

# LA PINTURA DE GOYA DENTRO DE LA EUROPEA

Por F. J. SANCHEZ CANTON

**C**UANDO pienso en los motivos porque en este ciclo brillante de lecciones se me atribuyó la que ha de versar sobre «La pintura de Goya», encuentro la explicación en una circunstancia que sólo en mí se ha dado hasta ahora. Desde que se pintaron sus cuadros, nadie ha tenido a su cargo tantos en cantidad ni tales en calidad durante tiempo tan dilatado, pues dentro de pocas semanas se cumplirán veinticuatro años, que se hubieran contado día por día sin el corte, triste y honroso para mí, de los quince meses que precedieron a la Liberación.

Este trato largo y continuo habrá sugerido la idea de mi nombre, sin recelar, generosamente, que pudiese ocurrirnos conmigo trance análogo al que pasé en una de mis primeras excursiones artísticas. Con mi malogrado amigo y colaborador Juan Allende-Salazar fuí a Vicálvaro para ver su retablo; al acercarnos al presbiterio se encaró violento con nosotros el sacristán, ya anciano, preguntándonos qué queríamos. Le contestamos: «Ver de cerca las pinturas y averiguar si están firmadas», a lo que, sin dulcificar voz y gesto, repuso olímpico: «¡Llevo aquí treinta años y aún no lo sé! ¡Ni me importa!»

Yo tampoco sé si he llegado a saber algo sobre Goya, pese a frecuentar sus obras; mas puedo aseguraros que, a diferencia del sa-

cristán de Vicálvaro, sus cuadros me han importado e importan y me han preocupado y preocupan.

Declararé el porqué de esta preocupación. Si me guardáis el secreto, os diré que Goya no siempre pintaba bien. ¡No os alarméis! ¡No temáis que, como no es insólito en centenarios, el panegírico se trueque en vejamen; ni que, a fuer de monaguillo, trate lo venerando con indiscreta confianza! Decía que Goya no siempre pintaba bien, y hasta me atrevo a decir que en muchas ocasiones pintaba mal, sin que desacertase en dibujo o en color, porque usaba telas preparadas con cierta imprimación rojiza que se prestaba a maravilla para fondo. A trechos la dejaba sin cubrir; en otros, apenas la ocultaba por frotados ligeros, transparentes; empero, cubría la superficie general del lienzo por pasta de color, y, debido a causas largas de explicar, ésta se cuarteaba y resquebraja, formando sobre los cuadros las características telas de araña, obsesión de falsificadores y desvelo de quienes debemos vigilarlas, pues anuncio claro son de lo perecedero de las obras de Goya.

Desde luego que todo camina a destrucción y acabamiento, y de la sentencia no se exceptúan las pinturas, más resistentes de lo que suele creerse a los embates de la misma ignorancia y aun a los de la barbarie. La duración de un cuadro depende en gran parte de su técnica. Si el pintor domina el manejo de las fórmulas probadas y es honrado y primoroso, sus obras desafían al tiempo: así las del Greco o las de Velázquez. Si el pintor, afanoso por innovar, ensaya procedimientos, condena sus obras a la corta vida que Leonardo dió a las suyas. Si el pintor, por detenerse poco en la factura y satisfacerse con efectos, descuida las labores preparatorias, etc., tendremos el caso de Goya. Muchos de sus cuadros durarán poco.

Quiero, sin embargo, tranquilizaros; la enfermedad constitucional que los aqueja tiene desarrollo lento. El enfermo más grave de los del Prado es el portentoso lienzo *La familia de Carlos IV*; comprobadlo—sin demasiado susto—cuando estéis al pie de tal maravilla. La tela de araña del cuarteado, o, si preferís el galicismo usual, del «craquelado», cubre porciones enormes. Hace más de veinte años una casa extranjera se ofreció a restaurarlo, oficiosa-

mente y, claro está, por una suma crecida. Se contestó que si algún día fuese considerada necesaria la forración del cuadro, no faltarían en España, ni siquiera en el Museo, quienes la realizasen. El peligro es más aparente que inminente. Siempre, y más desde entonces, se vigilan los avances del mal, gracias a Dios, lentísimos; y cuéntese que tuvo que hacer el viaje a Valencia y a Cataluña y a Ginebra cuando la insensata excursión bélica.

Mayor duración se vaticina para los cuadros que pintó Goya sobre preparación oscura, que empleó más adelantada su carrera, y, en cambio, mucho menor será la de las llamadas «pinturas negras», decoraciones murales—según se sabe—de su Quinta, pintadas al temple y al óleo sobre la pared, arrancadas a mediados del siglo XIX, cuando no se conocía a perfección el procedimiento, y restauradas al óleo también. Su materia es deleznable, y con frecuencia hay que atender a su debilidad y a su fragilidad. He observado que les sienta muy mal la primavera.

