polo opuesto de las anteriores está *La prisionera* (fig. 5), una prueba de gran belleza tanto por su planteamiento como por su ejecución. Forma parte del grupo de grabados hechos sólo con aguatinta y probablemente Goya pensó que la delicadeza de ésta no iba soportar una gran tirada, como efectivamente ocurrió con la otra versión del mismo tema y planteamiento, *Porque fue sensible* (Capricho 32), ya deteriorada en las últimas pruebas de la primera edición. En *La prisionera* ha utilizado granos de resina bastante gruesos y no el polvo finísimo con el que en otras estampas consigue zonas oscuras muy compactas y casi lisas que contrastan brutalmente con otras de luz muy brillante como en el capricho 4, *El de la rollona* o el 36, *Mala noche*. Con el bruñidor ha aplastado la superficie granulada en algunas zonas para lograr efectos más difuminados y algunas arrugas de las medias y los pantalones de la mujer. Para hacer las líneas, en lugar de trazarlas al aguafuerte o la punta seca, utiliza granos de resina muy finos y compactos.

La estampa de la Biblioteca Nacional es una prueba de estado pues tiene algunos retoques a lápiz negro difuminado en el torso y la espalda de la

¹⁶ El dibujo se encuentra en una colección particular norteamericana y fue reproducido por primera vez en el catálogo de la exposición *Ydioma universal* (ver nota 6), p. 42, gracias a las gestiones de Mss. Eleanor A. Sayre.

mujer. Al ser ejemplar único no es posible saber si Goya continuó trabajando la plancha para introducir estas pequeñas variantes o darle más intensidad a alguna zona y entonces se estropeó, o simplemente comprendió que no iba a aguantar la tirada. Quizá *Las rinde el sueño* (Capricho 34), grabada al aguafuerte y con tres aguatintas, vino a ocupar su sitio en la serie. Algo parecido ocurrió con la estampa nº 23, *Aquellos polbos*. Goya grabó una lámina sólo con aguatinta (muy relacionada con *La prisionera* desde un punto de vista técnico como señaló Juliet Wilson¹⁷) que descartó e hizo otra plancha repitiendo la composición con algunas mejoras y utilizando el aguafuerte.

El estudio de la luz en *La prisionera* es fundamental. Goya va graduando la intensidad del aguatinta para conseguir seis tonos diferentes, además del blanco. Busca un efecto de penumbra general sólo rota por el rayo de luz muy concentrada que viene de un supuesto ventanuco a la izquierda. Esta fuente luminosa determina el plano principal de la composición, situado en el centro de la estampa, a partir del cual se definen tres planos hacia el fondo y otros tres hacia delante. El arco de la izquierda, ya oscuro por estar a contraluz, a su vez produce sombras más profundas, ya casi negras, en la falda de la mujer y en el suelo del primer plano.

El grabado sigue con bastante fidelidad un dibujo a sanguina, introduciendo mínimas variantes en el pelo, el brazo izquierdo, que en el grabado está mal resuelto y los pantalones de la mujer que le llegan es éste hasta las rodillas. También varía la línea en perspectiva de la base del arco de la izquierda y el haber partido en dos grandes sillares el muro del fondo. La composición, despojada de todo elemento anecdótico, es de una sencillez y una sobriedad extrema. La impresionante arquitectura de gigantescos sillares de piedra cubiertos en parte de manchas de humedad, la mazmorra enterrada en los sótanos abovedados a los que sólo llega un rayo de luz, tiene tanto protagonismo como la propia figura de la mujer prisionera. Nada más lejos de *Las cárceles* de Piranesi que esta estampa de Goya de un planteamiento casi romántico.

Desde un punto de vista temático forma parte, dentro de los *Caprichos*, del grupo de estampas relacionadas con las mujeres que eran culpadas y condenadas por sus relaciones con los hombres¹⁸.

¹⁷ Ver nota 14, pp. 160-163.

¹⁸ Eleanor A. SAYRE, [Catálogo de la exposición] *The Changing Image: Prints by Francisco de Goya*. Museum of Fine Arts, Boston, 1974, p. 94, basándose en el Comentario a los Caprichos llamado de López de Ayala lo pone en relación con una ley que condenaba a las mujeres que tenían hijos ilegítimos.

Otra prueba de estado única es la llamada *Un diestro toreando de frente por detrás* no incluida en la edición de la *Tauromaquia* (estampas adicionales, K). Grabada sólo al aguafuerte, probablemente la composición no le convenció a Goya porque le falta fuerza y es un poco desangelada.

Por último, también es única una prueba fallida de una litografía a la que se ha dado el título de *Escena infernal* y fue hecha en Madrid en el Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico dirigido por José María Cardano cuando todavía Goya estaba aprendiendo la nueva técnica y no utilizaba los materiales adecuados.

Pero si estas pruebas únicas son interesantes para estudiar los intentos, a veces no logrados, de Goya de dominar las nuevas técnicas de grabar, también la colección de la Biblioteca Nacional es importante por la cantidad de pruebas de estado que conserva y que permiten seguir el progreso del trabajo del artista paso a paso, sobre todo cuando se trata de varias pruebas de diferentes estados de una misma plancha.

En primer lugar hay que destacar las diecisiete pruebas de estado de las *Copias de cuadros de Velázquez*, entre ellas, cuatro estados diferentes del grabado del *Infante D. Fernando* y tres del *Barbarroja*, así como una muy bella de *Las Meninas* (fig. 6). De los *Caprichos* hay seis pruebas de estado, una de las cuales es el *Autorretrato*, que tiene sólo la primera aguatinta.

Las cuarenta y cuatro pruebas de los *Desastres* forman un conjunto excepcional por su belleza e interés. Casi todas son del primer y segundo estado de la plancha y en ellas se puede apreciar y admirar la ejecución del grabado en el que Goya combina los trazos más enérgicos y rotundos con punteados exquisitos para modelar los cuerpos desnudos. El efecto dramático que consigue con los violentos contrastes de luces y sombras gracias a la frescura de la tinta y a los blancos del papel, se perdió en la edición de la Academia de 1863.

La Biblioteca Nacional tiene tres clases de pruebas de estado de la *Tauromaquia*: nueve de las treinta y tres de la serie; cuatro de las siete que añadió Loizelet en su edición de 1876 y tres de las inéditas. De los *Disparates* sólo hay una prueba del segundo estado con inscripción autógrafa de Goya indicando el título: *Disparate de carnabal* (fig. 7).

También se encuentran en la colección de la Biblioteca algunas estampas muy raras por la escasez de los ejemplares que se estamparon y la calidad de las mismas. Entre ellas una muy bella del *Ciego de la guitarra*, otra del pequeño *Escudo de armas de Jovellanos* (sólo se conocen dos ejemplares) y, sobre todo, las espléndidas pruebas de los *Paisajes*, de las que sólo se conocen dos ejemplares del *Paisaje con peñasco y cascada* (fig. 8) y tres del

Paisaje con peñasco, edificios y árboles (fig. 9). También conserva uno de los seis ejemplares del *Coloso* (fig. 10).

Por último, la colección de litografías de Goya de la Biblioteca es una de las más completas del mundo y, a través de ellas, se puede seguir paso a paso el aprendizaje de la nueva técnica por Goya. Desde la torpe *Vieja hilandera* hasta los espléndidos *Toros de Burdeos* (fig. 11), Goya va dominando rápidamente el manejo de la pluma, el pincel, el lápiz y el rascador sobre la piedra litográfica hasta lograr cuatro verdaderas obras maestras.



1. *San Isidro*. Biblioteca Nacional.



2. Sueño. *De la mentira y la ynconstancia*.
Dibujo. Museo del Prado.



3. Sueño. *De la mentira y la ynconstancia*.
Grabado. Biblioteca Nacional.



4. *Fatal desgracia. Toda la casa es un clamor p' q' no à obrado la Perrica en todo el dia.*
Biblioteca Nacional.



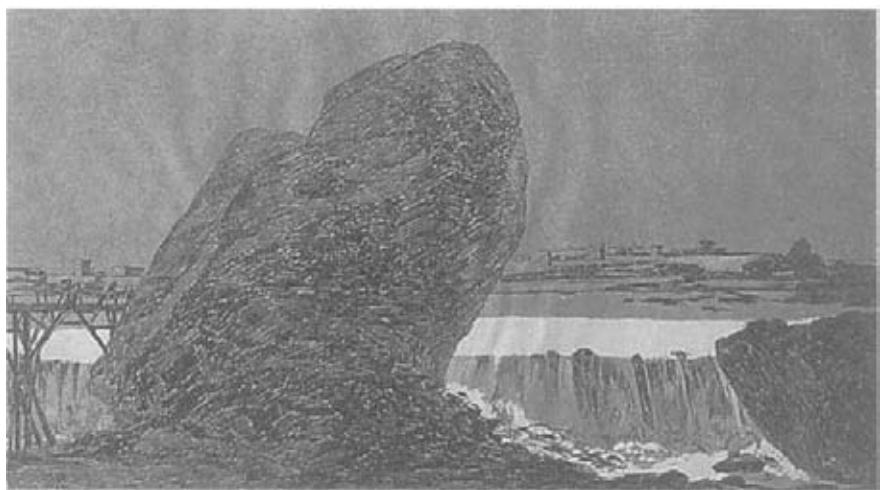
5. *La prisionera*
Grabado. Biblioteca Nacional.



6. *Las Meninas*. Biblioteca Nacional.



7. *Disparate de carnaval*. Biblioteca Nacional.



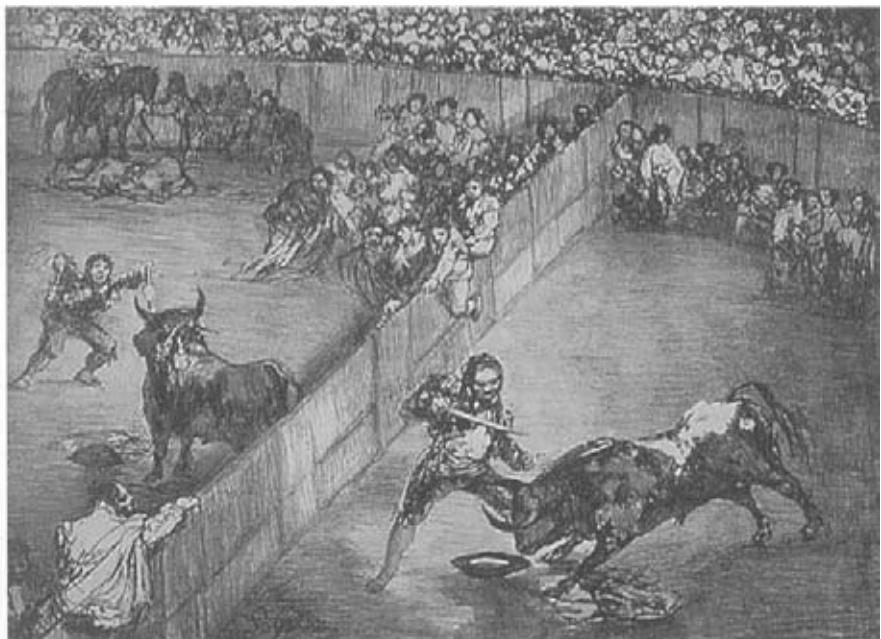
8. *Paisaje con peñasco y cascada*. Biblioteca Nacional.



9. *Paisaje con peñasco, edificios y árboles*. Biblioteca Nacional.



10. *El Coloso*. Biblioteca Nacional.



11. *Toros de Burdeos*. Biblioteca Nacional.

GOYA EN 1808 ENTRE MADRID Y ZARAGOZA

JEANNINE BATICLE

El célebre bibliógrafo Bartolomé Gallardo, amigo de Goya, aseguraba en 1835 que el maestro aragonés era un pintor filósofo¹. Se sabe que la palabra filósofo significa en griego «amigo de la sabiduría»; ahora bien, no se puede medir el grado de locura de los seres humanos cuando se trata de las reglas del sentido común. Goya, estrechamente unido al mundo de los ilustrados, adeptos a la «Divina Razón», poseía también un buen juicio a lo «Sancho Panza», heredado, tal vez, de sus ascendentes campesinos por la rama de su madre. El se había forjado pues una idea muy clara, firme y generosa, de la mejor manera de vivir, pero era capaz, como Cervantes, de descuartizar los resortes de las aberraciones de sus contemporáneos, a las que su genio de grabador y de pintor aportaba una dimensión universal, raramente igualada.

Yo he demostrado en mi biografía de Goya la importancia que los ambientes políticos tuvieron en su obra². Es evidente que Goya siguió, paso a paso, con una perspicacia extraordinaria, los dramas y la evolución de la historia, y que trasladó al lienzo el significado de los acontecimientos que representaba. No era un pintor impresionista a la francesa, que se levanta por la mañana diciendo: «Hoy hace muy buen tiempo, vayamos a

Bartolomé GALLARDO: «*El Criticón, Papel Volante de Literatura y Bellas Artes*, Madrid, 1935, nº 1.

² Jeannine BATICLE: *Goya*, Paris, Fayard, 1992; Barcelona, Crítica, 1995, en particular para la Guerra los capítulos XVIII y XIX.

pintar un campo de trigo lleno de amapolas, o bien un barco en el río», con el único fin de mostrar la belleza de la naturaleza.

Goya elige sus temas de la vida contemporánea y al momento, de los grandes conflictos históricos, desea trasmitir un testimonio, más en el plano filosófico que en el sentido anecdótico, puesto que no es ni el francés Gavarni ni el español Lucas. El no ilustra el relato de un suceso sino su significado y, manteniendo siempre una figura exactitud de los hechos, sabe hacer una selección que le permite dar un alcance excepcional. Es por esto por lo que, todavía hoy, ciento ochenta y seis años después de que fueran pintados o grabados, se evocan con la misma emoción «Los Fusilamientos del 3 de mayo de 1808» o los grabados de los «Desastres», cuando se desean condenar las cruelezas de la guerra.

En efecto, el genio indiscutible de Napoleón I y la fascinación que su colosal y efímero poder ejerce todavía hoy sobre la gente, ha enmascarado, muy a menudo, los espantosos dramas en los que hundió a Europa durante diez años.

Voy a leerles un pasaje de la novela *Guerra y Paz* de León Tolstoi que, como ustedes saben, se refiere a la campaña de Rusia de 1812, que fue publicada en 1865. Es la versión literaria de una obra pintada por Goya sobre la epopeya napoleónica.

«Estos millones de hombres se hicieron culpables, los unos con respecto a los otros, de tal cantidad de fechorías, engaños, traiciones, robos, emisión de moneda falsa, pillajes, incendios y matanzas, que todos los tribunales del mundo no podrían proporcionar tantos ejemplos durante siglos, sin que durante todo este periodo los autores de tales abominaciones los consideraran crímenes»³.

La mayor parte de los historiadores se han equivocado sobre el verdadero significado de la obra bética de Goya porque han confundido a los bonapartistas con los franceses. La última guerra mundial ha demostrado que había a menudo una diferencia entre el antagonismo nacional de pueblo a pueblo y el odio que engendra la ideología artificial de un tirano, que impone la guerra por ambición personal. En realidad, los afrancesados de 1808 se habían vuelto josefinos, partidarios del rey José Bonaparte, y no colaboradores de la nación la que muchos de los españoles ilustrados tenían simpatía. A este respecto, una frase del sociólogo italiano Guillermo Ferro proporciona una explicación lucida del fenómeno de la guerra en España: fue un choque a la vez paradójico y decisivo entre las fuerzas pro-

³ León TOLSTOI: *Guerre et paix*, traducción francesa, Gallimard, 1951, p. 789.

fundas del Antiguo Régimen y el Imperio Napoleónico que eran una falsificación monárquica de la Revolución y una falsificación revolucionaria de la Monarquía. Los campesinos españoles mostraron a las grandes cortes de Europa, a sus jefes de gobierno, a sus diplomáticos, que lo buscaban en vano desde hacía diez años, el punto vulnerable del extraño adversario»⁴.

Pues Napoleón I «es el extraño adversario», muchos españoles patriotas le habían ya hecho responsable de sus desgracias. En primer lugar, por haber defendido la ambición ciega de Godoy, y en segundo lugar, por haber utilizado a España para satisfacer su apetito insaciable de poder y de riqueza. Los españoles no lo consideraban como el jefe del estado francés sino como un buitre que viene a devorar su presa, tema que, en nuestra opinión, ha inspirado a Goya el grabado número 76 de los «Desastres de la Guerra» titulado *El buitre carnívoro*, donde la gloria del águila vista por Goya está un poco disminuida ya que el cáustico maestro aragonés sabe siempre encontrar la alusión que hiere.

La mayoría de los historiadores no han advertido que muchos de los españoles no afrancesados utilizaban en sus escritos, desde 1808, el nombre de Bonaparte para designar al emperador Napoleón, no dándole nunca su título prestigioso, —bien sea Jovellanos cuando se escribe con lord Holland, entre 1808 y 1811,⁵ bien el «Manifiesto de las Cortes», en 1814,⁶ por no citar sino los testimonios más importantes— la mayoría de los españoles contemporáneos escriben Buonaparte, raramente Napoleón. Por otra parte, en Europa los enemigos de Napoleón ponían en duda su origen francés, ya que en 1768, un año antes de la fecha de su nacimiento, la República de Génova había transferido a Francia sus derechos sobre Córcega. La familia de Napoleón, de origen toscano, continuaba después de la cesión de Córcega a Francia, escribiendo su apellido a la italiana, «Buonaparte». Y Chateaubriand, monárquico convencido, le llamaba también Bonaparte en sus escritos, llegando incluso, en un panfleto, a escribir «Buonaparte». Es también Bonaparte y no Napoleón a quién el conde de Teba, hijo de la condesa de Montijo, pariente de Palafox, proyecta «matar» en marzo de 1808 en Bayona⁷.

⁴ Geisendorf DES GOUTTES: *Geoles et Pontons d'Espagne*, Genève, 1932, Prefacio de Guglielmo Ferro, p. xv.

⁵ G. M. DE JOVELLANOS, *Epistolario* (ed. J. Caso González, Barcelona, 1970,) 27 de noviembre de 1809, p. 206.

⁶ O «Manifiesto de los Persas», 12 de Mayo de 1814, habla de la «perfidia de Buonaparte».

⁷ Paula DE DEMERSON: *Maria Francisca de Sales Portocarrero, Condesa de Montijo*, Madrid, 1975, p. 343.

En abril y mayo de 1808, en Madrid, las gentes del pueblo hacían chistes sobre «El Corso» Mala-part o Bono-part. Por consiguiente, el título inicial dado por Goya a los «Desastres de la Guerra»⁸, que la historia no ha conservado, era el siguiente: « Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España contra Buonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original Don Francisco de Goya y Lucientes». Hay que recordar que cuando estos grabados fueron publicados por primera vez en Madrid, en 1863, en Francia reinaba Napoleón III y su esposa era una española, Eugenia de Montijo, emparentada con Palafox; no era oportuno el titular la serie así y se eligió el título de «Desastres de la Guerra», menos comprometedor.

Nunca se repetirá bastante: nada resulta gratuito en una pintura de Goya. Su gusto innato por el análisis filosófico del tema que debe representan le lleva a multiplicar los signos, razón por la cual resulta tan difícil de descifrar el verdadero significado de muchas de sus composiciones, a manera de un anagrama pictórico del que hay que conocer las claves. Por ello, este mensaje en forma de título, para su colección de grabados es muy importante, tanto más cuanto qué tres planchas están fechadas en 1810, lo que nos ayuda a descubrir el verdadero significado de las composiciones que representan *El 2 y 3 de Mayo de 1808* en Madrid, a saber, que Goya denuncia allí primero la responsabilidad de Napoleón en este terrible motín y su represión. Ella dejó un recuerdo imborrable en el corazón de los españoles de la resistencia puesto que, en 1814, las Cortes, en su regreso a Madrid deciden celebrar solemnemente el aniversario del 2 de Mayo de 1808, sin preocuparse, por otra parte, si esta decisión agradará a Fernando VII, liberado por Napoleón en febrero de 1814, y que regresa a España en seguida⁹.

