

**E n r i q u e   L a f u e n t e   F e r r a r i**

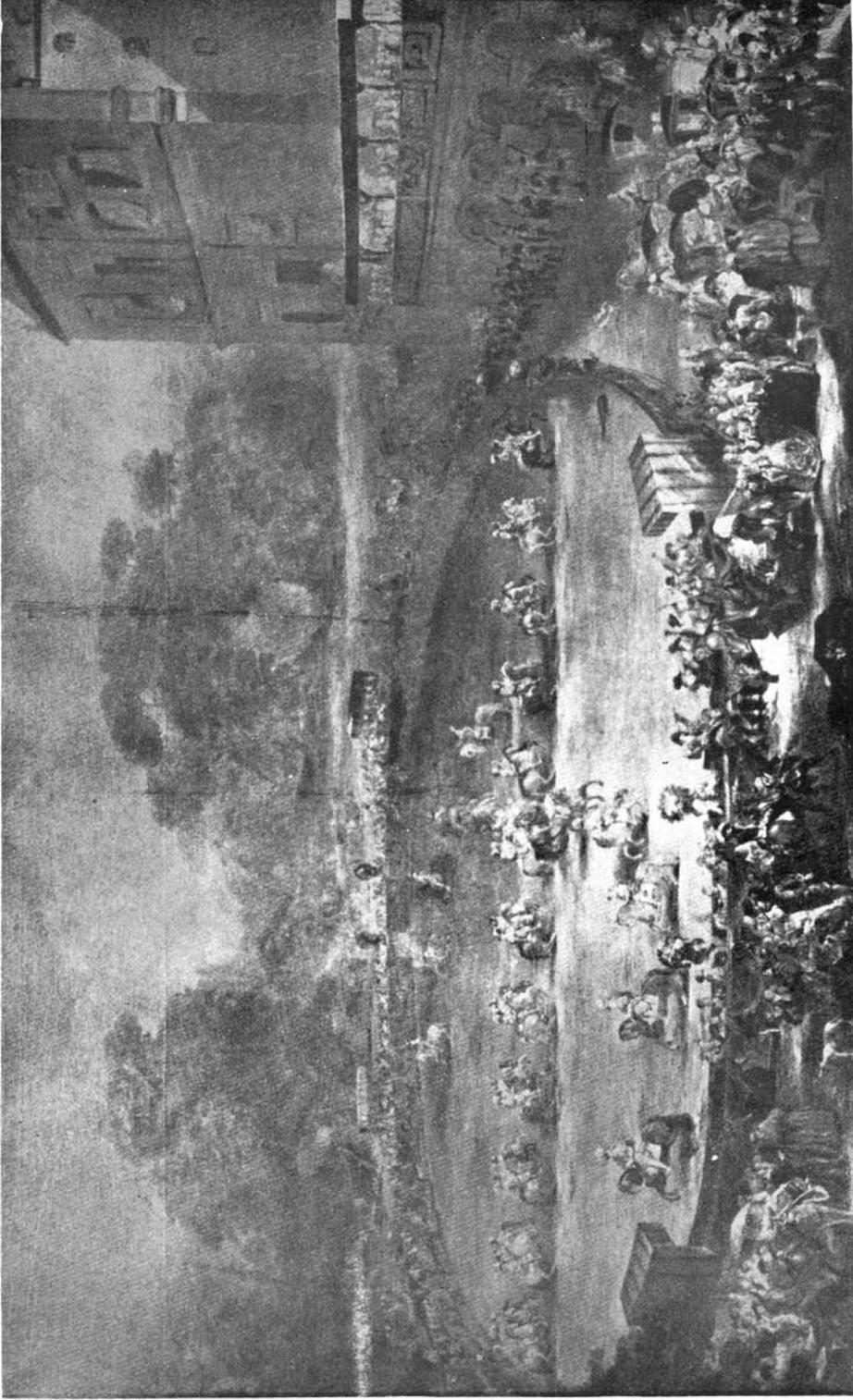
**G O Y A   Y   E L   A R T E   F R A N C E S**



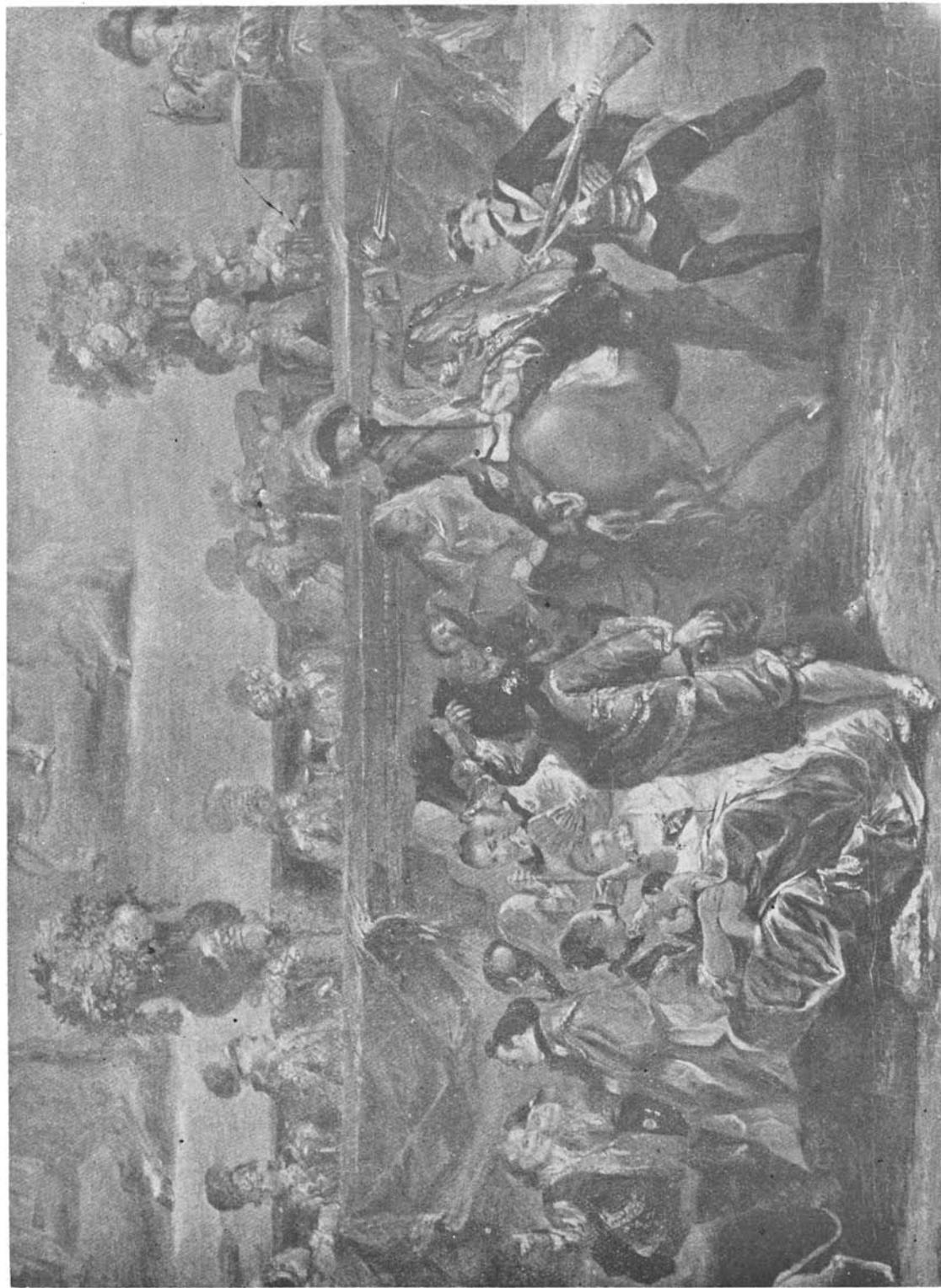
BAILE EN MASCARA



II. — PARET: La tienda  
(Colección Lázaro)



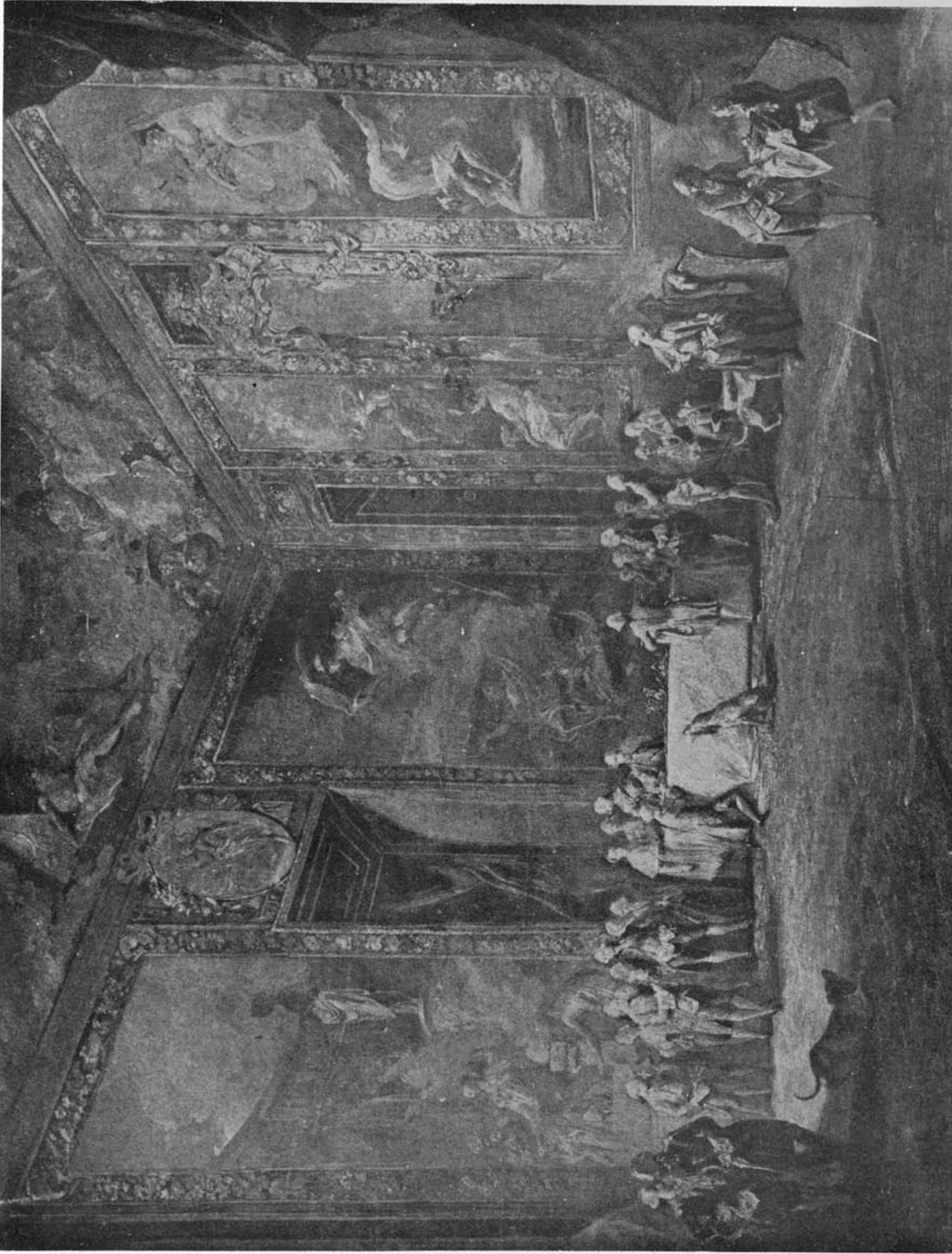
III. - PARET: Las parejas reales  
(Madrid. Museo del Prado)



