

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

Año 1946 - N.º 16



SEVILLA

PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

IMPRENTA DE LA ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES GRÁFICAS

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚMERO **372**

ARCHIVO HISTÓRICO

ALFABETICO

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Época
Año 1946



Tomo VII
N.º 16

SEVILLA
PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
Imprenta de la Escuela Provincial de Artes Gráficas

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1946

SEGUNDA ÉPOCA

NÚM. 16

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excm. Diputación Provincial.—Don Cristóbal Bermúdez Plata.—D. Angel Camacho Baños.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Gabriel Tassara Buiza.—D. Federico Villanova Hoppe, Secretario de la Excm. Diputación Provincial.—Director: Don Luis Toro Buiza.—Secretario: D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

ARTÍCULOS ORIGINALES

	Págs.
José Hernández Díaz.— <i>Goya en Sevilla</i>	175
Hipólito Sancho.— <i>Manuel Filiberto de Saboya, Capitán General de la Mar</i> .—(II).—(Cuatro fotograbados).....	205
Juan Pablo Forner (†).— <i>Informe sobre la licitud y conveniencia de las corridas de toros</i> .—(Un fotograbado).....	233

MISCELANEA

Santiago Montoto.— <i>Un documento del siglo XIV, para la historia de Sevilla</i>	247
Francisco M. ^a Bueno García.— <i>Homenaje a los magistrados de Indias</i>	255
Higinio Capote.— <i>En torno a una posible influencia del Veronés sobre el Greco y Roelas</i> .—(Tres fotograbados).....	261
H. S.— <i>Documentos relacionados con el conquistador de Melilla, Pedro Estopiñán de Virués</i>	265

LIBROS

J. A. Vázquez.— <i>Quando se tem mãe</i>	271
T. de A. G. y G.— <i>Historia de la leyenda negra hispano-americana</i> ...	272
— <i>Historia de Gibraltar</i>	275
Rafael Laffón.— <i>La Navidad de los Nocturnos en 1591</i>	277

CRÍTICA DE ARTE

Antonio Sancho Corbacho.— <i>Pintura y Escultura</i>	283
--	-----

Se distribuye con este número: *Poema macarronicum*, folleto en 4.º natural, 20 páginas.

ARTÍCULOS ORIGINALES

GOYA EN SEVILLA

Con ocasión del segundo Centenario del natalicio de Goya, acontecimiento que España conmemora aportando los mejores esfuerzos la erudición histórica y la crítica artística, conviene estudiar las obras que nuestra Ciudad conserva del pintor aragonés—auténticas unas, atribuidas la mayor parte—con espíritu objetivo y visión analítica. Y siguiendo la tónica general de la conmemoración, caracterizada por un eficaz torneo de labores eruditas, más que por los artificios de otras efemérides análogas, proyecto afrontar el tema, situando previamente la personalidad de Goya, con propósito de divulgar los estudios que a su figura se han dedicado a través de los tiempos. Y así, frente a la síntesis, el análisis de lo particular adquirirá su máximo valor pedagógico e informativo.

LA OBRA DE GOYA

Hay dos aspectos fundamentales en la obra del pintor de Fuendetodos que ofrecen máximo interés y en los que se hallan implícitos los valores que en el terreno histórico deban concederse a su autor. Me refiero a su «técnica» y a su «temática».

TÉCNICA

La técnica en un artista es su especial manera de ex-

presión. Así como en el proceso racional los conceptos constituyen operaciones primarias de la mente y éstos se trababan formando juicios, los que a su vez, enlazados y referidos, constituyen el cuerpo de un discurso, del que la manifestación oral o escrita es el acuse exterior de este misterioso complejo psíquico, de la misma forma los colores en la paleta del pintor, singularizados o separados en la forma y número que en principio haya dispuesto, equivalen a los conceptos; agrupados y en función determinada en el pincel o en la espátula, sobre el lienzo, tabla o pared, vienen a ser como la manifestación del juicio; y a medida que ellos se concatenan hasta constituir la policromía propuesta en el cuadro, tendríamos un discurrir más o menos elocuente, de mayor o menor perfección, según las posibilidades de cada individualidad.

La limitación de las facultades anímicas determina el valor precario de toda actividad discursiva. Limitados por la escasez de nuestros conocimientos en el campo de la Ciencia; limitados por la cortedad de la vida, que apenas deja tiempo a vislumbrar los más elementales problemas; limitados por la especialización a que nos vemos obligados, con su sentido unilateral; limitados por la diversidad de idiomas en que los hombres han expresado sus ideas y en los cuales se encierran valores filosóficos, etnográficos, sociales, históricos, etc., que no nos son dados conocer. Por eso en medio de estas limitaciones—insuperables unas, y de enormes dificultades otras—, el aprendizaje de lenguas puede llevar al hombre a asomarse a mayor número de ventanas, desde las cuales le sea posible contemplar la labor de los seres racionales a través de sus propias lucubraciones.

En el terreno de la plástica, encontramos todo ello corroborado. Cada artista lucha por manifestar sus ideas de forma que el espectador reaccione ante sus obras en función a la inteligencia creadora; y llega un instante, que suele coincidir con la cumbre de su formación, en que pue-

de señalarse la especial «manera» de ejecutar, que nos permitirá reconocer sus obras; y en muy contados casos ello puede determinar el fundamento u origen de un estilo. Si analizamos, nos hallaremos con que esto se alcanzó dominando el óleo, el temple, el fresco o, en general, alguno de los procedimientos inventados por el hombre; pero de suerte que quien conoce varios de dichos sistemas plásticos, no suele expresarse al utilizarlos con la misma espontaneidad y claridad, pues sabrá «decir» bien sus ideas en aquel que más domine, y se manifestará con mayor torpeza al trabajar los demás. Y junto al procedimiento, y en función directa, hallaremos la técnica ejecutiva propiamente dicha o forma de realizar; quien gusta de emplear pasta de color, ora veremos la materia simplemente frotada, ya utilizará la pincelada amplia y larga o la menuda y minuciosa. Por ello el pintor que logre dominar varios procedimientos y posea el secreto de exponer con claridad las ideas de su mente, sirviéndose de un nutrido repertorio de formas ejecutivas, adquirirá notoria importancia en el momento histórico que le tocara vivir; y si es cierto que en cada hombre hay tantas personas cuantas sean las lenguas que conozca, de análoga manera se podrá afirmar que en un pintor habrá tantas individualidades cuantos sean los procedimientos técnicos que domine y por tanto que sirvan de vehículo expresivo a la clara manifestación de sus creaciones. La historia nos revela las contadas figuras en que ello se logra de manera perdurable y digna de ser anotada y estimada.