Un descubrimiento reciente hecho por un joven español, excelente historiador militar, Jesús María Alia, prueba que el pelotón de ejecución francés del día 3 de Mayo, —*Los Fusilamientos del 3 de Mayo*, Madrid, Museo del Prado,— estaba compuesto por marinos de la guardia imperial de élite que se destacaría después en Cádiz en la evasión de los pontones españoles. En efecto, los marinos de la guardia habían sido autorizados a conservar su pantalón de uniforme de la marina. Además, el sable y el tahalí son específicos de este ejército¹⁰.

⁸ Juliet WILSON-BAREAU: *Goya's Prints*, Londres, 1981, p. 44, facsimil del título del ejemplar de Ceán Bermúdez hoy en el British museum.

⁹ J. BATICLE: *Goya*, Barcelona, 1995, p. 272.

¹⁰ Jesús María ALIA: «El primer lunes de Mayo de 1808», ensayo en el catálogo de la exposición: *Madrid el 2 de Mayo de 1808*, Madrid, 1992, p. 203-243, 2^a edición, 1996.

Por igual, el motín en la Puerta del Sol y sus alrededores, el día 2 de mayo de 1808, muestra a los mamelucos, soldados egipcios de la guardia imperial, y también a un dragón de la guardia imperial cuyo casco es muy representativo, según Jesús María Alia y Plana.

Así, Goya y sus comendatarios, (él no eligió solo estos temas pictóricos) quisieron llamar la atención sobre la resistencia del pueblo español a Napoleón, y subrayar la残酷 de su guardia en la represión. Hay que destacar que la mayoría de las composiciones grabadas o pintadas por otros artistas españoles muestran, sobre todo, la resistencia heroica en el Parque de Monteleón dirigida por dos bravos oficiales, Daoiz y Velarde.

Volviendo a don Francisco de Goya, según los especialistas en uniformes militares franceses, la interpretación realizada por el pintor aragonés es perfecta. ¿Cómo consiguió la información sobre el tema en 1814, puesto qué el ejército francés había abandonado Madrid en la primavera de 1813? ¿Era este M. Posar, comisario en vestuario militar, que residía en casa de Goya desde enero de 1809, según las listas conservadas en el Ayuntamiento de Madrid, quién había ayudado a Goya? Hay que acordarse de que el pintor de Cámara del rey estaba acostumbrado a representar a las personalidades en uniforme de corte o militar, en donde el menor detalle significa un grado, con riguroso cuidado¹¹.

¿Por qué Goya y sus comendatarios, —las Cortes y la Regencia?—, han elegido como lugar para la ejecución la Montaña del Príncipe Pío antes que los fosos del Prado o del Buen Suceso? Porque, según parece, el hecho de que el pelotón de ejecución pertenecía a la Guardia Imperial permitía el hacer un diptico anti-napoleónico con las escenas del 2 de mayo de 1808.

Debemos recordar, con fuerza, que fue Goya quien propuso en 1814 al Regente, el cardenal don Luis María de Borbón, «el perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el Tirano de Europa», es decir, contra Bonaparte. Pues, para Goya, era la resistencia de los españoles a la tiranía de Napoleón lo que en primer lugar se debía ilustrar, opinión por tanto compartida por el Cardenal Regente, ya que éste era el único Borbón de España (también de estirpe materna aragonesa) que desde los primeros tiempos de la invasión había tomado una posición política totalmente contraria a la dinastía de los Bonaparte. Se puede pensar que el Cardenal y su entorno hayan escogido los dos sucesos en donde la Guardia Imperial estaba personal-

¹¹ J. BATICLE: *Goya*, Barcelona, 1995, p. 247.

mente «alistada», los de los días 2 y 3 de Mayo, en la represión del motín, a fin de transformar estas obras de Goya en un «manifesto» anti-Napoleónico. Esto puede explicar porque el pintor no ha representado acciones en donde las tropas de linea francesas han luchado contra los sublevados españoles, tales como los batallones de infantería o de caballería a las órdenes del general Lefranc y del coronel de Montholon en la defensa del parque de Monteleón por los capitanes Daoiz y Velarde; aquí era un combate entre militares franceses y españoles, hecho que no interesaba representar a Goya. Lo que quería enseñar era el heroísmo gratuito del pueblo español, no el de los profesionales de la guerra.

Hemos continuado la investigación de este tema con Jesús María Alia y parece ser que la hipótesis que yo había adelantado en 1990, a propósito del lugar de la ejecución, no lejos del Palacio de Liria, estaría en vías de verificarse. De todos modos, en mayo de 1808 solo la Guardia Imperial estaba acantonada en Madrid, «intra-muros», sobre todo en el Palacio Real y en el Seminario de Nobles (hoy la calle de la Princesa). En cuanto a situar el lugar de ejecución en la Moncloa, esto parece difícilmente creíble. No hay que olvidar que la posesión de la montaña del Príncipe Pío se terminaba los principios de la calle de Urquijo, antiguamente subida y a la Puerta de San Bernardino, a partir de la cual comenzaba el territorio de la Moncloa. No se ve claro por qué el pelotón de ejecución habría hecho más de un kilómetro y 200 metros para fusilar a los prisioneros, puesto que más allá de la Casa del Príncipe Pío, calle de San Bernardino (hoy calle de la Princesa), existían profundos barrancos, —y ninguna vivienda en aquella época— donde se podían aislar sin dificultad¹².

Para volver de nuevo al tema de la actitud de los contemporáneos de Goya hacia el invasor hay que acordarse que hoy se tiende a olvidar la sangre derramada en España durante la Guerra de la Independencia y los enormes sufrimientos del pueblo y del ejército francés, para glorificar al pueblo español que, solo en Europa, ha sido capaz de vencer al coloso Napoleón, el cual reconocería en Santa Elena que las causas de su derrota comenzaron con la expedición española, Goya, *El Coloso*, Madrid, Museo del Prado.

No se tiene interés en disminuir a un enemigo al que se ha logrado vencer. Sin embargo, Goya, un humanista de una clarividencia prodigiosa, es uno de los pocos hombres de su tiempo que comprendió que este caos trágico y «disparatado» amenazaba con hacer perder al pueblo español la espe-

¹² F. MARTÍNEZ DE LA TORRE y José ASENSIO: *Plano de la Villa de Madrid*, Madrid, 1800, pl. 24, en donde se indican claramente los hoyos que rodeaban los jardines del Palacio de arriba del Príncipe Pío, situado en la calle de San Bernardino, hoy calle de la Princesa.

ranza en una vida mejor. Es por ello que los grabados de los «Desastres de la Guerra», poseen todavía un tal renombre, pues su autor se atrevió a denunciar las taras eternas de la Humanidad, dándoles un fabuloso impacto.

Goya en Zaragoza

El 24 de marzo de 1808, Fernando VII, al que su padre Carlos IV acababa de ceder su corona el día 19 de marzo, hacía una entrada triunfante en Madrid rodeado por una multitud en delirio que aclamaba al nuevo rey. El 30 de marzo de 1808, Goya agradece a la Academia de San Fernando el haberle elegido para pintar el retrato del joven soberano. El solicita que Fernando VII pose ante él como lo había hecho su padre, y en prueba de su contento no desea recibir honorarios. Pero el rey le otorga, únicamente, dos sesiones de tres cuartos de hora de trabajo, prometiéndole darle el tiempo necesario para la realización de su retrato a su regreso de Burgos donde el ingenuo Fernando VII creía que iba a encontrar a Napoleón. De hecho solo lo vería en Bayona para recibir la noticia de que había sido destronado en beneficio de su amado hermano José¹³.

Después de la derrota de los franceses en Bailén, el rey José I abandonó Madrid el día 31 de julio de 1808, y los españoles, provisionalmente liberados, crearon un nuevo gobierno, la llamada «Junta Central», al frente de la cual pusieron al viejo Floridablanca, y entre los diputados había personalidades destacadas como Jovellanos, el conde de Altamira o Francisco Palafox, hermano de José Palafox.

Los franceses levantaron el Sitio de Zaragoza entre el 12 y el 14 de agosto de 1808. La Junta Central inauguró su primera sesión en Aranjuez el día 24 de septiembre de 1808, y Francisco Palafox asistió a ella. El 2 de octubre de 1808, Goya escribe a la Academia de San Fernando para tratar el tema del retrato ecuestre de Fernando VII y concluye explicando que no ha podido asistir a su colocación porque ha sido llamado por don José Palafox «para que vaya esta semana a Zaragoza a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales a lo que no puedo excusar por interesarme tanto a la gloria de mi Patria» (se sobre entiende, Zaragoza)¹⁴.

Por otro lado, en el *Diario de Madrid* del día 4 de octubre de 1808, Goya figura entre los donantes de camisas y otros efectos para el ejército de Ara-

¹³ J. BATICLE, 1995, p. 216.

¹⁴ A. CANELLAS LÓPEZ: *Francisco de Goya, Diplomatario*. Zaragoza, 1981, p. 362.

gón con 21 varas de lienzo (alrededor de 17 metros), destinado para hacer vendas para las curas de los soldados. El anuncio se repite en la *Gaceta de Madrid* del 11 de octubre de 1808, cuando Goya se ha ido de Zaragoza¹⁵. El día 2 de octubre, que cayó en lunes, siendo por tanto el comienzo de la semana. Alcaide Ibieca, que publicó su *Historia de los Sitios de Zaragoza* en 1831, dice que Goya llegó a su destino a finales de octubre¹⁶. Eran necesarios siete días habitualmente para ir de Madrid a Zaragoza (unos 340 kilómetros). Los datos auténticos sobre este detalle no se conocen.

A comienzos de noviembre, Napoleón entraba en España acompañado por un ejército de 80.000 hombres, pensando que él solo podría vencer la resistencia del país al invasor. Las fuerzas francesas se habían dispersado desde el este de Castilla la Vieja hasta las fronteras de Aragón. El día 22 de noviembre, el general Lannes ganaba la batalla de Tudela (Navarra, a 78 kilómetros al oeste de Zaragoza), que le abría el camino hacia la capital aragonesa (Castaños, el general español, se había retirado a Calatayud), el 13 de diciembre se encuentra ante la vista de la capital aragonesa. El 4 de diciembre tuvo lugar la rendición de Madrid pero el 22 de diciembre Napoleón bruscamente abandonaba Chamartín para volver a Francia.

El 20 de diciembre empezaba el terrible segundo Sitio de Zaragoza, donde cerca de 30.000 personas fallecieron, la mitad de la población de la ciudad. Se terminó en enero de 1809. José de Palafox, muy enfermo, fue hecho prisionero y enviado al castillo de Vincennes, próximo a París. Napoleón temía tanto la popularidad del héroe aragonés que le hizo apresar con el apellido Mendoza a fin de que nadie supiera que el ilustre general español se encontraba cerca de París¹⁷.

Volviendo a tratar de Goya se sabía que se había ido a Zaragoza con uno de sus discípulos, Gil Ranz, antiguo becario de la Academia de San Fernando, de 21 años, que era sobrino del librero madrileño Ranz. Goya tenía entonces 62 años y su sordera no le permitía emprender el viaje solo, tanto más cuanto que el camino de Madrid a Zaragoza, en octubre de 1808, era ya muy peligrosa¹⁸. Segundo el conde de Clermont Tonne-

¹⁵ A. ALCAIDE IBIECA: *Historia de los Sitios de Zaragoza*, 1831, Tomo II, p. 8. J. Baticle: *Catalogue de l'exposition Goya*, Le Haye, París, 1970, n° 44.

¹⁶ A. ALCAIDE IBIECA, 1831, p. 51.

¹⁷ J. R. AYMES: *Le déportation sous le Premier Empire. Les Espagnols en France (1808-1814)*, Paris, 1983, p. 217.

¹⁸ E. LAFUENTE FERRARI: *Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya*, Madrid, 1947, p. 154.

rre¹⁹, desde el otoño de 1808 hasta comienzos de diciembre, todos los rezagados del ejército del mariscal Ney habían sido masacrados por los campesinos en el camino principal de Zaragoza a Madrid. Por esto, obligatoriamente, a lo largo de su viaje a Aragón, Goya tuvo que ser testigo presencial de escenas atroces. El relato de su viaje con Gil Ranz ha sido descrito por el hijo de éste, también grabador.

¿Cuando y cómo Goya hizo este viaje? Antes de recordar los escasos testimonios, es necesario recurrir a los pocos documentos que parecen probar que el maestro estuvo ausente de Madrid durante el invierno de 1808 a 1809.

Primero. Su nombre aparece en el registro de su barrio como que había prestado juramento al rey José el día 13 de diciembre de 1808, pero la firma que atraviesa la página es la de Francisco Goya y no Francisco de Goya, como él escribía siempre. Georges Demerson, que descubrió este documento, no verificó si la firma era autógrafa y, desgraciadamente, este registro ha desaparecido. Hay que señalar que muchos de los madrileños se habían sustraído de prestar juramento, haciendo firmar el registro por unos comparsas²⁰.

Segundo. Goya no firmó el 1 de marzo de 1809 el juramento al rey José, al que estaban sometidos los académicos, y el 27 de febrero de 1809 él estaba ausente cuando tuvo lugar la reunión extraordinaria de la Academia de San Fernando, presidida por Hervas, yerno del mariscal Duroc²¹, y el 15 de febrero de ese mismo año un decreto del rey José I exigía que todos los funcionarios españoles ausentes se reintegraran a sus puestos bajo la pena de confiscación de sus bienes. En 1814 la Jefatura de Correos, favorable a Goya, dirá que el pintor había regresado a Madrid (en 1809) ante el ruego de sus hijos para evitar el secuestro de sus bienes²².

Tercero. Goya escribe el 5 de mayo de 1809 a Munárriz, el secretario de la Academia de San Fernando, diciéndole que él ha resuelto «el oficio de V.S., durante su ausencia de esta Corte, fechado el 8 de noviembre (de 1808) por el que le hacía saber la decisión de la Academia por el cuadro que de su orden había ejecutado». El acababa de ser avisado por la portera. Entonces si había recibido durante su ausencia una carta escrita seis meses antes

¹⁹ G. DE CLERMONT TONNERRE: *L'expedition d'Espagne (1808-1811)*, Paris, 1983, p. 215.

²⁰ Georges DEMERSON: «Goya en 1808 no vivía en la Puerta del Sol», A. E. A. , 1957, p. 181.

²¹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Discursos*, Madrid, 1928, p. 16.

²² Valentín DE SAMBRICIO: *Tapices de Goya*, Madrid, 1948, nº 258, p. CLII,

y no responde a ella hasta mayo de 1809, debió de estar ausente de Madrid, en efecto, durante el invierno de 1808-1809²³. Se poseen solo dos testimonios contemporáneos sobre este viaje.

Así, por ejemplo, el del hijo de Ranz que asegura que Goya se había refugiado en Renales (provincia de Guadalajara, al sur de Sigüenza), pueblo natal del joven artista, distante unos 140 kilómetros al oeste de Zaragoza. También el del Jefe de Correos en 1814 que asegura que Goya se había refugiado en Piedrahita (provincia de Ávila), dominio del duque de Alba, en la sierra de Gredos, a unos 400 kilómetros de Zaragoza, pero por caminos montañosos difíciles de recorrer.

Ustedes ven, pues, que sería preciso continuar las investigaciones en archivos privados o públicos sobre este tema. El testimonio aportado por Alcaide Ibieca a propósito del refugio de Goya en Fuendetodos (Zaragoza) precisa verificarse.

Qué es lo que Goya ha visto en Zaragoza? Un solo testimonio contemporáneo, el del *Diario Español*, de Lady Holland, esposa de Lord Holland, el amigo de Jovellanos. (El segundo viaje de Holland a España tuvo lugar de noviembre de 1808 a julio de 1809)²⁴. Ella había estado en España dos veces. Fue el general Doyle quién le había informado a propósito de Goya. Ella escribe en su diario, con fecha de 29 de abril de 1809, las líneas siguientes: «En su habitación (la de José Palafox) había varios dibujos hechos por el celebrado Goya que había ido desde Madrid para ver las ruinas de Zaragoza; estos dibujos y uno de la famosa heroína (Agustina de Aragón) también por Goya, fueron cortados y destruidos por los sables de los oficiales franceses cuando Palafox yacía moribundo en su lecho» (página 314)²⁵.

¿De qué manera el general Doyle había obtenido esta información?

Otro testimonio publicado en 1830 por un aragonés, Agustín Alcaide Ibieca en su obra *Los Sitios de Zaragoza... 1808, 1809*, exigiría ser revisado, pues Alcaide Ibieca fue acusado seguidamente de haber cometido muchas equivocaciones, pero él es uno de los pocos autores que habla de Goya: «Apenas se levantó el primer sitio, nos dice, el General Palafox llamó al célebre aragonés Don Francisco de Goya... que llegó a Zaragoza a últimos de octubre de 1808 y formó, aunque precipitadamente, dos bocetos de las primeras ruinas, figurando en uno de ellos el hecho de arrastrar en el

²³ A. CANELLAS LÓPEZ: *Francisco de Goya, Diplomático*. Zaragoza, 1981, nº 229, p. 363.

²⁴ *The Spanish Journal of Elisabeth Lady Holland*, Londres, 1910, p. 324-325.

²⁵ *Idem*.

choque del cuatro de agosto (cuando Goya no estaba en Zaragoza) por la calle del Coso, los cadáveres franceses».²⁶ Alcaide Ibieca cuenta después que Goya se había refugiado en Fuendetodos a fines de noviembre y que «para evitar un compromiso los cubrió (a los bocetos) con un baño que después no pudo quitar». ¿Donde encontró este dato? Sería necesario el investigar también este tema.

Se puede imaginar la desesperación de Francisco de Goya al llegar a Zaragoza y recorrer las ruinas de los más hermosos templos del oeste de la ciudad. He aquí algunas vistas de Gálvez y de Brambila particularmente aterradoras: Ruina del Seminario, Ruina del interior del Hospital General, Ruina del Hospital General, Ruina del Monasterio de Santa Engracia²⁷. Se comprende que estas visiones apocalípticas hayan afectado a Goya profundamente y, como poseía el privilegio excepcional de poder expresar su indignación en la plancha de grabar, encontró los temas apropiados para acusar, en los *Desastres de la Guerra*, de una manera indeleble y para los siglos futuros, la locura ciega de los seres humanos en tiempos de guerra. Supo revelar con un trazo, un punto, una actitud, un gesto, los resortes secretos de la vanidad, de la ignorancia y de la crueldad humanas, con la perspicacia diabólica de un doctor Freud. Porque Goya que apreciaba la buena comida, el encanto de la infancia, las mujeres hermosas, los juegos, se transformó con la Guerra de la Independencia en psiquiatra, observando las motivaciones asesinas en el corazón de algunos hombres, y fue el denunciante implacable de los crímenes cometidos en tiempos de guerra.

Para eso habéis nacido, dice en el «Desastre» número 12 que representa un montón de hombres muertos. *Caridad*, exclama en el número 27 que muestra un osario en el que han sido arrojados cuerpos desnudos.

Un reciente reportaje de la Televisión francesa sobre los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, donde horribles y gordas mujeres uniformadas, arrojaban cadáveres desnudos y descarnados en una fosa común con una perfecta indiferencia, se habrían convertido con la pluma de Goya en un vengativo reproche sobre la monstruosa estupidez de los verdugos.

Y el mundo entero lo recordaría...

Si Goya reaccionó tan violentamente frente a los horrores de la guerra es porque amaba apasionadamente la vida. Ya lo he dicho antes. Solo

²⁶ A. ALCAIDE IBIECA, 1831, p. 51.

²⁷ *Ruinas de Zaragoza*, Fernando BRAMBILLA, Juan GÁLVEZ, Grabadores. 1814, 10 estampas.

deseo, para demostrarlo y como conclusión, a manera de antítesis, mostrar el maravilloso retrato de un niño aragonés, *Luis María de Cistué*, pintado en 1791, a la edad de dos años y medio²⁸. Adulto se convertiría en un héroe de la Guerra de la Independencia. Y según un dicho popular,... «En Zaragoza había sido todo... menos Arzobispo».