En cambio, si los cuadros de Goya, por defecto de preparación, son valetudinarios que exigen asistencia permanente, conservan el color con intensidad y frescura maravillosas: ni se alteran ni se oscurecen, como les ha ocurrido a los pintores de fines del XIX y comienzos del actual.

¿Qué colores usaba? Bemete cuenta hasta diez en la paleta que sostiene el pintor en su autorretrato de la colección Villagonzalo: «desde el blanco, siguiendo por los ocre claros a los verdes, azules, para terminar en los colores más oscuros». Otras paletas de Goya difieren de ésta, y más la que le puso en la mano Vicente López al retratarlo dos años antes de morir. Del estudio de los cuadros dedúcese que empleaba: albayalde, amarillo de Nápoles, amarillo de ocre, ocre oscuro, rojo vivo, rojo de Venecia, bermellón, siena tostada, laca de carmín, azul cobalto, tierra de sombra, sombra tostada y negro marfil.

Si con esta lista se va ante muchos cuadros del maestro, se advertirá que a menudo usa pocos tonos; pinturas hay conseguidas sólo con la mitad, y hasta con menos, de los citados.

Usaba pinceles de tejón y de marta; pero en ocasiones, y no ra-

ras, como escribió don Marcelino Menéndez y Pelayo, manchaba la tabla o el lienzo, «ya con la brocha y con la esponja, ya con los mismos dedos». Olvidó don Marcelino, en el calor del párrafo, que la espátula fué para Goya un utensilio que, sobre todo en la segunda mitad de su vida artística, colaboraba con los pinceles cuando quería dar empastos gruesos y densos.

Esta variedad intrépida en el empleo de utensilio lleva aparejada que asimismo sea muy diverso su toque; y desde el insistente fundido, con que conseguía calidades de esmalte, hasta el desenfadado y suelto, y desde el leve frotado sobre los cartones para tapices, para dar realidad a tules y sedas, hasta el casi relieve de los años de la guerra, y desde la pincelada amplia de color hasta la corta y vibrante de la fase final, en que se anticipa a los «divisionistas», Goya, con cambios pasmosos en la factura, traduce los de su sensibilidad con tal riqueza de modos, con tal distancia de unos a otros, con tal ingente poder creador, que hace mucho escribí, y sigo creyendo, que si un cataclismo absurdo hiciese olvidar el nombre y la vida de Goya, sin destruir sus obras, éstas serían clasificadas por los críticos como de pintores diferentes y no coetáneos.

De esta diversidad, las causas fueron múltiples: lo principal, el genio del artista, que en sus obras reclama nuestra admiración y escapa a todo análisis, como fruto directo y predilecto de la voluntad divina.

Pero el genio no siempre actúa milagrosamente, y además, para manifestarse, lo hace mediante recursos estudiables y analizables. Cierta teoría, que llamaré romántica, quiere hacer de los genios seres con ciencia y arte infusos, y anatematiza cualquier intento de explicarnos humana, prosaicamente, esta o la otra característica. Sus propugnadores son ilusos y exaltados varones, opuestos a que la crítica, y no digamos la erudición, busque antecedentes, señale relaciones, sitúe al genio en su ambiente. Ven a los poetas, a los filósofos, a los artistas, como gusanos de seda que todo lo sacasen de su propia sustancia. No como lo que son: hombres excepcionales, pero eslabones de una cadena que cuanto mejor se traben

entre sí, más justa y sólida habrá de ser; y de ella pende nada menos que la vida espiritual de la Humanidad.

En la primera sesión de este ciclo, el Marqués de Lozoya invitaba a que la figura de Goya se estudiase prescindiendo un tanto de su «aragonesismo», de su iberismo—por innegables, innecesarios de subrayar—, y procurando señalar en sus obras los caracteres de universalidad, sustituir al Goya autóctono, gusano de seda, por el Goya complejo y vario, estudioso del arte de su tiempo y anterior.

¿Habéis pensado alguna vez en lo que habría pintado si no hubiese salido de Aragón, y aun si, venido a Madrid, no llega a entrar en los palacios reales? Todavía más: ¿Si no viajase a Italia? ¿Si no conociese estampas francesas, inglesas y de Rembrandt? Meditad un momento en un Goya no precedido en la Corte por aquellos «grandes de Europa» que se llamaron Antonio Rafael Mengs y Juan Bautista Tiépolo. ¿Celebraríamos hoy su bicentenario?