Esa limitación de conocimientos vinculada a lo humano, a que arriba se aludía, determina en la vida racional una etapa más o menos larga de sentido inquisitivo, durante la cual se buscan acá y allá elementos y valores universales tras los cuales cada uno cree hallar su propia personalidad; y conseguida más o menos esa especie de formación moral e intelectual, sucede con frecuencia un estancamiento visible en la capacidad de adquirir, viviéndose

espiritualmente en adelante de las reservas logradas en el período anterior. Lo efímero y precario de dicha formación es a todas luces notorio; mas a cada paso nos encontramos con ejemplos elocuentes de esas paralizaciones en la facultad de reunir cantidades que la mente multiplica en aras de su ímpetu psíquico. Por ello sobresalen como lumbreras de inusitada magnitud aquellos hombres ambiciosos de sí mismo, que buceando por doquier no acaban de encontrarse o, por mejor decir, se encuentran siempre tras las multiformes actividades intelectuales; y conscientes de su propia metafísica—que vale tanto como decir de sus afares sobrenaturales, que se intuyen ciertos a pesar de su relatividad—siguen su propio camino en línea recta hacia una meta que ordinariamente nunca llega para los superdotados en la vida.

También suele manifestarse lo frágil de la condición humana en la facilidad de ser víctimas de fugaces espejismos. Conseguidas algunas ideas que se estiman básicas en la propia formación de que se habló y que en el mejor de los casos no son sino materiales para empezar a construir, elementos para inducir con pies de plomo, se establecen leyes generales o deducciones, falaces por prematuras y faltas de base; elevándose a definitivas con el consiguiente desdén para todo lo demás, que suele despreciarse parapeándose tras un egoísmo conjugado con evidente altanería. Ello se advierte con frecuencia en el mundo artístico, donde los sentidos externos e internos, y en especial la imaginación, adquieren un desarrollo extraordinario que, al no ser controlados debidamente por el intelecto, conducen a desvaríos, desorientaciones y manías, origen de seres ensorberbecidos ante su propia labor.

Sentadas estas premisas, que estimé necesarias para situar plenamente lo que sigue, debo afirmar que «D. Francisco de Goya y Lucientes», cuyo nombre airea España con

orgullo en estos momentos de su historia, fué un «poliglota de la técnica», y una de las «capacidades de estudio y asimilación» más portentosas que registra la historia del Arte.

En efecto, la investigación averiguó relaciones directas y remotas que en composición, sentido ejecutivo, temperamento o temas, se hallan entre su obra y la de diversos maestros de distintas épocas y escuelas; circunstancias que, lejos de aminorar su estimación, aportan subidos quilates al valorar su interés histórico. Así, pues, se ha señalado el efecto sorprendente que produjo en su ánimo la contemplación de Velázquez, cuyas enseñanzas compositivas y de ejecución han quedado puntualizadas al relacionar «la Familia de Carlos IV» con las Meninas, o los retratos de «Carlos III» y de «Fernán Núñez», con la técnica del sevillano, amén de otras analogías y semejanzas en temas y figuras, que a simple vista podría encontrar cualquiera; se vió también la sugestión de la pintura del Greco, recordándose a este efecto el retrato de la «Marquesa de Pontejos», por la alusión de sus grises y de su técnica a la obra del Cretense, según nos hizo ver Vegue y Goldoni; indudable la acción directa que Antonio Rafael Mengs y Juan Bautista Tiepolo ejercieron en sus obras, tanto en ropajes y desnudos como en interiores y paisajes; notoria la de Rembrandt en su factura impresionista y en algunas escenas religiosas, como el «Prendimiento», de la Catedral Primada; importante el recuerdo de obras inglesas, singularmente de Gainsborough, frente al «Marqués de San Adrián», o el propio «Fernán Núñez», tan claro a veces que para explicarlo hizo pensar en un viaje de Goya a Inglaterra; notabilísima la influencia de artistas franceses cuales Van Loo, M. Angel Houasse, Vouet, Poussin o Fragonard y en general todos los del XVIII, que le ofrecieron temas de composición en sus obras, que impresionaron vivamente la sensibilidad del aragonés, hasta el punto de repetir o imitar asuntos que ellos trataron, según nos han enseñado Sánchez Cantón y Lafuente; nada dudosas las sugerencias

de artistas italianos cuyas producciones pudo estudiar durante su estancia en dicha península y en España, y que cuales Lucas Jordán, Salvador Rosa y otros le ofrecieron asuntos y temas, y muy en particular Giuseppe M.^a Crespi, puesto en relación tan acertadamente con «La Última Comunión de S. José de Calasanz», por el ilustre Subdirector de nuestro Museo del Prado; por último, las referencias inmediatas o remotas a Murillo y su admiración por el San Jerónimo de Torriggiano, que corroboran cuanto se viene sosteniendo.

Así, con esa inquietud extraordinaria que le lleva a penetrar analíticamente en las obras de los maestros que le proporcionaban enseñanzas, Goya nos ofrece en los tiempos de formación como en los años cumbres, un testimonio aleccionador de que el aprendizaje nunca termina para los espíritus conscientes y que precisa para llegar a la síntesis, que él tan espléndidamente representa, conocer tendencias y orientaciones dispares y hasta antagónicas, pues en ellas siempre se halla un principio y un valor capaces y dignos de asimilación.

Elemento fundamental de todo arte es el «dibujo», sin el cual la materia plástica resultará inerte y de frialdad cadavérica. Los grandes triunfos en la historia artística son en definitiva aciertos de dibujo, que compone, sitúa y valora los elementos y partes que integran la obra. Mas cabe un tipo de dibujo de tema en reposo, que por académico suele resultar afectado, teatral y falto generalmente de naturalidad y jugo; en cambio, el dibujo de figuras moviéndose exige condiciones extraordinarias en el artista, pues, además de gran dominio técnico, requiere un sentido singular, seleccionador de gestos y actitudes para captar sólo aquellos que son definitorios del asunto; y desde luego rapidez y capacidad sostenida de visión. Decía Goya que la prontitud para ver y la retentiva de la visión son las dos cualidades más esenciales en los buenos dibujantes, y en efecto, él ha sido maestro incomparable en la representa-

ción del movimiento, de suerte que sacrificó exactitudes al trasladar a sus obras figuras, objetos, ademanes y asuntos, con tal de ofrecernos esa rápida captación del natural con acierto interpretativo de enorme sentido psíquico. Porque además de sus apuntes rápidos de escenas y episodios de la vida, vistos en su cruda realidad, y con agudísima comprensión del valor universal que cada uno encarna—immortalizados en sus dibujos y en la serie de grabados conocidos con los nombres de «Los Caprichos», la «Tauro-maquia» o los «Desastres de la Guerra»—, puede afirmarse que nunca presenta a la figura en reposo, pues sus retratos desde la «Condesa de Chinchón» hasta la «Lechera de Burdeos», pasando por los de la «Marquesa de Santa Cruz», «D.^a Tadea Arias Enríquez», los varios de la «Tirana», duquesas de Alba, Osuna, y los de la «Reina»; o los masculinos de «Carlos IV», «Bayeu», «Godoy», «Floridablanca», «Maíquez», «Guillemardet» y «Muguiro», amén de «Las Majas», las «escenas de mayo de 1808», la mayor parte de los «cuadros religiosos» y, desde luego, los «asuntos de género», son momentos maravillosamente conseguidos, de un definido rasgo psicológico que «retrata» íntegramente al personaje que sirve de modelo, o un paso de historia que plasmó en el instante de supremo contenido social y anecdótico o una página de vida religiosa a la que se arrebató su máxima potencialidad ascética o la quintaesencia de su carácter aleccionador y moral. Más adelante se desarrollará el alcance de las bases filosóficas en el arte de Goya; pero aquí interesa dejar sentado que sólo a los filósofos es dado hallar lo inmutable en el devenir de la vida, los valores esenciales en la multiplicidad empírica, lo metafísico en el mundo de lo fenoménico; y ello artísticamente logra con la exactitud de la retentiva y la rapidez de captación, fórmulas permanentes ante el natural, en lo cual el aragonés consiguió efectos indudablemente geniales.