Así era Goya: podía pasar del encanto y de la pureza de la infancia a la sombra negra de los adultos, en tiempos de guerra. Con la misma verdad y la misma potencia emocional en los dos casos.

²⁸ Este retrato se encuentra en una colección particular en París. Expuesto en la exposición *Goya 250 aniversario*, Madrid, Museo del Prado, 1996, nº 78.

GOYA Y LA ICONOGRAFÍA BARROCA

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Este año, en que se conmemora el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Goya y esta ocasión, la celebración del acontecimiento en su tierra natal, nos brindan la oportunidad de tratar algún aspecto nuevo del arte de nuestro pintor. Esto, en el caso de Goya, con tantísima iconografía de renovación constante, resulta en principio más bien difícil, aunque también es cierto que la riquísima personalidad del pintor aragonés nos sorprende cada día con nuevas posibilidades.

Dicho esto, parece un tanto extraño elegir precisamente el título de iconografía barroca en relación con el pintor más moderno de su tiempo, precursor en una sola vida de gran parte de los movimientos artísticos de los siglos XIX y XX, ¿no es verdad?

El propósito que nos guía no es insistir en su formación dentro del barroco, ni señalar reminiscencias de modelos o temas, sino ver a través de unas pocas obras vinculadas a la iconografía barroca, la evolución y la transformación del lenguaje artístico realizada por parte de Goya.

Para ello hemos elegido dos temas que Goya trata muy raramente, la alegoría y la mitología, en ocasiones muy íntimamente relacionados. Aunque la alegoría es ciertamente muy antigua, fue codificada y utilizada ampliamente en el barroco, por lo que hoy centrará nuestra atención y nos servirá para comprobar como Goya, que no simpatizaba con el tema, empieza utilizando esta vieja iconografía con el sentido barroco y acaba modificando las formas y el significado de su lenguaje.

La posición de Goya ante este tema, es muy importante para comprender el cambio de lenguaje que dará paso al arte moderno y el papel que desempeña Goya en este cambio.

Comencemos recordando brevemente lo que opinaba sobre la alegoría un contemporáneo de Goya, Diego Rejón de Silva, académico honorario

de San Fernando desde 1780 y consiliario desde 1787, quien en 1786 publica su poema: *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos* y dice a propósito de la alegoría: «La Alegoría en la Pintura es la representación de un ser abstracto, de la Justicia, la Fortaleza, la Envidia, &c. o de una cosa inanimada como la España, un Río, &c. por medio de una figura humana... [y en] algunos Templos, y Edificios públicos... son tan abundantes las Alegorías, y tan oscuras, que más parecen enigmas, que otra cosa»¹.

Así pues para los ilustrados contemporáneos de Goya, las alegorías eran más bien productos inútiles de la imaginación, que ni se comprendían ni era provechoso interesarse por ellas, coincidiendo así con la posición oficial de la cultura neoclásica. Esto se opinaba mientras Goya estaba ya en la Corte y comenzaba a cosechar sus primeros éxitos. ¿Pero cuál fue el primer contacto de Goya con este tema?

La primera obra segura de nuestro pintor, en relación con el mundo antiguo y con presencia importante de alegorías fue el cuadro de *Aníbal cruzando los Alpes*, (fig. 1) realizado en Italia para el concurso convocado por la Academia de Parma en 1770. Como es sabido, el tema fue propuesto por la Academia como pintura de historia, y Goya, después de participar en el concurso envió el cuadro a España, donde se intentó localizar la obra largos años sin resultados.

En 1984 fue dado a conocer el boceto correspondiente en el que aparece, en primer plano, una alegoría interpretada como la del río Po, según las indicaciones que Ripa da en su *Iconología* para representar la Lombardía (hombre con cabeza de toro y urna que vierte agua)².

Diez años más tarde, en 1994, se dio conocer en el Museo del Prado, el original tan buscado y que apareció finalmente en una colección española. La exposición pública del cuadro y el estudio publicado por Jesús Urrea, autor del hallazgo, nos permiten ahora precisar más la iconografía de esta primera obra alegórica de Goya³.

¹ Edición facsímil, Murcia 1985, nota viii, pp. 129-130. También se muestra su opinión en su *Diccionario de las Bellas Artes*, publicado en 1788 —edición facsímil, Murcia 1985— donde no incluye la palabra alegoría, aunque cita en algunos casos a Palomino que tan profusamente trata de ella.

² José Manuel ARNÁIZ y José Rogelio BUENDÍA. «Aportaciones al Goya joven», A. E. A. 1984, pp. 169-176, donde señalaban esta figura como la del dios Marte, opinión rectificada después en *Goya joven... ob. cit.*, p. 83, nº 17.

³ Para todo lo relativo al hallazgo, historia y bibliografía sobre el cuadro en cuestión puede verse: Jesús URREA, «El Aníbal de Goya reencontrado» en *El Cuaderno Italiano* —1770-1786. *Los orígenes del arte de Goya* [Madrid] 1994 pp. 41-52. Nosotros nos limitamos en este momento al estudio de las figuras relacionadas con el tema de este trabajo.

En primer plano se aprecia con mayor nitidez que en el boceto la alegoría del río Po, representada según el texto de Ripa. Más en el centro aparece Aníbal acompañado de una figura alada y coronada, que representa al Genio, siguiendo también el texto de Ripa, más arriba, al fondo de la composición podemos ver una figura femenina que no aparece en el boceto. Se trata de una alegoría de la Fortuna, con sus atributos característicos: rueda, corona de laurel y cornucopia, tal y como indica Ripa igualmente, el significado de este personaje es «que la Fortuna hace triunfar a quien se le antoja».

Así pues tres de las cuatro figuras principales de este cuadro de Goya son alegorías y sus imágenes están formadas siguiendo el manual de Ripa, el más utilizado por los pintores desde su primera edición ilustrada de 1603.

Goya, joven entonces y deseoso de obtener un premio que le daría fama y categoría, procura cuidadosamente en esta obra adaptarse a las normas del concurso y asegurar la precisión de sus alegorías.

Las normas del concurso indicaban que Aníbal debería ir acompañado de un genio que le cogiese de la mano mientras contemplaba de lejos los campos de Italia, y tanto en el boceto como en el cuadro, aparecen claramente el genio y la alegoría del río Po, en representación de Italia por ser el más importante del país.

La convocatoria añadía también que «los ojos y todo el rostro de Aníbal debían manifestar la alegría interna y la confianza en las próximas victorias», para lo cual, Goya cambió los trofeos caídos del boceto, por la imagen de la Fortuna en el cielo, identificándola así con la «vittrice militar fortuna» que había indicado Frugoni, inspirador del texto académico.

Tenemos pues en esta primera obra segura de Goya, un despliegue de alegorías interpretadas según la tradición barroca y recogidas en el texto más famoso del siglo XVII.

De esta etapa italiana son también las dos primeras obras mitológicas que conocemos de Goya, fechadas en 1771 y publicadas por Milicua en 1954⁴, el *Sacrificio a Vesta* y el *Sacrificio a Pan*. Ambas son de pequeño formato y lógicamente responderían a una demanda habitual en el neoclasicismo romano y representaron para Goya un producto de fácil venta.

Sus medidas e iconografía hacen suponer que fueron concebidas como pareja.

⁴ «Anotaciones al Goya joven», *Paragone*, 1954, nº 53, pp. 5-28.

Goya se basó para estas dos obras en modelos ajenos, usados también por otros artistas contemporáneos como Loir, por lo que posiblemente Goya se adaptó en este caso al gusto de la clientela.

En el año 1994 se dio a conocer también el llamado «cuaderno italiano» de Goya⁵, obra de gran valor para conocer la actividad del pintor durante estos primeros años. En el cuaderno aparecen apuntes y estudios para algunos cuadros como el *Aníbal*, pero hay un dibujo (fig. 2) que nos parece importante testimonio de la postura de Goya ante lo clásico. La imagen ocupa dos páginas del cuaderno y muestra dos figuras separadas y unas palabras escritas por el pintor, que en nuestra opinión se deben transcribir como sigue: «Puertas de Xano Trastiber[e] no son los que tienen la [bocca della verità]»⁶.

La figura de la derecha, interpretada como un mascarón clásico corresponde en realidad a la popular imagen llamada «Bocca della verità», colocada en el atrio de la iglesia de Santa María in Cosmedin de Roma, no lejos del arco de Jano.

Aunque se trata de un relieve romano, la imagen es famosa más bien por las connotaciones populares que le han dado nombre, y su carácter expresionista atrajo sin duda al pintor —que sin embargo no incluye en el cuaderno ninguna imagen del arco romano tan cercano, aunque sí deja constancia de su localización. El texto escrito por Goya finaliza con una imagen, a modo de «jeroglífico»: «puertas [en plural pues como se recordará el arco de Jano tiene cuatro vertientes y por tanto cuatro arcos o puertas] de Xano [escrito con x como Exipto y Xavi en el mismo cuaderno], trastiber [aunque no está realmente en el famoso barrio romano del Trastevere] no son los que tienen la [bocca della verità dibujada]».

Así pues, en esta etapa italiana, en la que Goya emplea la alegoría y la mitología al uso del barroco, no es el célebre arco romano lo que interesa a Goya sino la máscara gesticulante, lo que prueba que sus verdaderos intereses no coinciden con los temas que se ve obligado a representar.

Pero es estando ya en Madrid, en 1784, cuando Goya vuelve a abordar el tema mitológico y lo hace de una manera muy distinta a la del *Sacrificio de Vesta*.

⁵ Se presentó en la exposición del Museo del Prado *Goya, el capricho y la invención* y a él se dedicó después la exposición *El Cuaderno Italiano 1770-1786. Los orígenes del arte de Goya*, con motivo de la cual fue publicada también la edición facsímil del mismo y un primer estudio y transcripción de notas realizado por Manuela MENA MARQUÉS.

⁶ La transcripción dada anteriormente es la siguiente: «Puertas de L trans Trastiber noso [tros] los q.e tienen [las bocas abiertas]», MENA ob. cit., p. 61.

En este año firma y fecha Goya el cuadro de *Hércules y Onfala* (fig. 3). El formato sigue siendo pequeño pero la forma de abordar la mitología es totalmente diferente a las obras anteriores y el cuadro, en este caso, constituye un rarísimo ejemplo del tratamiento burlesco de la mitología en la pintura española.

El tema de la fábula burlesca, en lo que se refiere a nuestra literatura fue tratado con amplitud por Cossío⁷.

El cuadro corresponde a la época en que Goya comienza a consolidar su posición en la Corte, cuando ha pintado ya el retrato de Floridablanca y ha retratado al infante don Luis y a su familia en Arenas de San Pedro. En este año de 1784 pasa Goya su segunda temporada en Arenas trabajando de nuevo para el infante y poco después, en 1785, el duque de Osuna paga al pintor los primeros retratos hechos por Goya para esta familia. En este mismo 1785 Goya es nombrado teniente director de pintura de la Academia de San Fernando.

Se desconocen las circunstancias del encargo y el nombre del comitente del *Hércules*.

El tema de Hércules y Onfala ha sido aprovechado desde la antigüedad para simbolizar los peligros del sometimiento masculino a la mujer y para reir abiertamente de la situación afeminada del hombre cuando cae bajo el poder de la mujer⁸. El tema y el atuendo del héroe son pues utilizados para tratar burlonamente la mitología clásica tal y como aparece tratada en obras literarias de la época, conocidas en el entorno de Goya, por lo que vamos a fijarnos en dos de ellas.

7 José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952.

8 En el propio siglo XVIII tenemos un ejemplo sorprendente de esta iconografía en la propuesta que el padre SARMIENTO hace, en 1749, para la decoración de las doce esquinas de las cuatro torres al comenzar el cuerpo segundo del Palacio Real Nuevo de Madrid. Entre las numerosas alternativas que da el benedictino para una decoración basada en el número doce incluye, , «si se quisiesen adornos mytológicos», los doce trabajos de Hércules, e indica: «Pero si en lugar de alguna de las 12 dichas [hazañas], se quisiese poner una que divierta, no la ay mas propia que la de poner a Hércules hilando, con su rueca en la cinta y el huso entre los dedos. Esto alude a quando vestido de mujer estaba entre las damas de Omphale, hilando con ellas. Y si la clava haze de rueca será mas divertido el objeto. No importa que esto no aya sido hazaña, sino vilipendio de las que avia hecho. Si en esto no se conoze el valor de Hércules, se representa lo que puede el Amor» (apud Conrado Morterero «Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, 1972, pp. 66-67). No obstante, la «seriedad» de esta propuesta viene contestada por el comentario que el propio Sarmiento hace a propósito de los trofeos que se han de poner a los reyes o héroes de la antigüedad, para lo cual, dice, «es preciso huir de todo trofeo militar moderno; pues sería una mamarrachada, y aún mayor que la de ver a Hércules hilando, verle rodeado de piezas y de arcabuzes o fusiles» (*ibidem*, p. 58).

La primera está en relación con los duques de Osuna y sobre ella poseemos algunos datos importantes. Se trata de la *Vida, Trabaxos y Aventuras de Hércules thebano, Hixo de Júpiter, y Alcmena*, compuesta en seguidillas por don Ventura Rexon de Silva en el año de 1765.

Esta obra manuscrita, una de cuyas copias (la de la Biblioteca Nacional) procede de la colección del duque de Osuna nos cuenta en 47 hojas la gestación, nacimiento y principales hechos de Hércules, del que dice: «también se llamó Alcides,/ nombre más blando,/ y siéndolo, no importa,/ que no esté usado;/ y assí con flema/ en uso hede ponerle,/ pues tuvo Rueca»⁹.

El autor canta burlonamente las hazañas del héroe y entre ellas cuenta su matrimonio con Deyanira y después su enamoramiento de Onfala: «En fin, como fastidian/ las posesiones/ se cansó nuestro Alcides/ de su consorte:»// «A Onfala aspira,/ no por ser más hermosa,/ por ser distinta./ El cariño, que à Onfala/ tubo, fue tanto,/ que jamas fino Amante/ pareció esclavo.// Assí lo creo,/ pues quanto hizo por ella/ todo fue yerro.// Dexò con Ygnominia/ claba, y saetas,/ tomando por sus Armas/ el uso, y rueca:».

Aquí el episodio se presenta no como consecuencia de la esclavitud del héroe que había sido comprado por Onfala, sino como ejemplo del vaivén amoroso de Hércules, quien después se enamora de Iole y de otras muchas, viviendo siempre por ello bajo el poder de las mujeres, a quienes entrega sus atributos masculinos (armas) y de quienes recibe los femeninos (vasquiña y aguja de coser): «También à Iole quiso/ con ansia grande,/ y a otras mill, cuyos nombres/ nadie los save; // Ni el supo de ellas,/ porque las conocía/ sin conocerlas// La gran Piel del Hemeo,/ que se vestía,/ consiguieron la dege/ por sus basquiñas».

Ante estos hechos su esposa Deyanira, interviene y le entrega la camisa que le diera a ella el centauro Neso, creyendo que al ponérsela olvidaría a las otras mujeres y Hércules al ponérsela muere abrasado, destruido una vez más por el poder de las mujeres sobre él.

Pero además esta obra literaria nos sirve como testimonio del gusto de la nobleza por lo plebeyo y de las relaciones entre nobles y literatos.

En el mismo volumen figuran otros versos remitiendo la letra de una tonadilla a la Sra. Condesa de Benavente¹⁰ es decir, a la futura duquesa de Arcos y de Osuna.

⁹ Ms. 10952, pp. 8 y v.

¹⁰ Fol. 93.

Ahora bien ¿quién era el autor de poema tan próximo al espíritu del cuadro de Goya que estudiamos?

Como el propio manuscrito indica, la obra fue compuesta por don Ventura Rejón de Silva, padre de Diego Antonio Rejón, citado al comienzo de este estudio. Es por tanto lógico deducir, apoyándonos además en su correspondencia con la nobleza, que formaba parte del mundillo literario madrileño en la década de los 80, cuando Goya realiza su pintura mitológica.

Su hijo estaba casado con la marquesa de la Real Clemencia, quien en 1787, se integró en la recién creada Junta de Damas de la Real Sociedad Económica de Madrid, que presidió la duquesa de Benavente (Osuna) entre 1787 y 1790 y que tanta importancia tuvo para el trabajo de las mujeres ilustradas¹¹.

La opinión del hijo sobre estos temas es muy diferente a la del padre, como queda reflejada en los siguientes versos: «Con asunto sagrado/ Jamás profano asunto irá mezclado,/ Ni en tabla que presente/ Pasage relativo al Chistianismo/ Ficciones se pondrán del Gentilismo/ Del mismo modo la razón ordena/ Que en verdadera Historia no se inviente/ De Fábula episodio impertinente/ Con pretexto de hacerla más amena;/ ¿Pues a quien gustará vér confundido/ Con lo real y cierto lo fingido?»¹² mientras en otros se incluyen recomendaciones que, indirectamente, prueban la intención declaradamente burlesca de una imagen como la representada por Goya en su *Hércules y Onfala*: «Nunca al Héroe famoso/ El Pintor vestirá como si fuese/ Agraciada doncella,/ A quien siempre se adapta lo vistoso/ De un color delicado como ella»¹³.

No obstante, nada sabemos de contactos directos entre Rejón y Goya.

La segunda obra literaria que vamos a examinar corresponde al teatro y en ella encontraremos datos de gran interés, por cuanto se refieren también al personaje y a la fábula que Goya representó en el lienzo que estudiamos.

¹¹ Allí se debatían temas típicos de la ilustración como la educación, la justicia social y la economía, y específicos de la mujer como la educación femenina, las cárceles de mujeres, los niños abandonados. También se impartían clases de educación física y se proporcionaron las primeras vacunas infantiles. (Véase Paula de DEMERSON *Maria Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo). Una figura de la Ilustración*, Madrid 1975).

¹² *La Pintura, ob. cit.*, p. 46.

¹³ *Ibidem*, pp. 67-68.

Se trata de una obra de Antonio de Zamora, el cual, aunque murió en 1728, gozó de amplia difusión en todo el siglo. Sus obras se representaron frecuentemente en los teatrillos de la nobleza madrileña¹⁴ a lo largo del siglo XVIII.

Como es sabido, algunas obras de Zamora sirvieron de inspiración a pinturas de Goya, por ejemplo, *El Hechizado por fuerza*, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, y *convidado de piedra* y dentro de su producción encontramos precisamente una zarzuela nueva titulada *Matarse por no morirse y el Hércules Furente*¹⁵, que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional, y por ello tal vez su texto es poco conocido actualmente.

La obra¹⁶ muestra un curioso enredo entre Hércules y Deyanira a causa de las amantes del primero, que provocan los celos de su esposa y el final trágico del marido. En la zarzuela no se cita a Onfala por lo que es Iole solamente la causa de la mudanza de naturaleza de Hércules, «usando rueca y vastidor». Deyanira confiesa sus sospechas a la maga Nefile, quien, utilizando su poder, hace reflejar en un espejo mágico el encuentro de Iole y Hércules. Ambos están en «un gavimeto ricamente adornado y en él sobre una almohada Iole, en cuyo regazo estará Hércules con algunas cintas en el pelo y una Rueca en la mano y damas en pie». En ese momento Hércules declara su amor a Iole por encima de Deyanira y la amante le responde: «Porque veas como pago/ esa fineza desfruta/ las flores demi regazo/ otra vez». Ante esta evidencia Deyanira enfurece y Nefile le entrega una banda que una vez puesta por Hércules le hará volver al amor de su esposa. Al regreso de Hércules, éste niega sus amoríos y Deyanira le entrega la banda de Nefile que abrasa al marido y queda cumplida así la venganza del centauro Neso, hermano de la maga Nefile¹⁷.