Bendigamos a Dios porque creó su genio; pero a la vez honremos la memoria de Felipe II y de Felipe IV y de Felipe V, y hasta de Carlos IV, que, mediante política sapientísima, hicieron con la suma de los Sitios Reales el Museo más deslumbrador conocido. porque tuvieron la inspiración y la conciencia continuada de que una colección selecta de pinturas, formada con amplitud de gustos, era, no ya inversión excelente del dinero y fuente de complacencias, sino el procedimiento más seguro para suscitar en sus reinos el cultivo de las artes. Y recordemos con emoción a Fernando VI y a Carlos III y sus hombres, que, para remediar el desastre del incendio del Alcázar de Madrid, buscaron y trajeron los mejores fresquistas, y con la creación y desarrollo de la Real Academia de Bellas Artes promovieron la enseñanza y la ida de sus alumnos al extranjero, en particular a Italia.

Goya fué la flor más esplendorosa, lograda por este cultivo, secular y constante. La mejor semilla caída, en campo no saturado, o no germina o degenera.

Toda la producción de Goya declara cuánto debió a los elementos artísticos apuntados. Su asimilación consiente, sin embargo, que el ojo avizor descubra aquí y allá preferencias y aprovechamien-

tos que ayudan a señalar los caminos de la aventura prodigiosa de su arte. Que las sacudidas más fuertes para Goya, al entrar en la esfera artística cortesana, fuéronle causadas por las obras de Velázquez, entre los antiguos, y las de Mengs, entre los contemporáneos, no es suposición gratuita. Como un péndulo, oscilaba del uno al otro. Aquellos diecisiete grabados de cuadros velazqueños (y uso aposta el adjetivo porque Goya creía de Velázquez cierto lienzo pintado por Carreño) declaran preferencia absorbente, ya que no grabó pinturas de otro artista. Y la devoción hacia Mengs declárase paladinamente: en el *Cristo*, pintado quizá sobre un dibujo del que el bohemio hiciera para Aranjuez; y, aparte recuerdos patentes en las decoraciones murales, Goya encontró en el retrato de la Marquesa de Llano la fórmula para sus retratos femeninos, plantados, que perfeccionó, eliminando cuanto en el fondo con arquitectura, fronda exuberante, pudiese estorbar la presencia directa de la retratada.

A lo largo de la vida larga de Goya estos puntos extremos son tocados frecuentemente. Su misma pintura va de lo aterciopelado y esmaltado del bohemio a «aquellas manchas distantes, que, de lejos, son verdad», según la soberbia definición que de la técnica de Velázquez dió en verso don Francisco de Quevedo.

Y todavía, en el prodigioso renacer de fuerzas creadoras que para Goya supusieron los años en que cumplía nada más que sus setenta y nueve, aparece expresa y presente ese culto dual: en 20 de diciembre de 1825 escribía acerca de una colección de ensayos sobre marfil: «Es miniatura original que yo jamás he visto, que no está hecha a puntos; y cosas que más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs.»

A quienes se extrañen de esta paridad aquí resaltada, diré que no se parangona el genio de Mengs con el de Velázquez, sí su influjo formativo sobre Goya.

Y aunque no exista confesión escrita, ¿quién osará negar la influencia de Tiépolo? Yo hasta la diputaría poco menos trascendental que lo fueron las de Velázquez y de Mengs, porque había entre los temperamentos del aragonés y el veneciano más con-

comitancias. Ambos tocados de humor y con dotes y aficiones de caricaturistas; ambos imaginativos más que sujetos a reflexión; ambos poco dados a la lectura e inclinados a la sensualidad.

Y, ¿qué debió nuestro pintor a Tiépolo? Para las pinturas decorativas, además del empleo de nubes densas que profundizan lo azul del cielo, el valor colorista de los ropajes amplios, desceñidos, en contraste con el predominio del desnudo, que en los techos de Mengs era tributo al clasicismo; en pinturas de género diverso, un contorno, un fondo, un pormenor, suscitan a menudo el recuerdo de cosas vistas en Tiépolo; al buscar el confronte suele desvanecerse, sin que por ello deje de latir lo que en el veneciano aprendió; ya es el fondo, con casas del *San José* pintado por Tiépolo para Aranjuez, origen del puesto al retrato de *María Luisa ecuestre*; ya el balcón de la media naranja de San Antonio de la Florida, que tiene ascendencia en otros fingidos en muros de «villas» de Vicenza; ya *Las majas al balcón*, que evocan un grupo delicioso de la villa Contarini; ya, en fin, los *Caprichos*, que deben el título a la serie de diez aguafuertes, de Tiépolo, publicados en 1749 por Antón María Zanetti. Ya los buhos que aparecen en la portada de los *Scherzi*.