Su «ejecución pictórica» recorre una gama de matices que se extiende desde la técnica neoclásica, muy a lo

Mengs o a lo David, que nos revela su «Crucificado» del Museo Nacional, a la factura de la «Lechera de Burdeos», donde queda plenamente manifestado el valor pictórico y estético del sistema divisionista o puntillista, pasando por realizaciones de acusado impresionismo o del más agudo carácter expresionista. Y esas maneras ejecutivas las combina como conviene a sus ideas; por lo que no será difícil encontrar obras en que los rostros de las figuras están estudiados y terminados con sentido neoclásico, mientras que el ropaje y accesorios delatan la espontaneidad y frescura de lo impresionista o la fuerza expresiva formidable que revela la intuición de un principio universal.

Por ello, dijo el maestro Allendesalazar que «su obra genial ha sido la ingente cantera de donde se arrancaron... la mayoría de los materiales en que sucesivamente cimentaban su arte los románticos, los naturalistas, impresionistas y neoimpresionistas, y también ahora la nueva escuela expresionista... parte de las sombrías pinturas de la Quinta del Sordo y de los aguafuertes de Goya».

El óleo, el fresco y el temple son los procedimientos que ordinariamente utilizaba en sus cuadros, con colores magníficos y permanentes, que en general conservan el vigor con que el maestro los empleara, utilizando frecuentemente la espátula, en algún caso la cuchara, también «unos cuchillitos de caña que él mismo se hacía, de cuyo método se preciaba él de ser inventor»—según texto exhumado por S. Cantón—, y hasta los dedos cuando un alarde de expresión lo requiera, como se ha visto en la ermita de la Florida.

Las preparaciones rojas de sus cuadros le prestan excelente fondo a la composición; pero dan origen al craquelado, con todos sus defectos y graves preocupaciones; en cambio, las obras de preparación oscura que utilizó en muchas de sus pinturas de madurez, se conservan mucho mejor y se les augura más larga duración. La técnica y la crítica viven obsesionadas con las pinturas negras que el Barón D'Erlanger donó al Prado, pues son composiciones casi

al claro-oscuro, pintadas en las paredes de la Quinta con óleo y temple, y al ser trasladadas a lienzo en momento en que esta técnica no se empleaba con las perfecciones actuales, ha determinado una situación de incertidumbre que justifica la angustia que reina en torno a ellas.

Su factura es muy variada: unas veces utiliza pasta de color, con pleno sentido de modernidad pictórica; en ocasiones, tan sólo lo frota sobre la materia; por lo general, utiliza pinceladas amplias y largas, y en varios casos, otras muy cortas y fuertes, especialmente en sus últimos días. En unos cuadros mezcla en su paleta los colores, dando resuelto el tono cromático y en otros muchos los coloca para que sea la retina del espectador quien, en una sorprendente mayéutica artística, combine, valore e induzca a tenor de la mente creadora.

Una etapa de su carrera, su paleta se caracteriza por el dominio de los grises y platas, que luego sustituyó por tonos negros en la mejor época; y en todo momento logró una rápida captación de la luz, modelando sus figuras y escenas en movimiento.

Fué maestro consumado en la «Composición». Los años de juventud, dedicados a ejecutar cartones para la Real Fábrica de Tapices, constituyeron una etapa de formación que debe ser aleccionadora para los artistas. Sin afanes prematuros, supo mantenerse hasta los 40 años casi únicamente con la actividad citada, calibrándose en vista de una preparación integral que cada vez intuía con mayores claridades. Y al fin logra dominar la composición en cuanto tal; que no es agrupación de figuras con mayor o menor acierto, como tantas veces se observa a través de la historia artística, sino relación de ellas con un concepto de masa que, además de ser un conjunto policromo, es un pequeño mundo estético. Y al componer, sigue también una serie ordenada de gradaciones que va desde el sentido íntimo de la «Familia del Duque de Osuna», o las dinámicas referencias de la «Predicación de San Bernardino», o los

cuadros de «San Francisco de Borja», o la tradicional distribución que la «Última Comunión de San José de Calasanz», representa, o la gracia del cuadro de la «Familia del Infante D. Luis», cuyo estilo tenebroso ayuda a comprender las interioridades de aquel hogar, o la «Familia de Carlos IV», pensada con amplio aire neoclásico, como nos ha hecho notar Javier de Salas, hasta la de los cuadros de los «Fusilamientos» y la «Carga de los Mamelucos», en línea parabólica, según enseñó Lafuente, que constituyen, a mi juicio, el más elevado exponente de su sabiduría compositiva.

Como puede deducirse de este rapidísimo recorrido a través de su obra, Goya manejó con empaques magistrales, procedimientos y técnicas, que, o eran plenamente ortodoxos en el ambiente de su época, o fueron utilizados en un alarde revolucionario, por necesidad de expresar las ideas que bullían en su mente portentosa. Con ello, además, se colocaba en vanguardia de un movimiento artístico que encontró en él banderas de precursor y enseñanzas a granel. Tuvo, por consiguiente, mucho que «decir», pudo hacerlo con sorprendente intuición y supo expresarlo en el grado y matiz que en cada caso estimó precisos.

Pero además debemos advertir que no tuvo «manera» determinada, pues a fuerza de razonar plásticamente de formas diversas, para servir a los temas interpretados y ser fiel a su estado anímico, utilizó técnicas distintas, según se ha dicho, con tendencia a la pluralidad estilística; pero así como dichas situaciones suelen conducir a la dispersión con los peligros del fracaso, en Goya se salva por la maravillosa fuerza de pensamiento, que consolida, en una línea de firmísimos trazos, la unidad de su estilo, que a veces quizás no se advierta con claridad, aunque a través de su inmensa obra se intuye e incluso se razona de modo categórico. Su producción, que parece labor de varios artistas, tiene, sin embargo, una sólida envolvente filosófica, que

enlaza y relaciona las distintas «maneras» que en ella se hallan.