¹⁴ Recuérdese que la propia duquesa de Benavente era muy aficionada a las representaciones, tenía un teatrillo en su casa, del cual eran asiduos Tomás de Iriarte, Moratín, Don Ramón de la Cruz y protegía a cantantes, actores y actrices como La Tirana, Isidro Máiquez, etc. (Véase Condesa de Yébes, *ob. cit.*).

¹⁵ Está recogida por Vicente GARCÍA DE LA HUERTA (*Theatro Español. Catálogo alphabeticó de las comedias...*, Madrid, 1785), la cita MESONERO ROMANOS en la B. A. E. (*Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, 1859) y Cayetano Alberto de la BARRERA (*Catálogo bibliográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860).

¹⁶ El título de Hércules furente recuerda el *Hércules Furens* de Séneca, sin duda conocido por los autores del siglo XVIII, en esta obra aparece travestido solamente Hércules pero la causa de ello es Onfala que, sin embargo, no aparece en la obra de Zamora.

¹⁷ El manuscrito es el 16373 y proviene de la colección Durán, el mayor coleccionista de teatro conocido y en parte contemporáneo a Goya, aunque muere en 1862. Aunque este texto pudiera hacer pensar en la banda roja que Hércules tiene en el cuadro de Goya, en la

Tanto el *Hércules furente* de Zamora como el *Hércules Tebano* de Rejón, fueron conocidos en las reuniones literarias madrileñas contemporáneas a Goya y nos muestran elementos que sirven para esclarecer la pintura de que tratamos ahora.

Hércules aparece transformado en antihéroe, en un soldado popular y aventurero, sometido a las mujeres, quienes se apropián de sus armas y le imponen ropas y tareas vejatorias para el hombre. Así en el cuadro de Goya aparecen dos mujeres, una con la espada en sus manos y otra que observa la falda y la costura de Hércules. Estas dos mujeres pueden ser Iole y Onfala, que aparecen juntas en el poema de Rejón. En este caso, el cuadro expondría de una manera muy sutil, la causa última de la situación del héroe: el estuche que la segunda mujer mantiene entre sus piernas y del que surge el hilo que centra la atención del hombre.

La fábula goyesca sería pues un buen testimonio del rechazo racionalista a la «ficción» de la mitología clásica y a su utilización como ejemplo moral, mostrando a través de la burla el «antiejemplo».

La noticia más antigua que tenemos sobre los propietarios del cuadro lo cita en casa del Marqués de la Torrecilla. La marquesa aparece entre las fundadoras de la Junta de Damas de la Real Sociedad Económica de Madrid, que presidía la duquesa de Benavente y de la que era secretaria la condesa de Montijo y miembro también la marquesa de la Real Clemencia, esposa de Rejón, citada anteriormente¹⁸.

La marquesa de la Torrecilla era amiga de la condesa de Montijo, cuyo salón era frecuentado por Jovellanos, Mazarredo, Vargas Ponce —todos ellos retratados por Goya— y sin duda el propio pintor, a quien la condesa «celebraba a boca llena» al decir de Vargas Ponce¹⁹.

El Hércules goyesco es de fecha muy temprana, cuando el pintor tiene sus primeros contactos con la nobleza y con los ilustrados, no obstante es

obra que comentamos sólo le es entregada por Deyanira en casa e inmediatamente después de ponérsela comienza su locura que finaliza en la muerte.

¹⁸ Es también una buena representante del círculo de **mujeres** ilustradas por su actitud y actividades dentro de las tareas sociales de la Junta. Murió joven, en 1797, y una hija suya fue miembro honorario de la Academia de San Fernando por ser pintora. Véase DEMERSON, *ob. cit.*, especialmente pp. 365-368.

¹⁹ Apud DEMERSON *ob. cit.*, p. 114. Recuérdese también que Goya hizo, hacia 1804, los retratos de tres hijos suyos, entre ellos el de la marquesa de Villafranca, pintora, que está en el Museo del Prado. De sus amigos, el primer retratado por Goya es Mazarredo y esta obra es contemporánea al cuadro de Hércules.

en estos salones, en sus lecturas y representaciones, donde hay que buscar la fuente literaria, el significado y el encargo del cuadro de Goya.

Unos años después de terminar el *Hércules* aparecen las dos primeras pinturas de Goya mencionadas específicamente como alegorías, las conocemos sólo por la cita que de ellas hace el pintor al extender recibo de su cobro. Se menciona como «dos cuadros alegóricos a Zaragoza», valorados en 900 reales y pagados por el Ayuntamiento de la ciudad a Goya, en febrero de 1793²⁰. De ellas no hay más noticias, por lo que no podemos opinar sobre las imágenes representadas por Goya en estas dos primeras y específicas alegorías. Nadie las ha vuelto a citar y sería muy interesante rastrear un poco esta noticia.

La tercera mitología que vamos a tratar es la de *Psiique y Cupido*, atribuida mayoritariamente a Goya, realizada hacia 1800, aunque tiene unas características muy peculiares.

Al tratar de esta obra siempre se subraya un cierto neoclasicismo en el aspecto formal y una técnica más prieta que en otras obras contemporáneas. Igualmente es notorio el parecido que tiene la Psiique con la maja pintada por esos mismos años para Godoy, en cuyo gabinete interior estaba «en compañía de varias Venus», como la de Velázquez, regalo de la duquesa de Alba²¹ y quizás en ello esté la clave de esta mitología que ciertamente se hizo con intenciones muy determinadas, hoy por hoy difíciles de precisar, mientras no sepamos quien fue realmente la modelo de ambos cuadros (Gassier sugiere que podría ser Pepita Trudó amante de Godoy) y para quien fue hecha la Psiique.

Se ha supuesto que el cuadro fuera hecho realmente por el pintor para sí mismo, como alegoría de una situación personal²². Nosotros opinamos que habría que dirigir la atención más bien hacia el entorno del cliente de la «maja». Debió ser un encargo preciso, dada la poca inclinación «natural» de Goya hacia la mitología y dadas también las rigideces que aparecen en la pintura como siguiendo indicaciones muy detalladas del cliente.

²⁰ Francisco de Goya. *Diplomatario*, Zaragoza, 1981, p. 313.

²¹ PARDO CANALÍS, ob. cit., La visita fue realizada entre otros por Ceán, y su noticia está extraída de las notas de los *Diarios de GONZÁLEZ DE SEPÚLVEDA*.

²² Así opina BUENDÍA en *Colección Cambó*, Madrid, 1990, pp. 392-401, nº 43. Recientemente Alcalá Flecha ha señalado como posible fuente iconográfica para esta pintura una de las ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, en edición francesa de París 1768 y española de Madrid, 1805 («Nuevas fuentes compositivas de la obra de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, 1991, pp. 63-70). El grabado original sería obra de Massard y el que realizó las planchas para la edición española fue José Assensio y Torres.

Más tarde, en 1810, realiza Goya una de sus alegorías más famosas por muchos motivos. Se trata del cuadro conocido como *Alegoría de Madrid*, (fig. 4) aunque en realidad fue encargado como retrato del rey José I, retrato que Goya transformó, en una gran alegoría y que la historia conservó como tal, haciendo desaparecer el retrato real.

La pintura le fue encargada a Goya en 1810 por recomendación de Tadeo Bravo de Rivero y encargo del Ayuntamiento de Madrid²³.

En 1806, Goya había retratado a Bravo de Rivero y en 1808 había colaborado en la decoración de la fachada de su casa de don Tadeo, con motivo de la proclamación de Fernando VII. La decoración, al decir de la *Gaceta* consistió, entre otras cosas, en una representación de la «fidelidad limeña»²⁴, la que en un medallón tenía el retrato del rey». Esta relación sirvió probablemente para encargar a nuestro artista el retrato real, en el que mantuvo la idea de la decoración dedicada en 1808 a Fernando VII, ya que en ambos aparece una alegoría femenina (la Fidelidad o Madrid) y un retrato del rey (Fernando VII o José I), lo que hace suponer el éxito de la fórmula empleada en 1808, bien por sugerencia del propio D. Tadeo, bien por indicación de Goya.

Al parecer, la ausencia del rey José y el contar sólo con una estampa de medio perfil grabada en Roma como modelo, determinaron al pintor a componer la gran alegoría.

No obstante se puede recordar que Goya, retratista por excelencia, debió encontrarse muy comprometido para realizar tal obra y muy a disgusto con ella para volcarse en la alegoría y relegar el retrato.

El esquema compositivo de unas figuras alegóricas presentando el retrato de un personaje dentro de un pequeño óvalo era habitual en el arte del siglo XVIII. Así pues, podemos decir que Goya seleccionó en este cuadro dos de los temas más alejados de su producción habitual y por supuesto, de su gusto e «inclinación»: el retrato en medallón y las grandes alegorías, lo que puede explicarse por un deseo expreso del pintor de diluir la imagen del rey francés entre grandes alegorías que constituyen el objeto principal del cuadro, aunque también pudiera ser una imposición de don Tadeo.

Así pues, el retrato del rey francés es una de las obras de iconografía más barroca: mujer con corona, escudo de la ciudad y perro a sus pies,

²³ PÉREZ Y GONZÁLEZ, apud *Goya y la constitución de 1812*, ob. cit., p. 86.

²⁴ Don Tadeo provenía de Lima. Breves noticias biográficas de él da GLENDINNING en «Goya's Patrons», *Apollo*, 1981, p. 246.

representación de la fiel y coronada villa de Madrid, ángeles o genios sosteniendo el retrato real y genios alados con trompeta y con corona de laurel y olivo representando la Fama y la Victoria respectivamente. Todas son imágenes recogidas y recomendadas por Ripa en su celebrada *Iconología*.

Es importante retener la imagen de esta *Alegoría de Madrid* para revisar el segundo gran cuadro alegórico de Goya, interpretado generalmente como *España, Tiempo e Historia* (fig. 5).

El cuadro está en el Museo de Estocolmo y consta de tres figuras: Tiempo e Historia, interpretadas según la iconografía barroca recogida por Ripa y una figura femenina, protagonista sin duda alguna, e interpretada como España, la Filosofía o la Constitución²⁵.

La primera interpretación —España— es la más antigua. Se la dio Yriarte, en su *Goya* de 1867, el autor habla de «*L'Espagne écrivant son histoire*» y Viñaza lo traduce cuando la menciona en su *Goya* de 1887²⁶. La segunda es de Nordström y la tercera nos interesa especialmente porque puede explicar la actitud positiva e implicada del pintor hacia esta obra.

Como se recordará, además de la pintura hay dos dibujos y un boceto en relación con este tema.

Sayre estudió todos ellos al ocuparse de este cuadro y parte primero de la tradicional relación entre el Tiempo y la Historia, y el Tiempo y la Verdad, citando ejemplos en grabados de 1696 y 1713, analizando independientemente los distintos elementos del cuadro de Goya: luz, reloj de arena, cetro, vestido y libro y relacionándolos con otros dibujos el propio pintor y con las distintas constituciones españolas de la época, propone finalmente el título de *Adopción de la Constitución de 1812 por España*. Es decir, la pintura sería una alegoría de la constitución española en la que se resalta su bondad, luz, verdad y libertad, y la importancia del momento histórico de su adopción.

Veamos ahora qué postura tomó Goya ante esta alegoría.

El cuadro consta de tres personajes, dos de ellos, Tiempo e Historia, siguen la iconografía de tiempos clásicos, divulgada en el barroco a partir de los modelos de Ripa. Goya los aprovecha simplificando al máximo su

²⁵ Soria («Goya's Allegories of Fact and Fiction» *B. M.*, 1948, p. 196-200), Nordström *Goya, Saturno y melancolía. Estudio sobre el arte de Goya*, Madrid, 1989 y Sayre, «Goya. Un momento en el tiempo» *En Goya y la Constitución de 1812*, Madrid, 1982, respectivamente.

²⁶ SÁNCHEZ CANTÓN en su estudio de este cuadro («La elaboración de un cuadro de Goya» *A. E. A.* 1945, pp. 301-307) lo interpreta como *España ante la Historia, que escribe sus fastos, mientras el Tiempo, que no puede detenerse, la invita a seguirle*.

apariencia y atributos, es decir, adoptando un lenguaje claro y sencillo, como recomendaban los neoclásicos²⁷. El tercer personaje es, una alegoría nueva, que Goya debió inventar. Para ello elige una personificación femenina en la que reúne características como juventud, luz, blancura y libertad; le dota de dos atributos: un cetro (símbolo de la soberanía y por ello dado tradicionalmente al rey) y un libro (Constitución). Esta figura ocupa además el lugar de la Verdad en el cuadro pequeño de Boston y en cierto modo hereda también parte de su significado.

Pero además de esto hay un elemento simbólico muy importante que ha pasado hasta ahora desapercibido —que sepamos— y es el árbol que el pintor coloca detrás de la figura central femenina²⁸. Se trata de un árbol recién cortado que está cayendo y puede verse uno de sus bordes inferiores unido aún a la tierra. Este elemento ocupa en el cuadro de Estocolmo el mismo lugar que ocupan, en el boceto de Boston, la oscuridad y las aves nocturnas. Así pues, ambas imágenes —oscuridad y árbol derribado— representan dos momentos del pasado, superados por la luz del presente que inaugura una nueva era.

En el boceto aparece la Verdad triunfando sobre la oscuridad al final de los tiempos, según marca el reloj de arena vacío en la parte superior. En la pintura de Estocolmo asistimos al nacimiento de una nueva España, según marca el reloj lleno en la parte superior, caracterizada por la Constitución (libro en la mano) y la Soberanía (cetro), que acaba con un pasado de oscurantismo (árbol que se acaba de cortar) y la Historia subraya la importancia de este momento, colocando el libro del pasado bajo su pie.

La imagen se puede referir pues a los principios del liberalismo, que impusieron la soberanía nacional en la Constitución de 1812 por lo que el cetro corresponde a España y no a la monarquía, razón por la que la figura no tiene corona. Sabemos que los liberales usaron en sus discursos en las Cortes de Cádiz imágenes parecidas a la representada por Goya, y así por ejemplo, refiriéndose a la abolición de la propiedad vinculada, hablaron de suprimirla «arrancando de raíz el árbol que produce tan amargos frutos»²⁹.

²⁷ Sobre este aspecto véase Rosa LÓPEZ TORRIJOS «Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. Sus primeras obras», *A. E. A.*, 1995, pp. 165-177.

²⁸ Yo lo hice constar en mi estudio «Goyas förhallande till allegorin och den klassiska världen», en *Goya*, Estocolmo, 1994, pp. 31-43.

²⁹ La frase es citada por Raymond CARR en *España 1808-1939*, Barcelona, 1978, p. 108. En este mismo capítulo se trata de la posición de conservadores y patriotas liberales sobre temas como la soberanía popular —defendida igualmente por los liberales— y del papel de la nación y la monarquía, temas todos ellos estrechamente relacionados con el cuadro de que tratamos y ampliamente debatidos en la cortes de Cádiz.

Así pues en el cuadro de Goya aparece la España constitucional frente a la España absolutista y monárquica. En el cuadro hay figuras y elementos de la iconografía tradicional barroca, como el Tiempo y la Historia el cetro para indicar la soberanía, el árbol cortado, imagen habitual tanto en la retórica como en la plástica barroca, cuando se trata el tema de la muerte y presente por consiguiente en libros y estampas referidos a esta iconografía. Todo este conocimiento antiguo de Goya está aquí, no obstante con un significado nuevo, más relacionado con los hechos contemporáneos que con el código iconográfico del pasado pasado.

Aunque no sabemos para quien se hizo esta obra³⁰, suponemos que se creó en torno a la proclamación de la Constitución de 1812. Las primeras noticias que tenemos de ella son las de Yriarte en 1867, en esa fecha él la vio en Cádiz, en casa del cónsul austriaco.

A falta de otros datos, recordemos que Goya retrató a varios personajes que destacaron como políticos liberales defensores de la Constitución de 1812. Por ejemplo, Vargas Ponce, Ramón de Posada y Soto, Antonio Porcel y sobre todo, Evaristo Pérez de Castro, académico de San Fernando, defensor de la libertad de prensa en las Cortes de Cádiz en 1810, poseedor de varias obras de Goya —entre ellas tres pinturas con temas de la guerra de la independencia—, él mismo pintor, y a quien se ha sugerido como posible inspirador de algunas obras de Goya³¹.

Recordemos además que en Cádiz no solamente estuvieron escritores y políticos liberales sino también gran parte de la nobleza de ideas progresistas, muchos de ellos relacionados con Goya, como los condes de Altamira, el duque de Hijar y sobre todo la condesa-duquesa de Benavente³² y sus hijos, que tan importante papel tuvieron en estos años y en el futuro liberalismo, y cuya hija Joaquina heredó, por su matrimonio, relaciones familiares con Austria³³.

³⁰ Recuérdese que la suposición de Gudiol como hecha, junto a la *Alegoría de la Poesía*, para el palacio de Godoy, no se ve corroborada por las citas en el palacio del Príncipe de la Paz y es rechazada actualmente. Como en el caso de la *Alegoría de Madrid*, el conocimiento de la personalidad del cliente tal vez nos ayudaría a saber el peso que éste tuvo en la invención de la alegoría.

³¹ Nigel GLENDINNING, «Arte e ilustración en el círculo de Goya» en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, [1980], pp. 73-88.

³² Todos ellos aparecen en el padrón de Cádiz de 1813. Sobre la actividad política y social de la ciudad en esos años y la presencia de refugiados en la misma puede verse: Ramón SOLÍS, *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, [Madrid], 1987.

³³ Cabe recordar a este respecto que Joaquina estaba casada con el marqués de Santa Cruz, hijo de una austriaca —Mariana Waldstein retratada también por Goya en 1798— y

Así pues en la alegoría relativa a Madrid y en la alegoría de la España constitucional tenemos un resumen perfecto de la postura de Goya ante este tema. En la primera se muestra lejano y utiliza mecánicamente un lenguaje barroco. En la segunda se muestra comprometido y cuidadoso en plasmar un significado que en aquel momento tenía que ver con vivencias y sentimientos muy importantes en la vida personal y colectiva, así pues Goya utiliza elementos del lenguaje tradicional junto a otros de la vida contemporánea creando un nuevo tipo de expresión alegórica.

La alegoría que aparece en el cuadro de Estocolmo, debió ser tan del agrado de Goya que posiblemente volvió a utilizarla —como ha señalado Sayre también— en el *retrato de Fernando VII* (fig. 6) hecho para el ayuntamiento de Santander en 1814.

El Concejo cántabro al hacer el encargo especifica que «[El rey] deberá tener la mano apoyada sobre el pedestal de una estatua de España coronada de laurel y estarán en este pedestal el cetro, corona y manto: al pie un león con cadenas rotas en las garras»³⁴.

Las alegorías precisadas en el encargo —España heroica, atributos de la realeza y libertad obtenida— fueron respetadas por el pintor, pero la figura de España, coronada de laurel, tiene no obstante el pecho semidescubierto y los brazos extendidos al igual que la figura de Estocolmo, aunque las manos están colocadas de tal forma que sólo aquellos que conocieran la obra anterior pudieran establecer claramente la relación con la España constitucional, suprimida por el rey pocos meses antes, pero presente siempre en el ánimo de Goya. Además de esto, la estatua de España está colocada sobre un pedestal, donde vemos media cabeza de perfil, dentro de una moldura circular como en las medallas antiguas. La cabeza no se menciona en las condiciones del encargo y por tanto sería interesante saber si Goya quiso significar algo especial con esta cabeza.

De momento lo único que sabemos, en que en 1812 se fundió una medalla conmemorativa de la Constitución de Cádiz, en la que aparece Fernando VII de perfil y coronado de laurel, a la manera de los emperadores romanos. En ella se dice que es rey de las Españas «por la gracia de Dios y de la Constitución». La imagen que aparece en esta medalla corresponde a Fernando VII joven e imberbe, con su perfil característico —nariz redondeada y barbilla muy recta— y en el reverso hay una alegoría de

cuya familia había ostentado la embajada de España en Viena. Sobre Mariana de Waldstein puede verse: Jeannine BATICLE, «Le portrait de la Marquise de Santa Cruz par Goya», *Revue du Louvre*, 1977, pp. 153-163.