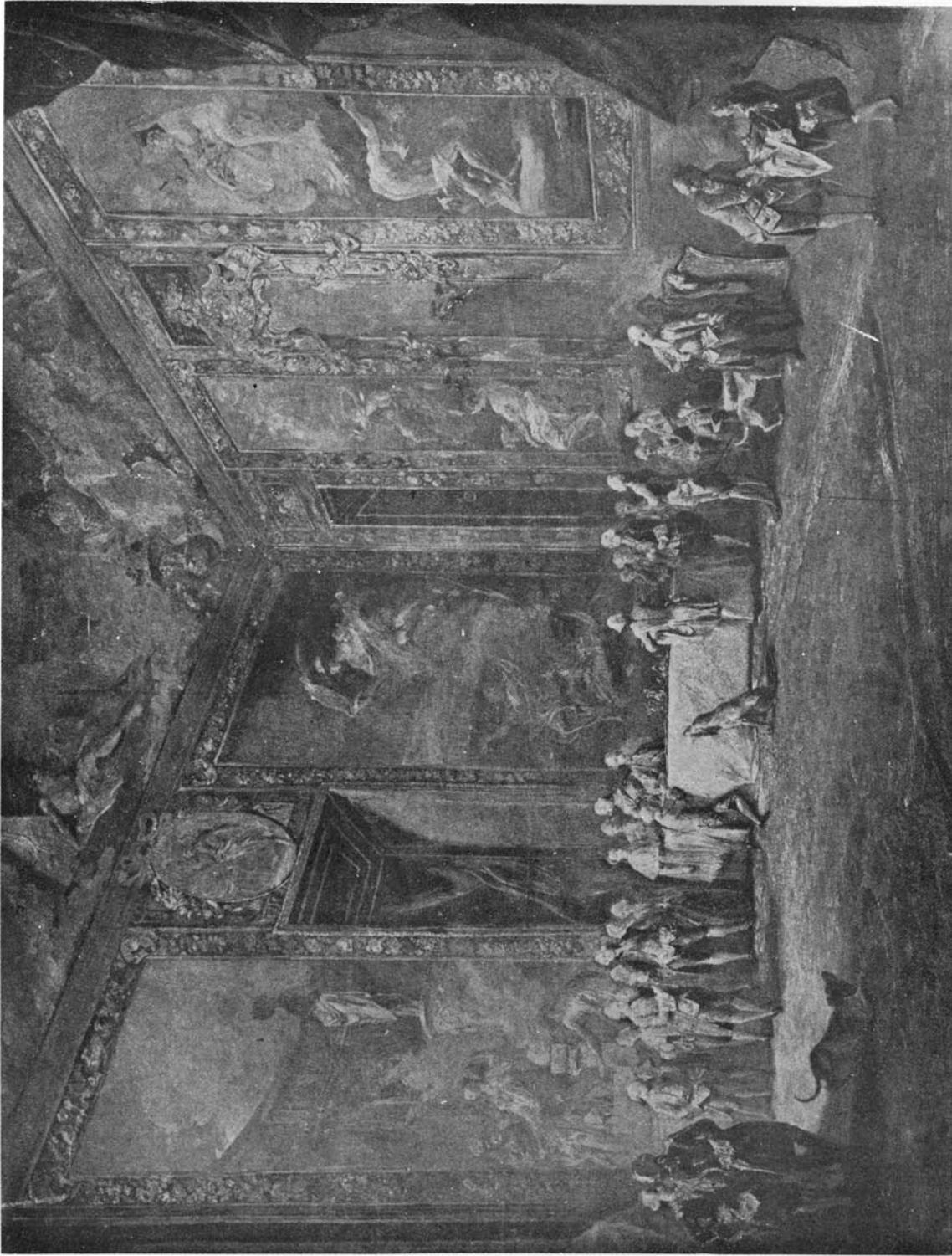
IV. — PARET: Detalle de «Las parejas reales»  
(Madrid. Museo del Prado)



V.-PARET: Detalle de «Las parejas reales»  
(Madrid. Museo del Prado)



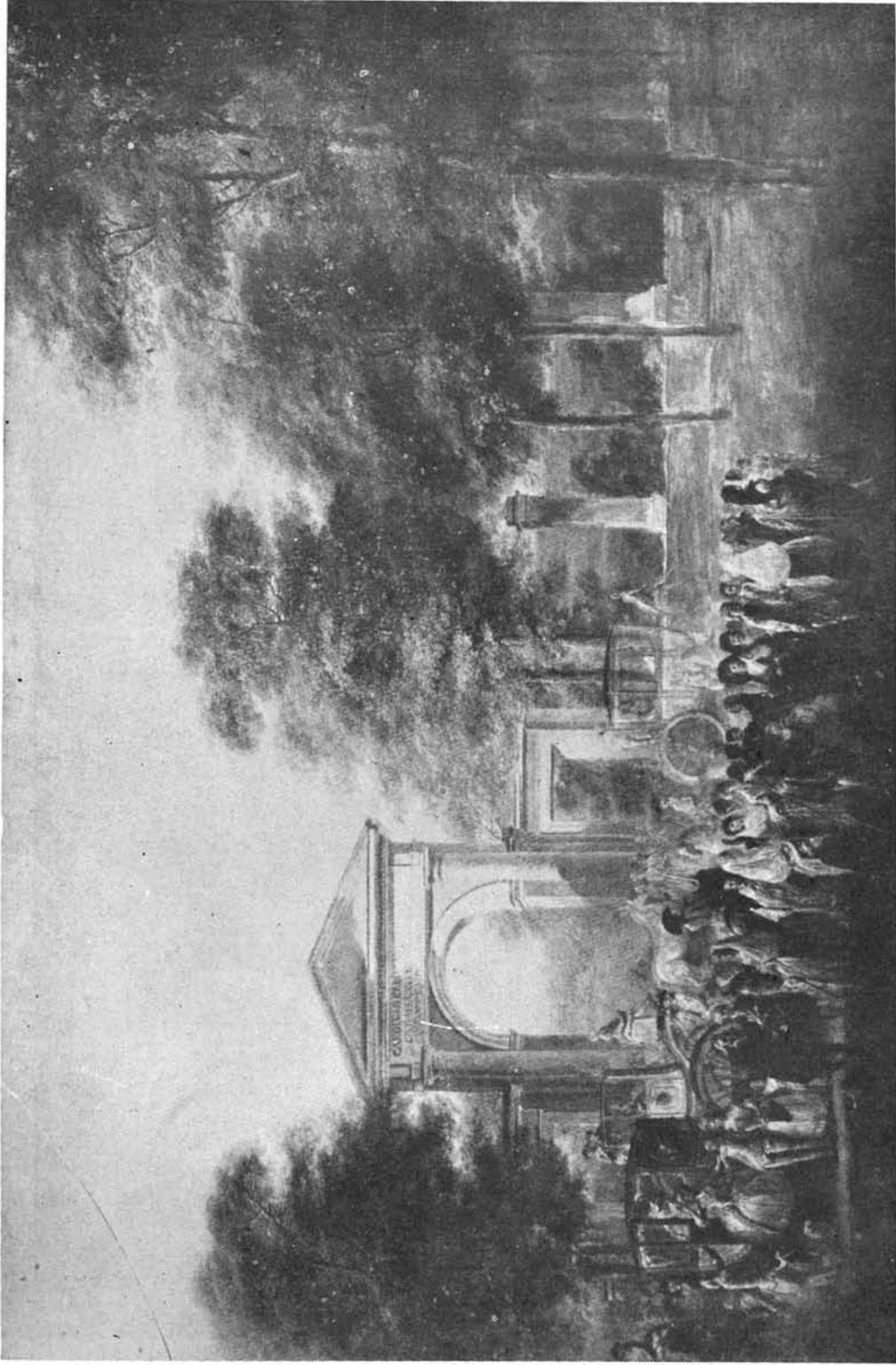
VI.-PARED: La comida de Carlos III  
(Madrid. Museo del Prado)



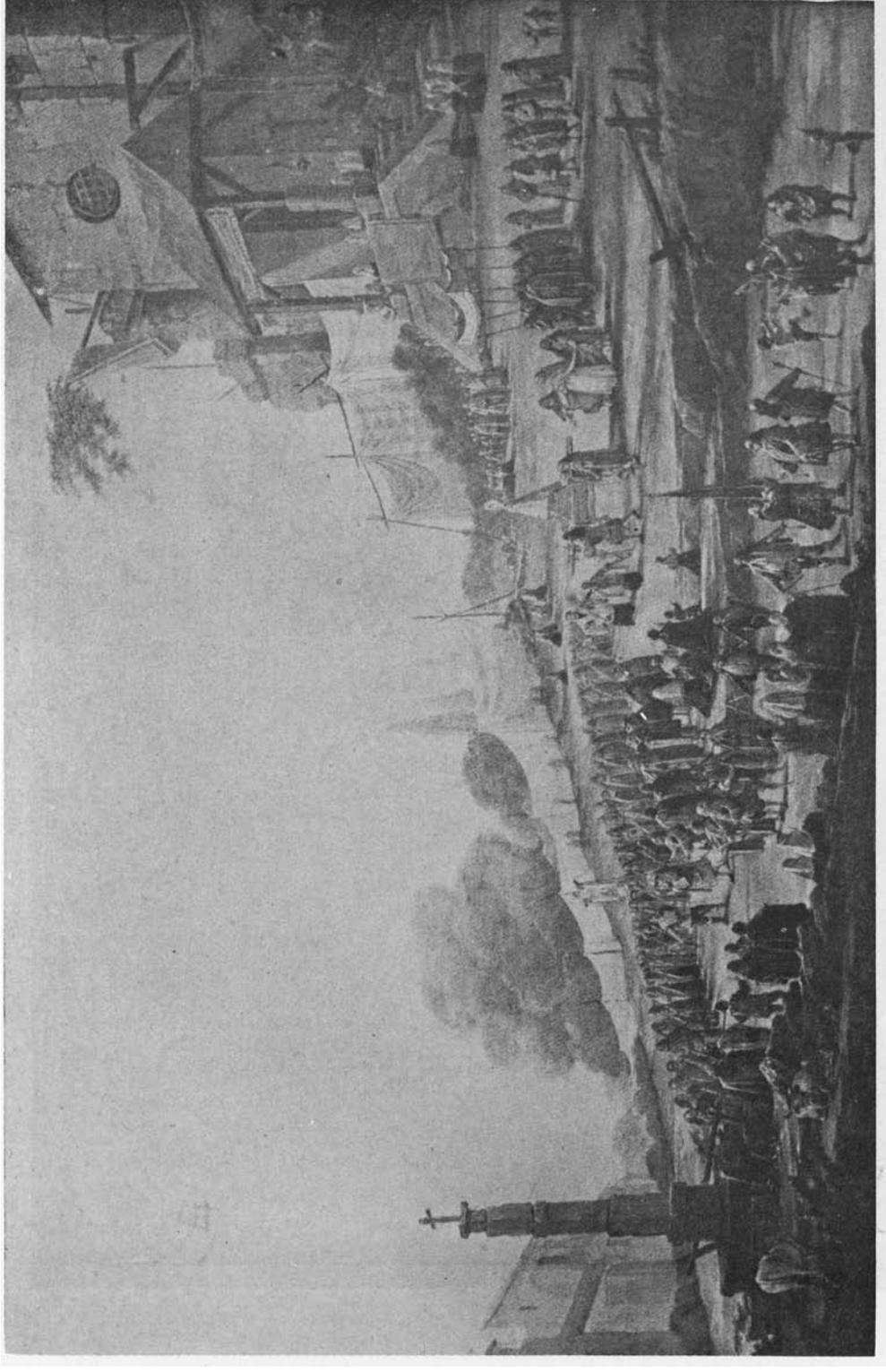
VI. - PARET: La comida de Carlos III  
(Madrid. Museo del Prado)



VII.—PARET: Señora en un parque  
(*Barcelona. Museo*)



VIII. — P. ARRET: El jardín botánico  
(Bilbao. Colección particular)



IX. — PARET: La procesión  
(Colección Lázaro)



X.—PARET: La jura de Fernando, Príncipe de Asturias (luego VII)  
en la iglesia de San Jerónimo  
(Madrid. Museo del Prado)

**E**NTRE todas las posibles influencias que sobre el arte de Goya pudieron haber ejercido su acción, la del Arte francés ha sido la menos estudiada, precisamente por pensar que no existía afinidad posible entre el arte refinado del país vecino y el temperamento espontáneo y bravío del artista aragonés. Y, sin embargo, en algunas conferencias del Centenario, el Sr. Sánchez Cantón estudió algunos curiosos casos de aproximación entre la pintura religiosa francesa y Goya (1) y, por mi parte, he logrado espigar algo que nos indique una posible vía de influencia sobre Goya de los grabados franceses y de los libros ilustrados que aquí llegaron copiosamente durante el siglo XVIII. Pero como nos hemos referido siempre en general a la necesidad de estudiar a Goya en la situación histórica de su tiempo nos convendría por un momento, antes de entrar en algunos detalles, ascender a un plano general desde el que nos sea posible considerar cómo Francia y su cultura pudieron pesar no sólo en el ambiente artístico que ejerció su acción sobre el arte del maestro aragonés, sino sobre su mentalidad y sus ideas. En principio, Francia y su Arte parecen representar el polo opuesto del clima espiritual y de las preferencias estéticas de nuestro D. Francisco, hombre de la veta brava y de temperamento fogoso e individualista. Mas no olvidemos, aunque se huya a veces de recordarlo, que Goya es un hombre de su siglo y que recibió de manera más o menos difusa una influencia positiva de la cultura francesa y de las ideas de la ilustración, que

(1) Véase su trabajo *Goya pintor religioso* en la "Revista de ideas estéticas".

eran las que alimentaban al núcleo de los intelectuales madrileños en cuyo ambiente vivió Goya y que fueron sus amigos (1).