TEMAS

Otro aspecto muy fundamental en el arte de Goya, es el estudio de los «temas» que interpretó, pues ellos han de ayudarnos grandemente a conocer y comprender su personalidad.

De ordinario suele valorarse secundariamente la temática en la obra de los artistas, ya que se acostumbra a parar mientes en aspectos puramente técnicos, con el fin de conocer estilos y maneras. Sin embargo, no han faltado críticos e investigadores que del estudio de los asuntos interpretados por artistas y épocas, y del sondaje del por qué de los mismos, han deducido importantísimas enseñanzas para la historia del Arte. Corto es el número de quienes así laboran; mas los resultados acreditan el interés de la investigación.

El «tema» en sí, y la forma de su desarrollo, suele ser, o a modo de espejo en el que se refleja el artista, o como prueba fotográfica donde quedan retratadas las diversas individualidades; pues, aun en los casos en que la interpretación tiende a una cruda objetividad, el autor está con más o menos fuerza contenido, pero siempre de modo explícito.

Si recorremos la historia, nos hallaremos que el estudio del natural—que ha constituido en todo momento la entraña misma de las artes figurativas—ha tenido que luchar con diversos ideales, tan fuertes de ordinario, que han llegado a imprimirle orientación determinada. Principios filosóficos o teológicos y multitud de elementos de tipo popular o heroico, han determinado caracteres generales

de orden simbólico, que trazaron profunda huella al arte. El hombre vió el natural, no libre y desapasionadamente, con su sensibilidad dispuesta a captar matices, sino a través de una serie de prejuicios y lugares comunes, producto de un complejo religioso, social, etnográfico o político, al que inconscientemente servía. Grecia y Roma, la Alta y la Baja Edad Media, y singularmente el Renacimiento, podrían ofrecernos la nutrida gama de valores que modelaron el espíritu de sus artistas, contribuyendo notoriamente a la formación de los respectivos estilos.

El «Barroco» intentó una liberación de todas esas fórmulas que yugulaban parcialmente las supremas esencias artísticas y no pocos avances consiguió; pero sus conquistas fueron más sobresalientes en el orden de la técnica y la estética que en el ideológico, pues si bien es cierto que el pensamiento que le sirvió de soporte se caracteriza por una envolvente general subjetivista con facetas de acusado sentido empírico y alardes crecientes de idealismo o de puro matiz racionalista, sin embargo toda la filosofía de la Contrarreforma, y desde luego sus orientaciones teológicas, morales y exegéticas, se basan en valores firmemente cimentados, en los cuales, no obstante, pueden desenvolverse los individuos con mayor iniciativa y libertad que en épocas anteriores. Es el ascetismo el aspecto práctico de la vida religiosa con sus innumerables posibilidades y facetas.

El arte reacciona en función de ese movimiento intelectual; sus fórmulas, y aun su temática, acusan la desenvoltura apuntada; el acercamiento al natural es notorio, aunque se mantienen principios simbólicos, con valores consagrados en el aspecto profano y mucho más en el sagrado, que marcan su sello indeleble. Es el momento áureo del arte europeo y el período donde surgen con mayor personalidad las diversas escuelas, tras los sistemas estatales o nacionales, exponente de la política de grupo o clase, a que dió origen la filosofía correspondiente.

El siglo XVIII fué época artística de recetario, y éste limitado y rígido. La formación se dosifica a través de las Academias, que a ejemplo de las de París, Florencia y Roma van surgiendo para la enseñanza de las Bellas Artes. Una dictadura con afanes internacionales se impuso inexorable, en la que los caracteres de escuela ceden su puesto a fórmulas universales que fueron la tumba de las conquistas logradas con los esfuerzos que dieron origen a los respectivos matices del barroco. Es el momento «Neoclásico» de la Historia.

En el terreno filosófico y social se marca el fin de las especulaciones metafísicas del siglo XVII. A las grandes ideas que dieron vida a dicha centuria, sucede un afán divulgador, que necesariamente hizo perder vigor y fuerza al pensamiento, llegándose a una pura trivialización. Es el proceso que se va a manifestar en dos corrientes europeas, diversas aunque convergentes: la Ilustración francesa y la Aufklärung alemana.

Francia, que había sido el centro de Europa, sufrió una grave crisis en los últimos tiempos de Luis XIV y en los años que precedieron al advenimiento de Luis XV. Fué una corriente revolucionaria y atea, fundamentalmente racionalista, aunque el influjo del sensualismo era evidente, y su órgano adecuado, la «Enciclopedia», de Diderot y D'Alembert, donde trabajaron, como es sabido, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Turgot y otros.

La Aufklärung o Ilustración alemana, es un movimiento análogo. Consistió fundamentalmente en la popularización de la filosofía de Leibnitz y de su escuela; racionalista también, aunque no tan descaradamente anticonfesional como la francesa, a causa de haber sufrido Alemania su gran convulsión religiosa en pleno Renacimiento. El mayor interés para el efecto que me propongo, es destacar que en esta revolución germana se constituye la Es-

tética como disciplina independiente. Los nombres de Baumgarten, Winckelmann—el gran historiador del arte y de la cultura griegos—y sobre todo el de Lessing—el mejor representante del Aufklärung y quien a través de su *Laocoonte* nos ha llevado a la más exacta comprensión del arte helénico—, son firme exponente del rumbo de este aspecto de la Ciencia.

Mas la Ilustración vino a dar paso al estudio de períodos y épocas históricas de carácter acusadamente nacional, hallándose en la estimación del propio Medioevo el lenitivo a la etapa anterior. Es el período «Romántico» de tan variados matices y escuelas. En Francia, frente a la *Enciclopedia*, se sitúa el «Diccionario» de Viollet-le Duc, y en Germania, Herder, señalará el tránsito a las nuevas orientaciones.

Por lo que hace a España, junto al sentido tradicional reflejado en las doctrinas del P. Feijóo, se desenvuelve la engolada erudición de preceptistas como Luzán, Mayáns, Pérez Bayer y D. Tomás Antonio Sánchez. En el terreno puramente artístico, Palomino marcaba una rigurosa tendencia a través de su «*Museo Pictórico*», y por otro lado, Fr. Juan Interian de Ayala, en su «*Pintor cristiano y erudito*», rompía lanzas contra la moda clásica del culto al desnudo, vituperando incluso los de la Sixtina.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, servirá de encauzamiento a lo español, con análogas tendencias a las similares ya nombradas, subrayando las corrientes de la época en que se imponía la dictadura artística de Antonio Rafael Mengs y donde la influencia de pintores franceses de corte clásico, cuales Van Loo, Houasse y otros, antes citados, fueron los principales fautores de la introducción de la modalidad a que se viene haciendo referencia siempre al calor de la protección borbónica.

En este ambiente que de modo liviano se ha reseñado, aparece Goya, cuya personalidad vamos a completar en el aspecto que constituye el contenido de este capítulo.