³⁴ Apud *Goya y la constitución de 1812*, *ob. cit.*, p. 88.

España y América sosteniendo ambos mundos el libro de la Constitución, sobre el que aparece una estrella refulgente³⁵.

¿Podría ser que el pintor quisiera dar aquí una nueva cita constitucional convenientemente enmascarada dada la fecha de realización del cuadro?

Las últimas pinturas mitológicas hechas por Goya corresponden a la obra realizada entre 1820 y 1822, en las paredes de su casa junto al río Manzanares. En ellas representa a Saturno y las Parcas.

Saturno (fig. 7) está pintado en la planta baja de la casa y acompaña posiblemente de *Judit, el Aquelarre, la Romería de San Isidro, Leocadia, Dos viejos comiendo y Dos frailes*.

Saturno había sido utilizado por Goya en ocasiones anteriores como alegoría del Tiempo, pero ahora aparece en una de las acciones más peculiares de su historia: devorando a su hijo.

Yriarte, al describir las pinturas de la casa de Goya lo cita como una «escena de canibalismo», pues es ésta la impresión que da al contemplarla³⁶. En realidad podemos considerar el *Saturno* más como antecedente de la «alegoría real» de Courbet (*El taller del pintor*) que como consecuente de la mitología alegorizada del barroco.

Las Parcas (fig. 8) aparecen representadas en la sala del primer piso, junto al *Perro en la arena, el Duelo a garrotazos, La lectura, Dos mujeres y un hombre, Paseo del Santo Oficio y Asmodea*.

Las Parcas del mundo clásico, Cloto, Láquesis y Atropos, presidían respectivamente el nacimiento, la vida y la muerte del hombre, hilando, tejiendo y cortando el hilo de su vida.

Las Parcas de Goya expresan el poder absoluto del destino por encima de la voluntad del hombre. Éste, maniatado y de espaldas aparece someti-

³⁵ La medalla fue obra de Félix Sagau, realizada en 1812. Puede verse reproducida, anverso y reverso, junto a amplias referencias históricas y bibliográficas en el artículo de Javier GIMENO, «Las medallas constitucionales de 1820» *Goya*, 1988, pp. 62-67.

³⁶ Años antes, hacia 1797, Goya había realizado un dibujo sobre el mismo tema, el llamado *Brujo saturniano*, en el que aparece el viejo personaje devorando a uno de sus hijos mientras otro aguarda su turno. Esto indica que era un tema antiguo en el interés de Goya que ahora plasma definitivamente en las pinturas de su casa. Como ha señalado repetidamente la historiografía, en la colección real existía el famoso *Saturno* de Rubens (Prado), que Goya sin duda conocía, y que muestra también una imagen realista y terrible, aunque de carácter distinto. Sobre este tema y el conjunto de las pinturas negras, en relación con la melancolía, véase el estudio que realiza Nordström (*ob. cit.*), pp. 222-263.

do a las Parcas que, con aspecto de brujas, le consideran objeto de sus prácticas y de su capricho al disponer del hilo de su vida.

En este caso las imágenes de la mitología clásica están utilizadas como expresión de una experiencia humana histórica y cruel que se relaciona con el resto de las imágenes de la quinta del Manzanares. El significado parcial de estas obras —la iconografía— es fácil de descifrar, pero el de conjunto —la iconografía— hay que buscarlo ya en un nuevo tipo de lenguaje más difícil de interpretar.

Con el examen de estas pinturas de tema alegórico y mitológico podemos ver como Goya utiliza la alegoría con un sentido barroco de exaltación de valores establecidos y como dos obras muestran el cambio, la *Alegoría de Madrid*, última destinada a persuadir y a glorificar con un lenguaje barroco y la *España constitucional*, destinada a mostrar, explicar y justificar unos valores modernos y minoritarios, y que por ello introduce ya nuevos elementos de lenguaje extraídos de la historia contemporánea.

Finalmente las imágenes representadas en el ciclo de las pinturas negras serían testimonio ya de la ruptura definitiva con el lenguaje alegórico anterior, al cortar toda referencia a significados trascendentes y generalizados y al renunciar al uso de un código común. Sería así el fin del despliegue barroco para persuadir y el comienzo del subjetivismo moderno.



1. Aníbal cruzando los Alpes.



2. Dibujo del cuaderno italiano.

Rosa López Torrijos



5. *Alegoría de la España constitucional.*



6. *Fernando VII.*



7. *Saturno.*



8. *Las Parcas.*

GOYA, LOS CAPRICHOS Y EL TEATRO DE SOMBRAS CHINESCAS*

JUAN MIGUEL SERRERA

El estudio de las fuentes del lenguaje icónico de Goya está dando grandes resultados. Siguiendo esa línea de investigación, en este trabajo se relacionarán sus *Caprichos* con el fascinante, mágico y variopinto mundo del teatro de sombras chinescas, en el que además de las representaciones que le daban nombre se ofrecían las más diversas actuaciones, ya que, de hecho, compendiaba la casi totalidad de las diversiones populares de la época.

Esas asociaciones vendrán a sumarse a las planteadas por quienes se han adentrado en el estudio de las tradiciones carnavalescas como origen del lenguaje icónico de Goya y a las establecidas por quienes, al estudiar las relaciones entre el pintor de Fuendetodos y el teatro de su época, han insistido en las conexiones con el llamado «teatro de figurón»¹. Pero sobre todo, se sumarán a las que Priscilla E. Muller fijó entre las *Pinturas Negras* y las truculentas y espectaculares fantasmagorías de Robertson². Sin su estudio difícilmente se podrían haber escrito estas páginas, a través de las cuan-

* Este trabajo se publicó por primera vez, con ligeras variantes, en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid, 1996, pp. 83-112.

¹ Sobre las relaciones entre Goya y el mundo carnavalesco, cfr. GLENDINNING, Nigel: "Some versions of Carnival: Goya and Alas", *Studies in Modern Spanish Literature and Art presented to Helen F. Grant*, Londres, 1972, págs. 65-78. Asimismo, LORENZO DE MÁRQUEZ, Teresa: "Tradiciones carnavalescas en el lenguaje icónico de Goya", *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, 1988, pp. 99-109.

² MULLER, Priscilla E.: *Goya's "Black" Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*, Nueva York, 1984.

les se intentará, no obstante, poner de relieve que las conexiones entre Goya y esos artilugios son anteriores a la llegada de Robertson a Madrid en 1821, teniendo su origen en el teatro de sombras chinescas, de gran raigambre en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII.

La pujanza de ese teatro se dio, sobre todo, en las ciudades, cuyos habitantes, en especial los de los sectores más privilegiados, buscaban por todos los medios divertirse, como atestigua Jovellanos al decir que «las clases pudientes, que viven de lo suyo, que huelgan todos los días, o que al menos destinan alguna parte a la recreación y al ocio, difícilmente podrán pasar sin espectáculos, singularmente en las grandes poblaciones»³. El teatro de sombras chinescas formaba parte de esos espectáculos, especialmente atacados por Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, encargada por el Consejo de Castilla en 1786 y leída en la Academia de la Historia en 1796. En ella arremete contra ese tipo de obras, cuya prohibición propone diciendo: «Para mejorar la educación del pueblo, otra reforma parece mas necesaria, y es la de aquella parte plebeya de nuestra escena que pertenece al cómico bajo o grosero, en la cual los errores y las licencias han entrado mas de tropel». Y continua diciendo: «Acaso fuera mejor desterrar enteramente de nuestra escena un género expuesto de suyo á la corrupción y á la bajeza, é incapaz de instruir y elevar el ánimo de los ciudadanos. Acaso deberían desaparecer con él los títeres y matabiches, los pallazos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis, y otras invenciones, que aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes». Pero por mucho que lo deseara, Jovellanos era consciente de que no sería fácil acabar con esas manifestaciones, admitiéndolo así al señalar que «si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense á lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle»⁴.

Con o sin esas purgas —más bien sin ellas—, ese tipo de teatro siguió vigente, contribuyendo al éxito que el montaje y coste fuera, como el mismo Jovellanos advierte, sencillo y barato; que no le afectara los reiterados decretos de supresión del teatro; que pudiera llevarse a cabo en Cuaresma, época en la que estaban prohibidas las convencionales representaciones teatrales, y, sobre todo, que estuviera fuertemente arraigado en los

³ DE JOVELLANOS, Gaspar Melchor, “Obras públicas e inéditas” BAE, vol. 46, Madrid, 1963, p. 16.

⁴ *Idem*, págs. 496-497.

gustos de todo tipo de público. De hecho, pese a los intentos reformistas de Jovellanos, la España de las Luces fue en buena medida la España de las sombras chinescas, contribuyendo esa aparente contradicción a configurar el verdadero panorama de la España de la Ilustración.

El llamado teatro de sombras chinescas estaba en manos de extranjeros, sobre todo de franceses y alemanes, cuya llegada se vio favorecida gracias a la política aperturista de Carlos III. Dada la idiosincrasia de ese tipo de espectáculos, el idioma nunca fue un problema, pues quienes los ponían en escena se comunicaban a través de canciones, danzas, pantomimas, juegos acrobáticos y de las propias representaciones de sombras chinescas. Como ejemplo se puede tomar la compañía del alemán Josef Brunn, estudiada por Varey y de la que aquí se aportan algunos datos, extraídos del proceso judicial que sufrió durante su estancia en Sevilla en 1779⁵.

Procedente de Francia e Inglaterra, entró en España por El Ferrol en agosto de 1778, actuando a continuación en La Coruña, en Santiago de Compostela, en Madrid, donde trabajó desde principios de 1779, en Sevilla, en la que actuó desde el 1 de septiembre hasta finales de diciembre de 1779, y en Valencia, ciudad en la que montó su farsa durante los meses de enero y febrero de 1780, documentándose de nuevo su presencia en Madrid en 1784 y 1787.

La compañía la formaban nueve personas, a las que en cada ciudad se sumaban un número no determinado de hombres, sobre los que posiblemente recaerían los trabajos no artísticos. Al director, Josef Brunn, se le cita en el auto procesal incoado en Sevilla en 1779 como «Maquinista de sombras chinescas para diversión del público y otras habilidades de alambre», mencionándosele en otras ciudades como «farsante» y «de ejercicio volatín». Su trabajo, además de dirigir la compañía, consistía en bailar sobre el alambre, siendo el italiano Pedro quien bailaba sobre la maroma, cantaba, tocaba el violín y hacía de payaso. Del inglés Bartolomé Mur se dice que cantaba en su idioma natal, en español y en francés, no indicándose los cometidos artísticos del alemán Simón Uber y de su mujer, del también alemán Juan Plasentini, del francés Josef Vatrín y de la gallega Josefa. Sí se sabe cuál era el de aquel que se cita como «El carbonero», ya que bajo ese nombre trabajaba uno de los más famosos acróbatas españoles del momento.

⁵ Acerca de la citada compañía y, en general, sobre el teatro de sombras chinescas en España, cfr. VAREY, J. E.: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid. 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres, 1972. Del mismo autor, cfr. *Los títeres en Cataluña en el siglo XIX*, Barcelona, 1960.

En Sevilla instaló su teatro en el patio de una casa del céntrico barrio de El Salvador. Brunn la arrendó por cuatro meses, corriendo a su costa el montaje de las estructuras de madera sobre las que se sentaba el público —cuya trabazón no debía afectar a los muros y columnas— y comprometiéndose a reparar los daños que ocasionara la máquina⁶. En otras ciudades las representaciones tenían lugar en teatros, llegando a coexistir en el Madrid de Goya hasta tres dedicados a acoger esos espectáculos, localizados, respectivamente, en las calles de Preciados, las Veneras y del Duque de Alba⁷. El tamaño de la máquina que generaba el foco de luz —aproximadamente 3,89 m de alto por 3,33 de ancho y 1,94 fondo— se puede establecer gracias a las del cajón con ruedas en que se llevaba la del teatro de Teodoro Bianqui, que trabajaba en Madrid en 1783. En el de Brunn, cuatro hombres sentados delante de la máquina manejaban las figuras que daban cuerpo a la historia, cuyas recortadas sombras se proyectaban sobre una pantalla de lienzo encerado, delante de la cual se situaba el público⁸.

En los intermedios los miembros de la compañía ejecutaban sus otras habilidades. Cantaban, bailaban, hacían pantomimas, ejecutaban números acrobáticos y danzaban sobre la escalera, el alambre, la maroma y la cuerda floja, acabando las representaciones con fuegos artificiales. De hecho, el teatro de sombras chinas ofrecía las más variadas actuaciones, entre las que, en ocasiones, también se incluían las protagonizadas por la linterna mágica. En realidad compendiaba la casi totalidad de las denostadas

⁶ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, Sevilla. Archivo Audiencia Provincial de Sevilla. Sección Histórica. Legajo núm. 491, folios 25-44 v. La casa se localizaba en el número 18 de la calle de La Carpintería, figurando en el contrato de arrendamiento como fiador de Brunn el pintor Pedro Guillén. Pese a haberlo firmado el 1 de septiembre, el 20 de ese mismo mes los propietarios intentaron rescindirlo, basándose en que, según ellos, el montaje del entarimado había dañado la estructura de la casa. El dictamen pericial lo emitieron Juan Romero, citado como Maestro del Cabildo de la Ciudad, y Bernardino Afanador, descrito como Maestro Alarife de Sevilla. Resuelto el sumario a favor de Brunn, a las motivaciones aducidas debieron sumarse otras de índole coyuntural, en concreto las referidas a la fuerte campaña contra el teatro dominante por entonces en Sevilla, en donde fue expresamente prohibido el 30 de marzo de 1779. Al respecto, cfr. Aguilar Piñal, Francisco: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974, págs. 161 y 231.

⁷ MUÑOZ ROCA-TALLADA, Carmen. Condesa de Yebes: *La Condesa-Duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Madrid, 1955, pág. 84.

⁸ Sobre el teatro de sombras chinas existe una muy amplia bibliografía. De especial interés son los siguientes estudios: ALBERT: *Les théâtres d'ombres chinoises*, París, 1896; LEGARDE, Emile: *Ombres chinoises*, París, 1900; BORDAT, DENIS Y BOUCROT, Francois: *Les théâtres d'ombres. Histoire et techniques*, París, 1956; REMISE, J., REMISE, P. Y VAN DE WALLE, R.: *Magie lumineuse. Du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Tours, 1979; *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, estudios dirigidos por Stathis Damianakos, París, 1986, y BADIOU, Maryse: *L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*, Barcelona, 1988.

por Jovellanos. Sólo quedaban fuera de su ámbito los títeres, aunque hay que señalar que la temática de las obras no difería mucho y que también se acompañaban de cantos, bailes, pantomimas y juegos acrobáticos.

A pesar de que Jovellanos parece señalar que este tipo de teatro gustaba sólo al pueblo, la verdad es que interesaba a todo tipo de público, incluso a los miembros de la Familia Real. Así lo manifestaban las compañías en sus carteles, entre otros en el que distribuyó por Sevilla en 1777 la compañía de volatines de un tal Romano, que especificaba venía de Madrid, en donde había trabajado delante de las «Personas Reales». De igual suerte se anunció en 1778 en Sevilla la compañía del «maquinista» Juan Manuel Martínez, cuyos integrantes llevaban a cabo pantomimas, bailes de cuerda y juegos «físicos y matemáticos», estos últimos posiblemente ejecutados por medio de la llamada linterna mágica⁹. En su caso se decía que había actuado ante el Infante Don Luis de Borbón, por esas fechas en Arenas de San Pedro, a donde Goya iría en 1783 y 1784¹⁰. Del valor que las compañías daban a esas representaciones da fe el empeño que Brunn puso en 1779 para actuar delante de Carlos III. A tal fin dirigió un memorial al Conde de Floridablanca en el que, entre otros méritos, aducía haber puesto en escena sus obras delante del rey de Francia. Al memorial sumó una carta de recomendación de la Condesa-Duquesa de Benavente, a pesar de la cual Brunn no consiguió su propósito, ya que, según Florida blanca, el rey había «manifestado repugnancia a toda especie de espectáculo teatral», excepción hecha de los juegos de manos¹¹.

Aunque Brunn no consiguió por entonces actuar ante Carlos III, su intento pone de manifiesto que el tipo de teatro que hacía interesaba también a la Corte, como así lo evidencia que hubiera involucrado en su intento a la Condesa-Duquesa de Benavente, una de las grandes figuras del Madrid carolino y destacada representante de la Ilustración española. Su casa era centro de intelectuales y artistas y a sus tertulias asistían, entre otros, Iriarte, Moratín, Ramón de la Cruz y, posiblemente, Goya. En el teatrillo de su palacio se daban conciertos y se representaban comedias, en las que a veces trabajaban ella y sus amigos. Interesada como su marido, el IX Duque de Osuna, por las artes y las letras, protegió a numerosos artistas, entre otros Goya y Brunn, quien es más que posible que montara en el

⁹ Con relación a la historia de la Linterna Mágica, de la que existen tratados publicados ya a mediados del siglo XVII, cfr. BERGER, Jürgen: "Die Projektion. Anmerkungen zur Geschichte der Laterna Magica", *Laterna Magica. Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung. Der Projektionskünstler Paul Hoffmann*, Frankfurt, 1981, págs. 29-54.

¹⁰ AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Sevilla y el teatro*, op. cit, págs. 132-134.

¹¹ VAREY, J. E.: *Los títeres*, op. cit, págs. 30 y 46-47.

teatrillo palaciego su espectáculo de sombras chinescas¹². Teniendo en cuenta que a partir de 1785 Goya entra en contacto con los Duques de Osuna, es probable que asistiera a algunas de esas sesiones, sobre todo a las que Brunn pudo haber montado en 1787. No obstante, para vincular a Goya con el teatro de sombras chinescas no hay por qué forzar los acontecimientos ni relacionarlo de forma casi exclusiva con la compañía de Brunn, cuya trayectoria se ha seguido sólo a título de ejemplo. Atraído por todas las manifestaciones humanas, fueran o no de índole artística, no hay dudas de que tras llegar a Madrid a finales de 1774 asistiría a esos espectáculos, con los que posiblemente estaría familiarizado desde su más temprana infancia.

Inmerso a partir de entonces en un círculo de amigos interesados tanto por las artes y la letras como por el progreso científico y las innovaciones técnicas, es fácil entender que se sintiera seducido por los espectáculos en los que intervenían artilugios mecánicos. Dada su natural curiosidad, es más que posible que se adentrara en el estudio de las cámaras oscuras —muy populares en la época¹³—, las linternas mágicas, los tutilimundis, los títeres y el teatro de sombras chinescas. Igualmente, se sentiría fascinado por el arte y técnica de las siluetas, en su momento cargado de significado crítico —el que generaban las pipas y puños de bastones en forma de cabeza de grandes personajes—, y esotérico, ya que por entonces se creía que a partir del estudio del perfil de una persona se podía conocer su destino; argumento éste que quizás explique la forma cómo Goya presenta al hermano menor de Carlos III en *La familia del infante Don Luis* y el papel que en ese retrato juegan las cartas¹⁴.

De esos artilugios consta que manejó la cámara obscura y que se interesó por los tutilimundis. De lo primero da fe la carta que el 9 de junio de 1817 Leandro Fernández de Moratín le envía a su prima Mariquita, en la que, textualmente, le dice: «Si me pongo a explicarte el manejo de la cámara obscura, perderé el tiempo que gaste en ello, te quedarás en ayunas y la máquina perecerá en tus manos. Lo más breve sería que Dn. Fran-

¹² MUÑOZ ROCA-TALLADA, Carmen: *La Condesa-Duquesa de Benavente*, op. cit, págs. 97-106.

¹³ Da fe de esa popularidad una cédula emitida el 2 de agosto de 1781, por medio de la cual se pretendía perseguir y expulsar de España todo tipo de vagos, entre otros a los que “enseñaban cámaras oscuras, marmotas, osos, caballos, perros y otros animales hábiles”. Cfr. HERNÁNDEZ IGLESIAS, F.: *La beneficencia en España*, Madrid, 1876, vol. I, p. 344. Recoge y estudia esa cita ROMERO DE SOLÍS, Pedro: *La población española de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1973, pp.42-43.