*Filósofo* llamó Yriarte a nuestro pintor con el sentido que en su tiempo se daba a esta palabra. Ello nos lleva para situar este calificativo en su realidad justa a recordar la definición compleja que ha dado de este concepto, clave para la explicación del espíritu del siglo XVIII, un sutil y penetrante espíritu como Paul Hazard: "Filósofo, dice, es el que se dedica al estudio de las ciencias y trata de conocer los efectos por sus causas y principios... Se llama filósofo al hombre sabio que lleva una vida tranquila y retirada del tráfico de los negocios... Se dice a veces absolutamente de un hombre que por libertinaje de espíritu se pone por encima de los deberes, de las obligaciones ordinarias de la vida civil..." (2). De estas tres definiciones no es ciertamente la primera la que pudo convenir a Goya, aunque sí a los amigos con cuyo contacto pudo embeberse de ciertas ideas dominantes en su época. En la segunda acepción, Goya, si no fué un filósofo, tuvo al menos intenciones de serlo y de ello nos hablan aquellos pasajes de las cartas a Zapater en que echa de menos *la caza y los campicos*, y en que muestra, sincero o no, un cierto menosprecio de corte y sus deseos de huir a las envidias y mentiras de la vida ciudadana y de olvidarse de sus intrigas en una vida más natural. En el tercer aspecto pudo convenir a Goya la definición del escritor francés, si estimamos como ciertas algunas facetas de la que hemos llamado *la leyenda de Goya*, aunque advirtamos en todo caso que en Goya se trata más que de *libertinaje de espíritu*, de fuerte vitalidad temperamental.

El propio Hazard precisa en una aguda y penetrante definición qué clase de filosofía es esta que extiende su acción sobre las clases superiores e intelectuales de la Europa del XVIII. Es —dice— "una filosofía que renuncia a la metafísica voluntariamente y se reduce a lo que puede captar inmediatamente en el alma humana. La idea de una naturaleza de la que se discute todavía que sea perfectamente buena, pero que es poderosa, que es ordenada, que está *de acuerdo*

(1) En este trabajo, destinado a constituir un capítulo de mi obra *La situación y la estela del arte de Goya*, publicado como introducción al Catálogo ilustrado de la Exposición de *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya* (Sociedad de Amigos del Arte), se resumen ideas expuestas en una conferencia pronunciada en el Institut Français de Madrid en junio de 1946.

(2) Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea*, traducción de Julián Marías, pág. 288.

## G o y a y e l a r t e f r a n c é s

con la razón; y de ahí una religión natural, un derecho natural, una libertad natural, una igualdad natural, una moral que se fragmenta en varias morales; el recurso a la utilidad social para elegir una con preferencia. El derecho a la felicidad, a la felicidad en la tierra; la lucha emprendida de frente contra los enemigos que impiden a los hombres ser dichosos en este mundo, el absolutismo, la superstición, la guerra. La ciencia que asegurará el progreso indefinido del hombre y por consiguiente su felicidad” (1). Dígase si esta clarividente condensación de Hazard no corresponde con exactitud a los principios que informan lo que sabemos de las ideas de Goya expresadas a través de su producción artística, y especialmente, de lo más directo y auténtico de su obra: los grabados y los dibujos. Esta filosofía del siglo XVIII, pues, es sobre todo antimetafísica, preocupación exclusiva por el hombre y la indagación de su mecanismo y de su razón, esa razón, cuyo sueño engendra monstruos; es una filosofía esencialmente crítica, hostil a todas las coacciones que se suponen impuestas a través de los siglos por la Historia, la sociedad y la religión a la simple e ingenua naturaleza humana. Y esas coacciones, que son en definitiva la civilización, son contempladas ahora como trabas, como prejuicios. Esta idea esencial de la filosofía dieciochesca la encontramos confirmada, con el más o menos que corresponde a su intuitiva interpretación en la obra del maestro aragonés. La creencia en esa armonía entre razón y naturaleza está latente en la intención de algunos dibujos y grabados de Goya; no es otro el sentido de leyendas tales como “Salvaje, menos que otros” (2), “Esto es lo verdadero” (3) o “Murió la verdad” (4). El canto a la libertad y a la igualdad aparece también como poderosa fuerza invocado por el lápiz de Goya; recordemos su “Divina razón” (5) o el “Lux ex tenebris” (6). En cuanto a la crítica de los convencionalismos sociales, llámense distinciones de clases, prejuicios de linaje, moral sexual, señoritismo, superstición o guerra, dígase si otra cosa significa toda la sátira de “Los caprichos”. Incluso esa fe en la ciencia y el progreso, que exaltó la ilustración, aparece directamente afirmada en

(1) Hazard, ob. cit. pág. 289. Absolutismo, superstición y guerra son constantes motivos para el Goya más íntimo, el Goya grabador y dibujante.

(2) Dibujo núm. 87 de la Sala del Museo del Prado.

(3) Lám. 82 de los *Desastres de la Guerra*.

(4) Lám. 79 de los *Desastres de la Guerra*.

(5) Dibujo núm. 409 del Prado.

(6) Dibujo núm. 347 del Prado.

las más íntimas confesiones de Goya, en aquellos de sus dibujos que no fueron nunca destinados a la publicidad. Recuérdese su invocación de Galileo, por ejemplo. Sería salirnos fuera del campo de este estudio intentar una puntualización detallada de estos extremos; bastará decir que el análisis de los dibujos y los grabados de Goya, corroborados en su explicación por sus intencionados letreros, confirma de una manera plena y total que Goya estaba saturado de ideas de esa filosofía de la ilustración, de su vago y difuso racionalismo, de su filantrópico deseo de crítica y de mejora social, el que inspiró la obra de Jovellanos y de tantos otros españoles afrancesados, de los que algunos, los más consecuentes y sistemáticos, los que prolongaron su afrancesamiento cultural con un afrancesamiento político, emigrados en Burdeos, hicieron compañía en sus postreros días al viejo pintor aragonés y constituyeron su círculo habitual en los últimos años de su existencia.

La obra de Goya, especialmente la más íntima, refleja perfectamente este círculo de ideas liberales, racionalistas y anticlericales, que la llamada filosofía y los escritores franceses de la ilustración fomentaron en todas las clases cultas de Europa. Es inútil negar esta evidente realidad. Aunque en Goya como persona y como artista podemos sorprender contradicciones —¿qué hombre no las tiene?—, su mundo mental se formó en estas regiones de la cultura de las luces.

Estamos dispuestos a conceder que, como en tantos otros hombres de todas las épocas, la cultura de Goya era más bien de oídas —al menos mientras no fué completamente sordo—, es decir, no adquirida por propio esfuerzo y en el comercio de los libros, sino respirada en su normal ambiente y asimilada fácilmente por especial inclinación. Leer, sin duda leyó muy poco Goya, pero acaso vió muchos libros de los que se hacían traer de Francia tan ávidamente los más avanzados espíritus de la época, y en este ver libros hallaremos, quizás, una posible fuente para captar ideas, ya sociales o políticas, ya propiamente artísticas supuesto que los libros ilustrados abundaron como nunca hasta entonces, en la producción francesa, y en ese contacto con el grabado francés pudieron engendrarse sugerencias que se abrieron camino a través de las obras de Goya. Pero de esto se hablará después.

Si nos referimos a la influencia de la pintura francesa en España tendremos que decir, en primer término, que el tema no ha sido aún estudiado con rigor. Sobre la corte española de los Borbones viene a

## G o y a y e l a r t e f r a n c é s

ejercer una incesante y doble acción, la serie de pintores italianos y franceses que, con desdén de lo español, son llamados y acogidos por los reyes y acaparan, hasta el reinado de Carlos IV, los honores y protecciones oficiales. Los italianos —Procaccini, Sani, Amiconi, Giacchino— son predominantemente decoradores; los franceses —René Houasse, Ranc, Van Loo— son especialmente retratistas. La posible acción de estos últimos sobre el medio madrileño es de difícil comprobación por la insignificancia de los retratos españoles de los tres primeros cuartos del siglo. En todo caso, la actividad de los extranjeros es exclusiva y absorbente. El retrato digno y sencillo que Velázquez y Carreño dejaron firmemente definido como género expresivo de una manera de ver española, es barrido por la enfática y aparatosa versión con que se había formulado en la corte del Rey Sol. Una vez más hay que observar que el retrato francés de esta época aspira a darnos una idea impresionante de la jerarquía social del personaje, magnificando la representación con ingredientes retóricos ajenos a la penetración en la peculiar individualidad del retratado. El retrato español del siglo de oro tiende por el contrario a entrar en íntimo contacto con la personalidad humana que posa ante el pintor, a encararse llanamente con el individuo, ante cuya realidad cede toda otra preocupación de rango o de condición.

Los pintores españoles que para los primeros Borbones trabajaron, sólo se encargan, en lo que al retrato respecta, de obras de importancia menor, de réplicas o repeticiones de carácter oficial para abastecer las oficinas públicas; así en los que conocemos de Juan Bautista Peña, de Menéndez o La Calleja. Los trabajos de Ranc y de Van Loo dan la norma para este género de efigies de aparato. Por lo demás, en el intercambio que la familia real española hace con otras cortes con las que está emparentada, a Madrid llegan obras de discretos pinceles extranjeros que, sometidos a las exigencias de la época, se hallan también, alejados del tipo de retrato de la escuela española del siglo xvii; en este aspecto, no obstante, son singularmente atractivos los lotes de pinturas que en los antiguos palacios reales se conservan de mano de un retratista piamontés muy poco estudiado hasta el presente, Giuseppe Duprá, pintor de la corte saboyana (1) o del pintor de los reyes de

(1) Los Duprá fueron dos hermanos, Giuseppe y Doménico. Del primero se conserva en España un importante y estimable lote de retratos de príncipes de la casa real saboyana. Se explica esta abundancia por el parentesco de las dos casas reales; una hija de Felipe V y de

*Enrique Lafuente Ferrari*

Nápoles, Giuseppe Bonito, artista de cámara de Carlos III y de Fernando IV en la ciudad partenopea (1).

Estas influencias se condensan y codifican al comienzo del último tercio del XVIII por una figura internacional que llega a Madrid precedida del máximo prestigio de la Europa de su tiempo: Antonio Rafael Mengs. Su arte de retratista domina sin rival en el momento en que Goya entra en contacto con la corte madrileña. Pero volviendo a la influencia francesa no podemos hacer omisión del caso *Houasse* porque ha tomado ya un cierto estado de problema en el estudio de Goya, aunque casi siempre con veladas alusiones y muy escasas referencias concretas.

Entre las más interesantes y menos conocidas figuras de pintores del XVIII está la de Miguel Angel Houasse, cuyo estudio ha sido abordado recientemente por D. Elías Tormo con motivo de los cuadros, hoy dispersos, del retablo del Noviciado de Jesuítas, fundación del primer Borbón español (2). Era Miguel Angel hijo de René Houasse, distinguido pintor de la corte de Luis XIV, retratista del Rey Sol y discípulo de Le Brun entre cuyos ayudantes aparece documentado en los talleres de los Gobelinos. Nombrado en 1696, René Houasse alcanzó el cargo de "*Garde des tableaux du Roy*", y pocos años después fué nombrado Director de la Academia de Francia en Roma, donde estuvo hasta 1704. Parece ser que puede documentarse su estancia en Madrid en algunos de los primeros años del reinado de Felipe V (3); pero en todo caso es seguro que vino a España y que fué pintor del primer Borbón, su hijo Miguel Angel, llamado en la época "*Houasse le fils*". La formación del Houasse junior debió de completarse en Roma, como supone D. Elías Tormo, en la época en que su padre dirigió la Academia. No se han publicado aún documentos que fechen su venida a España; Sánchez Cantón (4) dió a conocer instancias fechadas en un escaso lapso de tres años, de 1727 a

Isabel de Farnesio, la infanta María Antonia, casó con el príncipe del Piamonte, luego Víctor-Manuel III. Dos retratos de hijas suyas, Ana María Carlota y María Josefa Luisa, figuraron en la exposición celebrada en conmemoración del Centenario de Goya en el Palacio Real en 1946. Véase el Catálogo... págs. 56 y 58.

(1) Tiene retratos importantes en el Prado y en el Palacio Real de Madrid.

(2) *El parainfo de la Universidad Central, antes templo del Noviciado*, trabajo aparecido en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1945.

(3) René Antoine Houasse substituyó en la Academia de Roma a La Teulière; su período directivo duró de 1699 a 1704. Acaso al cesar vino a España. Algún autor francés ha dicho, al hablar de sus servicios a Felipe V, que ya fué Houasse empleado por Carlos II. Ignoro el fundamento de esta afirmación. Mi amigo el archivero D. Antonio Matilla que ha comunicado verbalmente haber hallado en el Ministerio de Hacienda documentación y órdenes de pago de obras a René Houasse. Esperamos que pronto vea la luz tan interesante documentación.

(4) Sánchez Cantón, *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, págs. 115-116.

1730 en que ocurrió su muerte en Arpajón. Todas ellas se refieren a permisos con motivos de salud y se dirigen al rey de España a cuyo servicio estaba. Se dice enfermo de mal de pecho; debió de ser una tuberculosis que se agravó en Madrid; la dolencia fué causa de la muerte del artista en su viaje de regreso a París.