Su temática está pletórica de materia y forma, pues abarca «asuntos religiosos, retratos, escenas históricas, de género, heroicas, mitológicas, naturaleza muerta y desnudo», y como nota general podemos observar una interpretación tan veraz del natural, que me atrevo a lanzar la afirmación que su obra representa uno de los conjuntos más logrados que puede mostrar la historia, en el sentido de la valoración del arte por sí mismo y en el terreno de los principios. Ello se razona considerando los matices filosóficos que dan tono a su tiempo y que explican toda su labor. En efecto, la acentuación de los elementos sensualistas y racionalistas que constituyen gran parte del soporte filosófico de la época, según se ha dicho, determinó, junto con la crisis de los valores del Siglo de Oro, a que también se aludió, el cese casi total del simbolismo expresivo, tanto religioso como profano, colocando al hombre frente a la Naturaleza en una situación receptora con ansias de captar únicamente sus facetas como valores determinantes del goce estético.

Es el gran momento de la liberación del arte; desde ahora se podrá hablar de formas puras, producto del contacto directo, y lo más desapasionado posible, del artista y su modelo. La mente interpretará el natural, no lucubrando frente a él, sino trasladando simplemente los elementos de la percepción.

Goya fué todo un hombre de su época, de principios filosóficos claros y distintos muy arraigados, que consiguió sin duda por pura intuición y que se manifiestan principalmente en matices filantrópicos de muy agudo valor. Ha dicho Mayer que su nivel intelectual y sus necesidades espirituales deben considerarse en grado elevado; y por otra parte su estética estuvo en todo momento al servicio de la verdad integral, sabiendo y pudiendo expresar plás-

ticamente sus estados anímicos tal y como brotaban, sin concesiones a prejuicios y valores más o menos respetados. Huyó, por tanto, de esa cortesía y amabilidad que en tantos momentos de la historia artística ha hecho paliar la realidad, idealizando ante los modelos, para darnos una versión auténtica de la vida, en un instante como el suyo, en que los principios humanos quedaron un tanto preteridos.

El fué por ende un artista de excepcionales recursos técnicos, que dominó procedimientos y maneras de ejecutar y que con potente inteligencia y aguda percepción de la vida que a su alrededor se desenvolvía, supo filosofar tan certeramente que su obra es sin duda la representación más clara del sentir de su época. En su labor han quedado inmortalizados los principios filosóficos y sociales que expandió por Europa la Ilustración.

En confirmación de esta idea, convendrá decir que el citado historiador Mayer ha señalado las relaciones y analogías entre su obra y la de Voltaire «en la participación compasiva en todo lo humano, la lucha contra el poder y la fuerza, contra la ferocidad y la intolerancia, contra la miseria social y la gazmoñería y la superstición», y para completar el concepto del contenido ideológico de su obra recordaré que Sánchez Cantón ha hecho notar las relaciones y diferencias entre su pensamiento y el del gran dramaturgo del Siglo de Oro, Calderón de la Barca, una de las figuras más señeras y de mayor enjundia de nuestro Teatro; coincidiendo en la complejidad y el polimorfismo, los valores universales que persiguen y el sentido hispánico que en sus respectivas épocas representan.

Por último, resultará curioso destacar en este sitio las relaciones que también Mayer advirtió con otro sordo ilustre contemporáneo: Beethoven. Uno y otro poseían una gran vida interior y aspiraban a conseguir los grandes ideales de verdad y libertad y ambos fueron los pilares fundamentales en el proceso mental de la época.

Los altibajos espirituales que su obra representa y la contemplación de algunos de sus asuntos, particularmente los que inmortalizaron la Quinta del Sordo, han hecho pensar a algunos en cierta morbosidad de origen patológico, causa de las estridencias de su producción.

El Dr. Royo Villanova ha llegado a definirlo como un pícnico y cicloide, aplicándole los caracteres psico-somáticos propios de la terminología de Krestschmer; considerando asimismo la miopía que revelan los autoretratos y los profundos surcos o arrugas laterales de la nariz, de gran significación psíquica, según Jadelot.

Por otro lado, el Dr. Sánchez de Rivera cree reconocer en Goya un enfermo avariósico, de donde su astenia general, y los pesimismos, estupores y delirios alucinatorios. La muerte de sus diecinueve hijos y las apoplegias que sufrió, quedarían también con ello plenamente explicadas.

Todo lo referido es de gran interés para el conocimiento completo de su personalidad; pero no conviene exagerar el argumento, como alguien ha hecho. Considerar la obra de Goya producto de un enfermo, es descoyuntar sus principios fundamentales.

Conviene no olvidar el proceso de su labor y advertir la presencia de una mente extraordinaria frente a las agitaciones políticas de su tiempo. Ha comenzado a vivir en plena euforia; se ha lanzado, como un académico más, a estudiar la vida, y a través de sus cartones para tapices, que luego comentaremos, se vislumbra la inquietud artística junto a la serenidad espiritual de su juventud; pasan los años, vive la Corte, penetra en el gran mundo, conoce los aldabonazos de la vida tras su sordera y sufre íntegramente una gran revolución social. Y aquella inteligencia bien organizada, orientadora de su voluntad, modelada en el profundo amor a sus semejantes, reaccionó con toda la fuerza de un genio; y como tal dió vida plástica a cuanto su percepción captaba, recogiendo las fuertes sacudidas de su impresionabilidad; y en aras de una gran valentía

social y artística nos legó el gran temario que su producción significa. Quizás las escenas de la Quinta, repetidamente nombradas, sean lo más estridente del conjunto; mas conviene recordar la profunda crisis que para él representan los años 1819-23, en que se ejecutaron, y comprender en ellas la cumbre de aquel sentimiento trágico de la vida—que diría Unamuno—y en cuya versión Goya descolló de manera inefable, identificado psicológicamente con cuanto en su obra realizó. Mas a pesar de los graves inconvenientes de representar una serie de asuntos que van de lo patético a lo dramático, para culminar en la tragedia, incurriendo incluso en lo truculento, supo realizarlo con tal dignidad, alteza de miras y sentido del valor universal de cada cosa, que un crítico ha llamado a Goya, con pleno acierto, «el Miguel Angel de lo horrible».

No es su labor producto de un enfermo, antes al contrario, consecuencia lógica de un artista supremo que representa íntegramente el natural, arrancando de él valores filosóficos; después cabe admitir cuanto deba concederse a la idiosincrasia y morbosidades del individuo en su propia obra.

No suele concederse importancia en la biografía de Goya al «valor religioso» de sus pinturas; antes al contrario, se ha mantenido repetidamente su indiferencia ante los asuntos sacros, razonándolo en el ambiente de la época. En estos días, el ilustre historiador del arte español don Francisco Javier Sánchez Cantón, ha roto lanzas en pro del alto espíritu de sus obras confesionales, sosteniendo que a través de los ochenta temas religiosos que compuso, no sólo se esforzó por desentrañar el verdadero sentido de cada uno, sino que se le puede situar en este aspecto a mayor altura que el propio Velázquez.

Entiendo que el citado profesor juzga acertadamente este matiz de la producción goyesca y que sus obras reli-

giasas debemos situarlas al lado de las producidas por los grandes maestros, intérpretes del espíritu de la Iglesia en el Arte. A mi juicio, en cuanto arriba se expuso, queda totalmente explicada la razón de todo ello. El arte sagrado se justifica ideológicamente como cualquier labor humana, por la intención y el espíritu que haya presidido al ejecutarlo; mas la forma artística tradicional de presentar plásticamente las grandes ideas religiosas, ha sido someterse al simbolismo de la Iglesia a través de matices más o menos académicos, con los altibajos propios de épocas y estilos diversos. Goya ha sentido los temas sacros, pero los ha interpretado con el espíritu de independencia y libertad característicos de toda su labor; atreviéndome a afirmar que nuestra mentalidad está aún demasiado apegada a la historia del arte religioso y a sus valores consagrados, y no podemos comprender con facilidad la expansión ideológica de un hombre que rompe con los moldes establecidos y sitúa los asuntos tal como los siente. Creo que no debe haber duda respecto a su fe: la manera con que repetidamente manifiesta su afecto a los asuntos populares, la insistencia en presentar los grandes vicios, lacra de la sociedad contemporánea, el altísimo valor docente de su obra, y el matiz filosófico de toda ella, son buena prueba de la seguridad de poseer una serie de principios confesionales, claros y distintos, sin los cuales no hubiera podido realizar cuanto se citó. En fin de cuentas, arte sagrado no ha de ser sólo el que camine por terreno trillado, repitiendo sin cesar recetas que en su origen tuvieron un fin bueno, pero que a fuerza de manejarlas se hicieron manidas y frías, sino todo el que posea una intención moral a tono con los principios de la dogmática inmutable y eterna. aunque para expresarlo haya que salir de maneras y fórmulas más o menos rutinarias; y en este sentido entiendo modestamente que Goya, en su producción, se ha situado dentro del marco que la Iglesia requiere como cuestión de principio.

Las Santas «Justa y Rufina» de la Catedral hispalense, tan humanas en su concepción, responden totalmente al sentido popular e histórico de aquellas alfareras trianeras, prontas al servicio de su fe; carácter popular de que por otra parte participan las de Murillo y la del anónimo primitivo de la parroquial de Santa Ana, a tono con la época de cada una; completamente populares también y rientes de color, las escenas de la «Ermita de la Florida», propias del gran taumaturgo ecuménico y de enorme sabor local; apasionantes y emotivas las pinturas de «San Bernardino y San Francisco de Borja», que se admiran, respectivamente, en San Francisco el Grande, de Madrid, y en la Catedral valenciana; frío y espeluznante el «Beso de Judas y Prendimiento de Jesús», de la Sacristía Mayor de la Basílica Primada; dramática y plena de religiosidad la «Última Comunión del Fundador de las Escuelas Pías»; trágica la «Oración del Huerto», de los Escolapios madrileños; muy decorativas las «pinturas de la Santa Cueva» gaditana; académico y solemne el «Santo Crucifijo» del Prado.

Ha sido el «retrato» un género pictórico que siempre puso a prueba a los artistas por las enormes dificultades que presenta. Precisa en ellos elementos de parecido, de carácter, de ambiente y es imprescindible luchar a toda costa porque la obra sea eminentemente pictórica, huyendo del enojoso escollo de la fotografía más o menos iluminada, que sacrificándolo todo a lo puramente fisonómico, olvide la primera condición de la obra de arte. Además, el retrato suele monopolizar el interés de quienes se dedican a cultivarlo, hasta el punto que es frecuente la especialización decidida en este tipo de trabajos. Ello se explica con facilidad porque exige en los buenos retratistas una hondura de observación psicológica que les imprime indeleble carácter.

Goya, cuya enorme capacidad temática ha sido rese-

ñada, fué maestro extraordinario del retrato, hasta el punto que gran parte de su justa fama a ellos la debe. Más de 450 le asigna la crítica, pudiendo agruparlos en autoretratos, de personajes masculinos y de damas. Unos veinte «autoretratos» se conocen: entre ellos el que figura con la duquesa de Alba, otro con su médico, el que está en el cuadro de Floridablanca y los de las familias de Carlos IV y del infante D. Luis. Esta verdadera manía por multiplicar sus rasgos fué sin duda expresión elocuente del complejo de superioridad que padeció a través de su larga vida, en opinión de algunos biógrafos.

Sus «retratos femeninos» constituyen el conjunto más logrado de este aspecto de su producción. Gustaba de representar las figuras esbeltas, y en más de un caso exageró la altura del modelo; al paso que huía decididamente de la idealización ante el natural, pudiendo señalar el retrato de la «Marquesa de Santa Cruz» como de calificada excepcionalidad en este sentido. Las damas por él retratadas gozan de plena veracidad psíquica y moral, como puede advertirse en las varias interpretaciones de la «Reina María Luisa», que nos señalan cruda y agudísimamente su personalidad, sin que el pintor de Corte se esforzara, como en tantos otros casos, por «mejorar» su modelo; frente a ella en la figura de la «Infanta D.^a Josefa», Goya supo ahondar en la versión exactísima de una decidida y patológica senilidad; las figuras de aristócratas y palatinas revelaran plenamente o la activa intriga cortesana o la taimada sagacidad, o el carácter vanidoso y petulante, que se advierten en los retratos de la «Duquesa de Osuna», «Condesas de Chinchón, Haro y Fernán Núñez o la Marquesa de Pontejos». Al lado de ellos dió una nota de serena bondad al presentarnos a su esposa «Josefa Bayeu», madre prolífica y digna compañera del artista, y acertadísimas estampas de tipos representativos populares, con la frescura y lozanía que da la lucha por la vida, cuales los estupendos retratos de la «Tirana, Antonia Zárate, Joaquina Candado, Lorenza

Correa», y otros; y, sobre todo, los que dedicó a la «duquesa de Alba», de cuya figura hizo Goya su eterno femenino y el prototipo de sus afectos pasionales y artísticos.

Otro tanto puede afirmarse de sus retratos masculinos, en todos los cuales delató siempre con total franqueza el rasgo distintivo característico de su modelo. Sus retratos de reyes ocuparían la primacía: el de «Carlos III», cazador, tan velazqueño de concepto; los del abúlico «Carlos IV», en quien se vincularon en triste cita todas las taras familiares de los Borbones; los de «Fernando VII», donde se descubre el aire repulsivo que le caracterizaba; los que dedicó a «Godoy», tan certeramente trasladado por el pintor; el del «duque de San Carlos», pleno de ensoberbecido aliento; los dedicados a los vanidosos «marqueses de San Adrián y Bondad Real», etc. Los de sus deudos y amigos, cuales «Cean Bermúdez, Jovellanos, Zapater, Bayeu, Maiquez, Moratín y Muguiro», son trozos pictóricos de exquisita cordialidad, lejos del empacho cortesano de los anteriores. No son agradables sus retratos ecuestres, pues, en casi todos, los caballos están torpemente tratados y en algún caso poco dibujados.

Delicadísimos son los retratos de niños, en los que Goya volcó los afectos de su gran corazón. Valga por todos el de «Marianito Goya», jugosísimo de color y pleno de sentido íntimo y familiar.

Su galería de retratos es, en resumen, de una parte, estupenda versión de los personajes españoles que encarnan los diversos matices del despotismo ilustrado, y de otra, un veracísimo muestrario de la sociedad de su tiempo, desde las alturas del trono hasta las clases más modestas.

En la numerosísima gama de escenas de género, históricas, mitológicas, heroicas, etc., que Goya nos legara, existe un derroche de observaciones tan certeras, hondas y expresivas, que ellas de por sí constituyen la definición

de la sociedad hispánica contemporánea. Con gran exactitud se han señalado las afinidades existentes entre las visiones sociales contenidas en las pinturas goyescas y en la producción del insigne D. Ramón de la Cruz. «Si queréis conocer a fondo el pueblo español del siglo XVIII—ha dicho Cano y Cueto—, estudiad los cuadros de Goya y los sainetes de D. Ramón de la Cruz». Ahondando en esta idea, el inmortal Menéndez y Pelayo nos enseñó que «Cruz se acerca a Goya, el cual, con el mismo principio estético, es bastante más que Cruz; pero Cruz es de su clase; tiene en literatura la misma estética, diferenciándose tan sólo en el grado de talento. Son entrambos lo único vivo de aquella generación helada de imitadores de la literatura francesa, que era hielo académico».

El aragonés recorrió de tal manera y con tanta habilidad la gama enorme de facetas que puede abarcar la denominación de «escenas de género», que me atrevo a afirmar que se agotó en el repertorio. En efecto, la serie de cartones para tapices es ya una completa realización de escenas contemporáneas, en su mayor parte vividas o plenamente comprendidas; y en ellos hace gala siempre de su carácter popular, matizando unas veces con típica indumentaria francesa, como la «Boda en el pueblo, o el juego de la cuchara» o con auténticos trajes españoles, cuales el «Paseo andaluz, la Sombrilla, el Balancín, el Caballero y la Dama o la Ramilletera». En la «Aguadora y en el Afilador», hará gala de un modernismo compositivo y de realización, muy destacados, y en el «Lazarillo de Tormes, las Manolas al balcón, la Cucaña, los Pobres en la fuente y en los Bebedores», plasmará en conjunto y pormenores, finuras de observación que, con agudo escalpelo, desentrañó del ambiente popular. Y si queremos conocer la exacta versión de aquellos tipos sociales que se llamaron Petímetros y Petimetas, Currutacos, Majos, Majas y Manolos, Goya los ha definido con inimitables perfiles.

Sus dibujos y grabados ofrecerán asimismo un con-

junto singular e insuperable en este orden de cosas. Las ochenta láminas de sus «Caprichos» constituyen una revisión completa y profundamente irónica de todos los aspectos sociales, y de ellos dijo el tantas veces nombrado Augusto L. Mayer que «junto al Quijote no existe otra obra española que sea más popular que ésta, y su valor mundial es análogo al de la obra cervantina; por eso su autor los denominó muy bien idioma universal». Las cuarenta y tantas aguafuertes, más cincuenta dibujos y litografías de la «Tauromaquia», acusan también de modo magistral todas las esencias y aspectos del arte del toreo. Culmina la serie con los ochenta y tantos grabados conocidos con el nombre de «Los desastres de la guerra», en los cuales, con rapidez de captación y agudeza crítica, inmortalizó todos los horrores que siempre han representado las grandes convulsiones sociales. Y no se olvide que a través de todos estos grabados se comenzó a cimentar la fama de Goya, dentro y especialmente fuera de España, pues sus pinturas tardaron en ser valoradas.

Aparte de las escenas truculentas de la Quinta, que marcan el momento cumbre de la crisis espiritual de Goya, según antes se citó, produjo otras que podrían agruparse con el nombre de «temas heroicos», por destacar en ellos el grado máximo de sacrificio a que por diversas circunstancias se ha visto sometida la humanidad. El «Hospital de pestíferos, el Naufragio, la Casa de locos, la Degollación, el Exorcizado» y otros, han sido tratados con paleta tenebrosa, a la que se arracaron trenos de lúgubre patetismo o profunda tragedia, para destacar el sentido de cada uno.

Todas las obras referidas, y en general la producción de Goya, tienen un profundo carácter histórico, pues los temas son producto de observaciones directas de acontecimientos sociales y políticos. Sin embargo, en el apartado de «asuntos históricos» debemos incluir plenamente los

«Fusilamientos y la Carga de los mamelucos», que respiran el mismo carácter que los anteriores y que arriba fueron ya referidos. El sentido de la pintura de historia está en ellas y en otras análogas, cuales «Soldados disparando sobre un grupo, Fusilamiento» y el «Tribunal de la Inquisición», plenamente conseguido por la veracidad y ambiente de la interpretación.

No dejó de tratar «temas mitológicos» como el que representa a «Hércules y Onfalia» o a «Psiquis y Cupido», en los cuales los personajes están vistos con la libertad y desenfado propios del pintor. El cuadro de «Judith y Holofernes», posee análogo carácter interpretativo.

Como obras de su última época, se citan unas «naturalezas muertas» que se admiran en el Prado. Son muy jugosas de color, de sencilla y bella composición, en las que el pintor valora y decide con sentido magistral, recreándose en la corporeidad del asunto y deleitándose en su estudio, con tanto cariño como en los temas humanos.

El peligroso tema del «desnudo», que tantos escollos ofrece, ha sido abordado por Goya en su famosa «Maja» del Museo Nacional. Las experiencias conseguidas desde Giorgione a Velázquez, pasando por Tiziano, han sido recogidas en esta obra, donde el acierto preside en composición y desarrollo, elevándose un tanto sobre el natural, idealizando con vistas a la máxima dignidad representativa. Prescindiendo de polemizar sobre la identificación del modelo, pues entiendo que no hay para ello suficientes elementos de juicio, estimo la obra como un estudio, en la serie de valores que marcan la temática de su producción.

Ligeramente esbozado el cuadro de la producción goyesca, toca ahora, como finalización de estas notas, mencionar su influencia a través del arte universal.

Al señalar este epílogo, no olvidemos que Reinach dijo de Goya que «fué como un segundo Velázquez en una época en la que casi nadie en Europa sabía pintar», idea que Allende completó al decirnos que «sin lograr siempre la perfección de la de Velázquez, ni la hondura de la del Greco, la ingente obra goyesca, que tal vez sea el mayor esfuerzo de la fantasía humana, recoge y humaniza todo el espíritu español..., serie de portentos de la pintura y del grabado, que, por su grandiosa belleza y fuerte sentimiento, no tiene par y equivalencia, no sólo en las artes plásticas, sino tampoco en la labor de ninguno de los mayores literatos, ni aun de Shakespeare y Balzac».

Como ha recordado Lafuente Ferrari, él se halla a caballo sobre dos mundos, sirve de puente de enlace entre las sutilezas del Rococó y las formas impresionistas.

INFLUENCIAS EN EL ARTE UNIVERSAL

Es sumamente difícil continuar la obra del genio. La historia nos enseña que de ordinario ni tiene precedente inmediato que razone o justifique la dependencia de discípulo a maestro, ni menos aún seguidores, que, a su nivel ideológico y plástico, puedan engarzar la cadena en el punto y hora en que ellos la situaron.

Goya no ha tenido propiamente discípulos que puedan aspirar al honroso título de herederos de los valores artísticos y espirituales que él representara. Muchos bebieron en sus fuentes, y buen número de ellos le deben orientaciones o sugerencias más o menos trascendentales. En el conjunto que con ellos pudiera formarse, cabría establecer dos grupos: los que imitaron sus asuntos y temas y los que procuraron seguir sus maneras y recursos técnicos.

En España ha sido Eugenio Lucas, el Mayor, quien más de cerca siguió los pasos del maestro aragonés, repitiendo escenas numerosas del inagotado repertorio goyesco, procurando habilidosamente casarlas con notas coloristas de acentuado impresionismo o de rebuscamiento expresionista, para ambientar y dar tono a sus producciones. Hubo una época en que las obras de este pintor fueron muy estimadas e incluso frecuentemente confundidas con pinturas de Goya; mas una crítica más seria y aguda ha hecho ver la relatividad de quien fué considerado como un gran maestro que debe quedar en la categoría de discreto continuador de aquél, sin personalidad sobresaliente. Menos interés tiene Antonio Pérez Rubio, quien también puede señalarse como imitador de los bodegones y cuadritos de tema goyesco.

El más importante pintor de cuantos en nuestra Patria siguieron al genio de Fuendetodos, fué sin duda Leonardo Alenza y Nieto, como lo acreditan sus retratos y aun sus bodegones. No puede negarse la influencia extraordinaria que se advierte en el valenciano Francisco Domingo Marqués, y la notoria sugestión que recibió José Elbo, cuya figura merece ser más conocida que lo es en la actualidad.

También siguió los pasos del maestro, Agustín Esteve, destacado miniaturista, algunas de cuyas obras han sido durante mucho tiempo atribuidas a aquél. Sabemos que Asensio Juliá le ayudó en las pinturas de San Antonio de la Florida y que aprendió notablemente de él, como lo revelan sus obras identificadas. Mención aparte merece Fortuny, enamorado de la obra goyesca, y a cuya valoración pictórica, ante propios y extraños, atendió de manera destacada y ejemplar. Se ha hecho notar que de la sugestión de su obra surgió en cierto modo la Vicaria.

En otro orden de cosas, no podemos olvidar a Gil Ranz y a Lameyer, que imitaron, decididamente, los «Desastres» y los «Caprichos», respectivamente, a más de copiar este último buen número de sus retratos.

En Francia, el arte de Goya encontró eco extraordinario, marcando derroteros y orientaciones que a veces fueron decisivas.

Narciso Díaz de la Peña, nacido en Burdeos de padres españoles, formó parte del grupo de paisajistas de Barbizon, asimiló concienzudamente varios aspectos del arte de Goya y fué su gran propagandista en la nación vecina.

El más auténtico discípulo goyesco del arte francés, fué ciertamente Renoir, en cuya técnica tantas relaciones pueden advertirse. Indudable la influencia en Manet, cuyos grabados y pinturas imitan, y a veces casi plagian, los del español; Delacroix despertó su vocación pictórica ante el espléndido retrato que Goya hizo al embajador Guiller-madet, y en toda su obra acusa la sugestión de su labor; en la concepción del desnudo de Matisse se observan influencias de los «Caprichos»; Degas refleja ciertos rasgos a la manera de Goya; Cezanne y Van Gogh copiaron en su juventud las obras de aquél; el «Angelus» de Millet guarda relaciones con algún cartón goyesco; Decamps, Marie Laurencin y Fantin Latour, muestran sugerencias de nuestro pintor; Víctor Hugo y Doré gustaron de estudiar y seguir sus enseñanzas; el campo de la caricatura reconoce a Goya como maestro indiscutido, cual lo revelan las obras de Daumier, Gavarni, Forain, Rouault, Travies, Nanteuil, Puvis de Chavannes, Goerg, Gromaire y Odilon Redon, y en general los caricaturistas del tiempo de Luis Felipe, quienes penetraron en el mundo que «Los Caprichos» representan, inspirándose profundamente en ellos. Por último, Toulouse-Lautrec llegó a dibujar un proyecto de frontispicio para la edición de «Los Desastres».

Esta verdadera pléyade de artistas, constituida por las figuras más representativas de la pintura contemporánea, refleja el afecto y la estimación que en la Francia de Gautier y Baudelaire se profesaba a nuestro pintor.

Mas no se limitó su influencia al país vecino, sino que irradia a todo el arte europeo e incluso al de Ultramar, si bien es justo reconocer que a través de los pintores galos es como han tenido lugar la mayor parte de las penetraciones a que someramente se hará referencia. Así, pues, pueden señalarse relaciones más o menos directas de la obra de Goya en los grabados de Max Klinger, que en ocasiones llegó hasta el plagio; en el lusitano Domingo Antonio de Sequeira; en Monticelli; en el pintor sueco Adolfo Ulrico Wertmüller, contemporáneo del aragonés, y cuyas obras han sido repetidamente confundidas; en Chagall, grabador judío nacido en Rusia; en el judío italiano Modigliani; en Rudnay, popular artista húngaro; en Nolde, el más importante de los expresionistas alemanes; en el grabador sueco Zorn, quien confesaba haberlo aprendido todo de Goya; en Augusto Johns, el más célebre de los pintores ingleses contemporáneos; en Whistler, el más grande de los artistas norteamericanos y uno de los que en el siglo XIX merecen mayor estimación; y hasta el mejicano Juan José Rodríguez Alconedo, estudió en Madrid la obra de Goya.

A través de esta larga lista, cuya nómina nos la ofrece en gran parte nuestro desaparecido amigo D. Juan Allende-Salazar, tantas veces nombrado, podemos apreciar la presencia de la obra de Goya tutelando las más variadas tendencias de la pintura contemporánea.

Bien hace, pues, España al celebrar el segundo Centenario del nacimiento del hijo ilustre que, a través de sus pinturas y grabados, ha sabido continuar la estela inmortal de valores que representa el arte nacional.

JOSE HERNANDEZ DIAZ.

(Continuará).