¹⁴ Para una aproximación al mundo de la siluetas, cfr. HERDT, ANNE DE Y APGAR, Garry: *Silhouettes et Découpages genevoises des 18 et 19 siècles*, Ginebra, 1985.

cisco Goya se tomara la molestia en explicártelo»¹⁵. A tenor de esta carta queda claro que Goya manejó la cámara oscura. Por el contrario, no se sabe aún si la utilizó, como creo, para componer algunas de sus obras, como así recomendaba la *Encyclopédie* en la voz correspondiente a la la cámara oscura¹⁶.

De lo segundo, de su interés por los tutilimundis, son buena prueba dos dibujos, uno del *Álbum C* y otro del *Álbum de Burdeos*. El primero, conservado en la Hispanic Society of America de Nueva York, lleva el expresivo título de *Tutili mundi* y el segundo, ahora en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, responde al epígrafe de *Mirar lo qº no ben*¹⁷. En ambos casos la escena gira en torno a un tutilimundi, o mundonuevo, uno de esos elaborados teatros mecánicos en forma de cajón en cuyo interior había un cosmorama portátil, u otro artificio óptico, que daba vida a cuadros animados. Sin entrar en el tema del significado que Goya da a esos dos dibujos [cuestión ésa que intencionadamente se obviará en este trabajo¹⁸], de por sí sirven para poner en relación a Goya con ese tipo de artilugios, con los que lógicamente entraría en contacto en fechas mucho más tempranas.

De todas esas manifestaciones el teatro de sombras chinescas parece ser la que más le subyugó. Dada su genial capacidad para asumir y reelaborar todo lo que veía, se explica que encontrara en el variopinto mundo de los volatines y en el casi mágico de las sombras chinescas una fuente inagotable de inspiración, tanto en temas como en la forma de plantearlos

¹⁵ La cita del manejo por Goya de la cámara oscura lo recoge y comenta José Manuel CRUZ VALDOVINOS en *Goya*, Madrid, 1987, pág. 171 y 237.

¹⁶ *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, vol. III, París, 1753, pp. 62-63.

¹⁷ GASSIER, Pierre. y WILSON, Juliet.: *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974, núms. 1308 y 1712. (En adelante G-W).

¹⁸ Aunque sea contradiciendo en parte tal aserto, creo que para profundizar en el estudio del complejo y rico mundo de los significados goyescos convendría compararlos aún más con los de obras de similar temática y cronología ejecutadas en otros países europeos, tanto aquellas que responden a una misma intencionalidad como con aquellas otras que nada tienen que ver con su espíritu crítico. Un buen ejemplo de lo primero es el Catálogo de la Exposición *Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall*, organizada por la Kunsthalle de Hamburgo en 1989 bajo la dirección de Werner Hofmann. Con respecto a la segunda orientación, resulta esclarecedor el estudio comparativo de los dos dibujos de Goya antes citados con los cuadros de N. L. A. de La Rive y de J. B. M. Pierre en los que el tema gira en torno a una linterna mágica. El primero carece de toda intencionalidad crítica y en el segundo la linterna mágica no tiene nada que ver con el juego de miradas amorosas que sostienen las figuras. Cfr. *Sotheby's*, Mónaco, 15 y 16 junio 1990, núm. 295 y *Three Eyes. The Old Master Painting from Different Viewpoints*, Galería Heim, Londres, 6 agosto 1990, núm. 23, págs. 72-73.

y resolverlos. De su interés por las representaciones de sombras chinescas no quedan testimonios directos, explicándose esa ausencia por la propia naturaleza de ese tipo de teatro. Si se tienen, por el contrario, de su complacencia por los volatines y otros espectáculos de ese tipo, que como ya se ha comentado también formaban parte del teatro de sombras chinescas. El mejor testimonio que Goya dejó de esos espectáculos populares es un dibujo del Museo del Prado titulado *Títeres en un pueblo* (G-W 1435), en el que unas risueñas mujeres con niños en los brazos contemplan, en la puerta de una casa, las habilidades de un hombre que baila, con un monito apoyado sobre su cabeza, al son de la guitarra que toca otro. También se puede traer a colación el dibujo del Museo del Prado que Sánchez Cantón tituló *Disparate de charlatán y Camón Aznar Cómicos de pueblo* (G-W 1609). En él aparece un hombre subido a una mesa situada delante de un grupo de personas que le contemplan. El hombre podría estar vendiendo el producto de la botella que tiene a su lado, lo que **justificaría** el título dado por Sánchez Cantón, pero también podría estar, como parece, echando fuego por la boca, explicación acorde con la propuesta de Camón Aznar. Aunque no se puede decir que ese actor ambulante formara parte de una compañía de teatro de sombras chinescas, ya que está trabajando solo, en un espacio abierto y ante un público que permanece de pie, evidencia el interés de Goya por las diversiones populares de su época.

Los temas y formas del teatro de sombras chinescas se harán presentes en los *Caprichos*. Su proceso creativo fue complejo, pasando, sucesivamente, del mundo de las ideas al de los dibujos y al de las láminas de cobre estampadas sobre papel. En un principio los concibió como *Sueños*. En el dibujo que iba a servir de portada (G-W 537) Goya señala que «Su yntento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio sólido de la verdad», propósito en cierta medida acorde con los planteamientos ilustrados de Jovellanos. Pero para que su censura de los vicios y errores humanos fuera comprensible a todo tipo de público recurrió a temas y fórmulas extraídos de las mismas vulgaridades que quería desterrar, entre otras de las diversiones populares de la época, en palabras de Jovellanos «un genero expuesto de suyo á la corrupción y á la bajeza, é incapaz de instruir y elevar el ánimo de los ciudadanos».

De hecho, aunque en el anuncio de la puesta en venta de los *Caprichos*, publicado en el *Diario de Madrid* del 6 de febrero de 1799, se dijera, al parecer por Moratín, que «la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales», pues «el autor, ni ha seguido ejemplos de otro, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza», la verdad es que son ya muchos los puntos de partida que se conocen. A ellos habrá que sumar los que tomó de los volatines y otras diversiones populares, en especial del teatro de sombras chinescas.

De todas formas hay que señalar que las conexiones entre Goya y el teatro son anteriores a los *Caprichos*¹⁹. Se ponen ya de relieve en la *Alegoría menandrea* —o *Los cómicos ambulantes*, como también se la conoce—, uno de los doce «caprichos» que pintó durante su convalecencia en 1793²⁰. En él los tradicionales personajes de la «commedia dell'arte» dan vida en un escenario a una de las comedias satíricas y moralizantes de Meneandro. Pero al contrario de lo que sucederá con los *Caprichos*, su vinculación con el mundo de la farándula es más que explícita, distanciándose también de ellos en cuanto a la forma de plantear la composición, cercana a la de los últimos bocetos y cartones para tapices y, como tal, opuesta a las complejas y dramáticas de los *Caprichos*.

También están claramente relacionados con el teatro, en su caso con el llamado «de figurón», dos de los «seis quadros de composición de asuntos de Brujas» que Goya pinta entre 1797 y 1798: *El invitado de piedra* y *La lámpara del diablo*. Los dos tienen como tema escenas de comedias de Antonio Zamora. El primero escenifica un pasaje del tercer acto de «El invitado de piedra» y el segundo uno de los momentos más cómicos del «Hechizado por fuerza». Pero al contrario de lo que sucede en la *Alegoría menandrea*, el tratamiento de las escenas ya no tiene nada que ver con el de los bocetos y cartones para tapices, sino con el de los *Caprichos*. Para éstos también se inspiró en el teatro de figurón, ya que el número 50, *Los Chinchillas*, parte de una idea sacada de *El domine Lucas*, una comedia de Cañizares, uno de los autores más estimados y representados en la época de Goya²¹. Mas el impacto del teatro de figurón no le hizo olvidar la «commedia dell'arte», cuyos personajes aparecían casi siempre en los bailes y pantomimas que se están comentando. Teniendo en cuenta ese hecho, se explica que se hagan repetidamente presentes en los *Caprichos*, entre otros en el número 57, *La filiación*, en el que aparecen los de Punch y Don Cristobalito.

Pero antes de entrar en el análisis pormenorizado de los préstamos que Goya tomó del teatro de sombras chinescas conviene hacer algunas precisiones. En Goya la identificación de las fuentes siempre resulta com-

¹⁹ Para todo lo relacionado con Goya y el teatro sigue siendo plenamente válido lo escrito por Edith Helman en el capítulo cuarto de su libro *Trasmundo de Goya*, en especial en el epígrafe titulado “Goya y el teatro”. Cfr. HELMAN, Edith: *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1963, págs. 199-206. Con relación a este tema, véase ALCALÁ FLECHA, Roberto: “Expresión y gesto en la obra de Goya”, *Goya*, núm. 252, Madrid, 1996, pp. 341-352.

²⁰ GLENDINNING, Nigel: “Recuerdos y angustias en las pinturas de Goya, 1793-1794”, en *Goya*, Pabellón de Aragón, Exposición Universal, Sevilla 1992, Zaragoza, 1992, págs. 134-157.

²¹ HELMAN, Edith: “Los “Chinchillas” de Goya”, *Goya*, 9, 1955, págs. 162-167.

pleja. Aunque en ocasiones parte de determinados y concretos personajes, hechos, refranes, textos literarios, representaciones teatrales, esculturas, estampas y pinturas, las obras resultantes de esas apropiaciones casi nunca tienen que ver con las primeras. Esas diferencias se irán acentuando con el paso del tiempo, debiéndose tanto a su natural capacidad para hacer suyo todo lo que veía como a la libertad con que manejó las técnicas artísticas, en especial las referidas al grabado²². Por todo ello no debe sorprender que en algunos casos las conexiones entre los *Caprichos* y el teatro de sombras chinas no resulten tan claras como sería de desear.

También convendría precisar que Goya no sólo hizo suyos los recursos del teatro de sombras chinas a la hora de resolver los *Caprichos*, sino también al plantear obras de cronología anterior y posterior. Su temática y técnica propiciarán que sea en ellos donde más los aplique, pero no por ello se puede decir que constituyan un rasgo diferenciador de esa colección de estampas. Igualmente habría que advertir que las referencias cronológicas de las diversiones populares que se citan en este trabajo no deben tomarse en sentido estricto y mucho menos restrictivo. Teniendo en cuenta su naturaleza, no debían diferenciarse mucho de las celebradas décadas antes o después. En ese sentido resultará esclarecedor señalar que los espectáculos que todavía ofrecen por las calles de España pequeños grupos de gitanos en nada se diferencian de los que montaban en décadas pasadas. Al respecto se puede afirmar que, salvo el hecho de que ahora el sonido del tambor y la trompeta se hace todavía más estrepitoso gracias al uso de altavoces, las habilidades de la cabra, los juegos del mono y el baile de los perros vestidos de flamenca siguen siendo, en esencia, similares a los ejecutados hace décadas.

Los préstamos que Goya toma de las diversiones populares de su época alcanzan, incluso, a los títulos de algunos de los *Disparates*, grabados hacia 1816-17. En concreto afectan a tres de los que se conservan pruebas de estado que llevan en su parte inferior breves anotaciones de mano del artista. Uno de ellos, *Disparate de Carnaval*, remite bien a las claras al Carnaval, pero los otros dos, *Disparate Alegre* y, sobre todo, *Disparate Ridículo*, se relacionan con los títeres y el teatro de sombras chinas. Sobre el primero se tratará más adelante. Por ahora sólo cabe señalar que en su caso Goya se inspiró en el teatro de títeres, o de marionetas, lo que quizás explique, pese a la残酷 de la escena, su título. El del segundo, *Disparate Ridículo*, parece estar tomado del léxico, o jerga, del teatro de sombras

²² Al respecto son interesantes las páginas que Bozal le dedica al estudio de las fuentes y planchas de los *Caprichos*. Cfr. BOZAL, Valeriano: *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994, págs. 104-112.

chinas. Así lo pone de relieve que la compañía de Cristóbal Franco encargara, en 1782 y 1783, para sus actuaciones en el Coliseo del Príncipe de Valencia y en el Coliseo de la Cruz de Madrid «Una figura ridícula» y «Un fantasmón ridículo»²³. Aunque es evidente que ese epíteto no era exclusivo de ese teatro, sí se empleaba en él, describiéndose de esa forma los vestidos y otros accesorios en las cuentas de las compañías. Al respecto es posible que un estudio más pormenorizado del tema encuentre más puntos en común. En ese sentido parece oportuno reproducir lo que Eleanor A. Sayre comenta acerca de los *Caprichos*, para cuyo desciframiento es «imprescindible conocer la vida mundana de la España de su día y estar familiarizado con la iconografía, los ademanes teatrales, el habla del hampa y el «argot» en todas su variedades»²⁴.

Como ya se comentó, el teatro de sombras chinas englobaba otros espectáculos, que se representaban al principio o en los intermedios. Entre ellos estaban los que montaban los arlequines, payasos y volatineros, estos últimos descritos por Jovellanos como «graciosos del baile de cuerda». Esas actuaciones estaban a cargo de los miembros de las respectivas compañías, como así se vio al describir la de Brunn, en la que todos hacían los más diversos cometidos. Como en ella, los que en las otras trabajaban de arlequines y payasos también cantaban y bailaban, además de tocar el violín, la pandereta y otros instrumentos musicales. También hacían juegos acrobáticos, que ejecutaban aislada y colectivamente, llegando en este último caso a formar números de carácter verdaderamente circense; mundo éste al que también pertenecían, sobre todo si se tiene en cuenta que ellos mismos solían ser los que bailaban sobre el alambre o la maroma.

Goya dejó constancia de esos juegos acrobáticos en un dibujo del Metropolitan Museum de Nueva York que lleva el explícito título de *Acróbatas* (G-W 1487), en el que dos hombres se contorsionan al son de la trompetilla que toca un tercero. De otro de esos números partió para resolver el dibujo del Museo del Prado titulado *Telégrafo* (G-W 1813), en el que un hombre está cabeza abajo sobre una mesa; posición en la que, además de otros muchos ejemplos, consta que en 1762 el hijo del romano Antonio Cortés hacía «muchas hauilidades de boltear en el tablao con muchas suertes enzima de vna mesa que nunca se an visto». Pero como es frecuente en Goya, las habilidades del acróbata le sirvieron sólo como punto de partida, ya que en su dibujo el tema transciende de lo puramen-

²³ Salvo que se exprese lo contrario, todas las referencias que a partir de ahora se hace sobre las diversiones populares están tomadas de los libros de VAREY citados en la nota 5.

²⁴ Eleanor A. SAYRE, «Caprichos», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, op. cit., pág. 115.

te anecdótico, como así lo pone de relieve el encapuchado que se apoya melancólicamente en un extremo de la mesa. Lo mismo cabe decir de los grupos de equilibristas que constituyen la base del capricho 56, *Subir y bajar*, y del 65, *Donde vá mamá?* A simple vista el primero muestra a un gran sátiro que levanta por los pies a un hombre, al tiempo que otros se precipitan, uno hacia atrás y otro hacia adelante. En el segundo, por su parte, un extraño porteador lleva sobre sus hombros a una mujer muy gruesa, quien sostiene en vilo entre sus brazos a otras dos, rematando la escena un gato con una sombrilla abierta. Sin entrar en el tema de los significados, el primero evoca un número de saltimbanquis, en concreto aquél en el que uno de ellos lanza por el aire a otro, quien tras dar una vuelta cae de pie. El segundo, a su vez, también remite a ese mundo, si bien en su caso a un número en el que —como solía ser frecuente en la época—, a los valores propiamente acrobáticos se sumaban otros de carácter cómico. Esos mismos rasgos debía tener el número que le inspiró uno de los dibujos del *Álbum H* (G-W 1816) y una de las estampas de la etapa bordelesa (G-W 1825). En esas dos obras el tema viene definido por un viejo risueño que se balancea en lo que hasta ahora se define como un columpio pero que, si se acepta el discurso de este trabajo, más bien sería un trapecio.

Más claras aún resultan las relaciones entre el *Disparate puntual*, la estampa número 77 de los *Desastres de la guerra*, titulada *Que se rompa la cuerda*, y los volatineros, presentes siempre en el teatro de sombras chinescas. En esta ocasión las conexiones son evidentes, ya que Goya apenas transformó la realidad. Incluso es posible que, como en la estampa citada en segundo lugar, los volatineros actuasen disfrazados, no debiéndose olvidar, al respecto, cómo los llamó Jovellanos. De hecho Goya hizo suya la disparatada, grotesca y a veces burda y cruel comicidad de esos espectáculos. En ese sentido el *Disparate puntual* compendia lo dicho, ya que en él no sólo captó las habilidades circenses de la mujer que monta un caballo —evidentes si se observa la posición de las piernas—, sino también el carácter jocoso, de trampa, de la escena, ya que la cuerda sobre la que aparentemente baila el caballo está a ras del suelo. La intervención de caballos en esos números la evidencian, entre otros muchos ejemplos, los «dos bolteadores de los que saltan los caballos» que en 1764 formaban parte de la compañía de Antonio Hergueta; los cuatro caballos que la compañía de Cristóbal Franco alquiló en 1782 para el salto del trampolín y los otros seis que la compañía de Francisco Baus requirió en 1784 para «el salto». Como ya se enunció, el tono jocoso, casi grotesco, de los espectáculos que se están comentado se veía enfatizado gracias al uso por parte de los actores de máscaras y disfraces. Los matachines se definían por ir vestidos ridículamente y llevar máscaras,

pero no se puede decir que ese vestuario fuera exclusivo de ellos. Lo empleaban también los otros actores, en especial cuando trabajaban en entremeses, sainetes y otras obras de esas características. Entre otros muchos lo usaron los miembros de la compañía de títeres y juegos acrobáticos de Félix Ortiz que durante los meses de marzo y abril de 1778 representaron en el madrileño Coliseo de la Cruz el entremés *El Muerto*. Para el personaje que daba título a la obra se compró una sábana, cintas y harina, requiriéndose para los otros intérpretes tres vestidos y tres carantamaulas. Esas últimas eran unas máscaras de cartón de aspecto feo y horrible, que no deben confundirse con las que se empleaban para ocultar el rostro en las fiestas del Carnaval, por lo general más sencillas y pequeñas y sin ánimo deformante. De estas últimas es un buen ejemplo la que lleva la joven del capricho número 6, *Nadie se conoce*, concebido como un juego en torno al uso de las máscaras.

Bien distintas eran las carantamaulas, registradas siempre en las cuentas de las compañías, a través de las cuales se acentuaba aún más la comididad, casi cruel, de las escenas. Una de ellas pudo inspirarle la gigantesca nariz —tan grande que tenía que sostenerse por medio de una horquilla— que en uno de los dibujos (G-W 423) preliminares del capricho número 13, *Están calientes*, lleva uno de los comensales. Las otras figuras, en especial la situada al centro, también parecen llevarlas, razón por la cual pudo titular ese dibujo *Caricatura alegre*. De hecho, los rasgos del comensal que aparece en el centro concuerdan con los de la anciana del dibujo del Álbum de Madrid rotulado *Visión burlesca*, (G-W 1277) posiblemente ejecutado a partir de un actor —como parece evidenciar la fuerte musculatura de los brazos—vestido de mujer y con una carantamaula. Este dibujo forma parte de una serie que visualiza ocho sueños, o visiones, de Goya. Todos ellos parecen remitir al mundo del teatro, tanto por los vestidos —en especial los de la risueña mujer de la tercera visión (G-W 1279)— como por lo desproporcionado de algunas cabezas —en concreto las de las figuras de las visiones cuarta y quinta (G-W 1280 y 1281), en realidad carantamaulas—, como por la forma en que se presentan los protagonistas de las visiones séptima y octava (G-W 1283 y 1284), en pose característica de actor. A esos dibujos hay que sumar otro del Museo del Prado titulado *Viejas bailando* (G-W 1797), en el que más que viejas hay que ver a dos actores disfrazados de mujer y con máscaras de carácter jocoso. De todas formas, donde las carantamaulas se hacen presentes de forma más clara es en la estampa número 68 de los *Desastres de la guerra*, titulada *Que locura!*, en la que un grupo de esas máscaras —alguna similar a la del dibujo *Caricatura alegre*—, se contraponen intencionadamente a una serie de objetos religiosos. Igual sucede en el capricho número 57, *La filiación*. A tenor del título, lo que la joven tiene en su regazo no es, como se ha dicho, el viejo

al que engaña²⁵, sino una carantamaula, a través de la cual Goya alude, en clave de solfa, a las «imágenes maiorum».