Houasse, que murió joven, debió de madurar como pintor en España donde pasó buena parte de su vida, si es que vino, como suponemos, en los primeros años del reinado y permaneció en nuestro país, aun con ausencias y escapadas a Francia, hasta poco antes de su muerte. Todos los indicios son de que la obra de Miguel Angel Houasse quedó en España; en el inventario de las pinturas con que Felipe V alhajó el nuevo palacio de San Ildefonso figuraban hasta 91 cuadros de su mano (1). No es tan crecida la cifra de los que hoy se conservan, pero aún son un lote importante, y desde luego serán los que den a la posteridad idea de los méritos del artista ya que apenas parece existir nada de su mano en su país natal; el Louvre guarda de Houasse tres dibujos; uno de ellos, precisamente, para un cuadro de los que poseemos en España (2) y ninguna pintura suya menciona el artículo biográfico dedicado al artista en el Lexikon de Thieme-Becker.

“En el primer tercio del siglo XVIII, acaso no ofrezca la pintura francesa notas de tanta delicadeza, salvo el malogrado Watteau que es de la misma generación que Houasse”, dice D. Elías Tormo, elogiando las dotes del pintor de Felipe V y especialmente los cuadros de la vida de San Francisco de Regis, que fueron del retablo del noviciado de Jesuitas y que hoy están divididos entre el Rectorado de la Universidad Central y la capilla del Instituto de San Isidro, a los que hemos de referirnos después. Delicadísimo retratista sería además Houasse, si es suyo, como el mismo Tormo dijo hace muchos años, el retrato de Luis I, en el Museo del Prado. Pero a nosotros nos interesan especialmente dos aspectos de su talento: primero el de paisajista, en el que está, sin duda, lo mejor, más sensible y avanzado de su obra. Desgraciadamente, éste ha sido hasta ahora lo menos atendido de su pintura. Su estudio no cabría en estas páginas solo orientadas a lo que con Goya pueda relacionarse;

(1) Madrazo, *Viaje artístico...* pág. 172.

(2) Me refiero a la *Academia de dibujo*, que se conserva en el Palacio de la Granja y que se expuso con el núm. 285 en la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya en Palacio; véase *Catálogo...* pág. 77. El dibujo está catalogado en el Louvre con el núm. 4828. Véase el *Inventaire generale des dessins*, de Guiffrey y Marcel (tomo VI, pág. 88).

*Enrique Lafuente Ferrari*

acaso en otro lugar podamos dedicar a este atractivo sector de la personalidad de Houasse el estudio que en nuestro concepto merece.

En segundo lugar nos interesa de Houasse lo que Ceán llamaba "las bambochadas", es decir, los asuntos de género, cuadritos de temas populares ejecutados con excelente dibujo, dotes muy singulares de observación y composiciones bien resueltas, delicada notación del color y singular interés por el estudio de la luz. La mayor parte de los cuadros de este género, que se conservaban en Palacio de la Granja, fueron llevados a Riofrío después del incendio de San Ildefonso en 1918; algunos llegaron a sufrir daños en el siniestro, y todos quedaron olvidados en aquel abandonado palacio de campo, donde desde entonces muy pocas personas los han visto y nunca se han fotografiado y publicado. Esperamos que ello pueda hacerse en breve plazo. Son estas escenas de género popular las que han sido alguna vez aludidas en relación con Goya; la aproximación la imponían los temas que, en algún caso de pinturas del artista francés, llegaban a la identidad de asunto con cartones para tapiz de los que Goya realizó para la fábrica de Santa Bárbara: *El cazador* (Lám. I) (1), *El balancín* (2), *La gallina ciega* (Lám. II) (3), *El baile campestre* (4), *El pelele*, *La era* (Lám. III) (5)...

Esta identidad de inspiración temática en pintores de generaciones y de orientación artística tan diferentes nos lleva a una primera conclusión: los asuntos de los cartones goyescos no comportan en sí mismos originalidad de elección en el artista. Se trataba, en cierto modo, de una corriente de época, de lugares comunes impuestos por ese vago interés *filantrópico* por el pueblo que, a través de todo el siglo XVIII, se puede comprobar y que cuenta como un antecedente sentimental del movimiento de ideas que condujo a la Revolución francesa. Por otra parte, esa aproximación por sí misma no puede llevar muy lejos, desde que sabemos que los temas de los cartones para tapiz fueron dados a Goya y no elegidos por él espontáneamente (6). Esto no obstante, no desdeñamos la posibilidad de que Goya conociese, como sin duda conoció, y aun estudiase con atención los cuadritos de Houasse.

(1) Núm. 182 del *Catálogo de la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya*, celebrada en el Palacio de Oriente (Madrid, 1946).

(2) Núm. 184 del *Catálogo* antes citado.

(3) Núm. 198 del citado *Catálogo*.

(4) Núm. 180 del mentado *Catálogo*.

(5) Núm. 192 del repetido *Catálogo*.

(6) Así se deduce de los documentos estudiados por Sambricio en su libro *Tapices de Goya*, que no ha visto aún la luz al corregirse estas pruebas en junio de 1948.

Alguna afinidad de temperamento existía, en fin de cuentas, entre ambos. Si la tonalidad general de los cuadros, la grata composición y el equilibrio de los paisajes, así como el predominio en ellos de ciertas tonalidades de azul profundo en los cielos y de verdes en los boscajes, nos recuerda la tradición del Poussin, en algunos lienzos de Houasse, en otros casos el pintor parece entregarse a su vocación por composiciones más movidas, abandonando las normas de reposada serenidad impuestas por los pintores franceses del xvii y mantenidas sin grave alteración bajo Luis XIV. Recuerdo aquí que Félibien en sus *Vies des peintres*... al elogiar la compostura habitual en los cuadros de Mignard, hace de él un elogio muy significativo: "*Il s'abstenait de représenter des actions violentes*"... Miguel Angel Houasse se nos aparece como uno de los escasos pintores franceses de su tiempo que gusta, por el contrario, de representar esas acciones, de mover sus figuras y hacerlas gesticular vivamente. La acompasada distinción y el sosegado gesto de las figuras es habitual en la pintura francesa incluso en la de temas menos cortesanos; no se apartan de esta línea ni los mismos cultivadores del "género" desde los hermanos Le Nain a Chardin. Pero al mencionar a los Le Nain conviene especialmente distinguir entre los tres hermanos. Las versiones de la vida rústica que Antoine y Louis Le Nain nos dan en sus pinturas, y especialmente el segundo, están impregnadas de esa reposada gravedad que tanto distingue a estos artistas de sus contemporáneos flamencos u holandeses, Teniers o Van Ostade, por ejemplo. Nada en ellos de humorismo ni jovialidad; parece como si se acercaran a la humilde y penosa vida del *paysan*, del aldeano francés, con una preocupada estimación respetuosa, con una serena y grave comprensión del valor heroico de su existencia trabajosa y dura. De esta misma posición del pintor parecen contagiados sus modelos, representados en actitudes llenas de contención y gravedad, de un cierto sentido reverencial de su propia clase y de su papel social; pero estas notas se alteran sensiblemente en el tercero de los hermanos, en Mathieu Le Nain, más inclinado a representar el movimiento, haciendo concesiones a ritmos más movidos y dinámicos, aunque sin caer en la agitada bacanal de las *kermesses* flamencas ni complacerse en la plebeya sensualidad de sus fiestas populares. Temas de juego y diversión, en los que el vino tiene también su parte, aparecen ya en Mathieu Le Nain y no sólo, como en sus hermanos, escenas de

familiar recogimiento, de trabajo o de reposo, en las que, en todo caso, se echa de ver un cierto *intimismo*. Mathieu se aparta en esto, con personal actitud, del arte de sus mayores y viene a ser por ello un precedente de Miguel Angel Houasse.

No pierden tampoco los asuntos tocados por Houasse una cierta compostura, pero aspira en sus figuras a un mayor estudio del movimiento; Houasse gusta de sorprenderlas en gestos expresivos con fiados casi siempre a los brazos, movidos en actitudes animadas, instantáneas o a las manos, separadas del cuerpo con vivacidad, expresando sorpresa o vivos afectos. Para corroborar esta impresión hace jugar la luz en efectos de contraste estudiados en una mano que al adelantarse, intercepta planos de sombra y produce contornos luminosos en torno a los dedos, recurso muy empleado por Houasse, casi con abuso, y con el que se trata de buscar de efectos espaciales y términos de referencia por planos de luz. En cualquier cuadro de Houasse, los personajes parecen gesticular casi con exceso, aunque esta dinámica de las actitudes esté contrapesada por un cierto e íntimo comedimiento. Pues si las figuras de Houasse, se mueven, en su deseo de suelta y vivaz expresión, la ejecución cuidada de la pintura paraliza un tanto el gesto, lo restringe y queda así contrapesada o contradicha la inicial intención de dinamismo; que no es fácil, sin ser un genio, romper violentamente con toda una tradición de escuela. La acentuación del gesto movido no está sostenida por una energía adecuada en la íntegra expresión de la figura. La aproximación a nuestro Goya hace más sorprendente este contrasentido; pues, por el contrario, en las pinturas del aragonés muchas veces una figura en reposo, de simple busto, en ocasiones, nos sorprende con la indómita energía expresada por el solo rostro y la dura mirada insistente. Una comparación entre los lienzos de Houasse y los de Goya pintados con asuntos análogos hará sentir vivamente esta diferencia. Pero ello no quita para que haya que subrayar en Houasse este carácter de su pintura, que llega a veces a pretender la representación —otra coincidencia con Goya— del movimiento más instantáneo e insostenible, aun sin lograr una eficacia plena en su dinamismo; figuras saltando, sombrero en el aire arrojado por un mozuelo, etcétera.

Podría, desde luego, afirmarse que en algo influyó España a Houasse, especialmente sensible a la pura luz madrileña concretamente;

ello se deja ver en su delicioso cuadrito "Vista de Madrid desde el Manzanares (1) o sobre todo en sus *Niños jugando junto a una fuente* (Lámina IV) (2), pinturas en las que el ambiente sutilmente captado está bañado por la diamantina luminosidad de Madrid. En algún interior de Houasse como en su *Escuela de niños* (Lám. V) nos parece observar una inspiración en Velázquez; hay al menos coincidencia en el estudio de las graduaciones de luz y en el jalonamiento de los términos con los problemas que nuestro D. Diego se planteó en la escena de "*Las Meninas*". En realidad Houasse representa en cierta parte de su obra una de las corrientes que confluyen en el arte francés, que son dos: una, la que procede de Italia y del clasicismo, tan afín siempre al temperamento francés; otra, la que viene de lo nórdico o flamenco, la que justifica la existencia en la escuela francesa de lo que ahora ha venido a llamarse "*les peintres de la réalité*" (3). Estas dos corrientes activas en Francia desde lo gótico, alternan en su predominio con momentos de auge temporal aunque con mayor peso siempre de la tendencia clásica, especialmente arraigada en el arte oficial, en las capas oficiales del país. Los Le Nain, con La Tour, revelación de hace unos años, o Philippe de Champaigne representan la corriente de afinidad flamenca vivazmente sensible en el XVIII con grandes figuras como Watteau, Chardin o Fragonard. Houasse, que tanto nos recuerda en su manera de sentir el paisaje la tradición de un Poussin, entronca, no obstante, con la otra corriente y como pintor de realidades puede ponerse al lado de los mejores en un aspecto desconocido de su talento: el de pintor de naturaleza inanimada (4).

Mas concretemos el punto de relación con Goya. La mera semejanza de los temas no puede ser valorada excesivamente como antes se ha hecho ya notar. Ahora bien, creemos, ciertamente, que Goya contempló y aprendió lo que pudo en los cuadros de Houasse. Goya sólo era capaz de pintar con espontaneidad original aquello que él ideaba o inventaba. Cuando los temas se le imponían o no iban a su temperamento, el parto era difícil y el artista aprovechaba lo que podía

(1) Núm. 179 del *Catálogo*.

(2) Núm. 183 del anteriormente citado *Catálogo*.

(3) La denominación de *peintres de la réalité* ha cobrado especial favor en el país vecino a partir de la Exposición así titulada, celebrada en París en 1934 y que sirvió de revelación de Georges de la Tour. Pero ya antes la había utilizado Champfleury, el crítico del *realismo* courbetiano en su estudio *Les peintres de la réalité sous Louis XIII* que fué, en cierto modo, la rehabilitación de los hermanos Le Nain.

(4) Próximo en calidad a Oudry o a Chardin, como tendremos ocasión de probar al publicar muy notables naturalezas muertas del artista.

de las composiciones de los demás. Parece seguro que en los primeros cartones para tapices trabajase con modelos de Bayeu; en los cuadros religiosos la elaboración fué lenta, y de muchos de ellos se han conservado bocetos que prueban los tanteos del artista. El ejemplo más claro lo tenemos en la elaboración del cuadro para San Francisco el Grande, estudiado por el que esto escribe en otro lugar (1), tres bocetos o estudios y un escrito en el que nos dice Goya sus preocupaciones por resolver la composición, hablan con elocuencia de una resolución penosa del cuadro.

Hace años Sánchez Cantón halló en el cuadro de Goya para la Capilla Osuna de la Catedral de Valencia "San Francisco de Borja y un moribundo" reminiscencia de uno de los lienzos de Houasse para el Retablo del noviciado de Jesuítas. Pues bien, en el propio cuadro de San Francisco representando *La predicación de San Bernardino de Sena* (Lám. VI), creo asimismo que Goya *puso* la actitud del santo de Regis en otro de los lienzos del Noviciado. La figura de San Bernardino fué representada, como era propio, en el que yo estimo segundo boceto para la composición (2), uno de los que fueron propiedad del difunto Marqués de la Torrecilla, llevando el santo de los "observantes", en su mano, la tablilla con el monograma de Jesús (JHS) que solía mostrar a sus oyentes después de cada sermón y que, por cierto, le hubo de costar no pocos disgustos y ataques por parte de otras órdenes religiosas. Pues bien, en la ejecución definitiva del cuadro y en el estudio en mayor tamaño que los dos anteriores bocetos —hoy conservado en una colección zaragozana (Lám. VII) y ya publicado en nuestro estudio sobre el cuadro de San Francisco— cambió de idea poniendo en la mano izquierda del santo, contradiciendo con ello lo que sobre sus hábitos de predicación se sabe, un crucifijo, mientras la mano derecha actúa en gesto persuasivo que parece acompañar la acción eficaz de la palabra. Nunca nos habíamos explicado este cambio hasta caer en la cuenta de que Goya debió de inspirarse para ello en una composición de Houasse, la que representa a San Francisco de Regis predicando (Lám. VIII), en uno de los cuadros circulares del tan citado retablo de los Jesuítas en su Noviciado, hoy Universidad Central en cuyo salón rectoral se conserva la pintura en

(1) Me remito a mi trabajo *Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya* en la Revista de ideas estéticas; apunto allí ya la relación con el cuadro de Houasse.

(2) Véase en detalle el fundamento de esta afirmación en el trabajo citado en la nota anterior.

cuestión (1). En efecto, con el aditamento del crucifijo en la figura de San Bernardino pintada por Goya el parecido viene a ser total con la figura de San Francisco de Regis predicando en el correspondiente lienzo circular del retablo del Noviciado. Son ya dos, pues, los préstamos pedidos por Goya a Houasse. Pueden aumentar con un tercero: la figura del cazador con perros y escopeta del lienzo del pintor francés "Las lavanderas" se parece *demasiado* a la semejante que figura en el cartón de Goya documentado recientemente y ahora expuesto en el Museo del Prado (2), "*La caza de la codorniz*", uno de los identificados por el estudio de las cuentas del Archivo de Palacio aportadas por el Sr. Sambricio. Y precisamente en este mismo tapiz figuran al fondo de la composición unas figuras de jinetes galopando por el campo como persiguiendo a una liebre, que coinciden *demasiado* también con otras análogas del lienzo *Una montería* original de Carlos de la Traverse, el maestro de Paret, que tras de estar muchos años en los almacenes de nuestro Museo Nacional ha sido colgado hace unos meses en la galería del Prado (3). Una y otra vez se prueba que Goya aprovechó lo que pudo de lo que tuvo alrededor y ello sin amenguar el valor del pintor, muestra a la vez sus titubeos juveniles y su amplia capacidad de asimilación.

Aunque existan precedentes y aunque Goya no idease sus temas en los cartones de tapiz, él aporta a estas escenas no sólo su preocupación por componer y lograr una coherencia plástica no conseguida por los demás pintores, Francisco Bayeu inclusive, que pintaron para la Fábrica, sino, además, su manera ácida y picante de escorzar la realidad, su desgarrado y original enfoque de los temas y sobre todo la vivacidad expresiva y directa con que sorprende gestos, actitudes y desplantes, con su hábito de conocer los estratos más diversos de la realidad social. Exquisito en su delicadeza de colorista, de sutil captador de tonos y

(1) Nótese que el parecido no se limita al gesto de la mano derecha —con alguna variante en Goya— a la inclinación del busto del santo y el crucifijo en la izquierda, sino que se extiende a otros elementos de composición utilizados también por Goya; el santo colocado en el centro, sobre una peña de cierta elevación, grupo en círculo con una cierta abertura en el primer término, mancha clara y triangular a la derecha, en Goya acentuada por la capa del personaje, en Houasse por la mujer de espaldas, paisaje y grupo de árboles a la izquierda tras el más compacto grupo, etc. El cuadro del Noviciado lo publicó D. Elías Tormo en la única y escorzada fotografía que pudo obtenerse y que es la misma que se reproduce en estas páginas.

(2) Véase el *Catálogo de la Exposición conmemorativa del Centenario de Goya* celebrada en el Palacio de Oriente, en que se reproduce el tapiz (lám. III) del Escorial tejido según dicho cartón, y el cuadro de Houasse, lám. XII.

(3) Charles de la Traverse, *Montería*, núm. 2496 del *Catálogo del Prado* en la edición de 1945. El cuadro que durante mucho tiempo se guardó sin exhibirse en los almacenes del Museo fué donativo de la Duquesa de Pastrana en el siglo pasado.

atmósferas, reflejos y lejanías, de oros de sol sobre nubes de seda y jirones de cielo azul de meseta, se entrenaba Goya en los tapices en su capacidad de observación del hombre; preludiando a *Los caprichos* llegó en los cartones a ese humorismo picaresco, incluso a la caricatura, digna en ocasiones del agrio regusto de Quevedo. Su experiencia de hombre de trueno, de cazador y jaranero explorador de estratos sociales muy diversos le valió para liberarse en el género de tapices de la almibarada candidez que tara en gran parte las composiciones de sus compañeros de generación, como de la insignificante e inactual bambochada a lo Teniers. La originalidad de Goya en los cartones está en el *cómo* y no en el *qué*. Los cartones de Goya cada vez más personales, se distinguen de todos más que en los detalles de técnica, a veces difíciles de discriminar especialmente en los comienzos del artista, en ese anticonvencionalismo, esa actitud enteriza, sin melindre, de encararse con las gentes del pueblo (1) que son bien conocidas para Goya a través de sus experiencias juveniles, cualesquiera que sean los detalles y la veracidad de las anécdotas de Zaragoza, de Italia o de Madrid. En su observación de las gentes del campo en cartones como *La era*, *Riña en la Venta Nueva*, *Los mendigos* o *Los cazadores*, en su familiaridad con los hábitos del pueblo madrileño, desgarrado y festivo, en el baile o en la merienda, en la representación de los juegos de los niños, bien observados por él en la calle y en el campo, Goya nos parece entroncar, más que con la acompañada pintura de Houasse, con la tradición que pudiéramos llamar picaresca o quevedesca, es decir, con esa manera de enfrentarse con la vida, con el hombre y con el mundo un tanto desengañada y acerba del español a través de los siglos: en ello puede acaso hallarse la única y auténtica vena de lo que se ha llamado casticismo. Lo castizo en Goya no está en la representación de majas y manolos, sino en ese enfrentamiento con la realidad humana, prescindiendo de optimismos hipócritas y de afectaciones de disimulo antes bien con la crudeza y el desenfado que hallamos, humorista o amargo, a través de nuestra literatura en el Arcipreste, en la picaresca o en Quevedo. El mismo Velázquez podrá mostrar la caridad infinita de que es capaz su alma generosa de hombre pero no la adulación del

(1) Señalemos aquí con todo, que la actitud de Goya ante el asunto del cartón de tapiz *La boda* nos recuerda vagamente el enfoque humorístico del mismo asunto en un grabado en color de Debucourt, *La danse des nouveaux mariés*. Puede verse reproducido en el tomo de Max Osborn, *Die Kunst des Rokoko* de la Propylaen Kunstgeschichte, lám. XVIII.

pintor aúlico hacia sus reales modelos ni disimulo de las más ásperas verdades. Nada de avestruz ni de Charlot en esta tradición española en la que, con Goya, pueden hermanarse otros señeros espíritus de nuestra historia; en esta hermandad, y no en superficialidades temáticas aptas para la explotación sainetesca pudiera, digo, encontrarse la verdadera raíz de un casticismo *goyesco*.

Señaladas tales diferencias esenciales entre la interpretación del tema popular en Houasse y en Goya, no nos parece inútil, en todo caso, señalar como aquí hacemos, estos puntos de afinidad o de contacto del arte de Goya con obras de artistas franceses. Puestos en este trance sería injusto no recordar que ya Mayer señaló algunas aproximaciones, leves acaso, pero que no deben dejar de ser aquí recapituladas. Así ante la *Coqueta de Los Caprichos*, Mayer recordaba un pastel de Coypel de 1743 intitulado *La folie pare la décrépitude des ornements de la jeunesse*, y en la fuerte imagen de la litografía del Violador (Delteil 273) un raro parentesco —*mutatis mutandis*, diríamos nosotros— con el famoso *Faux pas*, de Watteau. La aproximación entre la delicadeza exquisita y morbosa de Watteau, nostálgico temperamento de fímico, y la dura violencia celtíbera del aragonés, es ciertamente una de las últimas que se nos ocurriría imaginar; y, sin embargo, Mayer ve una semejanza de actitud entre Goya y el pintor de Valenciennes; ambos —dice— son “clásicos descriptores del Carnaval de las pasiones humanas”. No debemos, al paso, dejar de mencionar que ante Goya, Mayer recuerda en ocasiones a Voltaire y que, concretamente un notable pasaje de *Candide* en que se describe un incidente de la guerra entre los búlgaros y los ávaros es puesto por Mayer con evidente agudeza en confrontación con láminas de los *Desastres de la guerra*.

En cuanto a los factores pictóricos, más afinidad podemos encontrarle dentro de la pintura francesa, con artistas de franca ejecución y fogosa técnica tales como Fragonard, pintor genial y exquisito, uno de los pocos representantes de lo que llamaríamos la veta brava francesa, si este concepto con el que tratamos de definir un carácter de lo español fuera aplicable a una cierta corriente de la pintura del país vecino. En la pintura de Fragonard, en cierto modo más cerca de Rubens que de Poussin, se unen todas las gracias del siglo —lo que éste concede al tema galante y a la delicada sensualidad, incluso al libertinaje mundano de la época—, pero uniendo a estas notas un temperamento

fogoso y apasionado, dentro de su delicadeza, que gusta del boceto, de la pasta peinada rápidamente por el pincel, del color sabroso y de las rubias entonaciones calientes. Desde este punto de vista podemos hallar en Fragonard, este meridional de Grasse, cierta afinidad con nuestro pintor español tanto en esta interpretación del trazo y en la rapidez de ejecutante como en el hecho de entregarse gustoso a la pintura de imaginación. No olvidemos que los Goncourt emplean para definir a Fragonard, desde este doble punto de vista, dos afortunadas frases, que en cierto modo podrían convenir también a Goya; hallan en el maestro provenzal un *esquisseur de génie*, lo que Fragonard es, efectivamente; pero le llaman también *cet accoucheur de songes*, calificativo sobremanera apto para nuestro pintor aragonés. Sueños, en efecto, alumbran ambos pintores con desenfado difícil de igualar en la Historia del Arte; pero los mismos Goncourt llegaron a algo más, aproximando efectivamente los nombres de los dos maestros al tratar de los bocetos de Fragonard cuya fogosa factura les hace pensar en *la cuchara* como instrumento de ejecución pictórica, aquella cuchara de que algunos críticos hablaron al tratar de las pinturas de Goya. Esto de la cuchara tiene su fuente en afirmaciones de Yriarte, como en otro trabajo he hecho notar y no es aquí ocasión de repetir (1); pero es que también Fragonard pudiera ser considerado como precursor del impresionismo por su afán de envolver la figura insertándola pictóricamente en un ambiente propio en el que el maestro gusta de anotar el efecto de los reflejos y de buscar con empeño las transparencias y sombras luminosas. Como aguafortista, a Fragonard le encantan ciertas entonaciones afines a Goya y ciertos esquemas de composición oblicua y triangular que hallamos en láminas de *Los Caprichos*, y sin que por un momento tratemos de extremar esta aproximación, no dejan de tener interés estas afinidades; podemos subrayarlas presentando frente a frente un grabado de Fragonard, por ejemplo, *Los Tratantes* (Lám. IX) obra de 1772, con algunas de las primeras composiciones de *Los Caprichos* (Lám. X). Dibujante formidable, en Fragonard se da también esa "correspondencia instantánea entre la visión y la ejecución" que ha sido señalada como una de las

(1) En mi estudio: *El 2 de mayo y los fusilamientos, de Goya*. (Colección de obras maestras del arte español. Barcelona, 1946).

dotes más sorprendentes de Goya, como puede verse en tantas de sus composiciones, y especialmente en sus estudios preparatorios.

Pero la más notable aproximación entre Fragonard y Goya es de otro género más sorprendente. Ilustrador el artista de Grasse de los cuentos de la Fontaine, esta colección de relatos en verso cuyo *libertinaje refinado y frío* —la frase es de Lanson— (1) nos sorprende curiosamente hoy día, me parece interesante traer a colación un curiosísimo dibujo de Fragonard (Lám. XI), para la ilustración de uno de tales cuentos titulado *La chose imposible*. La visión de este demonio preocupado, al que se le resiste *una pequeña cosa imposible* (2) para sus poderes infernales, mientras le rodean endriagos y espíritus malignos, nos exige poner a su lado, para evidenciar la sorprendente afinidad, la conocida composición de Goya que lleva como leyenda definitiva (al ser incorporada a *Los Caprichos*) *El sueño de la razón produce monstruos* (Láms. XII y XIII).

Pero dijimos antes que la sensualidad y la galantería en Fragonard no dejan de mostrar cierta afinidad con una cierta veta que en Goya existe, aunque bien distinta en su manifestación exterior de la del pintor provenzal. En Goya este atractivo arrebatador de la mujer aparece, aun a su pesar, interferido por su amargo y despectivo moralismo ibérico, por su exceso de intención y su carencia de sonrisa. Cuando al tratar el tema femenino, apunta en Goya la complacencia en lo sensual, pronto se tuerce la interpretación hacia la flagelación y hacia la sátira, hacia un cierto incontenible sentido del pecado; y es

(1) *Histoire de la littérature française*, ed. p. 558: "Ils sont bien déplaisants et ennuyeux aujourd'hui, avec leur libertinage raffiné et froid où le thème scabreux est présenté toujours dans l'abstrait hors de toute peinture de mœurs: mieux vaut encore la grossièreté des fabliaux".

(2) El cuento trata de un contrato con el diablo de los tan frecuentes en la literatura. El contrato consiste en que el demonio *plus noir que malin*, obedezca las órdenes del contratante a través de una vida de placeres. El contrato falla a pesar de la desesperación del demonio, tan gravemente preocupado en el dibujo de Fragonard, al hallarse en la circunstancia de infringir la cláusula del contrato por encontrar una *chose impossible* para su casi omnipotente y diabólico poder. No es fácil aludir al escabroso asunto: mas citaremos algunos versos del poeta libertino. Una bella mujer al fin, encuentra un subterfugio para que su amante se libre del pacto diabólico proporcionándole ocasión de que el diablo no pueda cumplir el contrato:

*Deprise-moi ceci...  
...Lorsqu'elle lui donna  
Je ne sçais quoi qu'elle tira  
Du verger de Cipris labyrinthe des Fées.*

La alusión, suficiente, puede explicar el sentido del dibujo.

Fragonard hizo numerosos dibujos para una lujosa edición de los Contes de La Fontaine. Acaso la idea surgió en 1774 durante el viaje a Italia con su protector Bergeret. El dibujo para *La chose impossible*, a lápiz, forma parte de un lote de 48. Hay tres series de dibujos de Fragonard para esta colección: a la primera pertenece el que aquí se publica, procedente de la venta Walferdin; otra se halla encuadrada con un manuscrito de los Contes y se vendió en 50.000 francos en 1887; la tercera, en sepia, más acabada, llegó a comenzarse a grabar para una edición preparada por los editores Hermanos Tillard, hacia 1792. El texto apareció en 1795 pero la ilustración no llegó a terminarse a causa de los acontecimientos revolucionarios. No era ya tiempo para tan refinadas superfluidades. Véase el libro del Barón Roger Portalis, *Fragonard Sa vie, son oeuvre*.

que entre el sur y el norte de los Pirineos hay ciertamente la barrera de una distinta concepción del mundo y así como el francés traduce con refinada sonrisa su actitud frente a la galantería y a la sensual tentación libertina, Goya reacciona con violencia pánica o con disciplinado condenatorio.

Otro camino que el de la pintura habría que espigar para buscar posibles vías de influencia del Arte francés sobre Goya; me refiero a las que pudieron ejercer en él los libros franceses, es decir los ilustradores, la pléyade de dibujantes y grabadores, que animaron con sus láminas los bellos, exquisitos y demoledores volúmenes que de Francia vinieron a nuestra tierra. Una corriente activa de influencias del grabado francés sobre España existía en el siglo; el corto renacimiento del buril español se debe sin duda a la influencia francesa. Los pensionados españoles que van a París a aprender el grabado tales como Moles o Salvador Carmona, muestran evidente y lógico discipulado respecto de la escuela en que se forman. Luis Paret completa su formación y sus estudios con un delicado pintor francés que vivía en Madrid y que no dejó de ejercer algunas influencias entre nosotros; me refiero a Carlos de la Traverse, ya antes mencionado en estas páginas. Nuestro Carmona mantuvo relaciones amistosas con Choffard que por cierto fué nombrado correspondiente de la Academia de San Fernando en 1777, y Goya llegó a suministrar el dibujo para una composición grabada por Choffard, colaboración interesante no señalada por los estudiosos de Goya (1). Pero sobre todo son las ediciones ilustradas de los libros franceses las que pueden suministrar algunos curiosos datos de influencia, aproximación o coincidencia entre Goya y los grabadores del país vecino. Avancemos alguna curiosa aproximación. En 1764 se publicaba un sosísimo poema, más interesante para la historia de las polémicas literarias e ideológicas de la época que para la de la literatura misma, de Charles Palissot de Montenoy titulado *La Dunciade ou La guerre des sots*. Palissot, escritor mediocre, es, no obstante, un personaje muy representativo de su tiempo; su fisonomía histórica está perfilada por la guerra literaria, enconada y sin cuartel, que mantuvo contra los más destacados paladines de las ideas de la ilustración. Satírico y agresivo, no escaseó burlas y ataques a los dioses del enciclope-

(1) Me remito a un artículo próximo a ver la luz en que estudio *Algunos aspectos de Goya como ilustrador*.

## G o y a y e l a r t e f r a n c é s

dismo. Ya en una comedia de 1755 ridiculizaba a Jean Jacques Rousseau (1). *La Dunciade ou la guerre des sots* fué la pieza de mayor calibre enfilada contra sus enemigos literarios. El género era muy de época; recuérdense la *Derrota de los pedantes*, de Moratín, o los *Eruditos a la violeta*, de Cadalso. El poema de Palissot es inferior ciertamente a estos ejemplos españoles en trascendencia y en calidad literaria; les supera en cambio, como era de esperar, en libertad de expresión y en alusiones escabrosas. El poema de Palissot tuvo primeramente tres cantos; un parco elogio de Voltaire le hizo a su autor alargarlo hasta los siete que tiene en la edición de Lieja de 1778 (2).

En cada uno de los cantos el autor ataca y pone en solfa a un escritor "filósofo". Son los principales *héros* Marmontel (3) y Fréron, pero las alusiones burlescas abundan, especialmente a Diderot, a Dorat, a Le Mierre, a Arnaud, al mismo Voltaire, etc., etc... así como a sus amigas las damas de los salones literarios. La heroína del poema es la Estupidez, la diosa que con su varita mágica transforma en asnos a los intelectuales; sus palabras rebosan de alusiones a la Enciclopedia, obra de la que llega a decir la diosa en un pasaje que podrá servir de ejemplo del estilo de Palissot, lo que sigue:

*Sa masse enorme, immense, impenetrable,  
Est á ma gloire un monument durable,  
Ce beau recueil, dont en vain l'on médit  
Dit, á lui seul, tout ce qu'on avait dit.  
Pourrait-il craindre une aveugle critique?  
C'est la raison por ordre alphabétique (4).*

Mas el poema sólo nos interesa porque su edición completa fué ilustrada por composiciones dibujadas por Charles Monnet en 1776, en láminas de gracioso diseño y grabado excelente. Y permítasenos recordar que el propio Palissot, al atacar a Marmontel en un escabroso pasaje del canto VI, le representa como enamorado y aun lascivo amante de la

(1) Me refiero a la pieza titulada *Le cercle*.

(2) *Oeuvres complètes de M. Palissot*, con largas notas e ilustraciones. En cuanto a la palabra *Dunciade*, está tomada de un poema de Pope. Palissot lo explica diciéndonos: que en inglés *dunce*, es un tonto, un estúpido, "un *hebeté*".

(3) Marmontel fué el principal redactor de los artículos literarios de la Enciclopedia. Recordemos que el último volumen de la obra se publicó en 1772 y las tablas y adiciones en 1780.

(4) Canto II de la *Dunciade*. La diosa *Stupidité* dirige esta arenga a los enciclopedistas.

*Enrique Lafuente Ferrari*

diosa Estupidez, que escucha sus súplicas acostada sobre los libros de los propios escritores a quienes el autor ataca, libros aburridos pero bellamente presentados, como

*Décorés par l'élégant burin  
Des Gravelot, des Longueuil, des Cochin...*

Ello le hace comentar en una nota el verso: "Il semble que les éditions les plus belles, les plus orneés ayent été reserveés, de nos jours, aux ouvrages les plus insipides"; observación no injusta que podría comenzar a aplicarse a la propia *Dunciade* de Palissot. En efecto, sólo sus grabados pueden atraer en tal libro a quien no le importe la cominería erudita de las guerras literarias en la Francia del XVIII; sólo esos grabados de Monnet nos hacen hoy ocuparnos del poema del ex oratoriano y teofilántropo lorenés. En las láminas, muy francesas, hallamos un cierto clima pregoyesco digno de comentario; sortilegios, brujerías (Lám. XIV), fetos o recién nacidos, pájaros nocturnos, asnos y visiones, vestidas, claro está, con el picante y clásico ropaje que la época y el país imponían al artista. En conjunto algo que nos lleva el pensamiento a cierta tesitura imaginativa que, traducida a Goya daría por resultado *Los Caprichos*. Véase, por ejemplo, el grabado del canto VI del poema, en que la Diosa traza el círculo mágico en torno a Le Mierre y le transforma en pájaro nocturno (Lám. XV). Estas aves comparcen con frecuencia en las ilustraciones de Monnet así como en muchas otras las orejas de burro en los personajes, y hasta el asno *Pegaso* (Lám. XVI) que acompaña a Voltaire en un pasaje del canto VIII. No podría, pues, sorprendernos que la obra de Palissot corriese en Madrid en manos de los hombres de letras, buenos conocedores, acaso, como siempre, hasta el esnobismo, del panorama literario francés en el que *La Dunciade* tendría un cierto éxito de escándalo. Y en estos círculos pudo Goya hojear sus ilustraciones, de las que él no plagió nada ciertamente, pero en las que pudo hallar vagas sugerencias que pudieron condensarse sobre su lápiz al idear aquellas láminas de *Los Caprichos* en las que la serie tomó el sesgo fantástico que tan definitorio nos parece del genio de Goya. El ejemplo de la ilustración de Fragonard para *La chose impossible* y las láminas de *La Dunciade* nos prueban, pues, la existencia en la época de Goya y en años anteriores a sus *Caprichos*

de un género de temas y una vena imaginativa que a su modo, tan agrio, personal y originalísimo, habría de reflejar el artista español en las creaciones más singulares de su genio.

Un ejemplo más, por último. En ese clima de la literatura burlesca o libertina, liberada de todo prejuicio y teniendo a su servicio el arte, tan ágil, de los dibujantes franceses y el avezado buril de sus grabadores, surgen creaciones que, en cierto modo, se relacionan de nuevo con la vena de que hubo de surgir la primera intención de *Los Caprichos*. Un cierto erasmismo, tomando de Erasmo lo meramente satírico y caricaturesco, preside estas intenciones de Goya, como preside un abundantísimo tipo de literatura humorística francesa. Aquella literatura quinientista, un poco medieval y frailuna acaso tanto como humorística, que hizo seguir al *Elogium Moriae* del roterdamense tantos otros elogios de la embriaguez, de la gota, de la mosca o de las cuartanas, prolifera abundantemente en la literatura francesa del XVIII. Un *Eloge de l'enfer, ouvrage critique, historique et moral*, en dos volúmenes e ilustrado con grabados de Sibelius, vió la luz en La Haya en 1759 (1); se conocieron *Eloges* del asno, del lodo, del piojo... que mostraban redundantemente la vocación de los escritores y la complacencia de un público en estos juguetes, muchas veces de color subido o de dudoso gusto. Voltaire había publicado en 1766 su *Eloge de l'hypocrisie*, y Deguerle dió a luz en 1799 su *Eloge des perruques*. Pero la gran figura del género, el especialista del elogio equívoco y humorístico es Claude François Xavier Mercier de Compiègne, escritor, bibliófilo y librero bajo la Revolución, que nació en París en 1763 y murió allí mismo el año 1800. Obra suya y de circunstancias, a juzgar por el tema y la fecha de su aparición, fué el poema de 1794, *Le Despotisme*. Mercier de Compiègne editó el *Voyage au royaume de la coquetterie* del abate D'Aulignac (1794) y una porción de *Eloges* que debían tener éxito de venta. Anotemos el *Eloge du Pou*, de Heinsius; el *Eloge de la Paille*, de Videbran, el *Eloge de la Goutte*, de Pirkheimer o el *Eloge du sein des femmes*, de Ducommum (2). El que a nosotros nos interesa es otro librito curioso: el *Eloge du Pet, dissertation historique, anatomique et philosophique sur son origine, son antiquité, ses vertus, sa figure, les honneurs qu'on lui a rendus chez les peuples anciens et les faceties, auxquelles*

(1) Lo publicó Pierre Gosse Junior, "Libraire de S. A. A."

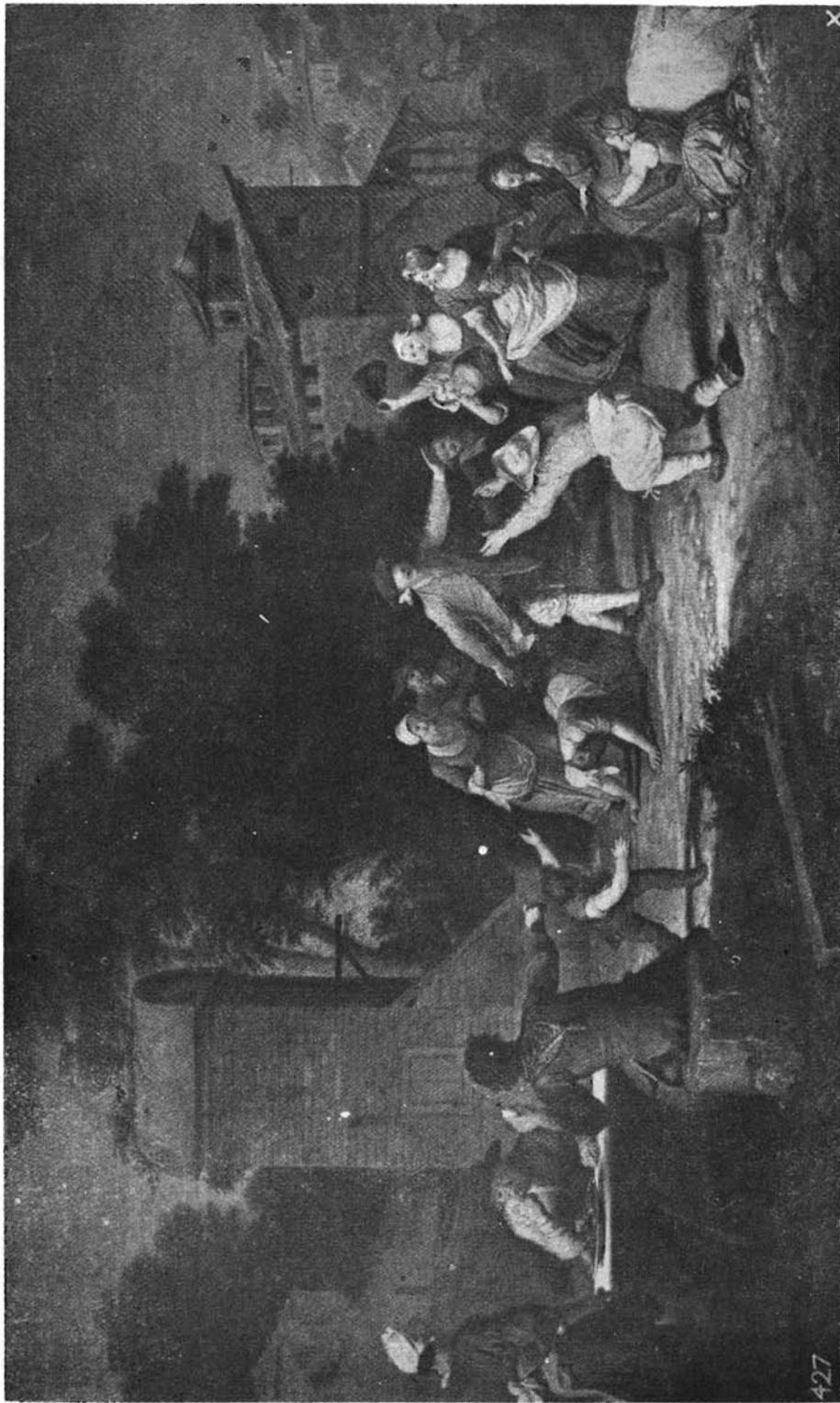
(2) Todos estos libros vieron la luz el año de 1800.

*il a donné lieu*. Es un pequeño libro en 18.º de correcta impresión (1) que lleva frente a la portada un anónimo grabado (Lám. XVII) muy expresivo del asunto del poema, y que remata su inequívoca alusión con una leyenda latina destinada a sancionar dignamente la estampa con su grave estilo epigráfico: *Crepitui ventris conservatori, Deo propitio*. Cualquiera que contemple el grabadito sentirá llevado su recuerdo a creación muy semejante de Goya: la lámina 69 de *Los Caprichos*. En ella y mediante operación semejante, más exasperadamente forzada, provocada con violenta torsión en feto humano, una bruja atiza el fuego de su hogar diabólico en la cocina de los sortilegios y los menjurjes. Pero Goya no se anda con latines: ¡*Sopla!* es su breve e ibérico epígrafe (Lámina XVIII). La fecha de la aparición del libro editado por Mercier, 1799, no parece dar lugar a que Goya pudiese aprovechar la sugestión para su lámina; pero no sé exactamente si hubo del libro francés alguna anterior edición o si Goya pudo conocer alguna prueba, algún dibujo anterior en fecha, o si, en definitiva, puedan ambos grabados tener una fuente común. En todo caso, una vez conocida la aproximación se imponía dar cuenta de ella para evidenciar una vez más qué sutiles lazos y qué comunidad de motivos dejan sentir su acción sobre las gentes de una misma época. Pues lo que en estas páginas ha podido señalarse respecto de analogías, relaciones y coincidencias de Goya con el arte francés es sólo un esbozo, ligero e imperfecto, que acaso posteriores estudios puedan perfeccionar y aclarar. Pasó el tiempo en que pudo creerse que la originalidad era invención pura y *ab ovo*; más bien pensamos hoy que es la personalidad lo que importa, la personalidad del artista, con fuerza bastante para hacer suyo todo lo que estimule un apetito voraz de creación, una asimilación perfecta de cuanto la naturaleza de un lado y las obras humanas de otro, pueden ofrecer como alimento a una genial capacidad de expresión. Que ese era, y cada vez lo comprobamos con mayor evidencia, el caso de Goya.

(1) He visto el ejemplar a que me refiero en la selecta biblioteca de D. Enrique Gutiérrez Roig, a quien doy las gracias por haberme permitido obtener la fotografía que aquí se reproduce. Recordemos que el tema había sido tratado antes por un español, Manuel Martí, autor del grave tratado latino *Oratio pro crepitu ventris, habita ad patres crepitantes*, publicado en las *Leitres* del propio Martí, Amsterdam, 1738. El autor del *Eloge du pet* editado por Mercier fué el escritor alemán R. Goclenius, nacido en Corbach en 1547 y muerto en 1628.



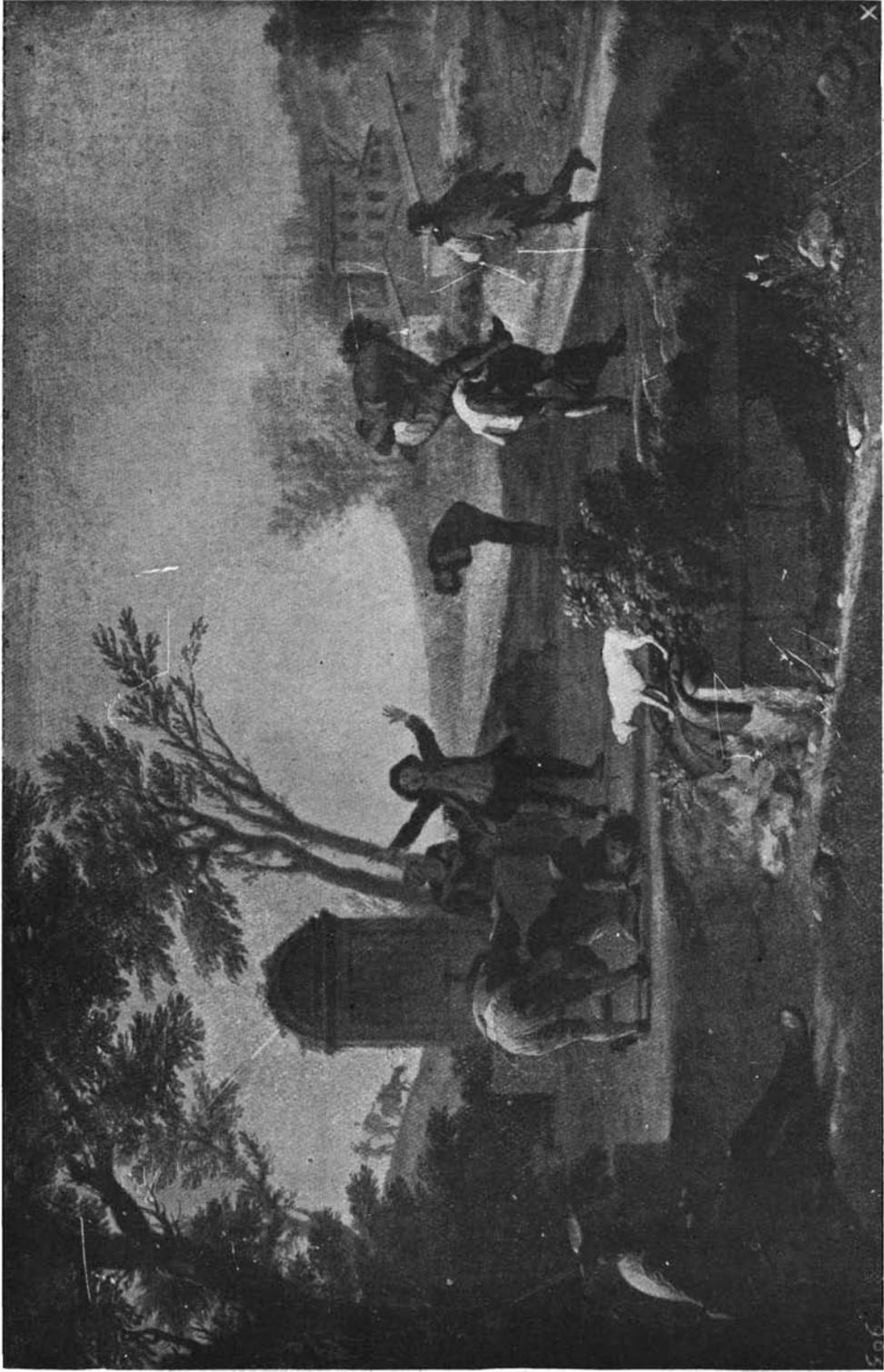
I. — MIGUEL ANGEL HOUASSE: El cazador



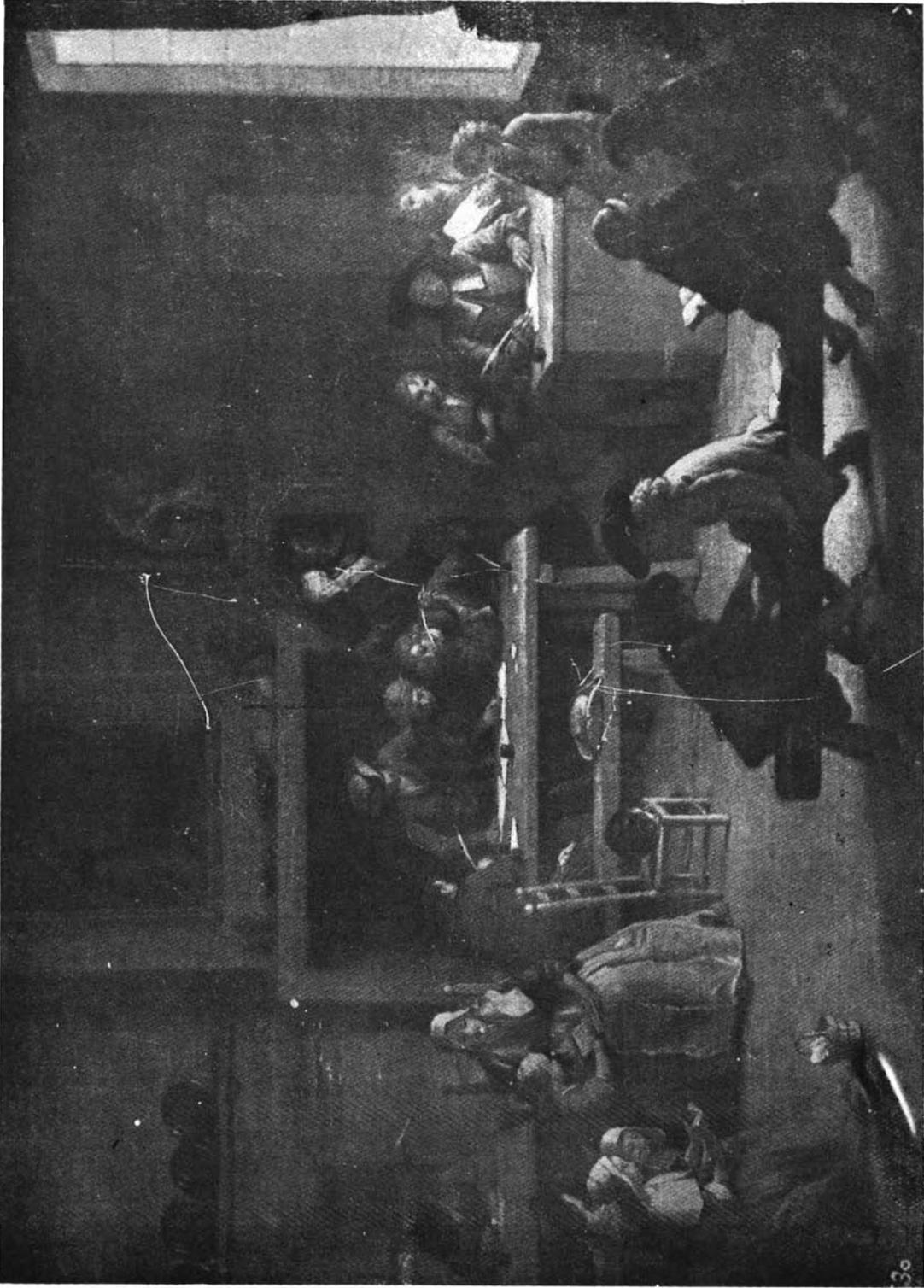
II. — MIGUEL ANGEL HOUSSE: La gallina ciega