Al ahondar en el estudio, dos cuadros de Tiépolo revelan, quizá, dónde pudo Goya encontrar cauce formal para sus escenas de interior de los años que siguen a su enfermedad y sordera. Pertenecieron a la colección Bichoffsheim, vendida por Christie en Londres el año 1926, y se dice representan *La educación del Infante Don Luis Antonio, hijo de Felipe V*. En la primera se ve una *Función de teatro*, a la que asiste el príncipe, rodeado de frailes y de cortesanos, algunos con antifaz. En la segunda presencia el regio niño cómo son quemados libros heréticos. Hay tal fuga y juego en los dos cuadros, tal concepto de la luz y del ambiente, que sólo a ellos pueden referirse, originariamente, aquellas escenas de Inquisición, de hospital y de manicomio del Goya visionario.

No entro a discutir los asuntos figurados por Tiépolo; fuera extremar la tesis pretender que Goya hubiese podido estudiar estos cuadros en Arenas de San Pedro cuando fué pintor del In-

fante ex cardenal. Es más que posible que no sea Don Luis Antonio de Borbón el protagonista de las pinturas y quiebre así el argumento ocasional, aunque permanezca en pie la relación, para mí indubitable.

Todavía, dentro de la influencia tiepolesca, hay que añadir la posible amistad de Goya con los hijos del veneciano; en particular con Lorenzo, que se quedó en Madrid y, como pastelista, fijó tipos populares antes de que en la Fábrica de Tapices se encargasen al grupo de Bayeu. Lorenzo Tiépolo fué quien, probablemente, se adelantó en este camino entre nosotros, que ya su padre había iniciado en Venecia. Si ocurrió como indico, pudiera verse en el hijo el instrumento de la venganza contra Mengs, perseguidor del padre en Aranjuez, y teniendo que aceptar para los cartonistas de tapices la tendencia opuesta a sus ideales clasicistas y mitológicos.

Otro sector de arte europeo suministra a Goya enseñanzas e inspiraciones: el arte francés, y desde muy pronto. Entre sus obras juveniles están los siete cuadros para el oratorio del Palacio de Sobradill, hoy de los Condes de Gabarda, en Zaragoza. De la serie tres son grandes: *La visitación*, según hace años se sabe, repite la composición de un cuadro del italiano Carlo Meratti, que fué grabado: mas lo que no se ha dicho es que para *El Descendimiento* se limitó a copiar un cuadro de Simón Vonet, pintor francés del siglo XVII: no se tomó el trabajo ni de cambiar una figura. Tendría a la vista un cobre; o por España habría copias viejas, pues en San José de Granada se conserva una anterior a Goya; o, como después se apunta, probablemente, estuvo en Francia a la ida o al regreso de Italia. Más avanzada su carrera artística, busca inspiración en otros dos pintores franceses de los que vinieron a la Corte de Felipe V. Llamábase el primero Michel-Ange Houasse y permaneció en Madrid entre 1717 y 1730. Hace muchos años, mi maestro don Elías Tormo le juzgaba merecedor de ser monografiado; esperamos que no tardará en serlo por quien en poco tiempo se ha ganado un puesto en la primera fila de los especialistas. Houasse pintó varios cuadros con escenas populares: *El columpio*,

*El pelele, Las lavanderas, El baile*, esto es, los mismos temas que Goya había de desarrollar, con verbo distinto, claro está, en los cartones para tapices, según hace bastantes años señaló Moreno Villa.

Que Goya conocía las obras de Houasse a fondo, he podido probarlo aduciendo el *San Juan Francisco de Regis, que se aparece y sana a una sierva del Señor*, pintado para un altar de la capilla del Noviciado de la Compañía de Jesús, hoy paraninfo de la Universidad Central, lienzo que se conserva en la capilla del Instituto de San Isidro y que sirvió de modelo para la composición de uno de los cuadros de Goya de la catedral de Valencia; aquel en que se ve al *Santo Duque de Gandía* disputando a los demonios el alma de un moribundo que no quiere confesarse.