Con respecto al vestuario, lo normal es que cada compañía contara con el suyo, lo que no impedía que en ocasiones lo alquilaran. De las referencias documentales que se tienen sobre tema tan poco estudiado destacan la compra que en 1787 hizo la compañía de Brunn de «un vestido de estatua»; la que 1774 realizó la de Giminiano Barbieri de un vestido de esqueleto y la que en 1782 llevó a cabo la de Lorenzo Ferzi de un vestido de ahorcado. Esos disfraces hay que ponerlos en relación con la «orca que ha su tiempo se aparece un ombre colgado» que en 1797 empleó la compañía de Manuel Franco y con el «coche que se buelba en un cadalso de garrote y vna orca donde esta el Erlequino orcad o vn atau que esta el Alequino» que en 1782 utilizó la compañía de Lorenzo Ferzi, accesorios con los que se daba cuerpo a escenas de temática similar a la de algunas obras de Goya.

A esas compras cabe sumar la que en 1767 efectuó la compañía de Félix Ortiz con destino a la pantomima *El Conde*. Para su representación adquirió un vestido de mago, dos de viejo y otros dos de enanos, así como uno de marqués, otro de conde, dos de criados y otros dos de ministro. De lo detallado de esa relación parece desprenderse que por entonces el vestuario era uno de los factores gracias a los cuales el público distinguía las jerarquías sociales de los personajes de las comedias y pantomimas, seguramente caracterizados en concordancia con la realidad. Goya también tuvo en cuenta ese hecho, preocupándose en ocasiones, como en el capricho número 77, *Unos á otros*, o en la estampa número 61 de los *Desastres de la guerra*, titulada *Si son de otro linage*, de fijar a través de los trajes las diferencias sociales de los intérpretes de las escenas. En ese orden de cosas es posible que los cambios que introdujo en la vestimenta y peluca del sacamuelas del capricho número 33, *Al Conde Palatino*, distintas a las que luce en el dibujo preparatorio (G-W 428), tuvieran como finalidad definir mejor a esa figura, para algunos el conde de Floridablanca.

Dado el carácter cómico de las pantomimas, las compañías se veían en la necesidad de comprar o alquilar los disfraces más dispares, entre otros los que utilizaban los actores que hacían de animales, de los que Goya nos dejó un excelente ejemplo en el capricho número 63, *¡Miren que graves!* Ataviados así trabajaron los actores de la compañía de Cristóbal Franco que en 1782 se pusieron los cinco vestidos de perro que se compraron y el mozo de la compañía de Félix Ortiz que en 1785 se puso la cabeza de perro que se adquirió con tal fin. También actuaron de esa guisa los miem-

²⁵ LORENZO DE MÁRQUEZ, Teresa: "Tradiciones carnavalescas", *op. cit.*, pág. 104.

bros de la compañía de Brunn, quien en 1780 arrendó «un borrico natural para la pantomima», para la que asimismo compró «un toro de pasta» y requirió los servicios del «chico que hace el bicho», de los dos que hacían de toro y de los que hacían de pintor y de diablo. Como en otros muchos casos, se ignora el título y contenido de esa pantomima, por lo que es imposible saber cual era el cometido del chico que hacía de bicho, qué tipo de bicho era ése y si los que hacían de toro representaban realmente esos papeles o, como parece, se limitaban a dar vida al de pasta, como se ve en el capricho número 77, *Unos á otros*, en el que uno de los personajes lleva sobre los hombros un toro de mimbre. Igual se puede decir «de los dos que azan el caballo en la pantomima» que en 1783 puso en escena la compañía de Cristóbal Franco.

También resultan confusas las noticias que se tienen acerca de los actores que hacían de burro, si bien la compañía de Lorenzo Ferzi pagó en 1782 cinco reales por «El que hace el borrico, bestido y caveza». En su caso sí parece que hacía de tal, pudiéndose decir lo mismo de los que intervenían en la ya citada comedia *El hechizado por fuerza*, ya que, según el libreto, el protagonista al entrar en la habitación de la supuesta bruja dice: «Una danza aquí se alcanza / A ver, aunque no muy bien. De borricos, yo sé quien / Pudiera entrar en la danza». Aunque en el lienzo de Goya esos borricos parecen tales y no actores haciendo de ellos, es posible que lo fueran, lo que contribuiría a explicar el repetido uso que Goya hizo de ese tipo de recurso, del que nos dejó amplias muestras en los *Sueños* y en los *Caprichos*. Con respecto a este tema cabe hacer una última observación, por lo demás tardía y referida al campo del teatro de sombras chinas. Una de las obras representadas con esa técnica en Barcelona en 1869 por la sociedad La Sencilla tenía por título *Transformació del burro en estudiant*, dato a partir del cual ese tema se podría poner en relación con las estampas antes citadas de Goya, posiblemente inspiradas en las mismas fuentes²⁶.

Con respecto a la presencia en los escenarios de actores que hacían el papel de animales hay que recordar que, al igual que sucede hoy en día, en los espectáculos populares de la época de Goya también actuaban animales. De ello dio testimonio en el dibujo del Álbum G titulado *Borrico qº anda en dos pies* (G-W 1727), en el que un público sonriente contempla las habilidades que el animal ejecuta sobre un alto entarimado; imagen que reproduce un espectáculo visto en la feria de Burdeos. Más frecuentes eran los números protagonizados por perros amaestrados, que por su tamaño se adecuaban mejor a los espacios cerrados en que se ofrecían los

²⁶ PORRAS, Francisco: *Titelles: Teatro popular*, Madrid, 1981, pág. 160.

espectáculos que englobaba el teatro de sombras chinescas. Hasta un total de treinta y ocho sacaba a escena en 1760 en la compañía del italiano Andrea Mossini. Uno de esos perros le pudo sugerir *El perro volante* (G-W 1715), un dibujo del Álbum G en el que un mastín con alas y patas en forma de palmetas se precipita hacia abajo llevando un libro sujetado en la espalda. Dibujado entre 1824 y 1828, en una época en la que Goya estaba especialmente preocupado por captar su entorno, es más que posible que tan fantástico dibujo parta de una realidad no muy lejana. Al respecto se podría poner en relación con los perros amaestrados que en 1817 anunciaría en sus carteles la compañía de Giovanni Rambela. En ellos se ofrecía el «Divertimento de perros eruditos que harán lo que sigue: El perro carretonero hallando su camino cerrado con un montón de sillas, lo desembarazará de un modo extraordinariamente curioso». Por desgracia para saber cómo el perro conseguía desembarazarse de las sillas había que pagar, por lo que difícilmente se sabrá si *El perro volante* guarda o no alguna relación con él. De todas formas se puede poner en conexión con ese tipo de perros, cuyas habilidades todavía siguen sorprendiendo a un público callejero. Al de la época de Goya le sorprendía, sobre todo, la aparición en escena de magos, diablos y brujas. De los primeros consta la presencia sobre los escenarios de los teatros que se están comentando. Entre otros cabe citar el que trabajó en la ya citada pantomima *El Conde y el que intervino en 1777 en una pantomima puesta en escena por la compañía de Cristóbal Franco, en cuyas cuentas se anotó el pago de cinco reales por el «Bestido de mago y el que le aze y vna capa que buela»; dato este último a partir del cual se deduce que al menos la capa volaba por los aires. A tenor de lo dicho ese mago se podría relacionar con el brujo que aparece en uno de los dibujos preparatorios del capricho número 64, *Buen viaje*, conservado en el Museo del Prado (G-W &), y, sobre todo, con uno de los duendes del capricho número 74, *No grites, tonta*, este último también volador.*

Más numerosos son los testimonios que se tienen acerca de la presencia del diablo en esos escenarios. En la pantomima que Brunn representó en el Coliseo de la Cruz de Valencia en 1780 trabajó, como ya se ha dicho, un chico que hacía de diablo, habiendo requerido Brunn los servicios de otro para hacer ese mismo papel cuando se presentó en Madrid en 1787. También intervinieron diablos en la pantomima que la compañía de Cristóbal Franco representó en 1781 en el madrileño Coliseo del Príncipe, como así lo evidencia el que encargara tres máscaras de diablos para los «tres que hacen de diablos». Igual hicieron en una pantomima puesta en escena en 1786 por la compañía de Francisco Baus, para la que se compraron dos caretas de diablos para los actores que hacían de tales, y en otra representada en 1785 por la compañía de Félix Ortiz, para la que se adqui-

rieron vestidos de diablos para los mozos que los representaban, cuya actuación se veía enriquecida gracias a la caldera y a las llamas que también se compraron.

Especial interés tienen las anotaciones hechas en 1778 en las cuentas de la compañía de Cristóbal Franco, ya que además de registrar la compra de los vestidos de diablos para los nueve actores que hacían de tales, reseñan la adquisición de dos vestidos de «diablas» y el pago de los actores que las interpretaban. Esas diablas son, por ahora, las únicas de las que se tiene referencia, no pareciendo que deban identificarse como brujas, de las que no hay constancia hiciesen su aparición en esas obras. De todas formas hay que recordar que las noticias que se están manejando están sacadas de las cuentas de las compañías, en concreto de las referidas al «attrezzo», de por sí escuetas y parciales. Por ello no hay por qué descartar la idea de que las brujas, tan presentes en el teatro popular de la época²⁷, también saldrían a escena en esas pantomimas. Con respecto a las brujas hay que hacer otra observación. A tenor de las fuentes consultadas, hasta ahora sólo se está haciendo referencia a los personajes que intervenían en las pantomimas. Poco se sabe de las obras que se representaban por medio de las sombras chinas, en las que, dada la técnica empleada, la aparición de brujas y de todo tipo de fantasmas era frecuente, como así lo pone de relieve que figurassen en obras representadas en Barcelona a mediados del siglo XIX, entre otras en las tituladas *El diablo de la cesta*, *Merlín el encantador* y *Las tentaciones de San Antonio*²⁸. Dejando, no obstante, para más tarde ese tema, lo que sí queda claro es que el diablo pisaba los escenarios de los teatros de sombras chinas, lo que pudo contribuir a que Goya en más de un caso le confiriera un aspecto bastante humano, cercano al de actores haciendo ese papel.

La falta de testimonios sobre la presencia de brujas en esas pantomimas se ve compensada gracias a las numerosas referencias que se tienen sobre los gigantes, para Goya en íntima relación con las primeras. Así lo puso de relieve en una carta, sin fecha, que le envía a su amigo Zapater, escrita mientras estaba pintando los seis cuadros de brujas antes citados. En ella le dice que «ya, ya, ya, ni temo a Brujas, duendes, fantasmas, balentones, Gigantes, follones, malandrines, etc. ni ninguna clase de cuerpos temo sino a los humanos...»²⁹

Pero antes de poner en contacto a los gigantes de Goya con los que aparecían en los bailes y pantomimas hay que hacer una breve referencia

²⁷ CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*, Madrid, 1974.

²⁸ PORRAS, Francisco: *Tíelles*, op. cit., págs. 153-155.

acerca de la intervención en esos espectáculos de los enanos, también presentes en la obra del pintor de Fuendetodos. Su participación en esas representaciones se constata gracias a la compra por las compañías de sus correspondientes vestuarios. Como ya se comentó, la compañía de Félix Ortiz adquirió en 1767 para la pantomima *El Conde* dos vestidos de enanos, de los que en 1778 alquiló otros dos, seguramente para la misma pantomima. También los compraron las compañías de Giminiano Barbieri, en 1774, y de Francisco Baus, en 1787. Atestiguada su presencia en esas obras, queda por resolver el problema de si esos vestidos eran para enanos o para actores que hacían de tales, como parece desprenderse del hecho de que en los casos citados se anotara la compra de vestidos de enanos, no para enanos. De todas formas da igual que fueran para unos u otros, ya que en esas pantomimas intervenían enanos y actores que hacían de tales.

De los primeros dejó constancia Goya en la ya citada *Alegoría menandrea* y en un dibujo del Álbum E, titulado *Despreciar los insultos* (G-W 1391), en el que aparece un caballero burlándose de dos enanos vestidos con uniformes napoleónicos. En el caso del primero su vinculación con el teatro es más que evidente. Con respecto a los otros dos no parece tan clara, lo que no quiere decir que no se diera. A simple vista esa escena no remite al mundo del teatro, ya que tiende a ensalzar la victoria del pueblo español sobre los ejércitos napoleónicos, a los que Goya ridiculiza presentándolos como enanos. Pero en este punto sí se puede decir que Goya recurrió a un lenguaje formal propio de las pantomimas y otras diversiones populares, ya que en ellas, y siguiendo una tradición clásica, en ocasiones el papel del militar enemigo lo representaba un enano.

Mucho más difícil resultará probar que Goya se inspiró en actores que hacían de enanos, a partir de los cuales, sin embargo, pudo concebir los extraños personajes que dan vida al capricho número 49, *Duendecitos*. Aunque la idea parece descabellada, la gigantesca mano que le dio al duendecillo del centro podría hacer pensar que se trata de un actor, al que para acentuar su pretendido enanismo se le dotó de una gigantesca mano, posiblemente hecha de pasta, con la que se daba forma a las narices, gorros y zapatos de los gigantes. En ese orden de cosas cabe señalar que en las cuentas de la compañía de Francisco Baus se anotó la compra de «2 bestios de enanos completos», de los que pudieron formar parte accesorios como la cabeza y los dos brazos de pasta que en 1774 compró la compañía de Giminiano Barbieri y, sobre todo, la cabeza grande con manos que en 1783 adquirió la formada por Baus y Bianqui.

Gigantes y gigantillas intervinieron en las pantomimas representadas en 1778, 1780, 1781, 1782 y 1787 por las compañías de Félix Ortiz, Cristóbal Franco, Brunn y la que este último montó en unión de Lorenzo Ferbi.

La de Félix Ortiz para su actuación en la Cuaresma de 1778 en el madrileño Coliseo de la Cruz requirió un toro, un caballo y un gigante, los tres «**corpóreos**», como se especificó en las cuentas. Otro gigante mandó hacer la compañía de Brunn en 1780, contándose con datos suficientes para saber cómo eran gracias al gigante y la gigantilla encargados en 1782 por la compañía de Cristóbal Franco, con los que debutó en el Coliseo del Príncipe de Madrid. El armazón estaba resuelto a base de aros, probándolo así el pago de «un aro para armar el Gigante», y el cuerpo modelado a base de paja, ya que se emplearon arroba y media para llenar las dos jorobas de la gigantilla y los brazos y manos del gigante. Como contenedor se empleó lienzo rosa, del que se compraron cinco varas y media para los hombros, brazos, manos y garganta del gigante. Sobre el lienzo se debieron pintar los rasgos faciales, ya que se pagó por «pintarlo». Para ese gigante se confeccionó un gorro grande de pasta, haciéndose para él que la compañía de Brunn sacó a escena en 1780, y en 1781 un par de zapatos y unas narices grandes de ese mismo material. También hay constancia de la compra de vestidos para esos gigantes, de los que en un sólo caso se especificó su tipología: la del gabán, es decir un capote con mangas.

La presencia de esos gigantes en los escenarios de los teatros populares, en especial de aquellos que daban sesiones de sombras chinescas, sería impactante. Goya también debió quedar subyugado, viendo en esas gigantescas figuras un medio idóneo para transmitir sus sueños. Pero no todos los gigantes que concibe parten de esas tragicómicas figuras. Nada tiene que ver con ellas la giganta que aparece en uno de los dibujos del Álbum H, el número 39, titulado *Feria de Bordeaux*. En su caso se limitó a captar una de las atracciones que se exhibían en esa feria, a través de la cual, no obstante, criticó la necedad y la luxuria humana. Tampoco parece que remita a ellas *El Coloso* que graba a la manera negra con aguatinta antes de 1818. Pese a su tamaño, su angustiosa e inquietante soledad le impiden entrar en esa categoría de figuras, ya que carece de referencias que pongan de manifiesto su gigantismo.

Donde mejor se pone de manifiesto el uso que Goya hizo de esos gigantes es en el dibujo número 16 de los *Sueños*, titulado *Sueño. Crecer después de morir* (G-W 627), y en la estampa número 4 de los *Disparates*, *Disparate de gigante*. En el dibujo, representantes de los distintos estamentos de la sociedad sostienen a un noble que ha crecido tanto que no puede mantenerse en pie. El noble parece sin vida, con el rostro cadavérico y los miembros laxos. De hecho evoca a un gigantesco pelele, al que un grupo de actores introduce en escena como si fuera uno de los gigantes antes citados; en particular el que en 1778 intervenía en una pantomima montada por la compañía de Cristóbal Franco, en cuyas cuentas se anotó el pago de dos reales al «que saca el jiganton». En la estampa Goya también da vida a uno de esos

gigantes de paja, presentándolo en su caso como un ser a la vez aterrador y cómico. Lo primero viene dado por lo colosal de la imagen, que Goya acen-túa aun más al captarla desde un punto de vista bajo, desde el espacio en el que idealmente estarían sentados los espectadores. Y lo segundo por el hecho de que aparezca sonriente y bailando al son de las castañuelas.

De ese gigante ha dicho Bialostocki al tratar de las figuras danzantes en el lenguaje visual de Goya que «no se mueve. Sus piernas se posan en el suelo, pero él gesticula como un bailarín». En él, sigue diciendo, la danza es «elemento espantoso que suscita pavor, es una danza-agresión»²⁹. Partiendo de esa idea no parece arriesgado señalar que Goya consiguió ese efecto gracias a que lo concibió como si fuera un gigantesco títere, o marioneta, lo que le diferencia del *Fantasma bailando con castañuelas* que figura en un dibujo el Museo del Prado (G-W 1818), en el que, pese a las concomitancias formales, están ausentes las referencias al teatro de títeres. De hecho Goya para sus figuras danzantes se inspiró tanto en los bailarines del teatro de sombras chinas como en los muñecos del teatro de títeres, también conocido como teatro de marionetas.

Las figuras danzantes de Goya han sido estudiadas por Bialostocki, por lo que aquí sólo se plantearán las conexiones que algunas de ellas tienen con el teatro de títeres, en el que Goya vio otra fuente inagotable de inspiración. Esa idea, la de presentar la figura humana reducida a marioneta, era ya vieja, ofreciéndola, entre otras muchas obras, la estampa ejecutada en 1691 por el italiano Mitelli que responde al título de *Uno la fa all'altro, e il diavolo a tutti*. Según Bozal, esa estampa no parece que pueda considerarse como fuente de inspiración de Goya, pero sí debe, por el contrario, tenerse en cuenta al estudiarse su mundo, ya que forma parte de un horizonte cultural similar al de Goya, en el que, como se ve, los títeres también tuvieron cabida³⁰.

Con relación a este tema hay que señalar que las conexiones entre Goya y los títeres no han pasado desapercibidas para los historiadores. Pero también hay que decir que se han establecido a partir del análisis de las propias obras, en las que no se ha visto el reflejo del coetáneo teatro de títeres, que no ha sido estudiado como fuente de inspiración para Goya. Al respecto es elocuente lo dicho por Bialostocki acerca de los personajes del *Disparate alegre*, de los que destaca «el movimiento de marionetas, los gestos y posiciones repetidas a perpetuidad, las extrañas proporciones de las figuras —la mujer más alejada en el centro, es la más alta—, todo contri-

²⁹ BIALOSTOCKI, Jan: “Disparate alegre. Las figuras danzantes en el lenguaje visual de Goya”, *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987, pág. 98.