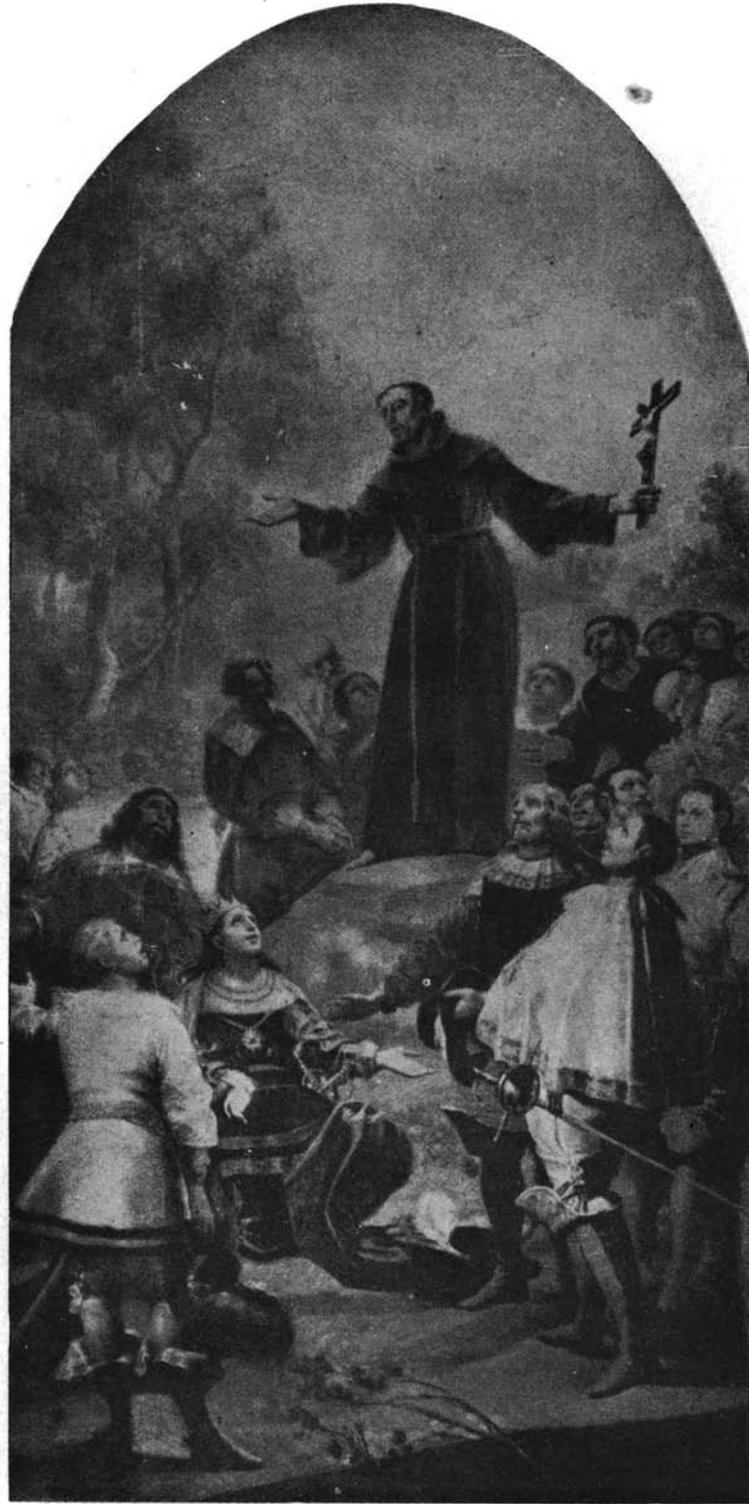
III. - MIGUEL ANGEL HOUSSE: La era



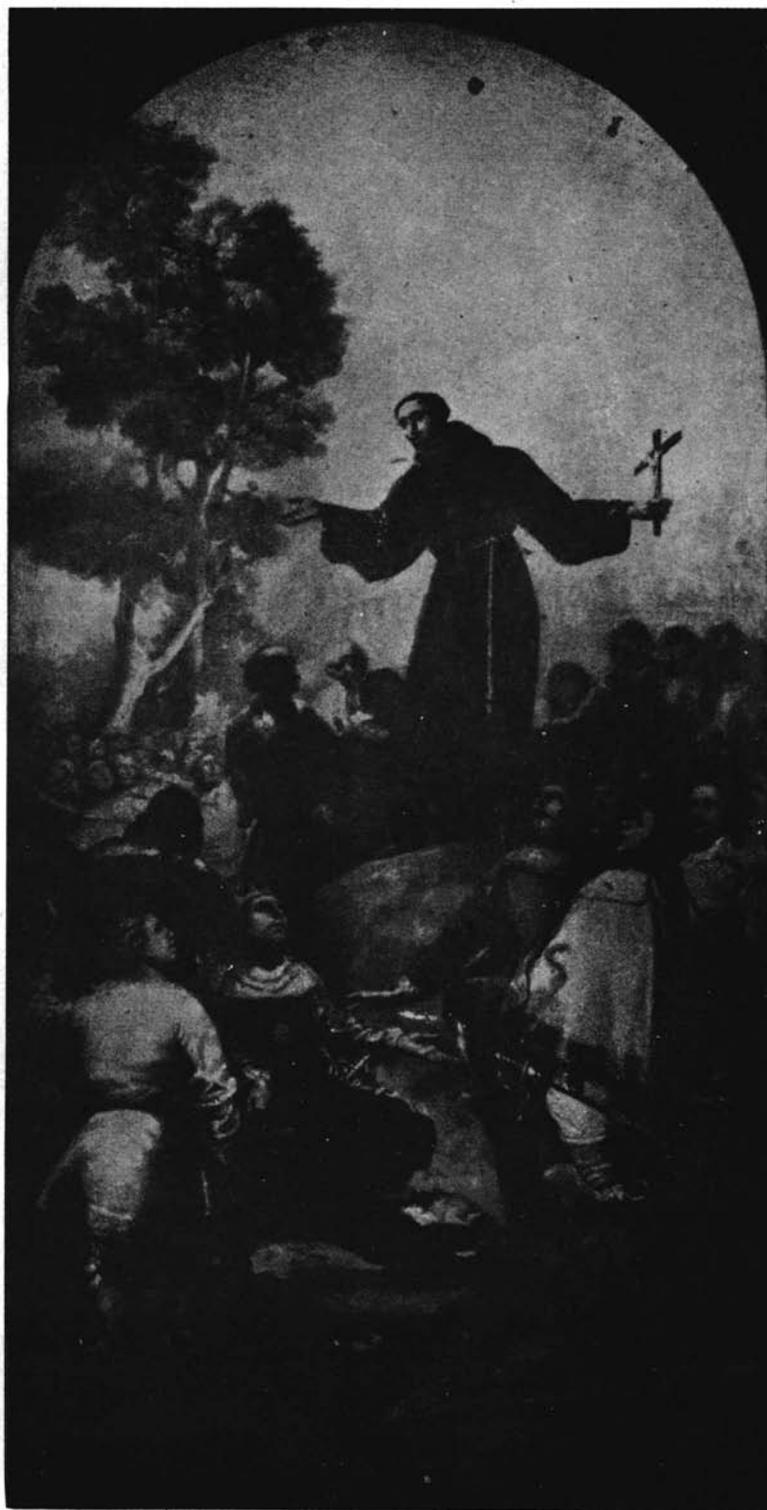
IV. — MIGUEL ANGEL HOUASSE: Niños jugando junto a una fuente



V. - MICUEL ANGEL HOVASSE: Escuela de niños



VI. — GOYA: San Bernardino de Sena, predicando  
(Madrid. Iglesia de San Francisco el Grande)



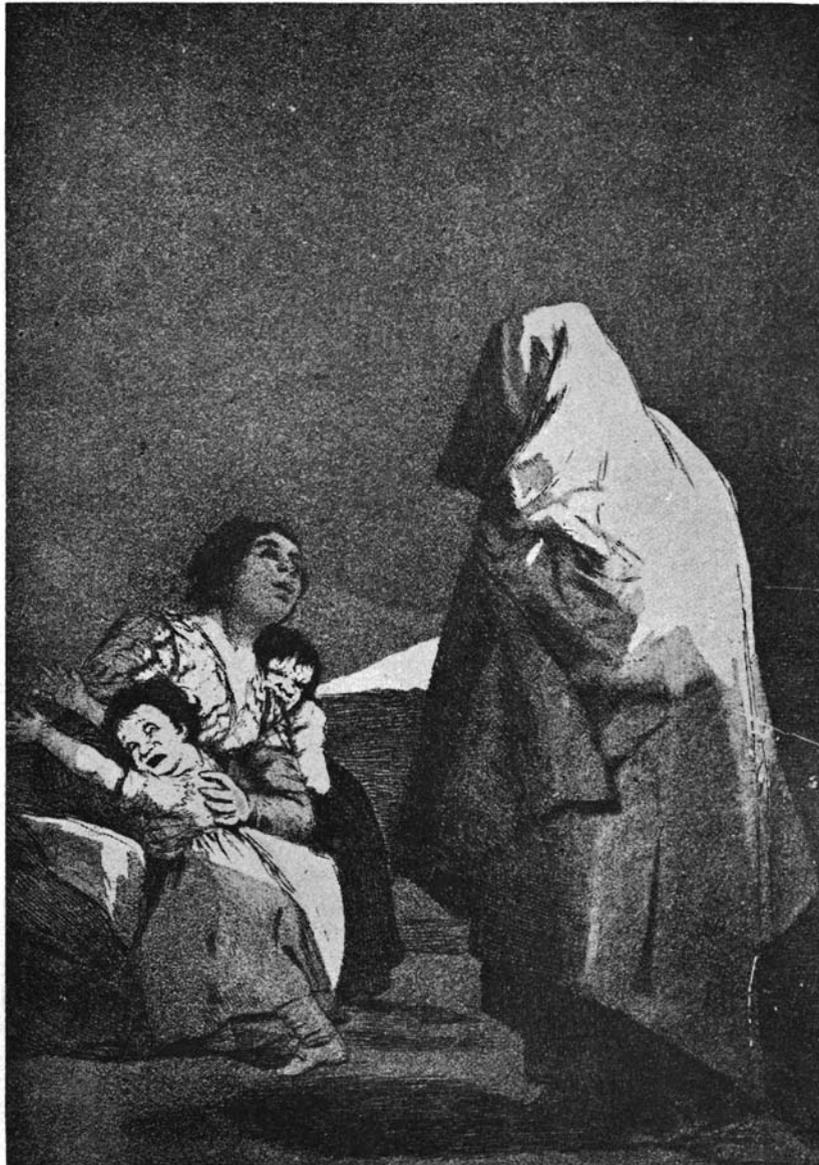
VII. - GOYA: Estudio para el cuadro «San Bernardino de Sena, predicando»  
(*Colección particular*)



VIII. — MIGUEL ANGEL HOUASSE: San Francisco de Regis, predicando  
(*Madrid. Universidad*)



IX.—FRAGONARD: Les traitants (Aguafuerte)



X-GOYA: ¡Que viene el coco! (Lámina nº 3 de los *Caprichos*..)



XI.—FRAGONARD: Dibujo para ilustrar el cuento de Lafontaine,  
*La chose impossible*



XII. - Goya: El sueño de la razón produce monstruos (Aguafuerte)



XIII. — Goya: Dibujo a pluma para la lámina anterior  
(Madrid. Museo del Prado)



XIV.—CHARLES MONNET: Intervenciones mágicas en la guerra de los majaderos (Ilustración a la *Dunciade* de Palissot)



XV. — CHARLES MONNET: La diosa Estupidez convirtiendo a Le Mierre en pájaro nocturno (Ilustración a la *Dunciade* de Palissot)



XVI. — CHARLES MONNET: Voltaire ante la diosa Estupidez  
(Ilustración a la *Dunciade* de Palissot)



XVII. — ANÓNIMO: Ilustración francesa al *Eloge du Pet*



XVIII.—Goya: ¡Sopla! (Lámina de los *Caprichos*)