En otro aspecto influyó Houasse sobre Goya: en la pintura de paisaje. El francés en Madrid fué conquistado por su luz, y en varios, *Vistas de El Escorial*, consiguió finuras de grises y platas y verdes de encinares que Goya hubo de tener muy presente en sus fondos. Menor simpatía que Houasse hubo de suscitar en Goya el también francés Louis Michel Van Loo, que permaneció en la corte madrileña de 1737 a 1752. Forzosamente, su pintura habría de sonarle a hueco; sin embargo, percibió con agudeza un aspecto de ella que la salva, aun para nuestro gusto: los retratos de escritores. Había Van Loo pintado uno del erudito Don Gregorio Mayáns en 1748, y casi medio siglo después lo sigue Goya en el de *Don Félix Colón y Larreátegui*.

Es probable, asimismo, la ascendencia francesa de una notable y extraña pintura de Goya: *La Santa Cena* o, mejor, *La Institución de la Eucaristía* de la Santa Cueva de Cádiz. Se recordará que por caso, quizá único en España, los Apóstoles no rodean la mesa tradicional; aparecen reclinados a la romana. También Poussin los colocó echados en su cuadro de Bridgemater House y en la serie de *Los siete Sacramentos* del Duque de Rutland, aunque su afán clasicista le hiciese caer en frialdad arqueológica; mientras, nuestro pintor, por la expresión exaltada de los rostros y la violencia de las actitudes, logró una pintura henchida de fervor y com-

puesta con ritmo de masas, nada habitual en él. ¿Dispuso de estampas de los cuadros de Poussin?

Porque nuestro pintor, como es sabido, marchó a Italia joven. No pueden fijarse con exactitud las fechas de su estancia. Un texto, hasta hoy no utilizado, del Conde de Maule, que se publicó en 1813 (nótese, en vida del pintor), dice «que dicen estuvo allá muchos años». Hay, según los datos ciertos, una holgura máxima de cinco; en julio de 1766 estaba en Madrid y a fines de junio de 1771 ya había salido de Italia. Documentalmente, hay que confesarlo, no consta allá más que desde abril de este último año. Todos cuantos sobre Goya han escrito reconocen que la solución de la incógnita italiana aclararía bastante las brumas de la formación del pintor que celebramos. Conocida es su asistencia al concurso de la Academia de Pascua y su fracaso. En Módena se conservan dos cuadros de batallas, que pudieron ser de este tiempo, en los que se admiten influjos, lógicos, de los seiscentistas como Salvatore Rosa, Aniello Falcone y quizá, quizá, Magnasco. Aunque sea de su mano, la copia de la cabeza del Papa Doria de Velázquez, de una colección madrileña, no será pintura romana, puesto que su original no fué el portentoso lienzo, sino el cuadro de la colección Wellington, que perteneció en Madrid al Marqués de la Ensenada.

El provecho obtenido por Goya en la estancia italiana se nos escapaba hasta ahora, de no sorprender vislumbres vaguísimos, las mismas referencias precisas tiepolescas cabía explicarlas por el hábito del gran decorador veneciano que conservaba en su taller tras-humante bocetos de sus obras, por lo que, al morir en Madrid y desperdigarse sus fondos, aquí se encontraron y, de vez en cuando aparecen estudios para cuadros de muy distante localización.

Por fortuna, puedo fijar hoy dos concretas referencias del aprovechamiento por Goya de obras de un pintor que no creo se haya citado nunca como precedente suyo. Ello nos suministra un hilo conductor que, con más estudio, llevará, acaso, a esclarecer parte de su formación romana.

En pinturas separadas por treinta y dos años recuerda Goya dos composiciones de Giuseppe María Crespi, llamado *il spagnuolo*, ar-

tista notable que murió cuando Goya cumplía un año, formado en el barroquismo, tiene una fase realista que despierta interés creciente. Goya percibiría en sus obras acentos que vibrasen al unísono con su temperamento propio y quizá trajo de allá dibujos, pues el simple recuerdo visual difícilmente suscitaría puntualidades tales: en particular en el segundo ejemplo.

El primero se refiere a *El tránsito de San José*, pintado en 1787 para Santa Ana, de Valladolid, donde, con otros dos lienzos admirables, da el más solemne mentís a quienes dudan de Goya como gran pintor religioso. Nuestro pintor acepta y maneja los elementos plásticos utilizados y combinados por Crespi. El lecho con el agonizante en escorzo: a uno y otro lado, las figuras erguidas de María y de Jesús; pero con maestría, para ganar en intimidad, elimina el ángel y las cabezas de querubines, rastros barrocos; invierte la posición del lecho para dejar en sombra la parte inferior del cuerpo del Santo Patriarca y acentuar la firmeza constructiva de las divinas figuras por las verticales dominantes, acentuando los pliegues de la túnica de Jesús. Hasta en los rostros perdura el recuerdo de los modelos de Crespi, si bien Goya les comunica expresión más serena y más honda. En pocos cuadros, como en estos de Valladolid alcanzó Goya las cimas de la pintura religiosa, expresiva y apaciguadora.

Si alguien impugnase la comparación entre *El tránsito de San José*, de Valladolid, de Goya, y el italiano guardado en la Galería Corsini, de Roma, pretendiendo que las semejanzas sean fruto de la iconografía, espero que no alegrará esta razón especiosa ante el segundo ejemplo.

Todos conocéis el emocionante lienzo *La última comunión de San José de Calasanz*, pintado para las Escuelas Pías de San Antón, de la calle de Hortaleza, en 1819; nadie ignora que es la obra capital de Goya en el género religioso y una de las máximas de la pintura española de todos los tiempos. Todos recordáis el cuadro: la escena se desarrolla en un templo, apenas esbozados pilares y naves, y está enfocada como desde el sitio del altar, por lo cual éste no se ve. El sacerdote, revestido con alba y casulla, introduce la

Sagrada Forma entre los labios del Santo fundador agonizante. El fondo de cabezas de escolapios y de escolares sirve de coro, lleno de vida, impregnado de devoción. Pues, suprimid el fondo, disminuíd la concurrencia, revestid al preste de sotana y sobrepelliz, quitad algunos años al que recibe el cuerpo del Señor y tendréis el cuadro *La comunión* de la serie de los *Siete Sacramentos* pintado por Crespi para el Cardenal Ottoboni y que está, o estaba, en el Museo de Dresde. La puntualidad del recuerdo es tal, que veréis repetirse hasta la línea un tanto chocante en el cuadro de Goya de la espalda y cuello del sacerdote.

Según vamos comprobando, el Goya hirsuto, erizo que rodó por la vida y por el mundo sin estudiar a los demás artistas, sin aprovecharse de ellos, sacándolo todo de su genialidad ibérica, va convirtiéndose en artista más humano y europeo, con curiosidades y preferencias.

Algunas, sorprenden, sin duda. Hay un texto de Ceán Bermúdez, que si se ha aducido en loor de Tossigiano (porque es un elogio férvido tributado por Goya a su *San Jerónimo*) no se ha utilizado para el mejor conocimiento del pintor; dice así:

«No solamente el *San Jerónimo* es la mejor pieza de escultura moderna que hay en España, sino que se duda la haya mejor que ella en Italia y en Francia... No nos atreveríamos a proferir esta proposición —agrega el sesudo Ceán— si no la hubiéramos oído a don Francisco Goya, primer pintor de S. M., quien, a nuestra presencia, la examinó, subiendo a la gruta en que está colocada *en dos distintas ocasiones, demorándose en cada una más de cinco cuartos de hora.*»

Estriba el valor de esta cita, además de demostrar la estancia en Sevilla del pintor entre 1793 y 1797, en que nos proporciona uno de los escasísimos juicios artísticos que de él conocemos; en que, tal vez, nos da noticia de un viaje juvenil por Francia, y porque viene a fechar la serie de Doctores de la Iglesia, de la que falta el *San Ambrosio*; el *San Agustín* es de una colección bilbaína; el estupendo *San Gregorio*, del Museo Romántico, y el *San Jerónimo*, que fué de Vilches e ignoro dónde para. En él Goya recordó la so-

berbia escultura, gala del Museo sevillano, para decirnos con sencilla elocuencia su permeabilidad a la admiración, sus reacciones ante estilos y modos que se juzgarían incompatibles con los suyos. En la misma serie, el *San Gregorio* y, sobre todo, el *San Agustín* pintáronse después de haber hecho estudio de los *Santos Isidoro y Leandro*, de Murillo; no hay que decir, insuflándoles el brío y nervio, de que no estaban muy sobrados los lienzos sevillanos.

En artes más lejanos buscó, seguramente, Goya también inspiraciones: por mucho que se descuenta de lo que cada tiempo comunica de aire parecido a producciones distantes, a veces sin el menor contacto directo, estimo hay que reconocer que a Goya alcanzó algún reflejo de la pintura inglesa, si no mediante lienzos, aquí siempre rarísimos, por el intermedio de estampas y dibujos. En 1929 insinué que para el grupo de *Los Duques de Osuna*, del Museo del Prado, pudo jugar papel un grabado del lienzo de Guinsborough *La Familia Boullie*, de la National Gallery, de Londres.

Goya, si elaboró el cuadro de *Los Duques de Osuna* sobre el esquema inglés, introdujo variantes simplificadores —nota constante en todos sus aprovechamientos de modelos anteriores—; suprimió el fondo de parque y cortinaje y apiñó el grupo, que tiende a la pirámide de base triangular.

Otro recuerdo del mismo pintor inglés me parece sorprender en el retrato de *Don Pantaleón Pérez de Nenin*, de Goya; además de la silueta, el caballo vale por confesión de la procedencia que puede señalarse en el retrato de *Pedro, primer lord Groydyr*.

La luz y el enfoque de la escena, junto con su sentido, más humano que devoto, impulsan a sugerir ante *El Prendimiento de Jesús*, de la Catedral de Toledo, pintado en el año de 1799, el nombre de Rembrandt, que algunas escenas de interior, bastantes grabados y muchos dibujos obligan a proclamar.

La revisión, que puede y debe ampliarse, convence que Goya no fué indiferente a las sugerencias de otros artistas; no se obstinó, ciegame, en afanes de absoluta independencia. Su genio creador no desdeñó aprender y lucrar en las obras de otros pintores.

Cuando se le estudia, el tópico de su temperamento indómito se

desinfla. Gana en complejidad y en valor humano y europeo. Aquel concepto, con elocuencia insuperable desarrollado por Menéndez y Pelayo, resulta, para nuestros medios de examen, exacto en cuanto afirma, pero deficiente en cuanto elude aspectos diversos, incluso contrapuestos, que se dan en la genialidad de Goya. Léase en la *Historia de las Ideas estéticas*:

«Vino Goya con su manera desgarrada y brutal, con sus ferocidades de color, con su intensa y tremenda ironía, con su incorrección sistemática, con su sátira, cínica y salvaje..., rebelde a todo yugo e imposición doctrinal, insurrecto contumaz contra todo clasicismo, aun contra toda disciplina de la forma.»

No se estime que el tópico, así fogosamente formulado, es fruto ocasional de la época en que se escribió; en los últimos años Vossler insiste, con variantes:

«Lo que actúa en Goya —escribe— no es la sensibilidad española, ortodoxa y católica, sino su fuerza realista...; contempla la vida con la mirada de un hombre de la Edad Media y la reproduce con la saña y el tedio característicos de un Quevedo.»

Con perdón sea dicho para maestros tan insignes, Goya no es artista medieval ni insurrecto; es artista español y de su tiempo, con ansias y con aires de universalidad, para quien nada humano emocionante le era ajeno; para quien las realizaciones de la belleza, lograda por otros, causábanle admiración y le incitaban a valerse de ellas para sus obras.

Una leve anécdota nos dice cómo Goya permaneció en relación con Italia y cómo procuraba que se mantuviesen lazos artísticos con el exterior —esto es, lo contrario de lo declarado por el tópico corriente—. El 3 de junio de 1804 dice el secretario de la Real Academia de San Fernando en el acta de la sesión: «Presenté dos ejemplares de un edicto, que me remitió el Sr. D. Francisco Goya, en que se contenían los programas propuestos por la Academia Nacional de Bellas Artes de Milán, ofreciendo varios premios a los profesores que mejor los desempeñen.» Un Goya receptivo, abierto; no el artista huraño que desdeñaba y desconocía todo lo de fuera.

Sería ofenderos si descendiese a explicar cómo, con los precedentes apuntados, no se menoscaba la originalidad de Goya; las creaciones plásticas básanse siempre sobre formas y su manejo, en todas las escuelas artísticas, se ha facilitado mediante el conocimiento de semejanzas y paralelismos. Importa la genealogía, en este caso, para reconstruir la trayectoria del artista, penetrando así en su intimidad, no por malsano, o policial prurito, sí para aleccionamiento de artistas e historiadores.

Tampoco se intenta forjar un Goya modoso, académico, investigador paciente de la pintura ajena para aprovecharse de ella eclécticamente. Sería caer en tópico opuesto y más falso.

Pese a que los paralelismos entre escritores y artistas no siempre aclaran, antes enmarañan, su estudio, al darse o tomarse por caracteres peculiares los meros atisbos, me atrevería a sugerir el paralelismo de Goya con Calderón: los dos, fuerzas naturales de fecundidad pasmosa; los dos, irreductibles a fórmulas estrechas; los dos, espíritus universales que pusieron a contribución precedentes y contemporáneos, troquelando la materia ajena con genio propio, marcando impronta española sobre cuanto tocaron.

No me demoraré a señalar las diferencias entre el poeta y el pintor; una basta para distanciarlos: el predominio de la reflexión en aquél y el de la espontaneidad en éste. Hay en Calderón empeño de pulir y perfeccionar, que falta casi siempre en Goya. La analogía más estrecha radica en el modo cómo ambos se adueñan de la materia artística y cómo la conforman, dándole caracteres de perdurable universalidad, sin debilitar sus rasgos españoles.

Otra nota común a Calderón y a Goya es su complejidad. En el cultivo de los géneros más distantes, el escritor y el pintor dejaron modelos; mas hay un contraste: Calderón, en todas sus obras, es fiel a un estilo; Goya, según se dijo, muda de factura hasta lo inverosímil.

Por las diversas técnicas empleadas, por las múltiples influencias recibidas, por un vivir dilatado y cambiante, la pintura de Goya hubo de resultar suma de caracteres polimórficos. Sí yerra quien

ve en él no más que el artista de violencias y desgarros; mutilan su personalidad los que le reducen a pintor de madrileñerías, o los que le niegan dotes para el género religioso, dando por única excepción el cuadro de los Escolapios.

Si no temiera fatigaros, os haría ver cuán injusta es la última restricción señalada. Una serie de pinturas de la que son piezas capitales: en lo decorativo, las bóvedas del Pilar y de la Florida —no por los jirones deslumbrantes del maquinismo barroco, sino por las figuras y pasajes devotos— y los tres cuadros de Santa Ana, de Valladolid, llenos de grave emoción y de sentido plástico, que miran, por un lado, a la escuela de Zurbarán y de Fray Juan Rici, y por otro, hacen pensar a Von Loga en el moderno Uhde, y los dos grandes lienzos de Valencia, que impresionan por su novedad técnica y se imponen al contemplador, llevándole a una sensibilidad que no es excesivo calificar de romántica; y los *Padres de la Iglesia*, opulentos de factura; y el *San Pablo* y sobre todo, el *San Pedro llorando*, que en la Philips Memorial Gallery, de Washington, preside, por su propio derecho, aquella espléndida colección de pintura contemporánea, y, por fin, la *Oración del Huerto* y *La última comunión de San José de Calasanz* bastan para demostración aplastante del brillo de Goya en la esfera religiosa, de la que suele ser excluido porque el estudio de nuestro pintor adolece de que acostumbra a circunscribirse al núcleo, importantísimo, excepcional sin duda, del Prado; y como en el Museo la pintura devota de Goya, que está representada por el *Cristo*, que debe considerarse se pintó, como instancia dirigida a la Academia, y para pieza de examen y por la *Sagrada Familia*, cuadro desafortunado y convencional, ha venido deformándose el concepto de «Goya, pintor religioso», al punto que sonará a dislate si sostengo que en esta esfera aventaja a Velázquez.

El avance de Goya sobre los pintores de su tiempo en este género, que hasta ahora no se le ha reconocido; sus adelantos, más fácil de que se le concedan en la pintura de paisaje, en el retrato íntimo, en el realismo y en temas fantasmagóricos, sitúanle en la primera avanzada del arte moderno mundial; por eso su gloria

está en cuarto creciente. El disfrute y el conocimiento del mundo de su arte no se han cerrado; quedan en él comarcas intactas y otras poco frecuentadas, como esta de su posición entre los artistas que le precedieron y los coetáneos suyos. Al comprobarle susceptible de admiraciones, curioso de lo que en España y fuera de ella otros artistas realizaran, aprovechándose (sin recelo rural a caer en plagiarlo), re-creando composiciones ajenas, vemos sus obras a mejor luz.

Allá prefieren otros al Goya satánico y salvaje y rebelde a toda norma que no sea la de su capricho, al que todo lo sacaba de su propio jugo; yo tengo en más al hombre que se sabía heredero de una tradición artística y contemporáneo de pintores de quienes aprender. Por eso su arte no es hermético, gustable sólo por un grupo; ni vernáculo, comprensible no más que por los de su tierra; su arte es para todos. Cuando, en 1797, fecha la estampa que había de ser portada de sus *Caprichos* púsole el letrero *Idioma Universal*, como condensando la más íntima aspiración respecto de sus obras. El designio lo consiguió.

Goya juega en la historia de la Pintura un papel equiparable al de Tiziano, Rubens, Velázquez y Rembrandt y a tal cima llegó, como ellos llegaron, gracias al genio que Dios le infundió, gracias al legado de la tradición, gracias a andar y ver por el ancho mundo, que en Arte, cuando las aportaciones geniales no se entretujan con herencias y préstamos, el tapiz resulta inconexo y su trama se suelta.