³⁰ BOZAL, Valeriano: *Goya y el gusto moderno*, op. cit., págs. 107-108.

buye a una impresión siniestra, inquietante, lúgubre». En términos parecidos se expresa al tratar del *Disparate de gigante*, cuyo baile describe como una «danza-agresión»³¹.

Como ya se comentó, esa agresión viene definida por el hecho de que en su caso Goya conjugó imágenes tomadas del teatro de sombras chinas cas y del teatro de títeres. Para otras imágenes, sin embargo, sólo partió del segundo, siendo el ejemplo más elocuente las que dan cuerpo al *Disparate alegre*. En ellas esas conexiones se buscaron intencionadamente, ya que en el dibujo preparatorio, conservado en el Museo del Prado (G-W 1590), los danzantes no parecen títeres, sino unos vulgares bailarines. En esta estampa Goya recurrió a fórmulas tomadas del teatro de títeres para intensificar aún más lo burlesco de los personajes, ya que debía ser consciente de que el público al que estaba destinada era el que presenciaba ese tipo de espectáculos y que como tal estaba plenamente capacitado para captar su juego, sobre todo si se tiene en cuenta que a través de él ridiculizaba a la nobleza.

Pero Goya no sólo tuvo en cuenta los movimientos mecánicos de los títeres. También le subyugaron los rítmicos y acompañados de los bailarines. Como ya se comentó, los actores del teatro de sombras chinas cas también bailaban, mostrando ese arte en los numerosos bailes que se intercalaban en las pantomimas, en algunas de las cuales el tema parece ser que giraba en torno a uno de ellos. Entre otras cabe citar las tituladas *El maestro de danza*, *El baile del turco*, representada por la compañía de Brunn en Valencia en 1780, y *El baile de los indios*, igualmente puesta en escena por la compañía de Brunn, para la que en 1784 se compraron vestidos de soldados y de indios; estos últimos puede que cercanos a los que luce el *Salvaje menos qº otros* (G-W 1245) que Goya dibujó en el Álbum C.

Esos bailes también le sirvieron a Goya como fuente de inspiración, sobre todo si se tiene en cuenta que muchos de sus temas formaban parte del mismo acervo cultural que los del carnaval y otras manifestaciones festivas populares. Entre ellos destacan los que provocaban la risa a través de gigantescas jeringas, o lavativas, presentes siempre en los bailes o pantomimas cuyos temas giraban en torno a las figuras del boticario y del enfermo. Para el baile que tenía lugar en la pantomima *La Botica*, puesta en escena por la compañía de Félix Ortiz en el madrileño Coliseo de la Cruz en la Cuaresma de 1778, se pintó un «cuadro», posiblemente un decorado, ejecutándose un telón con dos puertas para la botica en que se desarrollaba el baile *Los boticarios*, ofrecido por la compañía de Cristóbal Franco en el Coliseo del Príncipe de Madrid durante la Cuaresma de 1781.

³¹ BIALOSTOCKI, Jan: "Disparate alegre", *op. cit.*, págs. 95-98.

Para la pantomima *La Botica* se compró un «recado entero de barbero y una bacía mas», requiriéndose para la pantomima que la compañía de Brunn representó en Madrid en 1784 un globo, un compás, una escuadra, dos libros y unos anteojos grandes —posiblemente para caracterizar al actor que hacía de boticario—, así como «una bata de enfermo», esta última destinada con toda seguridad al actor que hacía de tal. Para esa misma pantomima se compraron dos orinales de Talavera, un bacín y «un cañón de boc (sic) que se ha hechado en una geringa»³². También se compraron jeringas para las pantomimas puestas en escena en 1779, 1781 y 1784 por las compañías de Bologna, Cristóbal Franco y Francisco Baus, anotándose hasta seis en el caso de la primera compra.

Jeringas aparecen en los dibujos y estampas de Goya, sirviéndole en unos casos para acentuar el terror de las escenas y en otros su comicidad. Entre las primeras destaca la que empuña fieramente un fraile en el capricho número 58, *Trágala perro*, y entre las segundas la que da nombre a *La ayuda* (G-W 1803), un tardío dibujo del Museo del Prado en el que, al igual que en la pantomima representada en 1784 por la compañía de Brunn, también aparece un bacín. De una y otra no se puede decir que estén necesariamente inspiradas en las que aparecían en las citadas pantomimas, aunque tampoco se puede descartar esa posibilidad. Se ha escrito mucho acerca de los precedentes que Goya pudo tener en cuenta a la hora de incorporar a su repertorio de formas tan cómico y a la vez cruel instrumento. Por eso aquí sólo cabe señalar que, a los hasta ahora conocidos, habrá que sumar el teatro de sombras chinescas, en concreto sus bailes y pantomimas. Lo mismo se puede decir con respecto a los locos, presentes tanto en la obra de Goya como en el teatro de sombras chinescas. En este último asumían un papel mayoritariamente cómico, lo que no es obstáculo para que, al igual que en Goya, también inspiraran ternura y compasión. La compañía de Félix Ortiz puso en 1778 en escena en el Coliseo de la Cruz de Madrid una pantomima titulada *Los locos* y en 1781 la de Cristóbal Franco representó en el madrileño Coliseo del Príncipe otra de ese mismo nombre. Para los actores que intervinieron en la primera se compraron «doce vestidos para el baile de los locos» y «nueve jaulas de los locos» y para la segunda una serie de cortinas.

Tales pantomimas no parece que puedan relacionarse con obras de temática y cronología similares a la del pequeño óleo sobre hojalata titulado *Corral de locos*, pintado entre 1793 y 1794. Esas obras responden a lo visto en los manicomios, como declara el propio Goya. Sí cabe, por el contra-

³² Posiblemente sería bol, una arcilla rojiza que se usa en farmacia, en pintura y como aparejo en el arte de dorar.

rio, ponerlas en correlación con los trece dibujos que dedica en los tardíos álbumes de Burdeos a los locos y la locura. En ellos, esos temas adquieren un carácter más simbólico, lo que no impide señalar que Goya también partió de una realidad. En su caso es posible que al recuerdo de lo visto en los manicomios sumara lo contemplado en el teatro popular de su época, en especial en las pantomimas del teatro de sombras chinescas. Al respecto es más que posible que la idea del dibujo titulado *Locos* (G-W 1740), correspondiente al Álbum G, esté inspirada en una de esas pantomimas, ya que los locos parecen estar cantando alrededor de uno que toca el violín. Lo mismo puede suceder con el dibujo del Álbum D titulado *Locura* (G-W 1372), en el que figura un hombre vestido con una amplia túnica y tocado de un gorro puntiagudo con cascabeles. En su caso la relación puede venir dada por la estructura en la que está metido, que se ha visto como un púlpito pero que también podría ser una jaula, como las empleadas en 1778 en la pantomima *Los locos*³³.

El análisis de los préstamos que Goya tomó de las diversiones que se daban en el teatro de sombras chinescas se concluye haciendo referencia a otro dibujo del Museo del Prado, el que lleva por título *Con la música a otra parte* (G-W 1311). En él una bruja vuela llevando entre sus manos algo que parece ser una batea de cohete recién encendidos. A tenor del título, esa batea formaría parte de los fuegos artificiales que ponían fin a las representaciones del teatro de sombras chinescas, tras cuya conclusión la compañía recogía sus bártulos y se marchaba, como todavía se sigue diciendo hoy en día, «con la música a otra parte».

Pero antes hay que adentrarse en el difícil tema de los préstamos que Goya tomó de las sombras chinescas. Como ya se comentó, sobre ellas no dejó testimonios directos. Pero si le interesaron los tutilmundis, mucho más le fascinaría el juego de las sombras chinescas, a través de las cuales se visualizaban obras de temática tan dispares como *El enfermo*, puesta en escena en Barcelona en 1800 por la compañía del italiano Francesc Frescara, o la *Alegoría alusiva a la Paz y a Barcelona y la Fiestas de toros*, representadas en esa misma ciudad en 1801 por la compañía del también italiano Jaume Chiarini. La *Fiesta de toros* se anunciaba como «una gran fiesta de Toros al modo mismo con que se hace en Madrid, habrá capeadores, banderilleros, y el célebre Romero matará el Toro; todo al natural imitado de la Corte»³⁴.

³³ Acerca de esa estructura, cfr. MENA MARQUÉS, Manuela: *Goya y el espíritu de la Ilustración*, *op. cit.*, pág. 461.

³⁴ PORRAS, Francisco: *Titelles*, *op. cit.*, págs. 142-144.

Pero las sombra chinescas no sólo le interesaron como repertorio de temas, sino también como medio para plantear inteligiblemente la visualización de los conceptos e imágenes que quería hacer llegar a todo tipo de público. Partiendo de esa base, se entiende que recurriera a las fórmulas más diversas, entre otras a las que le proporcionaban las sombras chinescas, cuyo lenguaje era de todos conocido. Al respecto es esclarecedor lo que dice Edith Helman acerca de los españoles de la época de Goya, que hasta tal punto veían la vida a través de la escena que «a fuerza de tanto «vivir» el teatro, el gran público había llegado a ver el teatro como mundo y el mundo como teatro»³⁵.

Partiendo de esa realidad [de la que el propio Goya era en buena medida partícipe], no debe extrañar que para hacer comprensible su crítica de los vicios y errores humanos recurriera una y otra vez a las estampas. Al respecto debió ser consciente de que su juego monocromo de luces y sombras remitiría de inmediato a sus destinatarios al teatro de sombras chinescas, cuya pantalla se presentaría ante ellos como una gran estampa. En ese orden de cosas algunas de las geniales habilidades que desarrolló en la técnica del grabado pudieron ser suscitadas por este tipo de representaciones. En concreto, la forma en que en ocasiones destaca las figuras del fondo. Al respecto se podría poner como ejemplo el capricho número 68, *Linda maestra*, en el que, al contrario de lo que sucede en el dibujo preparatorio (G-W 588), las brujas se recortan sobre un espacio fuertemente iluminado; espacio que tiene su origen en un foco lumínico que evoca al que daba vida a las sombras chinescas.

Que esas sombras tomaran con frecuencia forma de brujas, demonios y otras figuras maléficas debió contribuir a que las vieran como un medio idóneo para trasmitir sus ideas, lo que, de ser cierto, explicaría su presencia en tantas obras, en especial en los *Caprichos*. Asimismo, justificaría que les diera rasgos a la vez trágicos y cómicos, ya que de esa forma establecían caracterizadas las que aparecían en las pantallas. Igualmente, esclarece el hecho de que en sus obras surjan con frecuencia otras figuras volantes, para las que no sólo hay que buscar antecedentes en el arte religioso, sino también en el teatro de sombras. Al respecto puede resultar paradigmático el capricho número 61, *Volavérunt*. Las tres brujas que llevan en volandas a la petimetría están dispuestas de tal forma que evocan los angelitos de la peana de una imagen religiosa, con la que irónicamente se quiso asimilar a la dama, al parecer la duquesa de Alba. Pero si en esos detalles la estampa remite al arte religioso, al teatro de sombras chinescas la aproximan las figuras que conforman la peana, la manera en que la dama se apoya en ella, con un sólo pie, y la disposición que

³⁵ HELMAN, Edith: *Trasmundo de Goya*, op. cit., pág. 203.

adoptan sus miembros, similar a la que ofrecen las articuladas figuras que dan cuerpo a las sombras chinescas.

Pero Goya no sólo se dejó impresionar por las imágenes que aparecían en la pantalla. Sobre todo se quedaría maravillado ante el espectáculo que conformaban esas figuras y los espectadores, a los que vería formando parte una misma escena, en la que la fantasía y la realidad se fundían en una composición de orden superior. De esa forma están concebidas algunas estampas francesas, que por lo general tienen como tema la linterna mágica. En ellas el autor se suele situar idealmente en un extremo de la sala, desde el que contempla la máquina que proyecta las figuras, al público y la pantalla, en la que casi siempre aparecen brujas y otros seres fantásticos.

Aunque es posible que Goya conociera alguna de esas estampas, su interpretación fue muy distinta, ya que no se limitó a reproducir lo que veía, sino a reinterpretarlo, adecuándolo a sus propósitos. Teniendo en cuenta que en el teatro de sombras chinescas la máquina se situaba detrás del lienzo encerado, no delante, como en la linterna mágica, él se coloca idealmente al centro de la sala y substraer a la máquina de su campo de visión. Sólo capta la pantalla, en la que recoge a las figuras proyectadas desde atrás y a los espectadores situados delante, a los que de esa forma integra en la escena. También se diferencia de esas estampas en cuanto a la libertad con que presenta las figuras del último plano, a las que, de acuerdo con la temática de cada escena, confiere una escala mayor o menor que las del primer término.

Ese método lo pone en práctica en los *Caprichos*, cuya técnica se adecuaba perfectamente a esos fines. Como ejemplo se puede poner al número 60, *Ensayos*. En él las brujas del primer plano remiten al mundo de los espectadores-actores y el gran macho cabrío del fondo al de las sombras chinescas, con el que se relaciona en cuanto a perfil y volumen. Con respecto a estos dos últimos rasgos la vinculación es aún más estrecha en el dibujo preparatorio (G-W 572), en el que el gran macho cabrío es realmente una silueta. Lo mismo sucede con el que aparece al fondo del dibujo *Sueño. Pregón de brujas* (G-W 625), resuelto con una técnica distinta a la del resto de las figuras. Pero en ese orden de cosas la cita más literal la ofrece en el *Disparate de Carnaval*, en el que la figura del encapuchado que aparece en el extremo superior derecho remite de inmediato a las recortadas siluetas del teatro de sombras chinescas.

Las experiencias visuales vividas en ese teatro también le permitieron resolver algunos problemas de composición, sólo evidentes si se analizan conjuntamente los dibujos preparatorios y las estampas. En el caso del capricho número 79, *Nadie nos ha visto*, le sirvieron para concretar la fantasmagórica figura del último plano, apenas esbozada en el dibujo (G-W

612) y resuelta en la estampa a modo de una sombra chinesca. En el ya comentado número 58, *Trágala perro*, los monstruos que en el dibujo (G-W 568) ocupan la zona superior, o infernal, —no muy diferenciada espacialmente de la inferior, o terrenal—, se retiran en la estampa a la cortina situada a la derecha, sobre la que se verían como si estuvieran proyectados en una pantalla de un teatro de sombras chinas, lo que contribuiría a intensificar lo truculento de la escena.

En otros casos esas experiencias le sirvieron para enriquecer temática y espacialmente algunos caprichos. Así se pone de manifiesto en los números 46 y 52, titulados, respectivamente, *Corrección* y *Lo que puede un sastre*, en cuyos dibujos preparatorios no aparecen los seres maléficos que en las estampas ocupan el último plano. En ellas, esos seres parecen estar volando en un espacio distinto al de las figuras del primer término, con las que no se integran. De hecho, se podría decir que forman parte de la decoración de un telón de fondo; en realidad la pantalla del teatro de sombras chinas, ante la cual Goya sitúa idealmente a las otras figuras. De acuerdo con esa misma fórmula plantea la presencia de los vampiros que vuelan por el último plano del capricho número 45, *Mucho hay que chupar*. De todas formas donde mejor se pone de relieve la asimilación de las fórmulas del teatro de sombras chinas es en el proceso creativo del capricho número 43, *El sueño de la razón produce monstruos*. El conflicto entre la ilustración y el oscurantismo, entre las luces y las sombras que esa estampa parece comprender pudo tener su correlato en otro conflicto. El que enfrentaba a soluciones técnicas y compositivas de tipo tradicional con otras tomadas de un medio artístico bien distinto: el teatro de sombras chinas³⁶. Ese conflicto lo resuelve Goya haciendo suyas las soluciones de uno y otro campo, pero tras luchar intensamente, como así lo ponen de relieve los dos dibujos preparatorios, concebidos inicialmente como ideas para el frontispicio de los *Sueños*.

Sin entrar en el tema de la progresiva configuración del simbolismo de esa estampa, parece claro que en el primero de esos dos dibujos el mundo del pintor está planteado compositiva y espacialmente de forma correcta, de acuerdo al tradicional sistema representativo del mundo de la pintura y el dibujo. El de los sueños, sin embargo, no se atiene a esas reglas, no constituyendo, por ello, las distintas figuras que lo integran una unidad formal; lo que da lugar a que no se diferencie el espacio real del soñado. Sí se distinguen, por el contrario, en el segundo dibujo, en el que las figu-

³⁶ Sobre el significado que en esa estampa asume el conflicto entre la ilustración y el oscurantismo, cfr. ALCALÁ FLECHA, Roberto: *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, 1988, págs. 44 y siguientes.

ras soñadas están en un plano distinto al del pintor. En su caso Goya tuvo en cuenta lo visto en el teatro de sombras chinescas, ya que lo resolvió como los caprichos antes citados.

Pero esa fórmula no le valió para la estampa, compositiva y simbólicamente una de sus obras más complejas. En ella también tuvo presente el teatro de sombras chinescas, a partir del cual planteó igualmente la composición. Pero en su caso rompió intencionadamente la estructura espacial del segundo dibujo, ordenada por planos paralelos. Aquí algunos de los seres del mundo de los sueños se adentran en el del pintor, al que uno de ellos le ofrece un lapicero. Pero como sucede siempre con Goya las cosas no son tan claras ni tan definidas, ya que el lince que aparece en el extremo inferior izquierdo podría estar tanto en el espacio del pintor como en el de los seres soñados; ambivalencia que no invalida la hipótesis de que para esta estampa también tuvo en cuenta el lenguaje de las sombras chinescas, aunque fuera para superarlo.

Con el paso del tiempo Goya reinterpreta cada vez más las experiencias del teatro de sombras chinescas, cuyo lenguaje distorsiona y rompe a su gusto y manera. Así hizo, y de forma genial, en *Las resultas*, la estampa número 72 de los *Desastres de la guerra*, ejecutada, no hay que olvidar, después que los *Caprichos*, hacia 1815. Si en las estampas hasta ahora citadas Goya utilizó recursos compositivos tomados del teatro de sombras chinescas, en este caso se podría decir que se adelanta a su tiempo. Así lo evidencia el gran vampiro que distanciándose de sus compañeros, situados en el plano de fondo, se ha lanzado sobre el cadáver del primer término. En su caso ya no remite al teatro de sombras chinescas, sino al cine; pero al cine en relieve.

A ello le llevó su genio, pero también lo visto en los fantasmagóricos espectáculos que Robertson montó en 1821 en el teatro del Príncipe de Madrid, en los que las figuras se adentraban en el espacio del espectador. A partir de esas experiencias creará algunas de sus más fantásticas y a la vez personales obras, entre otras las *Pinturas Negras*. Pero ese es un tema que ha sido magistralmente estudiado por Priscilla E. Muller, por lo que no se abordará en este trabajo, en el cual sólo cabe señalar que esas experiencias visuales vinieron a sumarse a las recibidas del teatro de sombras chinescas, cuya influencia en la obra de Goya parece ser que fue más decisiva de lo que hasta ahora se había dicho.

ÍNDICE

<i>Presentación.</i> María Carmen LACARRA.....	5
<i>Algunos problemas de la pintura de Goya. La Cartuja de Aula Dei.</i> Federico TORRALBA SORIANO.....	9
<i>Goya pintor aragonés: antecedentes, coincidencias e influencias.</i> Juliet WILSON-BAREAU	25
<i>Goya y la literatura de su tiempo.</i> Leonardo ROMERO TOBAR	49
<i>Francisco de Goya: el genio y el capricho.</i> Julián GÁLLEGOS	79
<i>Religión y religiosidad en la pintura de Goya.</i> Arturo ANSÓN NAVARRO	91
<i>Estampas de Goya. La colección de la Biblioteca Nacional.</i> Elena SANTIAGO PÁEZ	119
<i>Goya en 1808 entre Madrid y Zaragoza.</i> Jeannine BATICLE	137
<i>Goya y la iconografía barroca.</i> Rosa LÓPEZ TORRIJOS.....	149
<i>Goya, los caprichos y el teatro de sombras chinescas.</i> Juan Miguel SERRERA.	171



C. S. I. C.



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»



DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA