

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 conozcamos 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, CAL, 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 retratara 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, n.º 350; Pierre GASSIER y Juliet WILSON, *Goya. Leben und Work*, Friburg, 1971, n.º 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 celeberrimo *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, *Crítica d'Arte*, Firenze, marzo-abrile, 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 Serinan *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 Kernunft*, Wien, Köln, Graz, 1984, 79-94.

²⁰ GASSIER, *Dibujos*, n.º 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 Escóiquiz 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 (fraudentemente 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 *Varietades* 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 horrisonante
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. RÍOS 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 antifrásica— 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 encarece 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 «ablebeyamiento» 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 Zaldívar 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 Pacotrigo 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 Pacotrigo 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, *Romance 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 bandolero 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 cidiana 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 lúdricos». 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 Glendinning 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 DESCOMunal / cuyo reflexo civil / me va a moco de candil / chupando el óleo vital...»⁴¹; una didascalia inmediata ha descrito la iconografía 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 Casa-

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 antañón 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 *Hieroplyphicorum 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 linterna como rasgos inconográficos identificadores del «melancólico enfermizo» e, incluso, afirma que éste «mira cómo gira la pantalla de la lámpara pintada, con la que la barbería entretiene 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 sobrecogimiento 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 convidado 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 Yurkiewick, 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 comentario 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 maternos 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 monzónés José Mor de Fuentes, quien años más tarde dedicaría otros dos elogios poéticos al pintor amigo⁴⁹. El poema, escrito en estancias consonantadas, 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 ALDÁZ («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 setabiense» 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 sacristanes/ con bonete o con capilla/ húbolos 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 tremedal 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», exalta 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 Sarrailh*, 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. Considere 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 cuestras»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 portuguez* 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*⁶⁷.

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 voulu 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 siglo*, 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 nutrimento.

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 I



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.*